

TUDO QUE EU NUNCA TE DISSE: O ESPAÇO DA INTIMIDADE EM CAIO F. E ANA C.¹

*Álex Leilla**

RESUMO — *Estudo das particularidades da abordagem, poetização e politização do mito do amor em trechos de cartas, narrativas de encontros e textos de Caio Fernando Abreu e Ana Cristina Cesar, através de um recorte dos escritos que melhor explicitaram as relações poéticas entre trajetória pessoal, olhar crítico e sociabilidade dos afetos.*

PALAVRAS-CHAVE: *Amor. Linguagem Poética. Representação.*

Em algumas cartas de Caio Fernando Abreu, publicadas em 2002, o autor narra encontros travados com Ana Cristina César, no período em que CFA se mudou para o Rio de Janeiro. Há também discussões bastante peculiares acerca do amor, além de marcas biográficas: Ana C. estava em depressão, enquanto Caio F. queria arranjar um namorado. Uma das cartas é destinada a Jacqueline Cantore e data de 20 de maio de 1983. Recorto abaixo os trechos em que há menções diretas a um encontro entre o escritor e a poetisa²:

[...] Batidas na porta (não tem campainha, claro). Débeis. Abro.

Ana C. MAL. Põe mal nisso. Magra, consumida, trêmula, chorosa. Não sei contar direito. Nunca vi ninguém tão frágil. Com toda minha gripe, eu era um poço de saúde ao lado dela. Imagina uma alface (ela) ao lado de uma costela gorda (eu). E lúcida. Parou de ir trabalhar, vai pedir licença. [...] O mais

* Prof. Assistente (DLA/UEFS). Doutora em Estudos Literários pela UFMG. E-mail: allexleilla@ig.com.br

Universidade Estadual de Feira de Santana – Dep. de Letras e Artes. Tel./Fax (75) 3224-8265 - Av. Transnordestina, S/N - Novo Horizonte - Feira de Santana/BA – CEP 44036-900. E-mail: let@uefs.br

ser pela terapia. Fala Grosso Veado. S'as que descobri que a fraqueza me deixa impaciente, deve ser Marte em I. [...] O céu tá cinza e, ainda assim, vejo o horizonte. Montanhas. O mundo é maior daqui do que da rua Camiranga. Vou ter que amamentar Ana C. Lua e Vênus em Câncer não dão uma capacidade fantástica de alimentar bebês? E dê-lhe Malzebieer.

[...] Quero porque quero um namorado. Lendo William Burroughs no *Leia* ontem descobri que, em árabe, não existe a palavra *amor*. Não existe nenhuma palavra para explicar uma relação entre pessoas que exclua tesão, a atração física. Onde lembrei Pérsio: amor é invenção ocidental. Ana C. cita um livro, *O amor e o Ocidente*, sobre isso. O amor puro, ocidental, não dá certo porque não existe. Amizade, companheirismo, sim. Agora, *Amor?* God. Quero porque quero um namorado *sexuado*, não um bandido, um eletricista, uma transinha — um corpo com um cérebro e emoções. Que trepe e ache ou não coisas de, por exemplo, Robert Altman. Mas em primeiro lugar: que trepe. Existe?, perguntaram. É tão simples, responderam. Mas onde está?, insistiram. Não desista, responderam. Então tá, concordaram. (p. 46-51)

Ler o encontro é oportuno não apenas para flagrar as marcas de uma intimidade cotidiana entre dois dos mais produtivos escritores dos anos 1970-80 no Brasil, mas, também, para visualizar as estreitas relações entre a forma de compreender e lidar com o amor e a noção de individualidade, de desejo e de projeto estético, que, em ambos, instaura um espaço peculiar de conflitos e de singularização de uma linguagem criativa, e, sobretudo, íntima. Enquanto a vivência do amor em Ana C. implica inquietação, como se a efetivação do afeto lhe trouxesse algum perigo ou ameaça, em Caio F. a ideia de uma experienciação amorosa está relacionada a uma demanda por sexo e companhia, sendo a sua busca orientada pela consciência de que, no cotidiano, o mito do amor-paixão — que

ele chama de *amor puro* — deve ser substituído por “amizade, companheirismo”, e, principalmente, pela realização sexual: “Quero porque quero um namorado sexuado” (p. 46).

Embora o escritor invoque na carta o personagem Pêrsio³ para contestar a existência do mito do amor ocidental, não fica totalmente claro se dentro de sua contestação o que é rejeitado é a ideia do amor sem a realização carnal ou a “paixão de amor”, de que nos fala Rougemont (2002)⁴. Nas cartas, principalmente quando escreve para Jacqueline Cantore, ele inventa um coro com quem dialoga, atribuindo a essas “vozes” algumas falas irônicas, numa espécie de eco autocrítico. Mas além das ironias, o coro também funciona como complementação de informações, fornecendo comentários, expressões e gírias típicas dos guetos homossexuais, além de realçar os pensamentos que não sendo formulados ao longo da escrita, numa narrativa polifônica — a censura que o escritor faz, por exemplo, ao comportamento de Ana C., é explicitada através desse jogo com as vozes do coro.

