

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO:  |     |
| A esfinge . sereia: enigma e sedução.....                      | 09  |
| CAPITULO I   |     |
| OS SEDUZIDOS: SUAS REDES, ÂNCORAS, NAVIOS E OUTRAS EMBARCAÇÕES |     |
| O navio desatracar.....  | 22  |
| Os navios fazem figuras no ar.....                             | 28  |
| Pirataria em pleno ar.....                                     | 45  |
| Instruções de bordo.....                                       | 57  |
| CAPÍTULO II  |     |
| O COLÓQUIO AUTOBIOGRÁFICO: MÁSCARAS DA ESFINGE                 |     |
| As fotos: pose da esfinge .....                                | 82  |
| Pactos com a esfinge.....                                      | 93  |
| A esfinge seduzida .....                                       | 99  |
| CAPÍTULO III   |     |
| DIÁRIOS LITERÁRIOS: SEREIA DE PAPEL                            |     |
| Os diários: canto de sereia.....                               | 112 |
| Seria marginal a sereia?.....                                  | 117 |
| Sereia pós-moderna.....  | 124 |
| CAPÍTULO IV  |     |
| AS CORRESPONDÊNCIAS DO EU COM O OUTRO                          |     |
| A esfinge remetente.....                                       | 132 |
| A sereia e o destinatário.....                                 | 139 |
| CONCLUSÃO  |     |
| O singular e anônimo sobre um mar de letras.....               | 152 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....                                | 162 |



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## **A ESFINGE É SEREIA: ENIGMA E SEDUÇÃO**

i, pela primeira vez, com um texto e um livro de Ana Cristina Cesar, possivelmente, meu parco conhecimento literário não divisava o que se conjurava por detrás daquelas páginas. Estávamos em julho de 2000, eu freqüentava o curso de Especialização em Literatura Brasileira da PUC . MINAS. O módulo ministrado, Tópicos Especiais de Literatura Brasileira, tratava de trazer subsídios sobre a produção da literatura moderna (ou pós-moderna), as teorias em questão e os seus principais representantes. A professora apresentou, em algum momento da aula e sem muito impacto sobre mim, a poesia de Ana Cristina. Num outro dia, circulou entre os alunos do curso o livro de Ana C., *Correspondência incompleta*. Quando o livro chegou as minhas mãos fiquei olhando a beleza da capa, de um monocromático cinza azulado que estampava, em um meio perfil de olhos voltados para baixo, a figura da moça bela e enigmática. A fatura dos cabelos em volta fazia moldura para um rosto belo e triste. Abri o livro, outros queriam vê-lo, passei por mais fotos sem, entretanto, poder ler alguma coisa. Já em outros dias, acabava sempre me deparando com alguma coisa sobre Ana Cristina, um livro de estudo, *Bliss & Blue: segredos de Ana C.*, o moço da livraria da universidade que colecionava recortes jornalísticos e outras publicações sobre Ana e, nessas alturas, eu já começava a perguntar sobre ela. Procurava seus livros, investigava estudos.

Comecei lendo *A teus pés* com os receios e brios de um leitor que não se sente apto para a façanha. Li, reli, larguei e guardei o livro. Voltei a lê-lo, começava a pensar naquelas vozes elipsóides, a decorá-las. Pensava no som belo evocado no pequeno verso do poema "Este livro": "Buro açúcar branco e

urada. Era essa descoberta uma aventura literária. A consciência do leitor tomada de assalto, mesmo sem conseguir se inteirar daquilo que havia na maioria dos versos, mesmo que a maioria dos jogos ali instaurados passassem, até aquele momento, despercebidos. Deixava-me ir pelo gozo do medo, pela vontade insistente de descobrir, de estar enredado ali, naquela sedução de palavras, arremessado no olho do furacão.

A aventura, toda e qualquer, é o exercício do desconhecido fascinante, excitação que nos arremessa para um possível ou impossível horizonte de riscos, lugar de imperioso desconforto e gozo. Instabilidade absoluta, quimeras, ilusões, desvario e o raro prazer do experimento. Estar de alguma forma entregue, à mercê de todos os infortúnios, de todos os reveses, das intempéries. Estar por inteiro ali, no veio da aventura, sê-la.

A palavra, não raro, oferece-nos esta incursão de gosto ousado. Porque nos diz daquilo que não sabíamos, porque repete o que pensávamos e não sabíamos dizê-lo ou, de forma ainda mais drástica, destrói as crenças naquilo que achávamos que sabíamos. A literatura de Ana Cristina Cesar apraz-se nessas contendidas, move as crenças desestabilizando-as, vertiginosamente. Assina-se com esse verso uma cumplicidade secreta, artilosa, apaixonada. Sem estar de comum acordo com seu criador, sem entendê-lo em seus caminhos torturantes da criação, entregamo-nos ao seu oferecimento mais caro: %A sedução da palavra+.

Mas, ainda que por tortuosas trilhas, de soslaio, obliquamente, essa escritura, fantasiosamente, é capaz de propiciar o %olho no olho+do autor

la de éter. Somos incitados à investigação, ao desejo insistente de encontrar uma possibilidade, uma trilha, mesmo que falha e falsa, para adentrar no mundo de que m finge se entregar em palavras. Desse desejo nasce este trabalho, perdido ou encontrado no *castillo de alusiones / forest of mirrors*+(CESAR, 1999a: 60) que a literatura de Ana Cristina Cesar constrói.

O desejo cego ou o amor à primeira vista pelo texto de Ana Cristina Cesar nascem instantâneos, momento em que o leitor inapto depara com o chamado texto de fruição, tal qual a descrição barthesiana:

Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1999: 22)

No encaço dessa possibilidade de fruição, a escritura de Ana C. suscita inúmeros questionamentos sobre esse fazer literário que se convencionou chamar de marginal. Dribla as convenções, instaura novas hierarquias entre autor e leitor, dissimula e encena o fazer poético.

A menina Ana Cristina Cesar apaixonou-se pela escrita desde muito cedo, ainda criança, ditava seus poemas à mãe, já que não escrevia, lembra Ítalo Moriconi (1996). Mas seu destino não lhe fugiria, a sua poesia é oficializada na antologia poética, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda em 1976 (*26 poetas hoje*). Partindo desse instante, a poeta escreve e publica *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvax de pelica* (1980), *A teus pés* (1982) e *Inéditos e dispersos* (1985), livro póstumo organizado por Armando Freitas Filho. Seus ensaios, críticas e tradução

s: *Literatura não é documento* (1980), *Escritos da Inglaterra* (1988) e *Escritos no Rio* (1993).

Por caracterização, pelo momento em que está inserida, pelo contexto de suas publicações e o modelo de divulgação, a poesia de Ana Cristina Cesar é, muitas vezes, lida e entendida como marginal. Para indicar o real sentido dessa literatura dos novos poetas das décadas de 70/80, Heloísa Buarque de Hollanda observa:

Nas mais variadas circunstâncias, a definição das noções alternativa-marginal-independente vem carregada de sentido objetivo: o controle total da produção e distribuição do trabalho de poesia, o que traria consigo, entre várias vantagens, como uma maior liberdade de criação, aquela de procurar redefinir o espaço e o alcance social da literatura. (HOLLANDA, 2000: 215)

É óbvio dizer que a obra de Ana Cristina Cesar não renega a marginalidade poética, os grupos de convivência e os modelos de reflexões para o que se escrevia na época. São os elementos principiadores, pedra basilar, os preceitos imprescindíveis para fazer florescer uma poesia e uma prosa que extrapolam o esquemão do universo de uma literatura alternativa-independente, alçando vôos para além do esquemão+ que o grupo marginal se propunha escrever. Chama-me a atenção, exclusivamente, o tom coloquial, o pacto autobiográfico e o leitor confidente que a escrita de Ana C. sugere na maioria das vezes. Esses aspectos mencionados estão, definitivamente, inseridos como premissas fundamentais da poesia marginal, que abordarei em um momento particular do trabalho, no entanto, para Ana Cristina, isso é apenas um mote, para deixar o seu interlocutor à beira do abismo. Partindo desse mote, situando-me como um dos seus possíveis interlocutores, analisarei aspectos da obra de Ana Cristina Cesar que evidenciem o diálogo

É um diálogo que convoca o leitor a destecer as amarras de um texto que se coloca, ao mesmo tempo, coloquial e repleto de formalidades, apresentando-se escancarado e hermético, passível de leitura e também ilegível. Poética que se desdobra em infindos *versos*, muitas Anas desconstruídas, enigmáticas, alçapão de labirinto.

Para melhor situar-me no texto de Ana Cristina, inteirar-me das discussões que ele tem provocado, foi organizado, no primeiro capítulo do trabalho, um levantamento de ordem cronológica, ainda que esparso e com algumas lacunas, de ensaios críticos, artigos, dissertações e teses sobre sua obra. A leitura desse modo, pretendida e efetuada, inicia-se com o ensaio de 1989, *Singular e anônimo*, de Silviano Santiago e termina com *Ana C., a crítica por trás da poesia*, escrito em 2004 por Annita Costa Malufe. Verificando as análises realizadas nesse período de anos, compreende-se a relevância adquirida pela literatura de Ana Cristina Cesar no interior do mundo acadêmico e, não obstante, a importância desses textos para se compreender o advento da literatura moderna, pós-moderna e contemporânea ou como se pretenda chamá-la.

No segundo capítulo deste trabalho, opta-se por aproximar o conjunto das fotografias de Ana Cristina Cesar publicadas em *A teus pés* (1999), *Inéditos e dispersos* (1999) e *Correspondência incompleta* (1999) com o jogo da representação imposto em sua literatura. O livro *A teus pés*, publicado em 1982, não inclui o aparato imagético, entretanto, a edição póstuma, organizada pelo amigo e curador da obra de Ana C., Armando Freitas Filho, dispõe nas primeiras páginas um capítulo iconográfico. Esses retratos,

idade autoral, sem convocar-nos para uma análise imbricada, paralela, fotografia/poesia e, por isso, impossibilitados de serem lidos e interpretados como pano de fundo para os artifícios dos versos da poeta ou, ainda mesmo, como recursos para justificar o jogo autobiográfico, devem ser notados e analisados como uma prática da encenação, a pose estudada do artista, não [p.a.] no sentido do fingimento, mas certamente da intencionalidade, do controle da significação. Inocência, nem na nudez+ (RESENDE, 2003: 305) . Desse modo, observando a imagem da mulher posada nas fotografias desses livros, não é custoso compreender o parâmetro representativo disposto em cada tom dos versos. Ou seja, as imagens, se atentamente observadas, são suportes para intercambiar a leitura performática sugerida em muitas ocasiões da literatura de Ana Cristina Cesar. As fotografias sustentam, revigoram e evidenciam a fantasia do real originada dos seus versos. Partindo desse aparato, da imagem para a linguagem, a composição poética de Ana Cristina reverbera o dual conflito da representatividade ficcional e da própria representação do real. Se o vivido está representado nessas fotos de encenação prazerosa e estudada, a literatura dessa escritora, com igual malícia ensaiada, tende a expor, como factual dilema, o que é verdadeiro na escrita poética. No mesmo capítulo analisa-se, ainda, como a exposição das fotografias, em *A teus pés* e nos demais livros de Ana Cristina, pode gerar a falsa ilusão de uma leitura pactuante, sussurrada, segredada numa intimidade envolvente e capciosa. Os pactos são constituídos como elementos primordiais para se enlevar, enredadamente, na realização da leitura de Ana Cristina, pelo menos num primeiro momento. Em outro momento, exploram-se os recursos



tilística como um recurso guarnecedor do colóquio priorizado na poesia de Ana C. Evidencia-se como esses elementos, *a priori*, revelam a inter-relação do escrito, do lido e do vivido, compilando em sua literatura a memória do lido como a mais intensa memória do vivido. Artefatos intensificadores, nessa literatura, da sedução e do enigma em vozes que se multiplicam a cada verso.

No seguinte capítulo, sobre as multifaces do colóquio e as várias maneiras como ele é praticado, investigam-se os muitos elementos constitutivos da sedução premente que se prolifera nesse texto. Diante da consciência de um fascínio *voyeurístico*, entendemos que há, na poesia de Ana Cristina Cesar, um tipo particular de texto incentivando, detonando as leis e os jogos da arte de seduzir. Tomam-se por base, para esse aspecto particular de leitura, as poesias formatadas em diário, pois essas parecem ser, na maioria dos casos, o enigma que a todos seduz. Examinam-se, do mesmo modo, as relações da poeta e desse modelo característico de sua criação, com as conjecturas da literatura marginal estabelecida nos anos 70. Finaliza-se demonstrando, na seguinte parte, as experiências da literatura de Ana Cristina Cesar com a culminância dos estudos pós-modernos e os reflexos de tais circunstâncias em sua poesia.

Em *Correspondências do eu com o outro*, o quarto capítulo da pesquisa, apresentamos a ligação intersubjetiva das variações epistolares introduzidas como modelo de literatura na obra de Ana Cristina. A análise tem como princípio o livro *Correspondência Completa*, de 1979. Partindo dessa carta consideramos, em modelo de cotejamento, o livro *Correspondência*

nte de exercício para a composição de uma literatura que se deseja no outro e, assim sendo, os correspondentes, reais ou fictícios, são os vultos célebres das cartas encenadas na escrita ou da escrita que se encena nas cartas. E, finalmente, retomamos o ensaio de Silviano Santiago, %Singular e anônimo+, para afirmar na poesia de Ana Cristina Cesar a localização de um sujeito amorfo. O mesmo sujeito situa-se numa posição em que o movimento para o outro se dá na reiteração de constantes artifícios, na sobreposição de máscaras, na reiteração de movimentos oblíquos, deixando a possibilidade do encontro, do dar-se a ver, em uma suspensão definitiva. A sobrevivência desse sujeito se possibilita na instauração de novas máscaras, como está representado no diálogo do andarilho e do curioso de Friederich Nietzsche:

Andarilho, quem é você? Vejo-o que anda por sua estrada, sem desdém, sem amor, com olhar inescrutável; úmido e triste, como uma sonda que da profundidade volta insaciada para luz . que buscava ela lá embaixo? . , como um peito que não suspira, como um lábio que esconde seu nojo, como uma mão que apreende apenas devagar: quem é você? que fez você? Descanse aqui: este lugar é hospitaleiro para com todos . recupere-se! E quem quer que seja: que coisa lhe apetece agora? o que pode lhe servir de conforto? Apenas diga; o que eu tiver, lhe ofereço! . %Conforto? Conforto? Ó curioso, o que diz você! Mas, por favor, me dê . . O quê? O quê? Fale! . %Mais uma máscara! Uma segunda máscara!+.. (NIETZSCHE, 2006: 171-172).

Por um outro lado, vale ainda dizer que os versos de Ana Cristina Cesar incitam, estimulam a compleição do leitor *voyeur*. Em virtude disso, em muitos momentos, ao ler Ana Cristina Cesar, o leitor ataca seu texto com o ímpeto indiscreto dos observadores da intimidade alheia e deseja a entrega, sem reservas, da vida real de um sujeito que articula uma sinceridade patente,

liano e cria com o leitor uma cumplicidade indelével, pois, na maioria de seus textos, poesias, cartas e diários, a voz constante é de um locutor que procura e deseja entregar-se, confidenciar-se. Instaure-se, então, um suposto e dissimulado pacto autobiográfico. Ítalo Moriconi observa sobre a indução do autobiográfico na obra de Ana Cristina Cesar: *apesar de fazê-lo de maneira desconstrutiva e distanciada, toda a literatura, produzida por Ana Cristina, toma por base a autobiografia, o autorretrato, a confissão.*+(MORICONI, 1996: 123)

Enredado por esses princípios, gostaria de assim enumerar, por fim, o trânsito que meu trabalho pretende realizar na obra de Ana Cristina Cesar: a) explorar textos de suas principais obras poéticas e ensaísticas (*A teus pés, Inéditos e dispersos, Crítica e tradução*) que, de alguma forma, acionem a sugestão do autobiográfico e a sua dissolução; b) o desejo evidente de inserir o leitor em sua poética e de induzi-lo, fingidamente, ao pacto; c) a identidade do sujeito pós-moderno; d) os instantes em que sua literatura confirma a sua grande *expertise* de dizer coisas escondendo-as, fundando enigmas sobre os quais a maior parte de sua escrita se assenta. Apontados os aspectos cruciais do trabalho, aproveito a deixa dos momentos enumerados, para justificar o título do estudo proposto: *ANA CRISTINA CESAR: O COLÓQUIO AUTOBIOGRÁFICO DA ESFINGE DE RAY-BAN*. Seria desnecessário dizer que a poesia de Ana Cristina contém traços claros do *decifra-me ou te devoro*+, proferido pela Esfinge que ameaçava Tebas. Grande parte da sua escritura literária pode ser entendida como um grande enigma, enigma que arrasta os sedentos e desejosos de se aventurarem em um mar

mar que traga o leitor, atraído pelo canto da sereia (ou seria pela esfinge?). Há, contudo, a opção do leitor, sua única saída . dizer à esfinge-obra: %devora-me ou te decifro+. Esse gesto é condição de sua existência.

De uma outra maneira, para corroborar também o sentido de sua poesia tão repleta de alusões oceânicas, águas profundas de mistérios que arrastam o navegante e o impedem de retomar o cais, seria utilíssimo que a esfinge fosse marítima, ou mesmo as duas, esfinge e sereia, usadas como recurso alegórico, para representar a escritura de Ana Cristina Cesar, como esclarece Francirene Gripp de Oliveira:

A imagem do universo marinho, com seus mistérios e favores, contribui para indicar o caráter paradoxal desse sujeito, incongruente e híbrido, mas doador de si, e que mergulha, para sempre, em sua própria solidão. Sua produção, sempre à margem e à deriva, lança âncoras aos ares tempestuosos de um período de transição e alcança fixar-se nos espaços contemporâneos. (OLIVEIRA, 2001: 12).