O coro remete à Grécia Antiga, quando um grupo de jovens, ensinados a cantar e a dançar, completava as apresentações teatrais. O coro podia comentar as ações no palco desenvolvidas, emitir compaixão, torcer (em forma de preces), lamentar ou censurar o comportamento e a sorte dos personagens (BRANDÃO, 1995). Com o tempo, sua presença foi sendo enfraquecida no teatro, muitas vezes se resumindo às montagens clássicas. A retomada de Caio F. desse elemento dramático está em consonância com muitos elementos biográficos que apontam para um cultivo do teatro, não apenas como frequentador, mas, também, como ator e dramaturgo. Após sua morte, suas peças foram reunidas no livro *Teatro completo* (1997), cujo prefácio, de Luiz Arthur Nunes, resume uma intensa vivência teatral:

Caio sempre adorou teatro, via tudo, conhecia todo mundo da classe teatral. No entanto, foi mais do que espectador aficcionado: tornou-se um homem de teatro. Não de imediato, porém. Nos fins da década de 60 era apenas o amigo querido da nova geração de atores e diretores de Porto Alegre [...]

estava sempre junto, nas salas de ensaio, nas salas de espetáculo, nas mesas de bar onde o assunto era teatro, teatro, teatro. Naquela época, cursávamos o CAD, o Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da UFRGS. [...] Ele excursionou vários meses pelo Rio Grande do Sul atuando na montagem do *Serafim-fim-fim*, de Carlos Meceni [...] embora bissexto, Caio foi autor, conheceu o palco por dentro. E bom ator. A última vez que comprovei esse fato foi quando da leitura que ele fez de sua peça recém-concluída *O homem e a Mancha*, na casa do ator Carlos Moreno, para quem a escrevera de encomenda. (1997, p. 8-9).

Se o coro nas cartas é uma incorporação cotidiana do gosto pelo drama, pela encenação, esse recurso cênico constrói mais do que uma dualidade entre ego e alterego; implica descentramento de vozes — e, portanto, de poder —, além de um desejo pela performance, diabolizando, enfatizando, retomando, comentando, inserindo rubricas na narração. Em Caio F., o coro é plateia que interage, é leitor que analisa, demônios que escarnecem, interlocutores que exigem explicação. As nomeações, os modos de narrar os encontros com Ana C. são, assim, problematizados, desvelando uma crise de narrador e narrativa. Todavia, a criação desse eco autocrítico não se resume aos encontros do autor com a poetisa: em “Dodecaedro” (conto que abre o livro *Triângulo das águas*) ouvimos doze vozes e mais o fragmento de uma décima terceira a cercar, a engolir e vomitar pequenos acontecimentos. Nesse aspecto, tanto nas cartas quanto em “Dodecaedro” e ainda em algumas crônicas de *Pequenas epifanias* (1997), Caio F. se aproxima muito da escrita de Ana C. e de Hilda Hilst, ao criar vozes que interferem na maneira como se conta um acontecimento, explicitando as falhas, mostrando os nós, politizando o que é dito/contado no texto, apostando num feminino que está relacionado com o imperativo, com o *tom íntimo* de que nos fala Ana C., tão bem e precisa, no ensaio ainda hoje atualíssimo, intitulado “Riocorrente, depois de Eva e Adão...”, publicado na *Folha de S. Paulo*, em 12 de setembro de 1982, e inserido em *Escritos do Rio* (1993).

É interessante notar que tanto Caio F. quanto Ana C. estão exercendo, cada qual à sua maneira, um certo controle estético da ideia e da ação do amor dentro do espaço da individualidade. Trata-se de um processo analítico, em aberto, no qual podemos flagrar os olhares atentos ora para os conceitos ora para as possíveis práticas amorosas, o que pode ser comprovado pelo diálogo que tiveram acerca da construção do mito do amor no Ocidente. Esse autoconhecer-se e, conseqüentemente, conhecer o mundo, através não apenas da vivência amorosa, mas, também, a partir de um questionamento do estatuto do amor e de seu efeito de verdade, bem como de sua possibilidade ou não de existência, lembra a abordagem de André Lázaro, em *O amor: do mito ao mercado*, que enfatiza justamente a capacidade que a experiência amorosa tem de realizar um movimento de dentro para fora e, depois, de fora para dentro, fazendo o sujeito pensar em si mesmo, na sua relação consigo e com os outros, na ameaça da morte, no abandono, na separação e nas “forças estranhamente similares que parecem atuar na aparente desordem do universo”. (LÁZARO, 1996, p.11).

Nesse sentido, o espaço da cena amorosa se constrói não apenas na objetivação cotidiana do sentimento, pois essa dança, de que nos fala Octávio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), não traz uma perspectiva rígida, isto é, não é possível fixar seus elementos, seus jogos, suas regras, uma vez que os movimentos do amor e sua lubricidade, seus valores e conceitos podem mudar conforme os traços psicofisiológicos do sujeito, seus estados de humor, seu imaginário criativo, e a influência da geografia, do clima, da herança histórica e cultural da sociedade em que se vive. Dessa forma, ainda que a opção de Ana C. seja a de buscar na lucidez o esforço para organizar a “dupla chama” em sua vida, a sua reação emocional ao amor (ou ao medo dele, como questiona Caio F.) ultrapassa as forças de autocontrole, marcando o corpo (“magra, consumida, trêmula, chorosa”) com elementos que denunciam uma fragilidade e uma desorganização diante da intensidade do amor.

Pesquisar e refletir sobre o tema do amor é também aprofundar o interesse por elementos histórico-sócio-culturais que foram

capazes de interferir, modificar ou mesmo de originar o mito do amor romântico. Para todos os estudiosos do assunto, o marco para a compreensão do mito está no século XI e XII, naquilo que se chama “extrato da lírica provençal”, e no amor cortês, que é responsável pela visão conflituosa do amor: algo impossível de ser realizado em vida e, ao mesmo tempo, um encantamento do qual não se pode fugir, pois ultrapassa a vontade e a lucidez dos apaixonados. Esse princípio, retomado por diversos autores, desde Rougemont (2002) a Le Goff (1985), passando por Lázaro (1996), Matos (2000) e Priori (2005), é uma tentativa de ler a baixa Idade Média como um espaço de emersão dos marcos culturais e conceituais do amor no mundo ocidental. Nenhum dos teóricos do tema ignora a importância da descoberta do amor no Ocidente, que, longe de ser tão somente uma experiência individual restrita à esfera privada, é, antes, uma prática que impele o sujeito a repensar seu lugar no mundo, passando do coletivo ao individual e do individual ao coletivo. *Ad infinitum*. Consequentemente, o resultado dessa reflexão, de um modo ou de outro, quase sempre implica sociabilização da experiência.

E com Ana C. e Caio F. não foi diferente. Em muitas produções poéticas e teóricas, assim como em muitas cartas, a poetisa demonstra uma intensa atividade mental e prática em torno de questões importantes para a criação artística, tais como: a necessidade de repensar as relações entre literatura e vida, a questão da tradição e o esforço por uma dicção própria, o lugar do feminino no texto, a incorporação e reciclagem de elementos considerados não-literários (como cartas, diários, letras de música, trechos de filmes, cartões-postais etc.), entre outros assuntos, colocados, lado a lado, com o fluxo do amor:

imagino como seria te amar
 teria o gosto estranho das palavras
 que brincamos
 e a seriedade de quando esquecemos
 quais palavras

imagino como seria te amar:
 desisto da idéia numa verbal volúpia
 e recomeço a escrever
 poemas. (César, 1998, p. 90)

Fazer o amor fluir dentro da imaginação é fazê-lo também escorrer na montagem do texto, interpondo comentários filosóficos — “Mônadas, entende? Separadas umas das outras[...] As casas, as pessoas cada uma delas. Os animais, as plantas, tudo. Cada um, uma mônada. Fechada” (ABREU, 1982, p. 82) — dentro de sequências cotidianas, quebradas pelo deslizamento intimista — “O chá abria, mas eu queria uma quiromancia, um olho clínico mundano, viajado, uma resposta aguda, uma pancada no miolo” (CÉSAR, 1998, p.82) —, por informações sobre o contexto — “onde sento para ler Rosemberg e penso na década de 80 que não é mais 70, quando andávamos mais aflitos mas também mais articulados, identidade ou impressão de identidade em projetos de grupo” (p.129) — ou endereços-referenciais — “De repente um policial me segurou pelo capuz e perguntou por que eu estava correndo. Respondi agressivo: *Just because I like it!*” (ABREU, 1995, p.121)⁵. Tais jogos são uma constante em ambos os autores. Porém, o mais importante em toda essa elaboração estética é a multiformidade que o desenho do amor vai assumindo, sem jamais estancar numa concepção definitiva, uma vez que se utilizam e se reutilizam signos provisórios para deixar os afetos falarem. Dessa forma, Caio F. e Ana C. propõem uma política amorosa, no plano individual, na intimidade desse sujeito que é vários e, às vezes, até a negação do preenchimento, isto é, a não voz, o espaço branco da página:

Tenho uma folha branca
 e limpa à minha espera:
 mudo convite
 tenho uma cama branca
 e limpa à minha espera:
 mudo convite
 tenho uma vida branca
 e limpa à minha espera:
 (CESAR, 1998, p. 48)

Em “A máquina da escrita de Ana Cristina Cesar: afirmação da fissura nas bordas da produção de sentido⁶”, Fátima Maria de Oliveira defende a tese de que o suicídio de Ana C. pode ser lido como uma ação radical, porém, afirmativa do fluxo entre vida e literatura. Isso se compreendermos “como quer Deleuze, que o escritor não é doente, mas antes médico de si próprio e do mundo, podemos aceitar a obra de Ana como um empreendimento de saúde” (OLIVEIRA, p. 5). Para Fátima de Oliveira, a escolha da poetisa faz parte do “devir do escritor: Ana sai da vida, mas deixa o texto — divisão do corpo em heterônimos — possibilidade de afirmação da vida” (p. 5). Ela cita Ítalo Moriconi, com *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta* (1996), para ressaltar a estreita relação entre a vida, a morte e a escrita de Ana C., e provar que, para a poetisa, viver e escrever constituíam um processo de mão única, pois um aperfeiçoava o outro, o que já revelaria a vitalidade da escrita de Ana, à medida que, como vemos no poema acima, o ato de imaginar o amor é transformado rapidamente numa “volúpia verbal”, e essa materialização em palavra do jogo amoroso funciona como a última demão do processo, iniciado com o exercício da imaginação.

De fato, o processo de intensificação da vida na escrita e da escrita na vida de Ana C. é testemunhada por Ítalo Moriconi. Para ele e para outras pessoas que conviveram nos últimos anos com a poetisa, a impressão mais forte guardada de Ana C. foi, justamente, seu “sentido de urgência, uma ofegância de quem estava querendo sugar tudo. De quem não tinha tempo a perder”. (MORICONI, 1996, p. 128). Moriconi analisa um bilhete e quatro cartas de Ana C. para Caio F., datados de 82/83, mostrando o quanto a depressão da poetisa podia dar lugar a uma “jovialidade”, percebida na alegria com que elaborava, lúcida, a expansão de sua carreira literária em São Paulo. Tal atmosfera só desapareceu na última carta, designada por Moriconi de “carta do vendaval”, em que Ana C., às vésperas de lançar *A teus pés*, relatava a Caio F. os conflitos amorosos pelos quais estava passando, em meio à expectativa de lançamento nacional do seu livro. No entanto, para o crítico, o embaraço amoroso — a poetisa estava vivendo uma relação

homossexual — é menos importante do que “a estrutura de impasse na qual Ana se enredara” (p. 141), pois o que chama a atenção dele no relato da crise é menos o caso de amor e mais a exposição de um certo estar “vivendo no espaço da premonição, da sondagem do Destino”, perceptível na “mania por astrologias e horóscopos”, esboçada na carta pela poetisa.