A esfinge devora os que não a decifram, enigma imposto, viver ou morrer. A sereia encanta e seduz, beleza hipnótica feita de azul, sol, navios, pirataria, sargaço, atração e morte. Fusão de duas imagens simbólicas que podem ilustrar a extensão e a complexidade do sujeito que a poética de Ana Cristina evoca: cabeça de esfinge, corpo de sereia. O Ray-ban deve ser entendido através de uma fotografia que, segundo Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda (1999), é a foto mais divulgada de Ana C., feita por sua ex-cunhada . e amiga para sempre . , Cecília Leal. Nessa fotografia, Ana Cristina aparece encarando a câmara sob a proteção dos óculos escuros. A foto, feita no Rio, em 1976, consta do livro *Correspondência incompleta* (1999: 112) e, também, do livro *Inéditos e dispersos* (1998: 221). Tal retrato



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

el, a imagem de mulher-enigma, outra vez a esfinge do sujeito que regurgita da literatura de Ana Cristina Cesar, não obstante, também, encena, de alguma forma, o poder de desdobrar-se do poeta. ator, a imagem inatingível e indecifrável de quem sabe que tudo não passa de arte: imitação da vida.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## **CAPÍTULO I**

# **OS SEDUZIDOS: SUAS REDES, ÂNCORAS, NAVIOS E OUTRAS EMBARCAÇÕES**

## /IO DESATRACA

A poesia é o lugar do inefável, o intraduzível do mundo real, das circunstâncias vividas ou imaginadas. Octavio Paz nos diz que

[...] aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito. A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. (PAZ, 1994: 11)

O poder do testemunho poético revela-nos, em lufadas de vento, em grandes ondas azuis, no mar e no infinito, o universo em que se transmutam todos os sentidos da linguagem, nos aclara ~~o~~ outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo+, lá, onde os navios dos poetas atracam, mostrando-nos que as navegações da linguagem poética ancoram-se nos mares flutuantes, inconcebíveis de fato, mas existentes na intangibilidade do imaginado, do sonhado. Como está advertido, por Ana Cristina, no poema ~~Recuperação da adolescência+~~ ~~o~~ sempre mais difícil / ancorar um navio no espaço+ (CESAR, 1999a: 87). Os navios desatracam e ~~o~~ fazem figuras no ar+, têm dificuldades em alcançar, no vazio do espaço, um lugar de repouso e fixação para essas navegações e seus navegadores movidos, unicamente, pela volatilidade das palavras. A palavra-espaçonave, em arabescos de múltiplas nuances, rufla as asas dos navios que se movem sem cessar. Sem instantes de repouso, sem âncoras de sustentação, pois as mesmas estão lançadas e fixadas no ancoradour o da extensão espacial.

espaço é a conclusão para a dificuldade que pode representar a elaboração da linguagem poética, a palavra inapreensível, insubmissa, arredia à pena dos que tentam captá-la. Tais representações são possíveis, unicamente, em um mundo transcendente, sonhado no espaço, dimensões que somente os poetas conseguem alcançar. Se essa poesia, concebida nas esferas flutuantes dos sentidos e da percepção, impulsiona a uma observação além de nossos saberes, vincados pela realidade automatizada, pragmática, alheia aos caminhos em que navegam as sereias e tantas outras conjunções míticas circunscritas na poesia e, em particular, na de Ana Cristina Cesar, faz-se necessário, para nos guiar, lançar mão de bússolas, faróis, remadores, lemes capazes de nortear o rumo dos navegantes que, pretensamente, arriscam lançar as redes nos mares suspensos, aéreos, onde as sereias sobrevoam em asas de nuvens e entoam hinos para os marinheiros audazes.

O circuito das redes lançadas sobre esses mares tem início com o ensaio de Silviano Santiago, *Singular e anônimo*<sup>1</sup>, publicado originalmente em 1984 no *Folhetim da Folha de São Paulo*, suplemento dominical de cultura, e, depois, em 1986 na revista *O eixo e a roda* da Universidade Federal de Minas Gerais. Em 1989, sai no livro *Nas malhas da letra*, coletânea de trabalhos do autor. O título do livro é bastante sugestivo para corporificar e intensificar o sentido das redes. O instrumento de pesca, tecido em pequenas malhas, sugere-nos o entrelaçamento dos pequenos pontos, laçadas, de um

---

<sup>1</sup> SANTIAGO, Silviano. *Singular e anônimo* In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 53-61.



mãos diversas. Assim como é o feitio do artesanato dessas armadilhas pesqueiras.

As malhas das letras não são também armadilhas para os interlocutores literários, pescadores desavisados? O ensaio dedicado à literatura de Ana Cristina Cesar, *Singular e anônimo*, está intimamente ligado ao título *Nas malhas da letra*, sugerindo-nos o entrelaçamento dos divergentes pontos, das múltiplas redes lançadas sobre um mesmo texto e, sobretudo, como tais redes tentam alcançar e apreender em, muitos casos, um sentido unilateral para a tessitura poética e considera, especialmente, as ciladas encerradas no texto literário. E, nesse sentido, quem se lança ao mar no intuito dessa pesca acaba deixando de ser pescador para se tornar o peixe pescado, fazendo-se do caçador a própria presa.

O ensaio *Singular e anônimo* toma especificamente o poema *Correspondência completa*, publicado, primeiramente, em edição independente em 1979 para depois ser lançado, em 1982, em editora comercial. Silviano enfatiza o lugar que o escrutínio dos leitores ocupam nas dobras, nas malhas dos textos. Centraliza-se a discussão, para esse tipo de representação, no papel que Gil e Mary desempenham no andamento da falsa correspondência. Os dois, supostos personagens, são os *leitores classificadores* do modelo cacasiano<sup>2</sup>.

Para esclarecer sobre que tipo de leitores estamos falando, é necessário entendermos em quais circunstâncias e por que a terminologia acaba ganhando, de alguma forma, funcionalidade dentro dos grupos

---

<sup>2</sup> Cf. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 229.

I. Cacaso era o leitor crítico, enxergava na produção literária de Ana Cristina Cesar duas linhas de textos diferentes. Ao comentar a postura crítica de Cacaso diante da produção desses textos, Messeder nos diz: “[...] Os comentários de Cacaso são significativos pois este autor, como já foi dito em outros momentos deste trabalho, tinha um papel especial no mundo da poesia marginal. Ele era, de certa forma, um poeta crítico, um classificador de poetas e de poesia marginal [...]” (MESSEDER, 1981: 228). Justificando as opiniões classificadoras de Cacaso, mais adiante, Carlos Alberto Messeder conclui: “[...] valorizava, assim, certos estilos mais do que outros e, desta forma, definiam-se parâmetros, modelos, gostos e sistemas de reconhecimento. Afirmava-se, portanto, certo tipo de poesia como mais tipicamente marginal [...]” (MESSEDER, 1981: 229). De posse de tais esclarecimentos encontramos então, ironicamente, na carta-poema de Ana C., os leitores-personagens para as suas duas linhas diversas de poesia. O primeiro, Gil, busca as marcas cotidianas, os escritos íntimos da vida real. Lê para desvelar as secretas confissões ocultadas no vinco de cada verso, de cada palavra: “[...] Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. [...]” (CESAR, 1999a: 120). A segunda, Mary, a outra personagem e leitora, realiza uma leitura descompromissada com as façanhas e os segredos encobertos sob os versos, entrevê, em cada poema, o armamento estético, a literatura: “[...] Já Mary me lê como literatura pura, e não entende as referências diretas.” (CESAR, 1999a: 120). A opinião dos leitores, Gil e Mary, explicitada por Júlia no andamento da carta, analisa as possibilidades de leituras conferidas, por

texto produzido por Ana Cristina, concebendo, mormente, uma leitura classificadora que enfatiza a dicotomia das percepções e, por um outro lado, evidencia a impossibilidade de se perceberem, por completo, as várias significações da literatura. Ao mesmo tempo, esse casal assume o lugar de todos os interlocutores, funcionando como o olhar da crítica, como possíveis questionadores analíticos da composição literária de Ana Cristina Cesar, na carta de %Correspondência completa+.

Em outro momento, comentando um depoimento de Ana Cristina Cesar a Carlos Alberto Messeder Pereira, para o livro *Retrato de época: poesia marginal anos 70*, Silviano aponta dentro dessas contradições . legível e ilegível, entende-se e não se entende, fácil e difícil, comunica e não comunica . o engano cometido pela crítica de Cacaso ao dizer que alguns textos de Ana Cristina excluem o leitor:

Cacaso se enganava ao acreditar que num grupo de poemas (aos que chamava de poemas difíceis) estava %excluído o leitor+, enquanto no outro grupo, o de %comunicação fácil+, o leitor se aproximava do texto sem cansaços, entendendo-o, já que não se sentia alijado do seu bojo. (SANTIAGO, 1989: 54)

Para Silviano Santiago o espaço do poema é o pont o extremo da linguagem onde o escritor não consegue dar-se a conhecer na íntegra, onde %explicar a ternura+é tarefa impossível: %Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende? +(CESAR, 1999a: 120). Contudo, a literatura é o lugar em que a linguagem se preenche nos transbordamentos de seus significados e realiza, independente de excluir ou incluir o leitor, a travessia, a passagem para um outro desconhecido, singular e anônimo. E, desse modo, tanto nos textos fáceis como nos difíceis, o leitor estará, de alguma forma, incluído:

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

o caso, o leitor está, por assim dizer, *incluído*. A linguagem poética nunca exclui o leitor. Com o seu depoimento, Ana Cristina parece apontar para Cacaso o fato de que ele próprio, Cacaso, é que se excluía *voluntariamente* dos poemas do primeiro grupo no movimento da sua leitura. Às vezes o leitor não é feito para certos poemas, assim como muitas vezes não fomos feitos para quem, no entanto, queremos amar: «foi seu ouvido que entortou», ecoa o verso. (SANTIAGO, 1989: 55)

Fazendo uso do poema «Explicação», de Carlos Drummond de Andrade, o excerto esclarece-nos sobre a impossibilidade de alguns versos atingirem seus leitores: «Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.» (ANDRADE, 2005: 113-114). Mas isso não quer dizer que o texto gera sobre si incompatibilidades e desafinos em quem os lê. É possível que o ouvido não esteja receptivo, aberto para ouvir o canto e o encanto, ser por ele seduzido, mesmo sabendo das intempéries, riscos, desafios e enigmas que os versos trazem consigo para quem decide navegá-los.

## FAZEM FIGURAS NO AR

A poesia de Ana Cristina Cesar revela-nos uma dicotômica e intrigante forma de constituição. Uma arquitetura poética baseada nos arranjos do fingimento e da autenticidade do sujeito poético. A grande maioria de seus versos situa o leitor num entrecruzamento, um contingente temático que explora os modelos da autobiografia, da biografia, da ficção literária, da verdade, do fingido. Nenhuma afirmação, nenhuma leitura crítica para os elementos em que se organizam tal literatura parece estancar a dúvida que a autora conseguiu instaurar entre o fingido e o vivido, o fato e o imaginado, a literariedade da representação e o real representado. São seus navios circundantes, essa poesia esboçada como quem não deseja definir a rota, fazendo figuras no ar, imagens liquefeitas, voláteis como as nuvens.

Maria Helena Castro Azevedo (1989) nomeia os textos<sup>3</sup> de Ana Cristina como o *Tesão do Talvez* buscando identificar a mobilidade dessas imagens feitas de brisa. No caso, o tesão da busca é feito de talvez, talvez o cais, talvez o encontro, tal vez a terra firme para atracar.

Apoiada no pensamento de Philippe Lejeune, Jean Rousset, Mireille Calle-Grubber, Maria Helena investiga as conjunções do pacto autobiográfico, os formatos da literatura íntima e o seu status, enquanto

---

<sup>3</sup> O uso do termo *textos*, de maneira tão generalizada, deve-se ao esclarecimento de Maria Helena Castro Azevedo sobre o eixo de sua análise: "como os escritos de Ana Cristina genericamente enquanto textos, prosa-e-poesia, relevando qualquer distinção ontológica entre ambas. Ainda no geral, os tomo como textos narrativos, relatos de eventos, mobilizando os mais diferentes recursos, inclusive o formato versificado." (AZEVEDO, 1989: 7-8)

ário. Esse trabalho analisa, detidamente, o esquema literário adotado por Ana Cristina Cesar para esboçar os elementos contratuais (cartas, diários, cadernos terapêuticos) que poderiam reiterar, com os leitores, a idéia do pacto autobiográfico. Parte, especificamente, da inserção da obra de Ana Cristina dentro do cenário marginal da década de 70, entendendo que essa geração trouxe consigo uma literatura impregnada de vida, de cotidiano, de banalidade da existência, de dessacralização poética e cumplicidade interlocutória. Tais requisitos acabam funcionando, segundo Maria Helena, como molas propulsoras para uma análise voltada, exclusivamente, para os códigos que poderiam decifrar a intimidade daquele que escreve. Definindo os moldes adotados por esse marginal fazer literário, Flora Sússekind escreve:

O rosto do autor se desenha em toda parte: nos textos, no livro, na edição, na hora da venda. Aliás, talvez por isso a referencialidade não seja tão exigida nos textos. Se o autor está logo ali, na nossa frente, não é ao poema que se deve pedir comprovante de identidade. Agora o que se passa a exigir dos poemas é cumplicidade. Não é à toa que volta e meia os poetas se permitem confidências amorosas, intimidades ao pé do ouvido desse comprador potencial. (SÜSSEKIND, 1985: 73)

Em *Tessão do Talvez: a prosa de Ana Cristina Cesar e o ato autobiográfico*, Maria Helena esclarece como esses princípios básicos da criação marginal são subvertidos dentro da obra de Ana C. Sinaliza, principalmente, os pontos em que a idéia da autobiografia, cindida ao meio, dá lugar a uma literatura particular, transgredindo tanto o modelo marginal como o preconcebido juízo dos dados autobiográficos e íntimos. Mas reservando, contudo, um lugar de honra para seu inestimável e ilustre convidado: o leitor. De acordo com esse ponto de vista, percebe-se que Azevedo demarca, no texto de Ana Cristina, o

a com o esquema marginal como para com a ótica autobiográfica, supostamente oferecida pela leitura desses textos. Estão aí, em jogo, as variantes de uma sinceridade escamoteada, um navio fazendo figuras no ar ou, como nos diz a própria Maria Helena Castro Azevedo :

Sinceridade oferecendo-se como construção textual intensa, demandando do leitor que cumpra sua parte . nada aqui é franqueza acabada, a ser passivamente recebida . e que, no cumpri-la, estabeleça (para si) o grau e o valor daquela sinceridade. Na rede do dito e não dito, que se põe a descoberto nessa escritura, a instância da leitura é, implicitamente, relevada. O que se oferece evidencia uma lacuna, faz ressaltar a função da leitura. Postula a necessidade do leitor com posição interpretativa, não indicação dos conteúdos dessa interpretação. Se a recepção concreta implica a variedade destes últimos, a posição que está postulada implica que a completude permanece sempre em aberto. (AZEVEDO, 1989: 78)

Se na pesquisa de Maria Helena enfatiza-se a ruptura do valor e do grau da sinceridade na obra literária, demandando do leitor esta ou aquela posição ao interagir com a escrita, pode-se, não obstante, detectar que a crítica e os estudos sobre a literatura de Ana Cristina Cesar são fustigados, quase sempre, pela temática autobiográfica que se impõe como o grande impasse ou o grande enigma dos textos da autora carioca. Os navios não atracam nunca, permanecem rodopiando pelos ares, na constante espera de quem possa ancorá-los, ainda que no espaço.

Lançando uma nova âncora, uma nova rede, a tese de doutoramento, de Maria Lúcia de Barros Camargo (1990), *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, publicada em 2003, realiza uma circunavegação pela literatura de Ana C. Dispõe, em análise cronológica, o início da carreira de escritora ou poemas de formação+, a maturidade poética, os ensaios críticos e as traduções. A abordagem da

xa de lado o fantasma do autobiográfico, mas a pesquisadora coloca em relevo os aspectos, segundo ela, mais importantes para a compreensão da produção dessa escritora.

Ao fazer um levantamento sobre a fortuna crítica da obra de Ana Cristina Cesar na década de 80, Maria Lúcia de Barros Camargo

evidencia dois aspectos relevantes e contraditórios: de um lado, o consenso quanto ao valor dessa obra, especialmente pelo destaque, pela diferença, comparativamente à obra produzida por sua geração; de outro lado, a ausência de um trabalho crítico mais abrangente e aprofundado, que busque, pela análise da obra em seu conjunto, entender o lugar, a especificidade e o sentido dessa poética. É nesta lacuna que se insere este estudo. (CAMARGO, 2003: 25)

No intuito de preencher tais lacunas com seu estudo, Maria Lúcia toca em pontos elucidativos da construção literária de Ana Cristina, esclarecendo, sobretudo, como a formação literária, de pesquisadora e acadêmica, irá determinar, nos versos da poeta, uma obra instigante, refletida em ironias particulares, ousada e conscientemente literária para os padrões marginais cultuados naqueles anos.

Podemos fixar, então, os limites e as diferenças entre a produção literária de Ana Cristina Cesar e a de seus coetâneos. É possível, por essa via, entender a obra dessa poeta como um divisor de águas nas publicações que orientaram o mercado marginal dos anos 70. Justificando o recorte de sua pesquisa, Maria Lúcia esclarece-nos sobre o significado e a contribuição da produção literária e crítica de Ana C. para a sua geração e, de um modo geral, para com a literatura:

Não se trata, contudo, da opção por uma leitura descontextualizada e que desconsidera as relações entre a poesia e as condições nas quais se produz e vem a público. Ao contrário, acredito que lidamos com uma poesia totalmente



seu tempo, mas de um modo peculiar, não pelas  
reconhecidas e sim, especialmente, pelas diferenças. E, mais  
ainda, pelo rico e irônico diálogo que estabelece entre a  
tradição literária e seu presente, transformando em matéria  
poética e crítica a problemática estética dessa geração de  
poetas. (CAMARGO, 2003: 16)

Entretanto, essa poesia imersa em seu tempo, como não poderia deixar de ser,  
traz à tona muitas discussões e celeumas instauradas em torno do fazer  
literário. Camargo aponta as direções sobre as quais a obra de Ana Cristina  
avança. Ainda mais, investiga os cruzamentos literários efetuados nas  
principais produções de Ana C., designa os inúmeros diálogos estabelecidos  
entre crítica e poesia, reaproveitando e colocando, diante de um novo ponto de  
vista, os discursos femininos, a feitura da poesia e da prosa pós-moderna, os  
diálogos intermitentes entre literatura e crítica literária, a ressignificação da  
tradição, o papel das influências. Além disso, problematiza, reiteradamente, as  
concepções históricas de fingido e verdadeiro, de ficção e confissão, e a  
vulnerabilidade da sinceridade autobiográfica. Maria Lucia de Barros explica-  
nos:

A aprendizagem poética de Ana Cristina, como vimos, culmina  
com a intensificação da prática intertextual e com a  
explicação, na própria poesia, de seu processo construtivo, ou  
seja, do trabalho sobre outras obras. O texto como  
palimpsesto. Constatação da impossibilidade do novo; da  
inexistência da originalidade absoluta. Novo será o modo de  
ler. Nova será a explicação desse projeto, a confissão da  
intimidade de seu *modus operandi*. (CAMARGO, 2003: 143-  
144)

Partindo do pensamento de Maria Lúcia devemos adicionar, a essa  
leitura, o ensaio de Nestor M. Habkost (1992), *Lovas de Pelica* ou da máquina  
intersubjetiva de visibilidade. O autor sugere, para a prática poética de Ana  
Cristina Cesar, partindo, especificamente, do livro *Lovas de pelica* (1980), um  
*modus operandi* que se realiza através da tematização do olhar, um olhar de

o texto é uma grande valise que, suponho, prefigura uma espécie de máquina de onde saem uma a uma as imagens de uma poesia viajante.+(HABKOST, 1992: 114). A percepção do mundo moderno é atravessada pela visibilidade realizada em focos instantâneos, máquina de fotografar a subjetividade, forma mecanizada de se deixar ver e enxergar o mundo e o outro. Entre a constituição do olhar desse sujeito e as suas zonas de visibilidade há, continuamente, um elemento mediador através do qual ele percebe e se relaciona com o mundo ao redor. Analisando o olhar da poeta Ana Cristina Cesar, sob os circuitos tecnológicos da modernidade, Nestor Habkost diz:

Ela vê o mundo, vê o outro, mas o faz com um olhar que não é mais humano ou, mais precisamente, um olhar naturalmente humano. Há sempre um acoplamento mediativo interpondo-se ao olhar, conjugando-se com ele, formando, na recorrência de um elemento a outro, . tal como peças num conjunto operatório . uma espécie de máquina de visibilidade. (HABKOST, 1992: 115)

Compreende-se, através do estudo de Nestor M. Habkost que, numa dimensão ampliada, além do livro *Luvax de pelica*, a construção literária de Ana C. está, mormente, mediada por um outro. Quer seja ele um elemento de interposição, máquina intersubjetiva para recortar e redimensionar o mundo enxergado, ou seja o outro, aquele acolhido no texto para prefigurar outras vozes, outros olhares. O modelo desse olhar, sempre mediado, cruzado por outros objetos, imagens, pessoas, interlocutores e uma seleta de autores, não deixa de ser, todavia, a própria forma mediadora de uma composição poética, desdobrando-se sobre si mesma. Concebido sob a sujeição de uma infinidade de mediações, o olhar multiplicado, dispersado em tantos rumos, termina por sustentar novas subjetividades, novas percepções sobre a literatura e a maneira de construí-la.

ria Lucia de Barros Camargo, o conjunto da poesia de Ana Cristina sobressai como a transfiguração da tradição e da impossibilidade de dizer o novo ou, como salienta a pesquisadora, o texto como palimpsesto. O ensaio de Nestor M. Habkost construído a partir de um outro sentido, a apreensão do mundo poético de Ana Cristina Cesar através da máquina do olhar, maneira intersubjetiva de estar no mundo com os outros. Contudo, os argumentos de Habkost relacionam-se com a idéia do palimpsesto, um mundo percebido através das interposições, um mundo copiado por um olhar entremeado, decalcado de uma quase rasura.