Embora cultivasse o interesse pela astrologia tanto quanto Ana C., Caio F. guardava, na sua prática cotidiana, algum distanciamento dessa orientação, conforme mostram seus comentários irônicos, no trecho da carta acima, sobre o fato de a poetisa justificar a crise depressiva a partir da interferência, no seu mapa astral, da oposição entre planetas. Isso não impede, todavia, que Caio F. use todos os elementos astrais e os 12 arquétipos zodiacais para compor o seu *Triângulo das águas*, assim como não impede que, na mesma carta, ele declare, entre irônico e preocupado, sua inclinação para “amamentar” Ana C., justamente por causa da posição ocupada por Vênus e pela Lua, que se encontravam no signo de Câncer, no mapa astral do escritor.

Não quero entrar aqui na questão de ser ou não o conflito amoroso vivido por Ana C. a razão de seu suicídio — algo que estaria melhor abordado numa biografia —, tampouco me interessa valorizar o seu ato de tirar a própria vida como “uma afirmação radical de seu devir”, como defende Oliveira, a partir da orientação do Deleuze de *Mil Platôs* e da *Lógica do sentido*. Antes, interessa-me tecer algumas considerações acerca da diferença com que Ana C. e Caio F. incorporam a experiência amorosa em seus textos, partindo do pressuposto de que o encontro relatado por Caio F. em carta é sugestivo para tal análise.

O que leio na carta é a maneira conflituosa como o fluxo do amor era vivido por Ana C., e, também, como a expectativa de Caio F. por um namorado estava próxima da demanda amorosa explicitada pelos personagens de *Triângulo das águas*. Pode-se inferir que, enquanto para a poetisa a experiência amorosa implicava não a posse do outro, mas a posse de si mesma e a transformação disso em sintaxe — fluxo em Ana é sinônimo de sucessão, de hibridização de signos, cortes e

retomadas de ritmos, pausas, vozes —, para Caio F. a necessidade de um companheiro passava obrigatoriamente pela garantia do prazer sexual que, se aliado a uma troca cultural, representaria o ápice da parceria desejada. O escritor separava, cuidadosamente, a sua expectativa de um amor objetivado na prática, isto é, num cotidiano compartilhado, daquilo que constitui, em seus textos, a cegueira do mito do amor romântico, buscado por alguns de seus personagens, cujo comportamento acríptico é revertido pela ironia do narrador.

Ana C., no percurso de apoderar-se de um Eros-excesso, um Eros-agudizante, saqueava tudo aquilo que poderia ser digno de uma invenção sintática, de uma estetização, portando-se, assim, como uma investigadora da criação da emoção na escrita. Não quero dizer com isso que ela manipulava escombros — como Adorno acusa o vizinho que assobiava Brahms no metrô (1974) — ou afetos em ruínas, mas, sim, que sua concepção de escrita passa pela ideia de uma experiência político-analítica dos afetos. Os símbolos em Ana C. se hibridizam e, cada vez mais, ela quer se comunicar, tocar o outro, não pela obviedade da mensagem, dos enunciados prontos, dirigidos, mas por essa contemporaneidade dos signos fluidos, que escorrem da possibilidade de um sentido para um outro, sem se prestar a leituras detetivescas ou prontas, mas solícitos à corrente, à superabundância:

Discurso fluente como ato de amor
 incompatível com a tirania do segredo
 como visitar o túmulo da pessoa amada
 a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão que não
 pode ser nomeada (como uma carta fluente e “objetiva”).
 a chave, a origem da literatura
 o “inconfessável” toma forma, deseja tomar forma, vira forma
 mas acontece que este é também o meu sintoma, “não
 conseguir falar” =/
 não ter posição marcada, idéias, opiniões, fala desvairada.
 Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa, e
 para não/
 ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para
 mim o/

limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de meu (discurso)/ este resíduo.
 Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo).
 (CESAR, 1998, p.128).

Uma forma de percebermos a diferença entre isso que designo de *fluxo do amor* em Ana C. e em Caio F. é refletindo sobre a maneira como ambos encaram, por exemplo, o amor-acabado, isto é, o fim de um vínculo amoroso. Para o escritor, o fim de caso é visto como uma morte dos sujeitos que precisam mergulhar na dor do vínculo partido, do encontro desfeito, sepultando nesse gesto todos os escombros do relacionamento — mágoas, venenos não digeridos, impasses, perdas, diluições etc. —, como numa espécie de purgação. Só então o sujeito estará pronto para a reinvenção, a retomada do contínuo do amor em outros corpos, com outros valores, outras possibilidades de entrega e trocas. É o que se pode ver no conto “Caixinha de música” (*Morangos Mofados*, 1982), quando o personagem descobre que só pode se libertar dos escombros daquele vínculo matando a parceira que extraiu dele todas as “flores roxas e amarelas”, vampirizando sua energia sexual, sua criatividade, seus sonhos, ele um salgueiro com sede, ela, a primavera que explora, que manipula, que suga. Algo semelhante ocorre nos contos “Os sapatinhos vermelhos” e “Sem Ana, blues” (*Os dragões não conhecem o paraíso*, 1988), quando o fim do relacionamento configura uma reconstrução do sujeito, incluindo em seu horizonte uma abertura para a experimentação de outras sexualidades. Assim, terminar é cortar o deflúvio e ir buscá-lo em outras instâncias, reelaborando-se enquanto sujeito e permitindo que esse efeito de verdade, proporcionado pelo mito do amor, reapareça.