De um outro modo, pode-se apreender, através da análise de Regina Helena Souza da Cunha Lima (1993), em *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar (1952/1983)*. *Escritura de T(e)s*, que outros elementos, persecutórios dos navios que fazem figuras no ar, operam dentro da leitura do já referido processo intertextual e, também, nas outras nuances desta linguagem, o desejo neste corpo de sereia. Regina Helena efetua, de acordo com tais variantes, o exame dos pormenores que denotam, na poesia de Ana Cristina, a circunscrição do desejo. Um desejo que se opera nos vieses do significante e do significado, nas reverberações dos sons, na repetição de determinadas consoantes, nas soluções dos títulos, no reaproveitamento das imagens cinematográficas, das músicas populares, da língua estrangeira (inglês e francês usualmente). O desejo é, nesses casos, solicitado como uma via de acesso à linguagem, como reaproveitamento das perdas, tal qual o lugar ocupado pelos receptores dos textos de Ana C. Por isso, Regina Helena evidencia: ~~S~~em esquecer, no entanto, que o que falta sempre, porque virtual,

...r, que atualiza, em transferência de leitura, o andamento desse desejo.+ (LIMA, 1993: 24). *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar (1952/1983)* . *Escritura dos T(e)s* conceitua o desejo como diferente da necessidade e da demanda (querer)+ (LIMA, 1993: 24). Segundo Regina Helena tal diferença é definida através da

Ruptura que ocorreu com a psicanálise, quando Freud postulou o desejo sustentando-se numa insatisfação permanente, contrariando assim o ponto de vista puramente biológico, que o classificava simplesmente como apetência de uma necessidade. Jacques Lacan retomará Freud, marcando o desejo como objeto perdido e ausente, sendo que, para Lacan, o objeto é visto como causa do desejo. Com isto rompe com a noção empirista de objeto adequado a uma necessidade. (LIMA, 1993: 24)

Através do estudo de Regina Helena é possível assinalar o papel vital que a linguagem assume na vida de Ana Cristina Cesar. Esse papel é o lugar ~~de~~ travessia+ para o outro. Como nos diz Silviano Santiago<sup>4</sup>, a falta do outro, o ausente, o anônimo buscado, desejado, sem cessar, na efetuação poética. A escrita, nesses casos, assume uma forma de enunciação para com o outro, o espectador presente/ ausente, sitiado além das páginas escritas, das letras e de todos os seus artefatos simbólicos. O desejo (a falta / a ausência) detona na linguagem escrita [p...] a presença de uma falta. Esta falta está ligada à enunciação. A arte entre, tensão. Entre enunciado e enunciação+ (LIMA, 1993: 56). Tal desejo nos fala sempre daquilo que está forjado na escritura, mas que, pelos sortilégios da linguagem, quanto mais presente, mais ausente, inalcançável. A ausência interlocutória, a ausência de um signo para comportar um significado preciso, capaz de suplantar as ausências, gera a cadeia

---

<sup>4</sup>Cf. SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: \_\_\_\_\_ *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 53-61.

tuantes, os navios fazendo figuras no ar. Igualmente, o poeta inscrito no poema revela-nos a presença do ausente: %Quando não se fala, não se inscreve, se escreve. O poeta escreve: o ato pode ser necessidade do seu desejo de se inscrever. Inscrita no poema está a impressão digital do poeta: signo que não desaparece. É a presença do ausente, invocando um interlocutor.+(LIMA, 1993: 57)

Já sobre um outro ponto de vista, o ensaio de Flora Süssekind (1995), *Até segunda ordem não me risque nada . Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*, alimenta a idéia e a necessidade de compreender o trânsito efetuado, a partir dos cadernos de rascunhos poéticos até o momento em que tais anotações, esboçadas nas margens de cadernos, em desenhos, em agendas, nas bordas dos dicionários, amadurecem para tornarem-se literatura. A rede arremessada por Süssekind investiga a elaboração dos versos, do pensamento crítico, das traduções, partindo dos diversos cadernos de rascunhos conservados, por Ana Cristina Cesar, como um hábito de poeta. Esses escritos, croquis de uma poesia planejada, realizados com a perícia dos investigadores, são embriões daquilo que se tornaria, mais tarde, um novo texto, um novo poema. De acordo com Flora Süssekind, essa prática da escrita em rascunho, é um modelo em que se fundamenta a própria elaboração do Eu, de um sujeito em constante diálogo com as múltiplas faces do seu ofício, fazendo nascer, de tal experiência, uma poesia policromizada, pictográfica. Usando das cores para rabiscar, demarcar, guardando os escritos inacabados em pastas rosas, os desenhos rabiscados, sobrepostos entre rasuras de escrita geram, entre a linguagem plástica e a

diálogo tenso, corrosivo, irônico e humorístico.

Neste território de preparação das linguagens, de lucubração poética, se misturam as muitas formas de expressão do sujeito. O eu, aqui constituído, está fundado no burburinho de vozes que se sobrepõem, se desdobram numa alteração constante:

É, pois, em meio a um burburinho, e como burburinho, que se apresenta esse "eu" . num primeiro olhar com traços marcados, tão pessoal, tão confessional . que fala, e se deixa invadir por outras falas, nos seus poemas e nas formas breves da sua prosa. Numa segunda mirada, até que nem tão figurativo assim, crescem as zonas de sombra, despersonalizam-se falas, descentram-se os "eus", convertidos em conjuntos de tonalidades, vozes, modulações. Assim como a escrita desdobra necessariamente em escuta, conversação. (SÜSSEKIND, 1995: 10)

Pelos argumentos de Flora Süssekind pode-se constatar que esse Eu, cindido em vozes, não se bifurca somente a partir de sua voz própria, mas, quase sempre, se estende em duplicações sustentadas em vozes alheias, ritmos dissonantes e inúmeras variantes possíveis para uma nova dicção poética. A arte da conversação, no burburinho de vozes, dá-se em diversas extensões, desde o instante em que os versos são meras anotações em rabiscos, passando pela escolha de uma forma de linguagem ou, ainda, fundindo-as (linguagem verbal e pictórica), até, por fim, culminar num texto em constante conversação com seus interlocutores, com os autores traduzidos, com seus antecessores, a tradição literária e seus contemporâneos. É, pois, dentro dessa perspectiva de uma poesia-em-vozes que o ensaio de Flora Süssekind esclarece-nos, sobretudo, a respeito dos questionamentos e averiguações sobre a feição autobiográfica que, normalmente, suspeitamos subscrita nos versos de Ana Cristina:

um passo do espelho? Não seria pouco. Nem pequeno risco. Autobiografia? Não propriamente. As muitas referências a cartas, diários, segredos multiplicam de fato intimidades e pactos de aproximação com o leitor. Mas o pessoal+ aí é, antes de tudo, representação da experiência, efeito calculado. É pista que aponta não tanto para determinada vida real, mas para a experiência enquanto objeto de *life studies*+ poéticos. E para um método peculiar de construí-los. Às vezes em diálogo com reflexões alheias em torno do pessoal+na literatura [...] (SÜSSEKIND, 1995: 10-11)

Observando, ainda, as múltiplas vozes que ecoam das articulações dessa poesia é que, tecendo outra meada para a rede, para as malhas infindas das letras, detecta-se em *Luvras na marginália: o narrador pós-moderno na poética de Ana Cristina Cesar*, de Raimundo Nonato Gurgel Soares (1996), um exame dos princípios elementares dessa literatura dita pós-moderna, mas ecoando, aí, as teses anteriores, já arroladas. Apoiado nos estudos de Walter Benjamin *o* narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov<sup>5</sup>, e de Silviano Santiago, *o* narrador pós-moderno<sup>6</sup>, Raimundo Nonato Gurgel Soares analisa os procedimentos da literatura de Ana Cristina como uma forte incidência da poética pós-moderna. Segundo o autor, *As* micro-narrativas poéticas construídas por Ana Cristina Cesar instalam-se na corrente da modernidade de ruptura de gêneros literários, mas caracterizam um outro narrador. Este, parece surgido num auto-retrato bizarro em que a identidade esquia-se.+ (SOARES, 1996: 46). Analisando os descontínuos dessa narrativa, o estudo de Gurgel sinaliza os prosseguimentos de uma poesia organizada sob o olhar do passante, como se cada olhar, em pequenos

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-221. (Obras escolhidas; vol. I)

<sup>6</sup> SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: \_\_\_\_\_ *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 44-60.

ornamento para a formatação de um novo poema. Entretanto, a dissertação de Raimundo Nonato Gurgel Soares aponta, como já evidenciado por Regina Helena Souza da Cunha Lima, a problematização do desejo como uma perda do sujeito: *Na contemporaneidade, quem narra é movido pela falta, busca e desejo. O silêncio no qual instala-se o narrador pós-moderno sinaliza a impossibilidade de repassar uma verdade no âmbito da totalidade. É um narrador estilhaçado.* (SOARES, 1996: 46). O narrador, evidenciado por Nonato Gurgel na obra da poeta, é um sujeito polimorfo, constituindo micro-narrativas repletas de silêncios, ausências, espaços em brancos alternados numa descontinuidade do discurso, pois não se configuram sob o olhar lírico daquele que intenciona captar um registro único, capaz de emitir uma voz uníssona. Pelo contrário, este narrador catalisa sobre si imagens díspares, feitas em pedaços, contudo, carregadas do desejo suprido pela falta, pela impossibilidade da unicidade, da inteireza. Para Raimundo Nonato,

O ângulo de visão do sujeito é múltiplo. Seu olhar perscruta os limites e as diferenças do espaço, produzindo uma linguagem espacializada. Sua fala, por vezes, pode falhar. Não ser dita. Mas a falha, o desdizer, assim como a presença da ambígua linha de tiro, não são lidos apenas como signos da perda ou negação. Trata-se de uma leitura de possibilidades. (SOARES, 1996: 55)

Entrecruzando uma *leitura de possibilidades* é que se faz tão impossível ancorar os navios flutuantes dessa poesia. O l<sup>o</sup> me capitaneado pela mulher-sereia, esfinge, dama pós-moderna ou *[a.]* uma mulher do século XIX / disfarçada em século XX (CESAR, 1999: 138) navega e flutua as ondas míticas da linguagem. As vozes sobrepostas aliciam marujos, enfeitiçam pilotos do mar e do espaço. Os territórios, marítimos e espaciais, convergem, diluem-



... e os separam no horizonte. Essas alusões marítimas, alimentadas nos exageros das metáforas, confluem para o próprio estatuto poético da escritora. Ana Cristina não se deixou repousar em quietude, fazendo sempre desse material um trabalho de fusão em que o desejo de conciliar todos os limites do fazer literário está empenhado em desfazer as restrições valorativas do juízo da crítica que, desde sempre, abjurou de seu cânone certos tipos de produções. Todos os caminhos encetados pela obra de Ana Cristina Cesar parecem, ora sim, ora não, avisar-nos do duplo irônico encerrado nos vincos de seus versos. Uma ironia que resvala em todas as alternativas de decomposição apresentadas para os seus versos. O fino jogo das ambigüidades institui lugar para os pares incompatíveis: a verdade e a mentira, a vida e a morte, os gêneros e os subgêneros da literatura, o novo e o antigo, o coletivo e o individual, o popular e o erudito, a produção literária e a crítica. São vozes ecoando em múltiplas direções, trazidas para encapelar os mares e exorbitar os espaços. Nas palavras de Ítalo Moriconi [p.].] O texto de Ana existe para atestar a permanência de um valor: o empenho total com a escrita. Nesse sentido, ele é texto essencial. E por isso pode tornar-se literariamente canônico.+ (MORICONI, 1996: 125). E, ainda, como complemento, o mesmo Ítalo Moriconi refere-se ao itinerário literário de Ana Cristina como

A inspiração baudelairiana. Descer aos infernos do antiliterário, escarafunchar a selvageria aquém dos bons modos civilizados. Enfim, refazer a viagem da transgressão modernista num contexto obviamente pós-modernista. Tudo isso era encarado por Ana Cristina como caminho viável para manter a vigência do belo. Tratava-se então de mais uma vez dissociá-lo das sublimidades convencionais, afastá-lo da organização burguesa dos sentimentos. [...] (MORICONI, 1996: 12).

As observações de Ítalo Moriconi (1996), oportunamente, tecemos uma nova malha para a urdidura da rede. Em *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, Moriconi lança luzes sobre os aspectos da vida e obra da autora. Porém, ele próprio afirma não se tratar de uma biografia, mas uma reflexão sobre como o pensamento crítico, a postura intelectual e a formação poética de Ana C. delinearam-se através dos anos. Toma como ponto de partida os últimos momentos da década de 60 e finaliza, em rápidas tomadas, com os últimos anos da vida da poeta, os livros recém-lançados, a relação com o sucesso e as dúvidas existenciais que a consternavam no ano de sua morte, em outubro de 1983. O livro de Ítalo Moriconi releva e coloca em estudo a relação intrínseca estabelecida entre Ana Cristina Cesar e a literatura. Evidencia as discussões travadas pelos grupos formadores do pensamento intelectual, político e literário daquela época. Mostra-nos o envolvimento e a atuação de Ana nas publicações do jornal *Opinião*, na revista *Malasartes* e no jornal o *Beijo*. Ao examinarmos o decorrer de tais atividades, não fica difícil entender que a inserção da escritora Ana Cristina Cesar na cena jornalística da chamada imprensa nanica+ funciona como uma alavanca para outros futuros e, sobretudo, o amadurecimento da consciência crítica e literária da autora. É esclarecedor, nesse sentido, o fato de Ana ter abandonado, repentinamente, as suas atividades no jornal *Beijo*, o último em que atuara. Ítalo Moriconi recorda:

A saída repentina de Ana combinava com um comportamento padrão dela, o de ausentar-se. Ana fazia o gênero intempestivo, de de repente levantar e sair da festa, da mesa de bar, do namoro, muito enfarada, muito apressada para estar sozinha. Na verdade, ao sair do *Beijo*, ela estava engatando outra marcha, levantando vôo, apressada sim que ela era, de superar+ situações e partir para outras, voraz de

... viagens na experiência. Ela estava era cansada da rotina jornalística e de ambientes muito masculinos. Estava fascinada por um novo universo de trabalho intelectual, o da pesquisa financiada. [...] (MORICONI, 1996: 52)

Moriconi, em *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, dedica dois capítulos do livro ao modo de construção crítico e literário efetuado na carreira de Ana C. A princípio, a teoria na prática é outra; o escritor Ítalo Moriconi focaliza as contendas geradas pelo pensamento aguçado da ensaísta e, do mesmo modo, a efervescência revigorante que agitava o meio acadêmico nos idos de 1975. No artigo, publicado no jornal *Opinião*, os professores contra a parede; a escritora discute os malefícios da excessiva onda teórica . leia-se estruturalismo . em detrimento dos estudos de textos especificamente literários. De acordo com Moriconi essa publicação é

O primeiro ato de construção da persona intelectual pública de Ana Cristina [...]. O título já diz tudo. Tratava-se de uma ofensiva no jogo de posições que agitava os departamentos de Letras das universidades cariocas e que invadiu as páginas da imprensa, tanto grande quanto alternativa, com o nome genérico de polêmica da teoria+ ou polêmica do estruturalismo+ (MORICONI, 1996: 55)

Num segundo momento, no capítulo intitulado como a mão que escreve; o livro enfatiza o processo e as soluções encontradas pela autora para concretizar a maturidade de seu labor poético. Moriconi acentua a relação antropofágica de Ana Cristina Cesar com os escritores modernistas da tradição e relaciona, também, aqueles versos desentranhados da fala ou das poesias de amigos e namorados. A leitura de Moriconi realça o bricabraque tramado sob os versos como um sintoma específico da literatura pós-moderna, corroborando, desse modo, o desfalecimento, o desaparecimento do sujeito poético. Além de tantas outras vozes capturadas nos versos de Ana Cristina,

a rede da linguagem, como já foi confirmado

em outras leituras, Ítalo Moriconi afirma que, além dos modelos poéticos da tradição modernista brasileira,

[...] o maior modelo das estratégias pós-modernistas da apropriação em Ana não vem de nenhum poeta brasileiro e sim de T. S. Eliot, cujo poema *The Waste Land* (*A Terra Desolada*, na tradução de Ivan Junqueira) é um clássico fundador da poesia contemporânea ocidental. Poema que é uma autêntica colcha de retalhos de citações de outros poemas e de textos religiosos e científicos, funcionando como colagem de falas. [...] (MORICONI, 1996: 98)

Ainda, no mesmo capítulo, o texto de Moriconi avança sobre as multiplicidades das identidades poéticas espelhadas na obra de Ana Cristina. Se grande parte dessa poesia sustenta-se pelo acúmulo de vozes, o sujeito poético multiplica-se numa mesma proporção, dificultando, ou impossibilitando, capturar a face particular de quem nos acena por entre os versos. Muitas vezes, os textos sugerem as questões prementes, experimentadas na existência particular de Ana: como o papel de mulher, a problematização do feminino na literatura, o poder do masculino, a homossexualidade e a bissexualidade, mas tais conflitos aparecem simplesmente como um aceno, um olhar furtivo, de relance. Ao analisar o poema *21 de fevereiro*<sup>7</sup>, Ítalo Moriconi sugere as pistas e os riscos de ler-se, nesse texto e em seus análogos, unicamente o enfrentamento antitético masculino/ feminino ou a mera compleição do desejo homossexual, pois

[...] A noção de identidade calcada na sexualidade resiste à classificação dicotômica. O tom, a nuance, tingem de dificuldade a operação patriarcalizante de definir mulher e homossexual por oposição simples ao inabalável centro fálico. E a identidade ameaça desestabilizar-se, multiplicar-se em miríade inapreensível, em vazio que somente o contorno

---

<sup>7</sup>CESAR, Ana Cristina. *A teus pés: prosa / poesia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 106.

social consegue... apenas aludir. (MORICONI,  
1988, p. 108)

Confirma-se, entretanto, através das perquirições de Ítalo Moriconi o encadeamento das possíveis variantes de leitura sempre impostas pelos versos erigidos por Ana C. Há sempre pequenas fendas entreabertas, dando sinais de pistas ou por onde continuar o navegador, o marujo arrebatado. Mas, como um texto de genuína sedução, encantado nas linguagens, os pontos perseguidos também flutuam, são repousos, portos inalcançáveis, impossível aportar, ancorar ou recolher as redes ondulantes sobre os espaços. Mas, podemos constatar, sem desânimo, que, em alguns momentos, há grandes riscos, mesmo para os grandes, experientes navegantes e pescadores de as redes retornarem, aos seus barcos, carregadas do vazio esboçado no espaço.

Na empreitada de entendermos o sublime da palavra poética somos todos piratas. Não somente porque pirateamos idéias, versos, definições e leituras para compor a meada dessa rede extensa, em sua medrança infinda. Mas, sobretudo, porque é necessária a audácia dos piratas para se aventurar nos enigmas insondáveis dos versos, enfrentar os subterfúgios das palavras como quem cava tesouros, saquear os navios, mesmo os que rondam nos espaços, guardados por legiões de seres, vigias argutos do segredo e da beleza. Talvez nem sejam, o segredo e a beleza, os maiores atrativos da poesia, mas, antes de tudo, seu enigma. Os seus artífices entrelaçados entre um signo e outro, as suas cadeias sussurrantes de palavras, promovem um convite revelador aos aventureiros desses mares, prometendo visões do belo, mas, não obstante, impondo os seus enigmas como o preço daquilo que, doravante, se poderia alcançar. As dúvidas, as grandes incertezas são os maiores tributos ao se enveredar nesse caminho de mar e nuvens. Jorge Luís Borges, ao proferir uma palestra na Universidade de Harvard em outubro de 1967<sup>8</sup>, acalenta-nos sobre o árduo embate entre as dúvidas promovidas pela poesia e seus arditos enigmas:

De início gostaria de alertá-los sobre o que esperar . ou antes, sobre o que não esperar . de mim. Creio que cometi um deslize já no título da minha primeira palestra. O título, se não estamos enganados, é *o* enigma da poesia+, e a ênfase, claro, recai na primeira palavra, *o*enigma+. Assim, vocês podem

---

<sup>8</sup>Cf. MIHAILESCU, Calin-Andrei. (Org.) *Jorge Luís Borges: Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 128.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

só o enigma é que interessa. Ou, o que seria talvez por aí, podem pensar que me iludi acreditando de algum modo ter encontrado a verdadeira chave do enigma. A verdade é que não tenho revelações a oferecer. Passei minha vida lendo, analisando, escrevendo (ou treinando minha mão na escrita) e desfrutando. Descobri ser esta última coisa a mais importante de todas. %Sorvendo+poesia, cheguei a uma derradeira conclusão sobre ela. De fato, toda vez que me deparo com uma página em branco, sinto que tenho de redescobrir a literatura para mim mesmo. Assim, como disse, tenho apenas minhas perplexidades a lhes oferecer. Estou perto dos setenta. Dediquei a maior parte de minha vida à literatura, e só posso lhe oferecer dúvidas. (BORGES, 2000: 10)

O enigma que cerceia a poesia de Ana Cristina Cesar oferece-nos, como conclui Borges, uma necessidade constante de redescobrir a literatura, rever estatutos, leis e territórios por onde ela lança seus cantos, encerrados em mistérios, em ardis de sedução, desnorteando, sempre, o destino dos piratas.

A pirataria ostentada em todas as nuances e possibilidades, inclusive nos procedimentos, aparentemente percebidos como os mais banais e os mais complexos de sua literatura, faz dela, a própria autora, a grande pirata desse enredo. Pirata nas artimanhas, nas imposições das armadilhas jocosas, nas tensões que precedem o desdobrar de um caminho ao outro, como pares de trilhas que se postam, lado a lado, e sugerem ordenar a caminhada, entre as escolhas dos maiores ou menores riscos. No livro de Carlos Alberto Azevedo (1996), *Saber com sabor: ensaios de literatura brasileira*, o autor contempla a poesia de Ana C. com três análises sugestivas que parecem assumir a empreitada impossível de ordenar os caminhos, sintetizando os motivos apreciados pela poeta: a inclusão e exclusão do leitor, o diálogo com a tradição modernista e a poesia gatográfica. No primeiro ensaio

no mundo com os outros<sup>9</sup>, Azevedo, usando do ponto de vista de Cacaso<sup>9</sup>, classifica como a vertente mais rica a poesia de Ana Cristina Cesar que celebra o encontro, a relação do eu com o tu. Essa disposição, de um eu que mira um outro, Carlos Alberto define como

[...] uma disposição afetiva lírica que envolve o leitor; ele passa a ser cúmplice do eu do poema . o eu que precisa do outro. E sem esse interlocutor não existiriam os seus cadernos terapêuticos (desabafos) nem os diários, nem poemas/ carta de Correspondência completa. Para essa forma de comunicação poética o interlocutor é fundamental [...] (AZEVEDO, 1996: 59)

De um outro lado, sob a mesma ótica de Cacaso, Carlos Alberto Azevedo considera e analisa os outros tipos de textos onde o leitor, outrora ilustre convidado, agora aparece excluído, sem chances para adentrar no poema. Tal leitor, aqui nomeado como mediano, não consegue entender a literatura difícil, hermética. Segundo as observações de Carlos Alberto Azevedo, que claramente comungam com o pensamento de Cacaso, inúmeras vezes retomado na discussão sobre a literatura de Ana Cristina, são, na verdade, os diários, as cartas, os cadernos terapêuticos que atraem o leitor mediano. (AZEVEDO, 1996: 60). Nesses momentos em que a dicção professoral dá lugar aos textos das relações e das vivências cotidianas, a poesia nomeia um tu para o diálogo, o ser no mundo com os outros. Sinalizando para as variantes classificatórias (fácil / difícil) do discurso poético, Azevedo nota que

[...] nem sempre o tom de seu discurso poético é o mesmo . essa disposição afetiva lírica (o nexa emotivo-sentimental) tem limite. Muitas vezes cede a palavra a um outro eu, de dicção professoral, pedante. E esse eu elege um determinado tipo de leitor (meio intelectualizado) para ouvir o discurso pedagógico. (AZEVEDO, 1996: 59)

---

<sup>9</sup> Essa discussão, sugerida por Antônio Carlos de Brito (Cacaso), a respeito de alguns poemas de Ana Cristina Cesar, também faz parte do ensaio de Silviano Santiago, *Singular e anônimo*, já referido neste capítulo.



o, também, há variações nos modelos dessa comunicação poética, em que não aparecem as cartas, os diários, como no caso do poema *Epílogo*<sup>10</sup>, de Ana Cristina Cesar; há a exaltação do outro, a celebração do encontro. A análise, entretanto, mostra-nos a brincadeira, o jogo que a autora manipula com a própria posição do eu em seus versos. Se em alguns versos ela parece nos dizer tudo, como numa arrebatadora confissão, em outros, a suposta confissão dá lugar ao verso *pedante*, de conotação *poético-didática*, uma cartilha de ensinamentos. Já em uma outra alternativa, como nos versos de *Epílogo*, a ambigüidade impera, informando as multifaces contidas no conjunto poético de sua obra, uma articulação espelhada em reflexos de muitas imagens, causando ondulações e embaraçando as rotas interpretativas. Tais expedientes perpassam, de maneira enleada, toda a literatura de Ana C. Todavia, eles advertem para o trânsito dos múltiplos seres, sempre ameaçados pela *cultura da inautenticidade*. Para Azevedo, nesses versos, Ana Cristina

[...] questiona o problema da inautenticidade, da vida inautêntica, sem raízes, solta, cheia de arestas existenciais, e camuflada pela grandiloqüência. O texto é ambíguo. Pode ser lido de várias maneiras. Na aparência, é apenas um joguinho de sociedade . o anfitrião divertindo seus convidados [...] (AZEVEDO, 1996: 62)

Não estaria toda composição literária de Ana Cristina Cesar presa nesse constante manejo das possibilidades de ser lido, percebido, enxergado pelos leitores e pelo mundo? Não estaria, em seus versos, o anfitrião divertindo (enganando) os convidados?

---

<sup>10</sup> CESAR, Ana Cristina. *A teus pés: prosa / poesia*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 146-149.

aveado, nos dois outros ensaios %Ana Cristina Cesar, leitora de Drummond+ e %As artimanhas de Ana C: discurso sobre gatos+, continua investigando as relações da anfitriã com os ilustres convidados. Os convivas agora são Carlos Drummond Andrade, Jorge de Lima e T. S. Eliot. São os nobres eleitos para configurar como célebres identidades da festa. Evocando a imagem dos poetas notáveis, a autora reflete-se num outro texto, desdobrando-se em uma figura ubíqua, mas a sua ubiqüidade é a mesma dos outros, a dos poetas convidados. Continua, evidentemente, sendo um %ser no mundo com os outros+ como sugere Carlos Alberto Azevedo. A relação invertida, antes autor e leitor, agora se estabelece entre leitora e autores, os ilustres arrolados na imensa lista de convidados. Observando as análises realizadas por Carlos Azevedo, nos três ensaios supracitados, evidenciamos a complexidade, já muitas vezes investigada, do posicionamento do sujeito que se inscreve nos versos de Ana C. Não somente nos versos relacionados por Azevedo, mas em toda a escritura da poeta. Ela se posiciona, como se assim fosse, em todos os momentos, um duplo de si mesmo, anfitriã e convidada, leitora e autora, seduzida e sedutora, esfinge e sereia, segredo e revelação, situando-se, sempre, no entrelugar da %arte e da manha+ como é indicado por Azevedo. De uma forma ou de outra, detecta-se nos argumentos de Carlos Alberto Azevedo a importância das relações que os versos de Ana Cristina estabelecem com seus leitores e com a sua própria condição de ledora. Os artífices de seus versos, se não remetem os interlocutores à falsa ilusão da conversação, confirmando, não sem grandes ironias, o lugar de honra desses ilustres convidados, acena para os outros rumos que parecem não

expõe, então, são os outros modelos de uma mesma relação, aquela estabelecida entre a leitora e os seus autores diletos.

Parece-nos que, ao modo de Carlos Alberto Azevedo, são essas as mesmas relações investigadas por Ana Cláudia Coutinho Viegas (1998) no livro *Bliss & Blue: segredos de Ana C.* Sua pesquisa considera na literatura de Ana Cristina Cesar, sobretudo, a relação do eu com o outro, constituindo por essa via uma forma, aparentemente, enganadora e reveladora, de se comunicar com os outros. Para Ana Cláudia,

Não se pode considerar um indivíduo independente de sua relação com os outros, pois aquele não age nem percebe o mundo de forma isolada. Todo relacionamento implica uma definição do eu pelo outro e do outro pelo eu. A visão de si mesmo e a do outro fazem parte de um conjunto ainda maior de ~~metaperspectivas~~ a minha visão da visão que os outros têm de mim. (VIEGAS, 1998: 55-56)

Mas, desse mesmo desejo intenso de se dar, do desejo da definição do eu pelo outro, da perseguição de um encontro nasce, na mesma intensidade, a impossibilidade da efetivação do igual desejo. O encontro desejado somente se possibilitaria no revelamento, no desnudamento daquele que busca encontrar e se dar ao outro. Como isso não ocorre de forma plena ou, pelo menos, não na proporção desejada, o outro invocado para essa ligação está, do mesmo modo, na qualidade do inalcançável. Ana Cláudia Viegas define que ~~a~~ incapacidade de alcançar o outro é paralela à impossibilidade de desnudar-se. Assim como o texto trabalha com a ~~decepção~~ do leitor também vive da decepção do autor, que se sabe intraduzível.+(VIEGAS, 1998: 56).

Ademais, o texto de *Bliss & Blue: segredos de Ana C.* investiga, de forma conscienciosa, a posição ocupada pelo autor em sua produção literária, as relações fundamentadas no desejo de doar-se e negar-se, de um

...ionar-se entre a realidade e a ficção, entre o público e o privado, o autor e as particularidades do indivíduo. O desejo que requer o posicionamento do autor, via de regra, regula o contrato possível de ser estabelecido com os seus leitores. Diante do estabelecimento dos contratos e pactos, Ana Cristina apresenta-se diante das mesmas condições nas quais se encontram seus interlocutores e sobrepõe-se, juntamente com os seus secretos convites, à solicitação de outros autores, aqueles arquivados em suas leituras e que, em tais circunstâncias, são expostos como os modelos de leitura consagrados pela história da literatura ou pela autora. Em alguns momentos, as revelações das ascendências autorais são feitas de modo explícito, em outros, elas aparecem de forma velada, como sombras, vozes fantasmagóricas. Há, nesse sentido, um diálogo que prolifera em múltiplas direções, ocasionando um burburinho de vozes. Se o texto de Ana C. dialoga com os seus antecessores, confirmando a sua eterna posição de leitora, todavia, enquanto executa um subvertido colóquio intertextual, a sua poesia solicita um terceiro leitor para finalizar o triângulo (ou para iniciá-lo?). Uma tríade interlocutória que poderia ser dessa forma compreendida: AUTORES INFLUÊNCIA (primeiro leitor) . POETA/ ANA CRISTINA CESAR (segundo leitor) . LEITORES DE ANA CRISTINA CESAR (terceiro leitor). E, através dessa disposição, pode-se configurar o elo de permuta em que subjaz, na sugestão de Carlos Alberto Azevedo, *ser no mundo com os outros*, a sempiterna travessia para um outro.

Os segredos de Ana C., investigados por Ana Cláudia Viegas, perpassam, também, a produção de ensaísta acadêmica e os artigos literários

esar<sup>11</sup>. O conjunto de trabalhos, voltados para análise crítica da produção literária e das teorias discutidas, naqueles tempos, no cotidiano universitário e pelos pensadores da literatura no Brasil, consolida o definitivo entrelaçamento entre a literatura pura e a reflexão teórica. A poeta/ensaísta expõe, através dessas publicações, as problematizações pertinentes do fazer literário e dos valores teóricos avultados naquele contexto. Aproxima, de forma conciliatória, a escrita poética e as reflexões dos rançosos modelos teóricos, construindo, em consonância com a sua literatura, uma forma estetizante de dizer a própria teoria. Para Ana Cláudia Viegas, os artigos de Ana Cristina

[...] vão, cada vez mais, mimetizando o tom de sua produção literária. A escolha dos temas, as questões que avultam, a estrutura do texto, mais e mais requintado, borrando as fronteiras entre ensaio e ficção, nos permitem aproximar a poeta da ensaísta Ana C. [...] (VIEGAS, 1998: 82)

Fustigados pelos riscos e as aventuras desse mar, prossegue-se a pirataria. Na obstinação de caçar tesouros, perseguem-se segredos, barganham-se informações, indicam-se mapas, trilhas, rotas inavegáveis. Considerando, pois, a rota sugerida por Ana Claudia Viegas no trabalho *Bliss & Blue: segredos de Ana C.*, complementam-se tais indagações com a dissertação de mestrado de Virgínia Coeli Passos de Albuquerque (1999), *Fotogramas de um coração conceitual: faces poéticas de Ana Cristina Cesar*. A pesquisa citada aponta, em consonância com Viegas, o papel reflexivo que as publicações da ensaísta irão exercer sobre a consolidação da escritura poética

---

<sup>11</sup> Ítalo Moriconi, em *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, e Maria Lucia de Barros Camargo, em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, anteriormente observaram, a estreita e paralela relação estabelecida entre a produção acadêmica de Ana Cristina Cesar e a sua poesia.

do as fronteiras entre ensaio e ficção+ como sinaliza Ana Cláudia. A escrita de Ana C. persiste em edificar as pontes, em entrelaçar os elos, perfazendo, com pertinácia, a medrança da rede infinita, incitando o burburinho no cais, nos mares, nos navegantes e nos piratas. Norteando-se pelas discussões levantadas por Roland Barthes e Michel Foucault acerca do papel do autor e o seu desaparecimento para a crítica da contemporaneidade, Virgínia Coeli examina a produção teórica de Ana Cristina Cesar atentando-se, em particular, para os aspectos que, segundo a percepção de Virgínia, são entendidos como relevantes para se inteirar e discutir a obra poética da escritora. São os considerados pontos de tensão, aqueles que colocam a análise de sua literatura em suspenso, os navios fazendo figuras no ar: a ficção e a memória, a fratura do sujeito, a subjetividade furtiva, o diário e as cartas enquanto produção literária, o escritor e as suas relações com o mercado dos livros e a função autoral. Decompondo esses pressupostos, Virgínia Coeli Passos de Albuquerque esclarece que

Os conteúdos da poesia moderna também revelam a tensão dissonante. A experiência e os sentimentos dão lugar à racionalidade, à operação de estranhamento, à *necessidade do caos*, como pressuposto da singularidade poética, porque ao invés da unidade do mundo privilegia-se a sua fragmentação, ao invés de serenidade provoca-se a inquietude no leitor. (COELI, 1999: 21)

Inserida na tensão dissonante do universo moderno, a obra de Ana Cristina Cesar flerta com as multiplicidades dos aspectos de uma literatura, que almeja, a todo tempo, inserir-se nos horizontes dos discursos hegemônicos e exclusivos, modelos recorrentes da literatura, promovidos, através dos anos, em nossa história literária. A busca de encontrar um lugar para a sua produção poética no ambiente de tal exclusividade não nos parece, contudo, um desejo

e simples, para sua poesia e crítica; há, sobretudo, uma atitude desconstrutiva, subversão dos sentidos, o desejo imanente de desconcertar a ordem, de estabelecer outros paradigmas e inventariar, em tamanha heterogeneidade, elementos capazes de representar o dizer poético de seu tempo. O cruzamento dos gêneros literários, a dissolução das fronteiras entre grande e pequena literatura, o coloquialismo cotidiano e, em outras vezes, um tom poético formal e esmerado, o formalismo a rigor na sugestão de Armando Freitas Filho<sup>12</sup>, o dialogismo poético, a produção de ensaísta como um reflexo crítico, pertinente a sua própria poesia, sustentam em torno da produção de Ana C. o *drama em faces*, como nota Virgínia Coeli:

A forma coloquial e a narratividade dos fatos cotidianos acenam para a prosa, embora a disposição gráfica em poemas desfaça a ilusão narrativa; associada aos traços do relato, a força dramática cria os vários sujeitos dialógicos no texto, forjando a relação especular do palco entre ator e platéia. Se em Fernando Pessoa existe o *drama em gente*, em Ana Cristina existe o *drama em faces*, pois em seu programa literário os gêneros lírico, narrativo e dramático fazem parte do heterogêneo, da indiferenciação, do compósito. (COELI, 1999: 23)

Analisando os elementos constitutivos da produção literária de Ana Cristina Cesar, percebe-se a heterogeneidade dos sentidos e, entendem-se, sobretudo, os fundamentos críticos e literários nos quais essa organização poética acomoda-se. Gilles Deleuze e Félix Guattari analisam, por essa via, o ato de escrever: *Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir* (DELEUZE; GUATTARI, 1995: 13). Seguindo as considerações dos dois autores é que Virgínia Coeli Passos de Albuquerque, em *Fotogramas de um coração conceitual: faces*

---

<sup>12</sup> FILHO, Armando Freitas. Duas ou três coisas que eu sei dela. IN: CESAR, Ana Cristina. *A teus pés: prosa / poesia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 06.

examina as direções múltiplas da poesia de

Ana C., encerrando o estabelecimento final do sentido poético e da própria produção do livro, como um extenso corpo rizomático. No caso da literatura de Ana Cristina, fica claramente estabelecida na pesquisa de Virgínia Coeli a relação intrincada entre a literatura, o cinema, os ícones cinematográficos e a música. O cruzamento dos códigos [...] (COELI, 1999: 95) faculta, à enunciação dessa poesia, um efeito cinematográfico, tantos nas alusões imagéticas, em pequenos fotogramas, ou quanto na organização textual que se dá em *takes*, nas interrupções sintáticas, nos cortes abruptos do discurso. Conforme Virgínia Coeli, [...] A montagem literária tem correspondência com a montagem cinematográfica, nessa proporção: a palavra está para o texto assim como o fotograma está para o filme. [...] (COELI, 1999: 100). Essa imbricação de códigos intensifica e pluraliza o efeito rizoma do ato criativo de escrever. Assim, produzir o livro, organizá-lo em temas, estabelecer as referências, buscar novos e velhos sentidos para aquilo que se pretende dizer é, em todo momento, delimitar as fronteiras e diluí-las, fincar e criar raízes ou, num contínuo desenraizamento, estendê-las adiante. Conforme Virgínia Coeli,

Esse movimento assemelha-se ao dos fractais, organismos moleculares que em si contêm o contorno do organismo que os contém, num plano infinitesimal. Escrever produz esse movimento, estabelecendo-se novos círculos de convergência com novos pontos situados fora dos limites e em outras direções. Escrever é fazer rizoma [...] (COELI, 1999: 72)

Ao relacionar, até aqui, a crítica e os trabalhos acadêmicos produzidos acerca da literatura de Ana Cristina Cesar, constata-se a impossibilidade de avistarmos os ancoradouros. Os piratas lançam redes, perseguem os grandes navios e seus tesouros, mas essas embarcações, como





*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

uzam os ares em rodopios, não há lugares estáveis, não há piratas que os capturem e os façam permanecer em algum cais, imóveis, cessados de figuras, de sentidos. Não descansam os piratas, não repousam os navios. Estamos, continuamente, carecendo de outras redes, outros piratas para prosseguirmos a navegação, investigar novos mapas e seguirmos na rota invisível, presumida na imaginação e imposta pela sedução deste enigma. Nessa navegação suspensa nos ares, seguiremos para as últimas instruções de bordo.

## ÇÕES DE BORDO

É comum encontrarmos nos estudos a respeito de Ana Cristina Cesar a constante inquirição sobre a função que um determinado tipo de escrita desempenhou na sua formação e elaboração poética. Nesses casos, em primeira instância, aparecem, e com proeminência, os diários e a correspondência.

Os diários, em formatos ficcionais ou não, são arremedos constantes daqueles caderninhos, com cadeados e chaves, adotados na adolescência ou na maturidade, como um lugar das conversas secretas, solilóquio efetuado através da palavra escrita. No caso de Ana Cristina Cesar, seria correto dizer diálogo com a própria escrita, campo de maturação, de experimento.

As correspondências, por sua vez, assumem vultuosidade no jogo desse exercício. A escritora edita, independentemente, em 1979, o livrinho *Correspondência completa*, expondo, numa reprodução de carta, uma escrita de apelo poético e literário, colocando, em suspenso, os significados funcionais das correspondências. Anteriormente, Ana Cristina havia publicado, em 1977, no *Jornal do Brasil*, a resenha *O poeta é um fingidor.* Mais tarde, em 1993, o mesmo trabalho seria publicado em *Escritos no Rio*, livro que reúne os ensaios e outras publicações críticas da autora. Tomando de empréstimo o verso de Fernando Pessoa, para resenhar a edição do livro *Cartas de Álvares de*

sa reflexão, um olhar ambíguo, suspeições

irônicas sobre as intenções aventadas nas correspondências:

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal, supostamente, tudo é muito simples. Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários, nem para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino da carta, seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o *eu* da carta corresponderia, por princípio, ao *eu* verdadeiro, à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranqüila do *eu*. (CESAR, 1999d: 202)

No livro *Correspondência Completa*, percebem-se as mesmas tortuosidades do eu para as quais Ana Cristina pede especial atenção. As rugosidades de um eu mostrado em superfícies ondulantes, a sinceridade epistolar metamorfoseada em poema/ prosa. Se, nesse livro, a intenção é exclusivamente literária, pois desmitifica a hierarquia dos gêneros e desestabiliza os conceitos cristalizados entre prosa e verso, não obstante, na vivência particular, Ana teve uma experiência epistolar intensa, cultivou a escrita das cartas com paixão e êxtase, como se pode comprovar no livro *Ana Cristina Cesar . Correspondência incompleta* (1999). É relevante verificar que, ainda nas correspondências particulares, o jogo estetizante da escritura permanece uma epistolografia construída em pilares literários, como se, de repente, a intenção real das cartas pudessem desaparecer para ceder lugar às manhas do fazer literário. O ensaio de Michel Riaudel (2000), *Correspondência secreta*, publicado em *Prezado senhor, Prezada senhora . Estudos sobre cartas*, ocupa-se em analisar a linha instigante, sedutora, ambígua e velada abrigada no íntimo de *Correspondência completa*. Sem procurar identificações pessoais para os nomes expressos na carta-poema . Gil, Mary, Célia, Ângela, Cris, Júlia . Riaudel enfatiza as

tuais<sup>13</sup> conjugadas em citações, alusivas ou diretas, de outros textos e autores e uma relação direta com o diário do livro *Cenas de abril*, anotado no poema nº1 de fevereiro<sup>14</sup>. E, desse modo, *Correspondência completa* intensifica o jogo ambíguo traçado em linhas obtusas, pontos de fuga onde o sujeito, possivelmente enunciado nas correspondências, tende a se camuflar, desaparecer. O ardil literário encenado na composição de *Correspondência completa* desestabiliza as possíveis intenções de encontrar, no âmago do poema, as pistas apropriadas para desvelar quaisquer segredos. O estudo de Michel Riaudel adverte:

Identificações desse tipo são naturais, mas também arriscadas se entendidas de forma redutora. Os próximos da poeta têm óbvios motivos para reconhecer nos textos tal alusão ao cotidiano dos pequenos círculos que uma sensibilidade comum reunia, pela poesia, pela vida, pelo mundo, e que dividiram em anos politicamente difíceis e transtornantes suas primeiras experiências de adultos. Até se poderia por essa via, praticada com circunspeção, esclarecer certos trechos mais ou menos obscuros de *Correspondência completa*. Porém a confusão entre autor e narrador, a equivalência imediata dos planos da ficção e do real, já problemáticas de um ponto de vista teórico, tornam-se mais complicadas ainda diante de uma escrita jogando magistralmente com a ironia e o sentido duplo. [...] (RIAUDEL, 2000: 96)

Diante das considerações de Michel Riaudel fica esclarecida a afirmação da própria Ana Cristina, quando resenhou, em 1977, o livro de cartas do poeta romântico Álvares de Azevedo: «Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. [...]». Apossando-se da consciência do mistério, a poeta faz dele *mister*. A escrita acena, em falsas pistas, para os intuitos de leitura dessa carta, como uma correspondência qualquer ou, ainda, como uma correspondência,

<sup>13</sup> O estudo de Michel Riaudel não nos mostra uma distinção entre a referência intertextual e intratextual. No entanto, usa-se o termo para diferenciar o aproveitamento que Ana Cristina Cesar realiza, em *Correspondência Completa*, do seu próprio poema nº1 de Fevereiro.

<sup>14</sup> CESAR, Ana Cristina. *A teus pés: prosa / poesia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999, p.106.

arjado sobre uma superposição intertextual e intratextual, sobre mediações e mediações críticas, redonda em trilhas entremeadas, abrigadas numa intricada rede de sentidos que terminam solapando uns aos outros, rasurando as vias de acessibilidade para o que seria uma leitura satisfatória, a dos segredos e das confissões. As observações do texto de Riaudel confirmam que

Essas irônicas correspondências intertextuais abalam de uma vez só a unidade do corpo e a do texto, cheio de alçapões, costurados de empréstimos e amplamente emaranhados um ao outro. Por isso devemos estar particularmente atentos à problematização do gênero, entendido tanto como confusão do masculino e do feminino, cuja indecisão é patente em vários níveis, quanto como aprofundamento de uma reflexão sobre a literatura, mediante seus aspectos formais. [...] (RIAUDEL, 2000: 97)

Em uma outra oportunidade, Michel Riaudel (2001), em *A Fábrica de Identidade*, ensaio publicado na revista *Inimigo Rumor*, observa a conjugação enigmática que o polimorfismo textual gera na constituição poética da identidade desenvolvida por Ana Cristina Cesar. Absorvendo as influências das leituras realizadas, tanto poética quanto crítico-teórica, especificamente, aqui, Roland Barthes e Michel Foucault,<sup>15</sup> no decorrer de seu amadurecimento literário, a escritora trabalha, à exaustão, a redefinição dos conceitos predominantes na literatura e firma um colóquio subversivo, com os representantes do cânon literário. Repetidas vezes, as figuras canônicas, do rol das literaturas, aparecem mescladas aos compositores de canções populares,

---

<sup>15</sup>Os questionamentos sobre o estatuto do autor e a sua aquiescência ou não, no texto literário, foram amplamente divulgados em fins de 1960. Com base no pensamento de Michel Foucault e Roland Barthes, a crítica literária no Brasil, desse período, viu-se altamente comovida por tais pressupostos. Ana Cristina Cesar parece ter usado essas conjecturas para produzir uma poesia que flertasse, obliquamente, com tais preceitos teóricos. O ensaio de Michel Riaudel, *A fábrica da identidade*, a dissertação de mestrado, *Fotogramas de um coração conceitual: faces poéticas de Ana Cristina Cesar*, de Virginia Coeli Passos de Albuquerque e alguns outros trabalhos, já enumerados aqui, enfatizam tais aspectos.

as nas conversas com amigos. Essa escrita, aparentemente à deriva, redireciona os dizeres da poesia, como se escrever fosse primeiramente aproximar-se de outros textos, operar transformações a fim de dali retirar, para afirmá-la, uma voz nova.+(RIAUDEL, 2001: 41). Não se trata, porém, de uma reescrita pura e simples, obedecendo às possibilidades dos níveis intertextuais e do sentido dialógico operado em cada texto, paródia ou pastiche, por exemplo. Mas trata-se, sobretudo, de recriar no novo escrito dimensões não ditas, profusão de vozes, palimpsestos, modelos para decretar, ironicamente, uma voz particular.

Examinando as pesquisas, as leituras e as anotações de Ana Cristina Cesar para o *Master of Arts* na Inglaterra, em 1980, Riaudel encontra, no pensamento de Ezra Pound, uma das trilhas que seduziram a composição poética de Ana C. Michel Riaudel observa que a pesquisa, a tradução, e as leituras efetuadas pelo próprio poeta Ezra Pound concederam-lhe a idéia da tradução como uma criação e jogos de identidade e há, nesses jogos, uma constante busca de uma voz pessoal. Ezra Pound, através desse sistema, foi

[...] orientando-se pouco a pouco rumo a um universo onde os textos, mascarados ou tornados anônimos, se interpenetram. A leitura de seus predecessores é assim um processo de duas faces, hermenêutica e recriação. E o que é verdade para Pound, ao ler os trovadores ou seus contemporâneos, também é, com outras nuances, para Ana Cristina Cesar ao ler Pound, Barthes e muitos outros. [...] (RIAUDEL, 2001: 42)

Guiando-se pelas proposições de Pound e de tantas outras leituras, Ana Cristina Cesar pleiteia o lugar de sedutora, onde, outrora, fora seduzida. Aliciada para as leis dos jogos de identidade, agora ela revela, com astúcias, o imperioso desejo do gozo da sedução. A escrita seduzida estabelece, em um duplo, o desejo de desaparecer por entre os desdobramentos textuais e, do

amento os textos e as vozes dos sedutores.

Em Ana Cristina, o procedimento da sedução textual é uma prática renovada a cada novo poema, engendrando, em cada caso, uma segmentação interpretativa, exigindo olhares suspeitos de seus leitores. Em consonância com esse tipo de texto, gerado para os desafios de uma leitura em suspenso e inacabada, do mesmo modo permanece, em desafios, a habilidade para captar e perceber o lugar ocupado por essa identidade bifurcada, segmentada, como o são as sugestões de suas interpretações. Michel Riaudel salienta os aspectos da sedução, operada no texto seduzido e os desdobramentos da identidade poética, acionados na tessitura final da escrita:

Ora, em todo empreendimento de sedução, o sujeito não aspira finalmente a se tornar objeto, desincorporar, eclipsar-se virtualmente para que em seu corpo o outro possa se projetar? É por isso que Don Juan, com suas fugas, merece o título de sedutor puro. No caso da reescritura, o texto estrangeiro é triturado, solicitado e investido por seu próprio desejo. O que Ana Cristina Cesar lê e sublinha nos ajuda, por um lado, a lê-la através de suas anotações seletivas. Após um trabalho de desvio ela chega, por outro lado, a uma obra tão polimorfa quanto uma luva de veludo, luva de pelica. Muitas vezes aqui atravessado pela questão da identidade, seu texto parece ocupar todos os lugares ao mesmo tempo, o do autor e o do leitor, o do eu e o do seu desejo, inacessível e contudo sempre presente. (RIAUDEL, 2001: 42-43)

Faz-se necessário salientar, de forma repetitiva, o papel fundamental que o leitor desempenha nos estratagemas da literatura de Ana Cristina. Refere-se aqui, não somente, aos interlocutores da autora, os leitores hipócritas+capturados, por ela, de um verso de Charles Baudelaire e que são, celebrados e conclamados, na rede da sedução. Mas antes desse leitor, o outro condicionado ao pacto, deparamos com a leitora Ana Cristina Cesar, suas práticas de rascunhos e rabiscos, as anotações, as interrogações ao lado

em cessar, sobre quais caminhos prosseguir na empreitada de alcançar a proximidade e o acesso ao seu próprio texto. São muitos os caminhos, multiplicação dos reflexos no espelho, contudo, a demonstração de sua perspicácia de leitora é um brinde para que a festa possa continuar. E, finalizando, com as considerações de Michel Riaudel, é possível depreender, em *A fábrica da identidade*, algumas soluções para mitigar a fúria investigadora dos leitores segredistas, diante da obra de Ana Cristina Cesar:

Se a ela somos tão sensíveis, se nos batemos de bom grado em seus espelho, se nos deixamos capturar em suas armadilhas, é porque nela estamos incluídos, como espectador cujo lugar é previsto pelo *trompe-l'œil*. Isso é que faz com que nosso papel de leitor não seja, então, apenas o de desvelar o que está oculto, de desmascarar o que ali se esconde, de fazer emergir o *real* sob as palavras, mas o de interpretar esses jogos de esconde-esconde. Pregar sobre esses poemas uma verdade última, definitiva, seria abordar de frente uma escrita do oblíquo, seria procurar o modelo de uma cópia, quando o texto se desdobra não como cópia mas como simulacro, quer dizer, como uma imagem sem semelhante, que subverte a questão do verdadeiro e do falso. (RIAUDEL, 2001: 47)

Voltado, especialmente, para a produção de ensaísta e crítica da poeta Ana Cristina Cesar e, não obstante, valorizando a contumácia de leitora que todo trabalho da escritora sugere, encontramos a pesquisa de Francirene Gripp de Oliveira (2001), *Âncoras ao vento: ensaios da desconstrução em Ana Cristina Cesar*. Baseando-se nos trabalhos compilados em *Escritos no Rio*, publicados e organizados por Armando Freitas Filho em 1993, Francirene Gripp investiga as relações instituídas entre a escrita crítica de Ana Cristina Cesar . ensaios e resenhas . e as teorias desenvolvidas pelo projeto teórico do estruturalismo. Estuda os desdobramentos simultâneos que se dão, no bojo das discussões dessa proposta teórica, nos finais de 1960, e o modo distinto



na Cristina Cesar para assimilar e, igualmente, rejeitar as práticas de análises literárias impostas, nos cursos de Letras, pelo método estruturalista. Justificando o propósito firmado para a investigação do seu trabalho, Francirene Gripp explica:

O principal objetivo deste trabalho é demonstrar as relações da crítica de Ana Cristina Cesar com o período de transição em que as teorias estruturalistas vão sendo deslocadas por outras propostas teóricas sobre literatura, momento em que se delineia um novo sujeito crítico na área dos estudos literários e culturais. A intenção é examinar o sentido da crítica da autora: como participa do projeto estruturalista e como, ao mesmo tempo e acentuadamente, discorda dele, propondo novas soluções e posições frente aos objetos de estudo, apoiada em teorias e procedimentos analíticos pós-estruturalistas, e demonstrando uma postura típica dos *estudos culturais*. (OLIVEIRA, 2001: 09-10)

Partindo dos escritos críticos de Ana C., publicados no período de 1973 a 1983, *Ancoras ao vento* considera juntamente, como objeto de sua análise, as entrevistas e os depoimentos da poeta, em cursos de literatura, para traçar as linhas que ilustram a formulação dos conceitos provenientes dos paradigmas estruturalistas, a resistência contra uma hierarquia poética e teórica nas universidades, e o empenho contínuo em desmistificar o papel e o lugar ocupado, pela literatura, no território das universidades de Letras. As observações da pesquisa de Francirene Gripp de Oliveira têm, como ponto de partida, o ensaio *Notas sobre a decomposição nos Lusíadas*. Esse trabalho escrito por Ana Cristina Cesar, em 1973, quando a moça ainda contava com os seus jovens 21 anos, foi confeccionado para cumprir, possivelmente, as exigências de disciplinas do curso de Letras que ela frequentava na PUC -RJ. O texto acabou tendo uma circulação marginal, transitando em formato mimeografado para a leitura universitária, mas permanecendo inédito até ser

no Rio, em 1993. Como se pode ler em *Atrás*

*dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar:*

Talvez se possa localizar o início da produção crítica nos tempos de estudante de Letras da PUC-RJ, num trabalho acadêmico datado de novembro de 73 e entregue, na época, a uma de suas professoras, Vilma Arêas. Apesar de produzido para atender a uma demanda universitária, *Notas sobre a decomposição de Os Lusíadas* não se restringiu ao mero cumprimento da tarefa a que se destinava, tendo circulado, a partir de 1974, na forma de texto mimeografado para consumo universitário, conforme se lê no *currículum vitae* elaborado pela autora em 1983 e guardado no *Arquivo de Ana Cristina*, onde também ficamos sabendo que este ensaio circulou sob pseudônimo . Luíza Andrade . assim como um outro artigo sobre a poesia de Drummond. (CAMARGO, 2003: 49-50)

Encontramos, nesse ensaio, as posições de um sujeito que, mesmo atento às demandas teóricas daqueles tempos, institui questionamentos e dados instigantes para as outras possibilidades de leitura do poema épico de *Os Lusíadas*. Partindo das perspectivas historicistas, de Antônio José Saraiva, inscritas no trabalho do crítico português *Os Lusíadas e o ideal renascentista da epopéia*.<sup>16</sup>, Ana Cristina Cesar concentra sua análise na parte do ensaio intitulada *Notas sobre a composição de Os Lusíadas*. Rechaçando o tom doutoral, de senhor das letras, usado por Saraiva para analisar o épico de Luís Vaz de Camões, *Notas sobre a decomposição de Os Lusíadas* já assinala seu objetivo desconstrutivo de imediato, a partir do título. Estimulada pelas informações que, normalmente, escapam pelas bordas do texto, Ana Cristina enxerga, *Os Lusíadas*, os silêncios ocultados pela palavra escrita e as facetas de um metassujeito que se interpõe, sem distanciamento, sobre o

---

<sup>16</sup> SARAIVA, Antônio José. 1946, apud OLIVEIRA, Francirene Gripp de. *Âncoras ao vento: ensaios da desconstrução em Ana Cristina Cesar*, 2001. 160 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) . Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001, p.16.