Para Ana C., no entanto, a corrente não precisa ser cortada, pois o próprio término é uma questão de linguagem, e como ocorre em tudo aquilo em que a poetisa manipula, pode ser estetizado, aberto à dúvida, e, dessa forma, permanecer líquido. Por isso, o fim de caso e a passionalidade que emerge do vínculo cortado serve ao desenho de um quadro, uma espécie de esquete: “ela quis/queria me matar/quererá ainda,

querida?” (CÉSAR, 1998, p.61). O jogo com os tempos verbais — “quis, queria, quererá” — e o particípio passado que também adjetiva — “querida” — flagra o desejo assassino de uma(um) parceira(o) pela(o) outra(o), e, ao mesmo tempo, não permite que ele permaneça imóvel na memória, pois a ironia da dúvida faz esse desejo assassino vibrar no presente: “quererá ainda, querida?”.

A fluidez do querer perpassa os tempos, pois se a resposta à pergunta irônica for “sim”, o querer já não é o mesmo, afinal, matar hoje aquela(e) a quem se desejou matar no ontem não é igual a ter matado naquele instante inaugural do desejo; algo com certeza alterou essa vontade, pois houve uma maturação do sentimento/querer, afinal, tudo que é preservado precisa de ações, transformações, capazes de sobreviverem à passagem do tempo. Por outro lado, se a resposta for “não”, se não se quer mais matar a(o) outra(o), é, também, porque a corrente fluiu, metamorfoseou-se, virou outra coisa.

Num trecho de um dos poemas mais belos de Ana C. — “Contagem regressiva” (*Inéditos e dispersos*, 1998) —, ela retoma essa fluidez do amor, elaborando uma reflexão bastante contundente sobre a presença de um vínculo no outro, entendendo os afetos como um labirinto onde se perdem e se encontram elementos (rostos, marcas, identidades) de um amor terminado no outro que o sobrepôs:

[...] Acreditei que se amasse de novo
 esqueceria outros
 pelo menos três ou quatro rostos que amei
 Num delírio de arquivística
 organizei a memória em alfabetos
 como quem conta carneiros e amansa
 no entanto flanco aberto não esqueço
 e amo em ti os outros rostos
 (CESAR, 1998, p.163)

O amor não se enquadra numa cartografia estanque, numa memória organizada, de espectros. Ele é “flanco aberto”: caos de referências, palimpsesto de rostos e sensações. As histórias possíveis de serem elaboradas com o efeito de verdade

do amor não são horizontais nem verticais, mas sensoriais: numa imagem de hoje, encontram-se visões de ontem, pedaços de pessoas que foram caras e que, por isso mesmo, não servem a coleções ou arquivamentos, mas à renovação do prazer da percepção da existência do outro: “e amo em ti os outros rostos”.

Penso que, talvez, a imagem mais adequada para o amor em Caio F. seja a daquela parte da cachoeira interceptada por pedras, cortada por entrâncias, contornos por onde fluxos da água precisam inventar resistências para seguir, chegando, às vezes, a formar piscinas. Ou seja, há cortes e retomadas do fluxo. Diferentemente, a imagem do amor em Ana C. estaria mais próxima da queda d’água propriamente dita, da corredeira brusca e contínua. Não quero dizer com tal comparação que a diferença no modo de vivenciar e compreender o amor tenha impedido uma amizade sincera e uma tentativa de interlocução entre eles, mas desejo ressaltar que a declaração de Ana C. acerca de seu “medo de amor”, seguido de um “não saber bem”, pode ser compreendida dentro de sua ideia compulsiva de escrita, na qual os afetos são fluxos intermináveis. Dito de outro modo, ela estaria reescrevendo, ao vivo e diante do caro interlocutor que foi Caio F., os contornos e resíduos da experiência amorosa, expostos na própria superfície de seu corpo, de sua pele, ou, como afirma Fátima Maria de Oliveira, materializados numa espécie de “tensão na borda: Limiar da paixão pelas letras nas quais se processa toda a lógica do sentido de sua produção literária” (OLIVEIRA, 2007, p. 14).

Dizer que pode estar sofrendo de medo de amor e, em seguida, voltar, como quem rasura o já-dito, para afirmar um “não saber bem” implica não somente o recuo de uma declaração, mas, sobretudo, um desejo de dispersar a fixidez do que se declarou. O “não saber bem” é retomada do jogo, é itinerário aberto: um deixar o signo continuar fluindo, sem estancar num foco único. A escolha de Ana C. é pelo percurso e não pela mera confissão. Nesse sentido, ela opta pelo jogo, pelas poses, pela rasura, abrindo mão de uma identidade fixa, de uma referencialidade segura, desfazendo a possibilidade de enquadramento da poetisa nascida em 1952, tradutora, bolsista e pesquisadora

com formação na Inglaterra, ensaísta, carioca, mulher, urbana, brasileira, bissexual, e encenando uma maneira efêmera de lidar com a dor ou o medo do amor no “agora”.

No trecho da carta que recortei inicialmente, percebe-se a opção de Ana C. pelo impreciso, justamente no instante em que o diálogo com Caio F. apontava para uma perspectiva sólida de definições. Optar pelo vago “não sei bem” é permitir que essa Ana C. “excessivamente débil, excessivamente yin, autocomplacente na própria fragilidade” possa também ser lúcida, e, assim, outra, em visita ao amigo escritor. A escolha pelo não aprisionamento traz uma mobilidade significativa a sua poesia, e funciona como uma espécie de força-síntese da troca consciente do clássico “quem eu sou?” pelo “o que eu faço com o que sou?” e “onde habito quando eu não sou?”:

Poesia

jardins inabitados pensamentos
 pretensas palavras em
 pedaços
 jardins ausenta-se
 a lua figura de
 uma falta contemplada
 jardins extremos dessa ausência
 de jardins anteriores que
 recuam
 ausência freqüentada sem mistério
 céu que recua
 sem pergunta
 (CESAR, 1998, p.97)

Sua dicção poética liga-se ao que Flora Süssekind, em *Até segunda ordem não me risque nada*, chamou de “constante exílio voluntário em métodos alheios [...] e tantas reescrituras de um mesmo, e às vezes mínimo, texto seu” (1995, p.9). Nesses “jardins inabitados” onde a linguagem intenta riscar um conteúdo (“pretensas palavras em/ pedaços”), chama a atenção também o deslizamento de um espaço novamente esvaziado (“ausência frequentada sem mistério”) e o quanto tal

espaço, ilimitado, indefinido, retorna desabitado de palavra (“céu que recua/sem pergunta”).

O debate entre preenchimento e esvaziamento (da página, da pauta, da poesia e do horizonte) faz parte do projeto de Ana C., e, devido à força dessa conversação incessante, sua escrita foi tomada como um lugar de interlocução por Caio F. No posfácio escrito pelo autor para o lançamento de *A teus pés*, pela editora Brasiliense, em 1982, percebe-se seu fascínio pela incorporação que a amiga faz de elementos não-literários, considerados gêneros menores (cartas, confissões, diários, postais, fotografias, trechos de canções populares etc, conforme mencionado anteriormente). Esse ritmo próximo da fala, que preenche e, ao mesmo tempo, assume os vazios de uma ausência de “conforto”, da não “permanência de um endereço literário no todo reconhecível”, conforme analisa Maurício Vasconcelos⁷, é o responsável pelo tom dramático e coloquial da poesia de Ana C., e resulta numa teatralização da escrita em prol de uma sugestão de intimidade com o outro. Além disso, traz um convívio constante tanto com a ideia da morte quanto da extensão da discursividade desse “eu-você” problematizados pelo seu texto: “Tenho medo de perder este silêncio./Vamos sair? Vamos andar no jardim? Por que você me trouxe aqui para dentro deste quarto?/Quando você morrer os caderninhos vão todos para a vitrine da exposição póstuma./Relíquias” (CESAR, 1998, p.125).

Para Caio F., também a vibração do discurso íntimo e dramático poderia funcionar como uma maneira de dispersar, não diluindo, mas descentrando, a densidade e o irremediável de certos temas por ele abordados. Daí a busca consciente e explícita, em seus textos, de um diálogo com Ana C., que pode ocorrer através de citações diretas – *Os dragões não conhecem o paraíso* termina com versos da poetisa retirados do livro póstumo *Inéditos e dispersos*: “Chamem os bombeiros, gritou Zelda./Alegria! Algoz inesperado” –, de retomadas e mesmo de respostas às imagens propostas pela amiga.

Segundo o depoimento de Caio F., sua escrita é produto de um entrelaçamento entre suas experiências íntimas e o domínio de uma linguagem voluntariamente poética, ficcional,

que almeja, cada vez mais, “a fusão de Eros e Thanatos”. Ele confessa que deseja “intervir na epidemia da vida”, não somente para retratá-la, mas, sobretudo, “para descer e subir nas camadas profundas da alma humana”⁸. Sua linhagem liga-se à escrita vertiginosa de Clarice Lispector, ao experimentalismo de Hilda Hilst, ao desejo de incorporação do prazer do corpo-no-texto, texto-no-corpo de Roland Barthes e de Ana C., e à possibilidade paradoxal de condensar em narrativas curtas (como o conto) o exato e o aleatório, como fazia Julio Cortázar. A ideia de literatura em Caio é, como definiu Luiz Costa Lima, “um encontro com a verdade à medida que (se) questiona as práticas da verdade” (1991, p.51). Por isso, muitas vezes, o jogo ficcional de organização e desvio das experiências do amor e de sua busca instaura a *persona* ou o sujeito textual, fazendo sua escrita ser mais uma “biografia das emoções⁹ do que uma tradução literal do vivido.

Em *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles* (2005), Massimo Canevacci aborda as culturas juvenis contemporâneas, a partir de uma constatação de que elas são fluidas, não passíveis de rótulos, e se colocam de forma espontânea “pelos poros da metrópole”. Orientado por uma paixão pelos objetos e seguindo a antifilosofia deleuzeana, ele declara estar na “contramão” do método e do discurso científico, se entendermos por científico uma orientação monológica. Ao recortar seus objetos – *rave*, *piercing*, *techno*, tatuagem, *bodyscape*, *cut-up*, ciberespaço, *fanzine*, videoarte –, Canevacci afirma que não há mais como falar em contracultura depois de 1980, nem em subculturas, nem em “política conjugada dos movimentos depois de 77”. Esse não-poder-falar implica não usar esses conceitos como fórmulas de explicar o que ocorre hoje nas metrópoles. Todavia, sua visão de “culturas líquidas”, intermináveis, pode ser aplicada não apenas a partir dos anos 1990, mas já nesse momento em que flagramos a conversa de Caio F. e Ana C., pois o posicionamento dos dois autores e as produções textuais entrelaçam-se e desconfiguram a ideia de uma história calcada em distanciamento e neutralidade, de uma tradição cristalizada, fruto de um discurso unívoco.