A verdade do próprio texto é antes de tudo cuidadosamente sufocada em sua letra, mas escapa pelas bordas tanto nas intervenções do metassujeito da narrativa (% cego eu+) quanto pela inversão estilística [...]+(CESAR, 1999: 143). Para Francirene Gripp,

[...] Ana Cristina Cesar inaugura seus movimentos de desconstrução sobre o discurso de Saraiva, refutando a noção de sujeito implícita na argumentação crítica desse autor e provocando, com isso, a abertura para uma leitura do sujeito presente no épico de Camões. Assim, um sujeito crítico relativizado e contextualizado começa a ser vislumbrado, quando são colocadas em discussão as concepções de linguagem, discurso, texto, literatura, autoria e mito. (OLIVEIRA, 2001: 18)

A análise de Ana Cristina Cesar trabalha, simultaneamente, com o épico camoniano e com o texto analítico de Antônio Saraiva ponderando e discutindo, em ambos os textos, a inserção do sujeito e a maneira que ele se enuncia no trânsito da escritura. Mas, por um outro lado, ironicamente, se nos detivermos em algumas abordagens presentes em %Notas da decomposição no Os Lusíadas+, perceberemos que algumas das observações de Ana C. tem bases estruturalistas, sustentam-se em uma leitura descontextualizada, calcada na objetividade científica que oblitera o sujeito da escrita, neutralizando-o como analista do texto investigado. O meio-tom privilegiando a análise estrutural que sobressai, por vezes, em algumas linhas do trabalho, indica a aplicação de uma teoria vivenciada pelos graduandos em Letras. Contudo, não é a objetividade cientificista que impera na constituição do ensaio de Ana. A autora, ambigualmente, cotejando a percepção estruturalista com as novas tendências pós-estruturalistas, mostra-nos a linha dupla que atravessa sua leitura, tanto do poema de Camões quanto da crítica de Antônio Saraiva. Discutindo a problematização da subjetividade autoral, em %Notas da

desponta o crítico leitor, engendrando as percepções particulares do sujeito e inquirindo, principalmente, sobre o papel que o receptor deveria ocupar na leitura da crítica e da obra literária. Francirene Gripp salienta que

A crítica de Ana Cristina Cesar assume aspectos que revelam a subjetividade do crítico, mas também realiza uma leitura de Camões de forma sincrônica e descontextualizada, o que lhe confere traços do estruturalismo. Ao mesmo tempo, a ensaísta rastreia e aponta o sujeito da enunciação, tratando como texto a obra camoniana, o discurso de Saraiva e usando o Aleph como metáfora de outra proposta de recepção. [...] (OLIVEIRA, 2001: 46)

A discussão sustentada no ensaio de Ana Cristina Cesar e todas as ambivalências articuladas, no bojo desse texto, descortinam um horizonte a ser palmilhado. Percebe-se, dentro desse projeto experimental de ensaísta, o forte anelo em atar crítica e literatura, em encetar renovadas dimensões para investigar e reposicionar o lugar da literatura, o lugar do leitor, do crítico e da teoria. Para dar conta desse empreendimento é que Francirene Gripp segue analisando, em sua dissertação, os outros textos publicados em *Escritos no Rio* e a maneira como os conteúdos de tais publicações refletem, gradualmente, a maturação literária, artística, política e intelectual de Ana Cristina Cesar. Não seria possível, por ora, analisar, detidamente, os desdobramentos estéticos, a envergadura original e os afrontamentos intelectuais operados, por cada um desses trabalhos ensaísticos, no panorama cultural daqueles tempos. Porém, a pesquisa de Francirene Gripp de Oliveira sintetiza, em alguns pontos, o eixo recorrente e a preocupação maior dos trabalhos críticos de Ana Cristina Cesar. Segundo ela,

Com critérios e vigor . uma de suas características nesses ensaios examinados . a analista define, para si, o lugar de

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

com assumido comprometimento com as relações sociais implicadas nas relações de linguagem. Partindo de uma formação teórica estabelecida na transição entre os conceitos estruturalistas e as teorias pós-estruturalistas, percebe-se, na autora, uma tendência à crítica que desmistifica os discursos de poder e promove aqueles que se constituem como um pensamento minoritário. É nesse sentido que encontramos uma intelectual esperançosa por mudanças em seu contexto social. (OLIVEIRA, 2001: 110)

Sinalizando as derradeiras instruções dessa navegação, é importante considerar, para guarnecer as tantas outras orientações observadas até o momento, dois trabalhos publicados em *Vozes femininas . gênero, mediações e práticas da escrita*, em 2003. O primeiro deles, pela ordem em que aparece na organização do livro, é *Sereia de papel: Ana Cristina César*<sup>17</sup> e as ficções autobiográficas do eu+. Esse ensaio, assinado por Marta Peixoto, traz à tona uma das perquirições incessantes que rondam a literatura de Ana Cristina Cesar: a ficção e a autobiografia. Comparando as análises de Flora Süssekind<sup>18</sup> e Ítalo Moriconi<sup>19</sup> e os seus pontos de vista (divergentes?) sobre a imposição de caracteres autobiográficos na literatura de Ana Cristina, o ensaio de Marta Peixoto entende não haver verdade absoluta e nem discordâncias em nenhum dos dois posicionamentos interpretativos: *po.*] pois o material íntimo ao tornar-se matéria-prima para o processo artístico deixa de lado as suas origens para participar de um jogo com outras regras+ (PEIXOTO, 2003: 275). Para tanto, esse trabalho se concentra em analisar os jogos da possibilidade autobiográfica como um projeto estético da literatura de Ana Cristina Cesar,

<sup>17</sup> Tanto o ensaio de Marta Peixoto quanto o ensaio de Beatriz Resende, mencionado na página seguinte, trazem o sobrenome César acentuado.

<sup>18</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada . Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

<sup>19</sup> MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. (Perfis do Rio; n.14)

a referência autobiográfica e da constituição ficcional. Pensando nesse modelo de escrita é possível indagar sobre os contextos em que a produção da poeta está inserida e que, de alguma forma, parecem sugerir uma escrita fundamentada nos jogos interpretativos de uma intimidade velada: a ditadura militar, a poesia marginal e os gêneros que constituíram, por algum tempo, uma típica escrita feminina. Mas há, evidentemente, razões que extrapolam essas exigências contextuais. O material burilado na escrita de Ana C. é uma experiência de quem pretende extrair da palavra todas as suas nuances, fundar um jogo estético alojado nas tensões interpretativas e, aliado a esses critérios, encontrar-se e camuflar-se na fina ironia que joga, sem cessar, com o vivido e o representado. É, sobretudo, a escrita de uma poesia que parece desejar-se encenada, ativada pela teatralidade das máscaras. Marta Peixoto destaca

[...] o aspecto ativo, dramático, e mesmo teatral, das provocações autobiográficas e intertextuais de Ana Cristina. Estas assimilações, assim como fragmentos escritos de crises pessoais e eróticas, proporcionam à sua poesia enigmas atraentes e paralelos, convidando o leitor a envolver-se com textos que refletem textos e com os reflexos especulares de paixões textuais. (PEIXOTO, 2003: 281)

O segundo trabalho, de Beatriz Resende, *Ah, eu quero receber cartas*: a correspondência de Ana Cristina César, focaliza as cartas contidas na publicação de *Correspondência Incompleta* (1999), edição organizada por Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda, que reúne um conjunto de correspondências de Ana Cristina Cesar escritas entre o período de 1976 a 1980. O livro de cartas, entremeado por fotografias que revelam diferentes Anas, avisa, de antemão, o tom performático estabelecido na sustentação das correspondências com as amigas Clara de Andrade Alvim, Heloísa Buarque de

s Fonseca e Ana Cândida Perez. A leitura

dessas cartas revigora as discussões sobre a valoração ou não de certos gêneros enquanto literatura e, principalmente, acalora as controvérsias entre o vivido e o fingido, o sincero e o representado:

[...] Torna-se, também, mais evidente que sinceridade e insinceridade são conceitos complexos quando falamos de arte e artistas, jamais ingênuos, sempre comprometidos com a questão da representação, afastados, por ofício mesmo, de compromissos com a sinceridade. (RESENDE, 2003: 301)

Beatriz Resende analisa as relações estabelecidas entre Ana Cristina e cada uma dessas amigas correspondentes, usa os comentários, coligidos no livro *Correspondência Incompleta*, emitidos pelas amigas acerca das correspondências e do período em que conheceram a poeta e se relacionaram com ela. Observando as indicações do trabalho de Beatriz Resende torna-se evidente que a prática epistolar de Ana Cristina Cesar é desenvolvida como um campo de experimento e aperfeiçoamento da escritura. E assim, o modelo funcional da correspondência é absorvido pela intencionalidade literária, a comunicação pretendida cede lugar a jogos de significação. A conjugação das significações são reforçadas, no livro de correspondência, pelo conjunto de fotos ensaiadas, posadas, suscitando, através das imagens, o acirramento das intenções. Associando a intencionalidade das fotografias acopladas com o livro de cartas, Beatriz Resende escreve: “[...] um livro como este não estaria completo sem fotos, simplesmente porque é até difícil falar sobre Ana Cristina sem falar em suas fotos. Ana foi abundantemente fotografada. [...]” (RESENDE, 2003: 304). As fotografias têm aqui um papel ilustrador da intencionalidade, reforço aos efeitos da linguagem e as suas significações:

vez o apresentar-se às objetivas evidências a preocupação de Ana com o interlocutor que lerá suas fotos. Apresenta-se à máquina fotográfica descartando o imprevisto do instantâneo. Atuando assim não propriamente no sentido do fingimento, mas certamente da intencionalidade, do controle da significação. Inocência, nem na nudez. (RESENDE, 2003: 305)

Desmistificando a impossível inocência do artista, o ensaio de Beatriz Resende salienta o espaço privado da prática epistolar como uma circunstância de aproximação e esmerilamento da escrita. Enquanto contrapõe a escrita pública à privada, as cartas e outras escritas da intimidade regularizam de algum modo os espaços de circulação literária e fustigam, sobremaneira, os critérios de valor e a posição resguardada do cânone literário. O ensaio de Beatriz Resende salienta que

[...] Os escritos da intimidade valorizam-se ao marcar, mais do que em outros textos, a peculiaridade da escritura do artista e o reconhecimento dos espaços de circulação pretendidos . espaço privado ou espaço público . como espaço igualmente possível à criação literária. Parece-me evidente, aqui, a inutilidade dos velhos critérios de valor como diferenciador entre escrituras que circulariam em cada um destes diferentes espaços. O pseudoprivatismo não é senão uma circunstância de exercício da escritura e pretexto para a atividade prazerosa ou consoladora que a criação do texto, o uso da palavra proporciona. (RESENDE, 2003: 306)

Se os escritos da intimidade ganham relevância na literatura de Ana Cristina, deveremos sempre entender essa preferência, a dedicada atenção oferecida às cartas pela autora, como exemplares de uma possível ficcionalização do sujeito, de espaço propício para a urdidura poética e para a prática do jogo intertextual. O livro *Correspondência completa* deve ser lido como um raro modelo para justificação de tais recursos, mas o poema "Carta de Paris"<sup>20</sup> é ainda mais ousado nesse sentido. O ensaio de Evando Nascimento, "Ana

<sup>20</sup> CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos: poesia / prosa*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 82-84.



elaire: Signos em Tradução+, sugere-nos a leitura desse poema como uma superposição de imagens+. Ana Cristina partindo exclusivamente do mote inspirador, *O cisne*<sup>21</sup>, de Charles Baudelaire, realiza em *Carta de Paris* uma conversão das imagens do século XIX, o século de Baudelaire, para o século presenciado pela poesia pós-baudelairiana do século XX, notadamente, a poesia feita por ela. Operando em um movimento de tradução, o poema de Ana C. capta, em constante transformação, os signos e as imagens registradas no poema do *flâneur*. A tradução pode ser percebida, em todos os matizes, como uma possibilidade subvertida de uma rotina intertextual já consagrada na literatura de Ana Cristina. Mas o uso de outros expedientes . que unem trabalho crítico, tradução e criação literária . ofusca a intertextualidade pura e simples, concedendo à *Carta de Paris* um feixe de revelações sobre o ato da criação ou da recriação tradutora, colocando-a como uma *criação paralela, autônoma, porém recíproca* (CAMPOS, 1992: 35). Assim como está demonstrado por Haroldo de Campos:

[...] tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...] (CAMPOS, 1992: 35)

Baseado na demonstração de Haroldo de Campos é que Evando Nascimento avisa, de antemão, em seu ensaio:

Eu não colocaria o poema *Carta de Paris*, dos *Inéditos e dispersos* de Ana Cristina Cesar (1998), na categoria de

<sup>21</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 227-229.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

em classificaria como paródia, paráfrase ou qualquer procedimento dessa natureza. Prefiro chamá-lo de *comentário íntimo* ou de *confissão poética*. Poderia ainda nomeá-lo como *tradução literária*, em sentido amplo. (NASCIMENTO, 2003: 47)

As estrofes de *“O cisne”* e o poeta inspirador, Charles Baudelaire, estão submergidos na série de versos que revelam a visão particular e estilhaçada da autora. As imagens desdobram-se, continuamente, sobre a Paris enxergada por Ana, sobre os versos de *“O cisne”* e sobre a visão da cidade que Baudelaire capturou no poema. A passagem dos tempos, a mudança do século é percebida e sentida, sobretudo, ao observar as ruas de Paris. As passagens do poema deixam entrever como a Paris de Ana vai mudando instantaneamente, cidades sobrepostas, alterando a paisagem e a relação da *“Carta de Paris”* com o poema e o tempo de Charles Baudelaire. Assim nos diz Evando Nascimento sobre os movimentos da cidade, circunscritos no desenrolar do poema de Ana Cristina:

Retomando o movimento da cidade, eu diria que a Paris de Ana C. alterou de um século a Paris de Baudelaire. Porém, mais ainda, a Paris de Ana C. também já não é a mesma, mudou num piscar de olhos, do início até o fim do texto. A passagem sobre o rio Sena ilumina essa superposição de cidades sobre a cidade, sempre a mesma, porém alterada ao infinito. [...] (NASCIMENTO, 2003: 49)

Alterada também está a forma do poema e a maneira de dizê-lo. O tempo experimentado pela poesia de Ana Cristina Cesar sugere-nos um conjunto de impossibilidades: escrever como Charles escrevia, dizer o que foi dito por ele e, do mesmo modo, perceber Paris como ela está captada em *“O cisne”*. O poema, sendo uma carta, avança destinatários possíveis, sem, contudo, precisá-los. Ainda que *“minha filha”* sugira no início da primeira estrofe algum tipo de precisão para se detectar o receptor da mensagem, mesmo assim, o

parece impreciso, indeterminado. O remetente, igualmente, aparece soterrado nas lembranças daquilo que nunca foi experimentado, perde-se em reminiscências que não são de todo suas. Esboça um quadro nostálgico rasurado pelas mudanças vivenciadas no presente e pela destruição do passado, fazendo com que materialize no poema esse conjunto de impossibilidades. A oportunidade de um remetente único para esta correspondência desaparece numa avalanche de imagens voláteis, dando notas da suscetibilidade do que é escrito e daquilo que é percebido na paisagem parisiense. Sem um remetente inteiriço, a correspondência não pode ser subscrita, pois o emitente se oculta sob os resíduos de Charles, sob a Paris de Baudelaire e, assim, está devidamente apagado, desaparecido na assinatura final de quem subscreveria essa correspondência. Evando Nascimento salienta que,

[...] No caso de Ana C., essa função epistolar e amical da poesia é acentuada por tudo o que impede de considerar seu texto como mais um poema, mesmo um poema em prosa. Como se também à forma-poema em sentido estrito o texto dissesse adeus, num século em que por inúmeros motivos não é mais possível escrever poesia à moda antiga, pré-moderna, daí o recurso à missiva, ao diário, às confissões poéticas como corrosão do verso, da estrofe da rima. Tudo em proveito da epístola (fingida) em que um eu cindido se corresponde com diversos parceiros e parceiras, tal a amiga da *Carta de Paris*, a quem a voz poética se dirige, quer dizer, escreve. (NASCIMENTO, 2003: 49)

A classificação da *Carta de Paris*, por Evando Nascimento, como um *comentário íntimo*, redimensiona o pensamento poético de Ana Cristina enquanto um ornamento crítico, mesmo que não seja exercício puro de metalinguagem. O poema se torna lugar para investigar o fazer literário, as suas sensações e os seus reflexos na posteridade. Para Nascimento (2003),

tivo+. O comentário reinventivo está ligado ao poder crítico e reflexivo que a literatura de Ana Cristina comporta. As associações da poesia de Ana C. com o seu trabalho crítico, de ensaísta, tradutora e estudante das Letras, revelam-nos, quase sempre, a impossibilidade da leitura de sua obra poética desmembrada das reflexões deliberadas em inúmeras investigações e estudos críticos. Annita Costa Malufe (2004) indica esse caminho em *Ana C., a crítica por trás da poesia*.] Ao criar, o poeta coloca em ação sua habilidade crítica, avalia seus procedimentos, estabelece parâmetros, faz comparações, aciona seu conhecimento histórico, literário. [...] (MALUFE, 2004: 29). Não é difícil confirmar, palmilhando essas associações, crítica e poesia, o quanto a escrita de Ana Cristina Cesar está calcada em intuítos mais complexos do que os encontrados, em seus textos, numa leitura imediata. A poesia nascida dessa confluência de instrumentos é aquela que produz um texto pensante, por isso mesmo, reinventiva, quase impossível de ser capturada, descoberta, desvelada em sua plenitude. Annita Malufe demonstra que