Victor Adler Pereira (1999) nos lembra que as obras de Caio F., de maneira geral, estão sempre retomando uma “pergunta insistente sobre as possibilidades de felicidades, quando os sonhos comunitários entram em crise no fim dos anos 70” (p.3). Para o ensaísta, há no discurso de Caio F. um reconhecimento de que “a posição marginal” é o que resta àqueles “que se consideravam a vanguarda da construção de um novo mundo” (p. 3). Entretanto, essa margem que resta não é um lugar fixo, resultante de um castigo pela busca de modos alternativos à estrutura burguesa-capitalista, mas, antes, um espaço conquistado, fruto de sucessivos investimentos na deriva, na fluidez. Dessa forma, os investimentos insinuam prazer, embora não escamoteiem a dor.

Se pensarmos nessa imagem de objetos frutos de uma vertente cultural que escorre pelos desvãos das cidades, criando micro-histórias que se comunicam com um presente líquido, dentro do qual as referências de toda uma tradição não funcionam como amarras, mas como libertação, os textos de Caio F. e de Ana C. podem servir à visualização de uma abertura ao jogo, a um desmantelamento produtivo das prisões de uma tradição: “Posso ouvir a minha voz feminina: estou cansada de ser homem”, avisa Ana C. (1998, p. 102), como quem ameaça antes de romper os grilhões. O debate com a tradição precisa ser corporificado, misturado no suor e no gozo do corpo que responde à sua problematização: “com uma das mãos ele ligava o rádio libertando uma onda desgrehada de violinos, Wagner, supôs, que tinha sua cultura, sua leitura, valquírias, nazismos, dachaus, judeus, e com a outra acariciava o pau começando a vibrar estimulado talvez pelos violinos, judeus, davis” (ABREU, 1982, p. 148). Diante do fluxo contínuo dos afetos, da relação com a escrita, da liberdade pessoal, das formas possíveis de singularização amorosa e sexual, a percepção de que não há mais *contra* nem *subculturas* já estava, anos antes da marca-limite pensada por Canevacci, na corporeidade do texto de Caio F. e Ana C., através do gesto/escrita que positiva a vontade de fazer do mito do amor histórias de políticas intermináveis.

Leio as marcas de uma intimidade entre Ana C. e Caio F. como um espaço possível para uma política dos afetos, construída a partir da problematização de micro-histórias artisticamente elaboradas para deixar a multiformidade do mito do amor falar. Dentro dessa orientação da fala como uma superfície que pode permitir deslizamentos, rediscutindo a distância entre quem escreve e como se escreve histórias afetivas, ambos os autores redimensionam, nos anos 1970-80, o debate sobre escrita, amor, cultura, teoria e vida, não apenas no âmbito das representações literárias, mas, também, nos encontros cotidianos, nos quais posturas e conceitos são repensados.

Caio F. e Ana C. entrelaçam discursos ora contrários ora favoráveis ao mito do amor. Em qualquer das hipóteses, percebo desenhos multiformes e, por isso mesmo, em consonância com a perspectiva contemporânea de não fixar um sentido único para as vivências afetivas e suas respectivas representações no plano da criação artística. Tudo que eles nos dizem e aquilo que jamais disseram configuram um gesto afirmativo da singularidade, isto é, um investimento na esfera social e subjetiva da cultura, na qual é possível estruturar, ainda que provisoriamente, relações íntimas e vivências cotidianas através de uma elaboração poética do mundo, dos amores, das sensações.

EVERYTHING I HAVE NEVER TOLD YOU: THE INTIMATE SPACE IN CAIO F. E ANA C.

ABSTRACT — *Study of the peculiarities of the poetic and politic approach of the myth of love in excerpts from letters, narratives and texts by Caio Fernando Abreu and Ana Cristina Cesar, a cut through in the writings that best explained the poetic relationship between trajectory personal, sociability and critically of affection. This paper is derived from the chapters of a doctoral thesis *Infinitely personal: modulations of love in Caio Fernando Abreu and Renato Russo*, defended by me in 2008 at UFMG.*

KEY WORDS: *Love. Poetic Language. Representation.*

NOTAS

¹O título deste artigo é uma homenagem ao hábito tanto de Caio Fernando Abreu quanto de Ana Cristina Cesar de assinar apenas com o primeiro nome e o segundo abreviado. Ana porque desejava com essa assinatura questionar o estatuto da autoria, retomando a ideia da ostentação não de um nome célebre que precede ao texto, mas de uma máscara anônima, que se presentifica no corpo da escrita; Caio porque gostava da perspectiva de uma marginalidade oriunda de suas vivências hippies, de experiências com drogas e em grupos alternativos dos anos 60/70. Em algumas cartas aos amigos ele acrescentava no final: “Caio F., primo de Cristiane F.”, numa alusão ao livro *Eu, Cristiane F., 13 anos, drogada, prostituída...*, de Kai Hermann e Horst Rieck (1981), que ganhou no mesmo ano uma versão cinematográfica dirigida por Ulrich Edel. Tudo que eu nunca te disse é um verso de Ana C., extraído do livro *A teus pés*, 1998, p.80. O artigo é derivado de um dos capítulos da tese de doutorado *Infinitamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu e Renato Russo*, defendida em 2008, na UFMG.

²Os itálicos e cortes em negrito são da edição original. Os cortes feitos por mim estão em fonte normal. Excluí as notas de rodapé do editor das cartas de CFA que explicavam, entre outras coisas, quem é Jacqueline Cantore, que o poema *Contagem regressiva* de Ana Cesar foi lido pela poeta em público, que o livro citado pela poeta, *O amor e o Ocidente*, em conversa com CFA, seria uma organização de Georges Duby, editado em 1982, pela Brasiliense.