Provavelmente as mais interessantes pistas para a leitura dos poemas de Ana C. possam ser dadas por ela mesma. Ana C. pensou sua poesia, pensou literatura, fez crítica, estudou tradução e, como podemos notar no conjunto de seus escritos, isso tudo participava, e muito, da sua criação literária. Em seus ensaios e artigos críticos encontramos uma teórica bastante consistente, levantando questões fundamentais para a leitura de seus próprios textos. (MALUFE, 2004: 29)

É possível, sem muito esforço, perceber pistas imediatas, para as leituras interpretativas, relacionadas nos textos que nos parecem, por assim dizer, óbvios e íntimos demais. Se tomarmos como base, principalmente, os livros *Cenas de Abril* (1980) e *Luvás de pelica* (1980), de Ana Cristina Cesar, como

ie, compreenderemos nas referências óbvias, diretas, ameaçando em dissolução o jogo do texto, o forte desejo da autora em ludibriar a ansiedade do interlocutor em encontrar, escancarada no poema, uma privacidade sem subterfúgios. Através desse mecanismo, a intimidade forjada, o texto de Ana Cristina Cesar coloca em jogo as variadas artimanhas do fazer literário e são, desse modo, repensados muitos dos debates críticos de sua época. Refletindo sobre tais recursos, o ensaio de Annita Costa Malufe considera o seguinte:

O fato é que, tanto pela sua história pessoal, quanto pelo seu modo de escrita, Ana C. oferece um prato cheio para quem busca na literatura um espelho da intimidade do autor. Textos em forma de diários, cartas, tom de confiança, temas com jeito de intimidade do autor: Ana C. dizia brincar proposadamente com esse desejo do leitor, puxando até o limite sua curiosidade, insistindo em uma escrita que parece esconder segredos íntimos de mulher. O que poderia fornecer mais elementos para o desejo de se enxergar os textos como expressão, tradução de seu estado de alma? (MALUFE, 2004: 29)

Deve-se salientar que esse tipo de literatura, produzida sobre a égide da confissão e quase sempre enxergada, pelos olhos de alguns leitores, como uma banalidade feminina, procura, inusitadamente, fustigar e desafiar o olhar de resistência e suspeição que a crítica autorizada sempre lançou sobre os textos assim caracterizados. Essa literatura ainda que, muitas vezes, travestida de um coloquialismo, de um tom convidativo de intimidade, encontra-se sempre rodeada de artifícios irônicos, coloca sempre à deriva as intenções que lhe desejam revelada serenamente. Esses traços, em alguns outros momentos, mesclam-se com uma produção de fino propósito reflexivo e crítico: esta impõe recursos para a iniciação poética, desarma o leitor, pois este não se habilita a adentrar em um universo de leitura em que os códigos parecem estar

e convidado dessa festa parece, por fim, desalojado dessa leitura, não encontra o confortável lugar para usufruir desses versos. O desconforto do leitor seria chamado por Ana de incomunicabilidade poética. Para Ana Cristina o grilante (ou seria o fascinante?) da poesia está na sua incomunicabilidade, [a poesia não comunica, poesia pra valer não comunica [...]]+(CESAR, 1999d: 270). Sabedora que era de todas as infrações sofridas pela linguagem no armamento do texto literário, os versos de Ana C. fabricam inúmeras realidades sem, contudo, significá-las ou representá-las. Fabricando as realidades o seu texto introduz, em forma de verso e prosa, o pensamento da crítica vigente, infringe as regras, nomeia novos e desestabiliza os velhos fundamentos poéticos. Annita Malufe é mais esclarecedora nesse sentido:

Não: não busquemos o que está oculto no papel, no sentido de um significado fixo, escondido entre as linhas codificado. O poeta não busca colocar símbolos no papel, como sinais nas placas de trânsito: uma coisa substituindo outra, uma coisa remetendo a outra especificamente determinada. Na poesia, tal qual a concebe Ana C., não há simbologia alguma, os elementos utilizados nos textos não estão ocupando lugar de ou representando algo. [...] (MALUFE, 2004: 37)

Deve-se ressaltar a validade dos juízos emitidos por Anita Malufe, mas não podemos deixar de considerar o fato de que a literatura de Ana Cristina Cesar está sempre confrontando os limites da interpretação crítica, os limites do próprio texto e, sobretudo, os limites da percepção de seus leitores. Ao mesmo tempo, esse confronto é feito sob as linhas tênues de intencionais paradoxos, levando a composição de sua poesia para um campo substancialmente enigmático em que a sedução é palavra de ordem, critério rigoroso e perigoso para se haver com este texto. Não nos permite plana quietude. Percebemos,

ção de nossas convicções interpretativas. E, observando esses jogos de sentidos, entende-se que a literatura de Ana Cristina explora os artefatos do jogo inconsciente e elabora, sim, um jogo de signos calcados na simbologia, exigindo, sem parcimônia, aquilo que Anita Malufe julga desnecessário, a leitura dos *significados ocultos* (MALUFE, 2004: 29). Mesmo em Ana Cristina Cesar, onde as leituras atentas podem nos encaminhar para o apagamento dessas impressões ou para a imposição daquilo que Ana nomeou, ironicamente, de incomunicabilidade da poesia. Deve-se, contudo, atentar para os aspectos recorrentes e, efetivamente, sublinhados na poesia de Ana Cristina: o jogo paradoxal do ser não ser, estar não estar, dizer não dizer. Se nos detivermos nas suas leituras de formação crítica e poética, não nos será forçoso divisar a relação dúbia fixada com esses horizontes, assinalando, em muitos casos, a aceitação e a rejeição dos mesmos fundamentos.

Os exemplos citados, por Anita Malufe, como as leituras de Roland Barthes, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze e Michel Foucault, indispensáveis em Ana Cristina como assimilação do pensamento contemporâneo e *para quem a literatura não é o lugar da afirmação, mas antes, da desconstrução do sujeito. [...]* (MALUFE, 2003: 30), podem corroborar o desaparecimento e a desconstrução do sujeito poético na confecção de sua literatura e são, sobretudo, recortes de uma geração e demarcam uma boa parte dos poemas de Ana. Em outros casos, a mesma conclusão não se aparenta tão definitiva. Os preceitos parecem colocados de lado, urdidos numa incerteza zombeteira, revelando a sua desconfiança para

ados credos críticos e literários. É, decerto, diante de tais suspeitas que os poemas de Ana Cristina não abraçam, determinadamente, a idéia do ofuscamento do sujeito, o fim das pertinências autorais e da identidade criadora. Em muitos de seus versos, o conjunto apresentado em *Inéditos e dispersos* (1999) seria um bom exemplo, há pistas da construção ensaiada e maquiada do sujeito. Feitas sob uma perspectiva da ressignificância, é bem verdade, mas vozes eminentes da particularidade autoral dão sinais de vida, o morto se recusa a morrer, destrói-se para construir-se e emite as vozes de um enigma nutrido na sedução. Essa escrita assimila os preceitos de uma sedução que não se encerra. Não podemos, daí, nos furtarmos de enxergar sempre nos textos de Ana Cristina a compleição paradoxal e furtiva daqueles que encenam os ardis voluptuosos do ato de seduzir. Tal efeito é esclarecido nos estudos que Jean Baudrillard nos apresenta sobre a sedução:

Efeito prismático da sedução. Outro espaço de refração. Consiste não na simples aparência ou na pura ausência mas no eclipse de uma presença. A única estratégia é estar lá/ não estar lá e assim garantir uma espécie de intermitência, de dispositivo hipnótico que cristaliza a atenção fora de qualquer efeito de sentido. A ausência seduz a presença. (BAUDRILLARD, 2006: 97)

A própria imagem do autor, ou de sua morte, pode ser entendida, na poesia de Ana C. como um ~~outro~~ outro espaço de refração+, uma linha que se distorce em tantos significados e demarca, principalmente, a sua frágil posição nesse conflito. A literatura que assim nos apresenta aciona, até o limite, o fingimento daquilo que poderia ser real. Não são mais as insinceridades da formatação literária dos cadernos de confissões, dos diários e das cartas maquiadas de intenções colocadas aqui, sob suspeita. O fingido nesse jogo, de



os gêneros da tradição, desdobra-se em proporções imperceptíveis alastrando-se, também, sobre a possível emissão de um pensamento obediente às leis teóricas aplicadas aos constructos literários daqueles tempos. Há uma dúvida angustiante instaurada, borrando sem cessar as fronteiras entre o real e o fictício, entre a morte e a sobrevivência do autor, entre a crítica e a transparente literatura.

A leitura contestada por Anita Malufe, para os versos de Ana Cristina, como placas nos sinais de trânsito, pode parecer um convite aterrador, mas está presente, é pertinente e não deixa de ser, senhas de acesso. Por isso, os sinais aparentes e codificados, entendidos como placas nos sinais de trânsito, são frestas para adentrar no redemoinho, o primeiro passo para se aproximar do abismo, do mar profundo.

Conclui-se que a obra de Ana Cristina não é uma leitura só de sinais interditos e recalcados sob a pele do texto, códigos para serem interpretados, mas nem é, tampouco, uma poesia crivada unicamente de armamento crítico, asfixiante nas teorias em que subjazem respostas para uma forma contemporânea de composição poética. É uma conclusão paradoxal, mas tratando-se de Ana C. não poderia deixar de ser assim. Os seus escritos conduzem-nos sempre a um ponto extremo de desconfiança, de caminhos incertos, como se estivéssemos, continuamente, diante de cruciais enigmas. O texto incide sobre um efeito sedutor e provocante, desvirtua-se na regularidade aparente, refração de espelhos sobrepostos, sobrepondo máscaras, atijando olhares, seduzindo ao enigma.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## **CAPÍTULO II**

### **O COLÓQUIO AUTOBIOGRÁFICO: MÁSCARAS DA ESFINGE**

## POSE DA ESFINGE

As obras de Ana Cristina Cesar . *Inéditos e dispersos*, *A teus pés* (que reúne, no mesmo volume, *Cenas de Abril*, *Correspondência completa* e *Luvras de pelica*), como também a obra que traz a público suas cartas enviadas às amigas, *Correspondência incompleta* . constituem um caso intencional de jogar com o desejo do leitor de encontrar a deliberada exibição de uma mulher que, aparentemente, escancara a sua existência aos olhos do espectador sequioso por buscar verdades de vida.

Atenta-se, no primeiro instante, para os capítulos iconográficos que *Inéditos e dispersos* e *A teus pés* ostentam. Em *Correspondência incompleta*, não há um capítulo dedicado à iconografia, mas a linguagem imagética está lá, as fotos surgem, permeando as cartas, evidenciando o dia-a-dia, gestos, passeios e viagens. Nos outros livros (*Inéditos e dispersos* e *A teus pés*), o caráter iconográfico sugere-nos uma possibilidade, ainda maior, de concatenar o modelo literário praticado por Ana Cristina e as pistas suspeitas engendradas em cada instantâneo de fotografia.<sup>22</sup>

Ana Cristina Cesar esmerou-se no dom de desenvolver *personas*, cultivar imagens de efeito. A sua própria imagem de mulher, de sujeito social, parecia estar constantemente atrelada aos signos da representação, da *performance*, do personagem. Muitos de seus amigos,

---

<sup>22</sup> Todas as obras citadas nesse parágrafo referem-se àquelas organizadas, postumamente, por Armando Freitas Filho, com a edição datada de 1999. Os livros de Ana Cristina Cesar, *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvras de pelica* (1980) e *A teus pés* (1982), não dispõem das intervenções iconográficas.

época, definem os aspectos de sua imagem representativa e encenada. Para Ana Cândida Perez %ela disfarçava a insegurança com uma pose estudada . chapéu desabado, túnica indiana e pantalonas, e uma ponta de arrogância. [...] (PEREZ apud FREITAS FILHO, 1999: 305). Em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em maio de 1983, a amiga Heloísa Buarque de Hollanda avalia o figurino e a postura da moça recém-chegada da Inglaterra:

Trajando *knickers* amarelo, sandálias chinesas, cabelo punk, com diploma de *Master of Arts* em tradução literária *from Essex*, e um livro editado em Londres, acaba de retornar ao Brasil Ana Cristina Cesar. Pelo desempenho e visual não deixa margem à dúvida: trata-se do que se convencionou chamar de uma mulher moderna, independente e bem-sucedida. (HOLLANDA, 2000: 198)

Algumas outras percepções, das amigas de convívio, são interessantes e pertinentes para capturar as várias imagens dessa mulher forjada sob o teatro proposto, por Ana Cristina, em sua literatura. Cecília Londres dirá:

A mais antiga lembrança que tenho de Ana Cristina Cesar data de março de 1971, quando a vi na PUC do Rio de Janeiro, onde eu era professora de Teoria da Literatura. No meio da garotada saída do verão, Ana Cristina era a própria caloura que vinha do frio. Usava roupas em tons neutros, um chapéu de feltro marrom, e tinha um ar entre o *blasé* e o desafiador que chamava atenção. Não havia como ignorar sua presença. Aos 18 anos, Ana Cristina já era mestra em criar sua própria personagem. (LONDRES apud FREITAS FILHO, 1999: 302)

Sob uma outra ótica, a de Clara Alvim, pode-se perceber a Ana Cristina aluna, mas o jogo da aparência também está atrelado ao impacto da imagem produzida, de efeito:

Como aluna, ela me chamou atenção, primeiro, pela maneira *dandy* de se vestir, pela aparência inglesa que sempre teve e, sobretudo, pela atitude entediada diante das complicações estruturalistas greimasianas, trazidas da França, com que eu apresentava os contos de Guimarães Rosa. (ALVIM apud FREITAS FILHO, 1999: 297)

Freitas Filho, a imagem de Ana C. será definida como: %Seu rosto vinha de longe, elisabetano, disfarçado por óculos John Lennon; seu corpo de *fausse maigre* era ultracontemporâneo, ginástico.+ (FREITAS FILHO apud SOARES, 1996:166). Armando Freitas Filho, ainda, chama a atenção para %a.] o colorido de suas roupas, numa combinação rara, que não temia correr riscos.+ (FREITAS FILHO apud SOARES, 1996:166) .

As opiniões emitidas pelos amigos a respeito das impressões causadas pela aparência pessoal de Ana Cristina Cesar não ficam distante das imagens capturadas pelas lentes fotográficas nem tampouco do fulgor imagético encenado na maioria de seus textos. A relação da poeta com a fotografia e seus efeitos de trapaça pode ser confirmada no depoimento de Ângela Carneiro a Raimundo Nonato Gurgel Soares e em cartas, de Ana Cristina Cesar, enviadas à Heloísa Buarque de Hollanda de Paris e da Inglaterra, entre os anos de 1979 e 1980. A remetente, comentando os seus programas diários, relata para a amiga:

Fui a um cabeleireiro chique, chamado Gérard, ele chegou e disse %*je vous écoute*+. Eu falei pouco francês, ele escutou, escutou (isto é olhou, olhou) e fez um corte incrível, mudou tudo, fiquei de cabelo CURTO, FRANJA, e ainda por cima umas perolazinhas trançadas aqui e ali, um barato. Comprei macacão cor-de-rosa, sapatinhos lilás e um batom do St. Laurent rosa-choque (nº.23), no estojinho de camurça preta, um barato. À noite no apartamento teve até cena de *studio* e eles me fotografaram de *new look*. (CESAR, 1999c: 50)

Em outra carta do mesmo período, mas já de volta à Inglaterra, Ana escreve:

Recebi uns retratos meus de Paris que são um espanto, posando de vestido & maquiagem igual à mãe de *pretty baby*, de repente uma mulher mais velha, com cara de quem tem que se mancar. Levei susto, não queria duvidar da cenografia de garotinha. Vestido preto transparente! Pode? Só podia dar bobagem. [...] Olha, é o seguinte, produz imediatamente umas fotografias sinceras que eu quero [...] (CESAR, 1999c: 62)

sinceras, carregadas no estilo, com cena de estúdio para fotografar o *new look*, são as mesmas consideradas por Ana Cristina como fotografias perversas porque, impregnadas de pose, acabam sendo uma transgressão de sua imagem real, pervertidas no âmbito de significação da imagem, de transcrição da representatividade. A observação de Ângela Carneiro, sobre esse mesmo conjunto de retratos e o período das viagens, parece não se dar conta do sentido da perversidade sugerida nas imagens por Ana Cristina. Ângela relata o seguinte: %Depois ela foi a Paris. E aí, ela tinha umas fotos tiradas em Paris, um pouco fantasiada, sabe? Ela dizia serem as fotos perversas. Eram sofisticadas... pintada, de chapéu, umas roupas bonitas+ (CARNEIRO apud SOARES, 1996: 150). Ângela Carneiro, ainda no mesmo relato, compara a Ana Cristina da vida real com aquela personagem sugerida nas fotos:

[...] ela não se pintava, por exemplo, não usava nenhuma pintura, né? Usava óculos. O cabelo, ela lavava e deixava... ficava encaracolado naturalmente. Mas, nestas fotos, ela estava muito produzida, com maquiagem, estão muito bonitas. Ela chamava as fotos perversas, dela. Mas não tinha nada de perverso. (CARNEIRO apud SOARES, 1996: 150).

Arroladas tais perspectivas, não fica difícil entrever, entre uma foto e outra, o mesmo jogo perverso . para usar a expressão de Ana Cristina . imposto nos momentos mais caros de sua escrita. A palavra pervertida em seus sentidos multifaces, transfigurada sob uma imagem inventada ou sobre o real ficcionalizado, mas sempre se impondo como uma possibilidade factual.