³Pérsio é um personagem de CFA, da novela “Pela noite”, inspirado noutro Pérsio, de Julio Cortazar (*Os prêmios*, 1969). Originalmente, “Pela noite” foi publicada no livro *Triângulo das águas* (1983), e depois foi reeditada postumamente em *Estranhos estrangeiros* (1996).

⁴O mito do amor-paixão é um fenômeno cultural e histórico, em que se misturam, além de crenças e práticas religiosas, todo um misticismo pagão recalcado pela cultura cristã, a memória e o gosto humano pela guerra, e, ainda, a existência de um conflito entre a prática cotidiana do amor – quando realizado pelo casamento – e a promessa de encantamento e de fuga da realidade prometidos pela paixão. Para Rougemont, a história que melhor

traduz essa hibridização de elementos é a de Tristão e Isolda; isso porque o amor-paixão ali se coloca enquanto um mal maior a que os amantes estão sujeitos; é uma doença da alma pela qual eles não podem responder conscientemente, pois não depende da razão nem da vontade dos apaixonados: foi provocada por uma poção encantada. Nesse sentido, o amor-paixão torna-se uma fatalidade e, nesse aspecto, aproxima-se da noção grega de amor, que atribuía o poder de amar e ser amado a uma intervenção dos deuses, independentemente da vontade e ação humana.

⁵ *Just because I like it!* é citação dos versos dos Rolling Stones: “That’s only rock in roll/ but I like it!” Inclusive, na sequência dessa história-sonho, inserida nos fragmentos do diário do autor escrito em Londres, quando ele esteve exilado em 1974, volta-se a mencionar Mick Jagger, cantando *Angie*, uma música ícone da contracultura, que além de trazer imagens de uma ambiguidade sexual, é performatizada pelo gestual, na época, ambíguo de Jagger.

⁶ Artigo disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.pucrio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE/3555.PDF?NrOcoSis=6360&CdLinPrg=pt>. Acesso em: 20 ago.2007.

⁷ Maurício VASCONCELOS. Poesia e tempo: fragmentos de uma crítica cultural. In: Maria Antonieta PEREIRA, Eliana Lourenço REIS. *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p.229-239.

⁸ CAIO F., em entrevista a Marcelo Secron Bessa, 1995, p.8.

⁹ VASCONCELOS, Maurício Salles de. Poesia e tempo: fragmentos de uma crítica cultural. In: PEREIRA, Maria Antonieta, REIS, Eliana Lourenço. *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p.229-239.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1975.

_____. **Morangos mofados**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **Triângulo das águas**: noturnos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

Sitientibus, Feira de Santana, n. 42, p.9-32, jan./jun. 2010

_____. **Os dragões não conhecem o paraíso.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Estranhos estrangeiros.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Pequenas epifanias.** Porto Alegre: Sulinas, 1997.

_____. **Teatro completo.** Porto Alegre: Sulinas/IEL, 1997.

_____. Entrevista. **Revista Autores Gaúchos**, n. 19, 1995.

_____. Sobre o manuscrito. **Revista Ficções.** Rio de Janeiro. Ano I, n. 2, p. 77-88, 2. sem. 1998.

_____. **Cartas.** Organização Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade.** Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega.** Petrópolis: Vozes, 1993, v. 1.

CANEVACCI, Massimo. **Culturas eXtremas.** Mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Trad. Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés.** Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; Ática, 1998.

CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e Dispersos.** Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; Ática, 1998.

CESAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio.** Rio de Janeiro. UFRJ Editora; São Paulo: Brasiliense, 1993.

CORTÁZAR, Julio. **Os prêmios.** Trad. Glória Rodríguez. São Paulo: Círculo do Livro, 1969.

COSTA LIMA, Luiz Costa. Representação social e mimesis. In: **DISPERSA DEMANDA.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995, v. 2.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. e sel. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

GOFF, Jacques Le. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1985.

LÁZARO, André. **Amor: do mito ao mercado**. Petrópolis: Vozes, 1996.

MATOS, Marlise. **Reivencões do vínculo amoroso**. Cultura e identidade de gênero na modernidade tardia. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000.

MORICONI, Ítalo. Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

OLIVEIRA, Fátima Maria de. **A máquina da escrita de Ana Cristina Cesar**: afirmação da fissura nas bordas da produção de sentido. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.pucRio.br/cgibin/PRG_0599.EXE/3555.PDF?NrOcoSis=6360&CdLinPrg=pt> Acesso em: 20 ago. 2007.

PASSOS, Danielly. Amor, cuidado e intimidade: a invenção moderna do feminino. In: VALE, Alexandre Fleming C., PAIVA, Antonio C. Saraiva (Org.). **Estilísticas da sexualidade**. Campinas: Pontes, 2006.

PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Marcas no corpo, no texto e na cena de Caio Fernando. In: ENCONTRO DE PESQUISADORES DE LITERATURA E HOMOEROTISMO, 1. 1999, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1999. (mimeo).

ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no Ocidente**. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SPONVILLE, André-Comte. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

STONES, Rolling. **It's Only Rock'n'Roll**. Polydor, 1974.

VASCONCELOS, Maurício Salles de. Poesia e tempo: fragmentos de uma crítica cultural. In: PEREIRA, Maria Antonieta, REIS; Eliana Lourenço. **Literatura e estudos culturais**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 229-239.

Recebido em: 19/08/2010

Aprovado em: 25/08/2010