Se as fotografias, como uma possibilidade de linguagem, anunciam e recontam uma história de vida e dão o tom autobiográfico através da imagem, não podemos deixar de relacionar a linguagem escrita a tais

mentos, o imagético e o escrito, tendem a se impor como bases sólidas de uma realidade vivida. Fatos, ilusoriamente, inquestionáveis. De posse das fotografias, como momento capturado de uma realidade incontestada, a leitura dessa poesia ficará, em definitivo, comprometida pelos objetivos da imagem enquanto realidade, mesmo sendo, como já visto, uma realidade pervertida nos sentidos. Ler essa poesia não poderá deixar de ser uma leitura crivada pela associação do vivenciado, nos retratos, pela cidadã e por aquilo que a poeta enuncia, como Barthes esclarece:

A fotografia é vítima do seu sobrepoder; como tem fama de transcrever literalmente o real ou uma parcela do real, não nos questionamos sobre o seu verdadeiro poder, sobre as suas verdadeiras implicações. Tem-se uma dupla visão da fotografia como uma transcrição mecânica e exata do real . é o caso das fotografias de reportagem ou, em certos casos, das fotografias de família. (BARTHES, 1995: 386)

Assim sendo, as fotografias dispostas, nas obras enumeradas, convocam a uma realidade que a poesia talvez não cumpriria com tranqüilidade, por si só, posto que esta está anelada ao completo subjetivo e fora da esfera do concreto, do real. Em contrapartida, a fotografia, enquanto linguagem, fracassaria no intento de instaurar toda a aura autobiográfica e literária que os versos de Ana Cristina Cesar tencionam . e tensionam. Roland Barthes prossegue :

Quando se diz que a fotografia é uma linguagem, trata-se de uma afirmação verdadeira e falsa. É falsa, no sentido literal, porque sendo a imagem fotográfica a reprodução analógica da realidade, ela não comporta qualquer partícula descontínua que se possa chamar um signo: literalmente, numa fotografia, não há qualquer equivalente da palavra ou da letra. Mas é verdadeira na medida em que a composição, o estilo de uma fotografia funciona como uma mensagem segunda que informa sobre a realidade e sobre o fotógrafo: é o que se chama a conotação, que é do campo da linguagem; ora, as fotografias conotam sempre alguma coisa de diferente do que mostram no

notação: é paradoxalmente, pelo estilo, e só pelo  
como que a fotografia é linguagem. (BARTHES, 1995: 385-386)

As fotos dispostas ora no final, ora no início do volume, encaminham a leitura para o âmbito autobiográfico e avalizam os dizeres poéticos como tais. As duas linguagens fundem-se, uma sustentando a outra, tornando o empreendimento autobiográfico evidente e colocando o leitor no plano do confidente, o ouvinte inestimável. Nesse ponto de vista, o colóquio autobiográfico é estabelecido, espontâneo e íntimo. As cartas, os diários, os versos repletos de relatos cotidianos e a primeira pessoa em foco tornam a sinceridade de nossa poeta irrefutável:

Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde. / autobiografia. Não, biografia. / Mulher. / Papai Noel e os marcianos. / Billy the Kid versus Drácula. / Drácula versus Billy the Kid. / Muito sentimental. / Pensa no seu amor de hoje que sempre dura menos que o seu / amor de ontem. / Gertrude: estas são idéias bem comuns. / Apresenta a jazz-band. / Não, toca blues com ela. / Esta é a minha vida. [...] Outra cena da minha vida. (CESAR, 1999a: 35-36)

Memórias, autobiografia, biografia, mulher, muito sentimental, esta é a minha vida, outra cena da minha vida . palavras e afirmações que, aparentemente, emergem de um cotidiano natural, alguém girando uma câmara e registrando o corriqueiro e banal do dia, Copacabana, Santa Clara às três da tarde. Mas as idéias destacadas denotam a mensagem de quem alude a um cotidiano em particular, olhar de um sujeito que se empenha em apreender a veracidade do vivido, memórias com hora e lugar. O painel esboçado é a fotografia que a escrita realiza; é, ao mesmo momento, a tentativa de aproximação do vivido e o patentear da verdade, realidade entregue aos olhos de quem vê / lê e convence-se de que a poeta vincula a sua existência diária aos seus versos.



aspectos são recursos de uma literatura que tem como anseio estabelecer uma dúvida implacável. A subjetividade excessiva, o eu que transborda nos versos e nas imagens geram uma falsa idéia de entrega, de confissão propositada e muito íntima. Nesse âmbito, a poética de Ana C. realiza um drible para com o chamado pacto autobiográfico, no sentido de que a vida, transformada em literatura e/ou leitura, não dispõe mais dos fatos tais quais se apresentam na vida real, é algo fugidio, que escapa, como a própria autora revelou em depoimento, no curso *Literatura de mulheres no Brasil*:

A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura. É como se eu estivesse brincando, jogando com essa tensão, com essa barreira. Eu queria me comunicar. Eu queria jogar minha intimidade, mas ela foge eternamente. Ela tem um ponto de fuga. [...] ela escapa. (CESAR, 1999d: 259)

Tais revelações colocam em xeque as evidências ditas como pessoais, lidas como autobiográficas, confirmando assim o jogo que a escrita de Ana Cristina instaura, a maneira peculiar como sua poesia desconstrói e dilui as pistas da intimidade, confirmando a máxima: *O poeta é um fingidor*. Para Ana Cristina Cesar, fingir é sugerir o que parece muito pessoal, confessar segredos escondidos, mas, nesse caso, revelar é esconder, um arдил que a poetisa reitera no decorrer de sua trajetória poética: *Diálogo de surdos, não: amistoso no frio. / Atravanco na contramão. Suspiros no contrafluxo. Te apresento / a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo.* (CESAR, 1999a: 42) A mulher mais discreta do mundo, que não tem segredos, arrisca-se numa intimidade que nos parece um colóquio, conversas

ido para a discreta confiança, manhas sem

fim.

Mas se, por um lado, as fotografias ordenadas em cada livro assumem um papel ilusório de abonadoras da fidelidade do escrito, é possível, por um outro, entrever a atitude representativa que cada uma delas ostentam, principalmente as fotos onde Ana Cristina Cesar aparece mais madura, em viagens, em família ou em outras circunstâncias. Se a poesia trabalha uma realidade desmontável, fabricada e ligada aos elementos da intersubjetividade, os adornos fotográficos . mesmo sendo, visivelmente, a autenticação da realidade . sofrem do poder da representação, de uma pose que, no indivíduo fotografado, é calculada, ensaiada. Por isso poderíamos dizer que há nas fotografias uma superfície escorregadia, inalcançável em suas intenções representativas. Igualmente, a linguagem literária funda-se em tais paradigmas, pois transborda nos significados, escorrega e escapa. Dois pontos se estabelecem, então, para a leitura das fotografias inseridas nos livros de Ana Cristina Cesar. E lidamos, paralelamente, com aspectos congruentes e incongruentes de uma mesma raiz de leitura. As fotos dos livros podem, mesmo, estimular a falsa aura autobiográfica ou, como parte da trama literária de Ana Cristina, jogar com as representações admitidas na escrita e na fotografia, orientando-nos, com certa malícia, para os distanciamentos e as aproximações necessárias entre os dois objetos. Poderíamos dizer que, aspectos análogos dessa representação, estão no poema *Como rasurar a paisagem*: *a fotografia / é um tempo morto / fictício retorno à simetria / secreto desejo do poema / censura impossível do poeta*+ (CESAR, 1999b: 79). Ana

ndo as possíveis vinculações entre o poema e a imagem, na rasura da paisagem fotográfica, as relações de proximidade e afastamento presentes entre a escritura poética e a imagem lançada pelas objetivas das câmeras fotográficas. O retrato, mesmo como tempo morto, é um exemplar perfeito de representação, simétrico na imagem fictícia que projeta. A mesma encenação, pressuposta sob o olhar oblíquo das fotografias, é o desejo secreto do poema, mas ele é a cópia rasurada da verdade, uma advertência ao poeta para sua impossibilidade de captar em versos uma realidade simétrica e instantânea.

É esclarecedora a afirmação de Maurice Blanchot salientando a ambivalência sustentada na observação das imagens:

[...] a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrelatada e, no entanto, manifesta, como a presença-ausência que constitui o atrativo e o fascínio das Sereias. (BLANCHOT, 2005: 19)

As fotografias de Ana Cristina Cesar alternadas em suas obras assumem, como em suas poesias, o elemento sedutor da presença / ausência. A imagem está lá, fixada sobre o papel, mas também já não está mais, tornou-se uma ausência visível, quase sentida. Não seria diferente, pois estamos pensando em Ana C., nos seus paradoxais e astutos esconder / revelar, dar / negar. Evidencia-se, portanto, que linguagem literária aliada aos produtos da imagem pode, num contra-senso, ludibriar as primeiras intenções de encontrar, nesses textos, simplesmente os aspectos de caráter íntimo. A possível realidade convicta da fotografia está, assim, representada na poesia, como, do mesmo modo, a escritura da realidade estaria refletida na imagem fria, ensaiada e

Para esclarecer, recorreremos novamente a

Roland Barthes. Ele nos diz que, na fotografia,

[...] não paro de me imitar a mim próprio e é por isso que sempre que me fotografam (que deixo que me fotografem) sou invariavelmente assaltado por uma sensação de inautenticidade, por vezes de impostura (como alguns pesadelos podem provocar). Ao nível imaginário, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento deveras subtil em que, a bem dizer, não sou nem um sujeito nem um objecto, mas essencialmente que sente que se transforma em objecto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese), torno-me verdadeiramente espectro. (BARTHES, 2006: 22)

Ao analisarmos os versos de Ana Cristina Cesar e as fotografias organizadas em seus livros, somos convidados a estabelecer essa relação multiplicadora dos sentidos. Mesmo que essas fotografias não constituam, na concepção da obra, um adendo intencional e calculado pela autora é tentador perceber como os dois recursos (o imagético e o da palavra) estreitam a concepção do duplo imposto nesse modelo literário. É uma imposição nunca satisfeita, múltipara, reflexos desdobrados reverberando sentidos ou eclipsando-os, por detrás de uma realidade precívél, escamoteada, como é a das fotografias:

A contingência das fotos confirma que tudo é precívél; a arbitrariedade da evidência fotográfica indica que a realidade é fundamentalmente inclassificável. A realidade é resumida em uma série de fragmentos fortuitos . um modo infinitamente sedutor e dolorosamente redutor de lidar com o mundo. (SONTAG, 2004: 95)

Não pode passar despercebido o apreço demonstrado por Ana Cristina Cesar aos elementos pictóricos. A pictografia, como observa Flora Süssekind<sup>23</sup>, aparece, muitas vezes, como forma de desdobramento ou uma outra fulguração da própria palavra escrita. No livro *Inéditos e dispersos* (1999)

<sup>23</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada . Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

ca e multifacetada de sentidos, aparece na história de Anabela e o conde Del Mar<sup>24</sup>, no poema "Gota a gota"<sup>25</sup> e em outras circunstâncias ilustrativas do livro. Os recursos pictográficos parecem exercer, sobre a feitura da poesia, um acoplamento adicional para desdobrar os sentidos ou, de um modo mais simples e antitético ao anterior, simplesmente ratificá-los no jogo da duplicidade. As fotografias, de uma mesma maneira, mostram-se como recursos pertinentes para os ensaios de seu personagem-tipo, balizadores da duplicidade ensaiada na literatura de Ana Cristina Cesar. Relembrando as considerações de Beatriz Resende, sobre a organização das fotografias e o feitio do livro *Correspondência incompleta*, entendemos melhor como o efeito produzido nessas fotos determina a leitura e envolve a interpretação numa aura de conspiração teatral e camuflada:

Por tudo isso, um volume como este não estaria completo sem fotos, simplesmente porque é até difícil falar sobre Ana Cristina sem falar em suas fotos. Ana foi abundantemente fotografada. Em todas as fotos escolhidas para compor o livro da correspondência incompleta há sempre, evidente, um *punctum*, como diz Roland Barthes, um ponto de efeito: os óculos, o cabelo em permanente, o colarzinho. Todas são, de algum modo, performáticas, são fotos/*performances*: estudadas, preparadas, posadas. (RESENDE, 2003:304)

Destarte, é relevante compreender como as fotografias dilatam e confirmam os sentidos buscados na literatura de Ana Cristina Cesar. Elas estão, indubitavelmente, condicionadas ao mesmo intento dos elementos pictográficos, ao mesmo sentido do significado duplicado, asseverando, juntamente com a escrita produzida por Ana Cristina, o inclassificável das duas realidades representadas. Realidade, mesmo, somente nas poses da esfinge.

<sup>24</sup> CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos: poesia / prosa*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 13-22.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 77-79.

## S COM A ESFINGE

Ninguém lê Ana Cristina Cesar impunemente. Há um fetiche diluído em seus versos que requer de todo e qualquer leitor uma atitude drástica e definitiva: tomar o texto para si e diluir-se no fetiche ou atirá-lo longe e, para sempre, esquecê-lo. Optando pela primeira alternativa, o leitor adentra em um continente de êxtase e de dor. Esse leitor, sem muita escolha, inicia-se por diligenciar uma busca em que se torne possível o encontro de uma verdade que o conforte e o acalme. Em instante algum, ele imagina que essa verdade tão urgente e precisa não existe. Sem saber, ele a persegue, constrói pistas, rastros e portas que possam dar acesso ao seu anseio. Esse é o preço. Pacto que a autora exige de quem fixa os olhos nos seus. Heloísa Buarque de Hollanda comenta a busca de pactos que a obra de Ana C. intenciona:

[...] Esse segredo em termos de pacto, um pacto que ela fazia com o leitor, um pacto que ela fazia com o autor, um pacto que ela fazia com o tradutor, ela vivia de pactos. Um pacto+ que eu estou falando, no sentido de ser... um segredo. Quando você faz um pacto, o pacto é um segredo seu, é uma coisa irracional, um pacto de morte. Você faz um pacto, é um compromisso cego; não é um acordo, é diferente. Isso é o que ela faz com o leitor. Se você está a fim de fazer acordo, vai ler outra pessoa. Se você não fizer um pacto com ela, não serve. Acordo ela não faz. [...] (HOLLANDA, apud VIEGAS, 1998: 131-132)

Uma vez instaurado o pacto, o leitor voraz e sedento de confissões segura na mão dessa mulher que finge não ter segredos. Grande parte dos versos e da prosa de Ana Cristina Cesar insiste na condição do escrito autobiográfico. Encadeada pela máxima da poesia, que é produzida entre os poetas na geração de 70, a literatura do pacto dá o tom dos poetas

critos que visam, de forma descontraída e descompromissada, poetizar o cotidiano. Observa-se, no entanto, que o autobiográfico da poesia de Ana C. ganha o tom da confiança velada, criando uma tensão com o leitor que acredita estar de posse de uma verdade final e antes inconfessável. Talvez o que perturbe, mais ainda, na escritura autobiográfica de Ana Cristina, é a idéia de que, em algum momento de sua poesia, encontraremos pistas elucidativas sobre seu suicídio, ouviremos e/ou encontraremos, no material de sua literatura, a razão maior de sua escrita que não aquela evidenciada pela poeta.

[...] Por isso nos debruçamos sobre os textos que escreveu nos anos 80 em busca da elucidação do mistério de seu suicídio, traíndo a intenção declarada da autora, que era colocar sob suspeita a ideologia da sinceridade tradicionalmente sustentadora daqueles gêneros. (MORICONI, 1996: 123)

Tais elementos que, possivelmente, elucidariam as razões da morte precoce de Ana C., não aparecem em sua literatura, pelo contrário, sua obra se mostra como um imenso rio de vários afluentes, não há um caminho certo, esclarecedor . quanto mais próximo de sua obra, mais longe dos seus mistérios. Mas a crença em tal descoberta permanece, pois os seus versos, mesmo que seja de forma desconstrutiva, como lembra Ítalo Moriconi (1996), usam e abusam de uma subjetividade imanente, cuja intenção autobiográfica está sempre despontando nesse ou naquele verso, seja pelos recursos usados, seja pelas modalidades do autobiográfico que a sua literatura abraça com fervor (cartas, diários, cadernos terapêuticos etc.)

O leitor crédulo ou cético, indubitavelmente, vê-se sem saída, pelo excesso de crença ou pelo excesso de dúvidas, não consegue fugir ao pacto, segura-se a esta mão estendida, oferece o ombro para a poeta que o

pleta de astúcias, e está aqui, definitivamente, seduzido, à mercê das reais intenções da poesia de Ana Cristina Cesar que é estabelecer esse abismo insondável entre o que é real e o que é ficção, entre o que é poesia e o que é vida privada, entre o que é autobiográfico e o que é puro fingimento poético. Para tanto, assim escreve Michel Riaudel sobre a poética de Ana Cristina Cesar, na revista *Inimigo Rumor*, em um ensaio intitulado «A fábrica da identidade»:

Há qualquer coisa da Esfinge nessa concepção do livro e da paixão devoradora animando seu leitor. De um lado, o texto se apresenta como uma série de enigmas por decifrar e ameaça aniquilar o passante que não se mostrar à altura da tarefa. De outro lado, ele se oferece à sedução de quem o leia realmente, sob o risco de desaparecer por sua vez numa leitura antropofágica. (RIAUDEL, 2001: 44-45)

A percepção do enigma que se esconde por detrás da obra de Ana Cristina Cesar exige um interlocutor revestido de coragem para navegar em águas tão incertas. Ou poderíamos entender que o ocultado por detrás dos versos não é para ser caçado de armas em punho nem tampouco explicitado como uma grande descoberta de segredos impróprios? Carlos Drummond de Andrade, na série «Arte em exposição», denuncia no poema «Gioconda (Da Vinci)» o impossível de ser percebido ou decifrado, além daquilo que a arte nos mostra realmente: «O ardiloso sorriso / alonga-se em silêncio / para contemporâneos e pósteros / ansiosos, em vão, por decifrá-lo. / Não há decifração. / Há o sorriso.» (ANDRADE, 1996: 37).

Apropriados da sugestão de Drummond, notamos que o texto emergido da escritura de Ana Cristina não promete repouso, soluções e respostas para as incógnitas que o enunciado sugere; pelo contrário, conduz o leitor a mares bravios, não há orientação segura, é necessário se arriscar e



armático, não para desvendá-lo, mas para ser

devorado por ele e/ou ainda, num sigilo absoluto, guardar seus segredos a

Sete Chaves:

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história /  
passional, que guardei a sete chaves, e meu coração bate /  
incompassado entre gaufrettes. / Conta mais essa história, me /  
aconselhas como um marechal-do-ar fazendo alegoria. Estou /  
tocada pelo fogo. Mais um roman à clé? [...] (CESAR, 1999a:  
40)

Como um convite explícito, vamos tomar chá das cinco e eu te  
conto minha grande história, a anfitriã promete confidenciar sua vida que ela  
guardou a sete chaves e pede conselhos. Mas a pergunta que encerra o verso  
rouba a certeza de tal segredo: [...] Mais um roman à clé? Será mesmo um  
romance onde as personagens podem ser identificadas em suas existências  
privadas? Serão mesmo fatos de uma vida real? Ana Cristina entrega ao  
interlocutor a responsabilidade das respostas. O leitor, aqui incluso e ilustre  
convidado, pode ter as chaves do segredo, mesmo que esteja guardado a sete  
chaves, como nos últimos versos do poema:

[...] Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna. /  
Nem te conheço. / Então: / É daqui que eu tiro versos, desta  
festa . com arbítrio / silencioso e origem que não confesso .  
como quem apaga / seus pecados de seda, seus três  
monumentos pátrios, e passa o / ponto e as luvas. (CESAR,  
1999a: 40)

A poeta, fazendo uso de um diálogo óbvio entre autor e leitor,  
ironiza a busca de confidências que o seu interlocutor espera encontrar nas  
suas poesias: Eu nem respondo, não te conheço, como contar sua história  
de vida a alguém desconhecido? Mas esclarece ao leitor que é dessa festa que  
ela tira seus versos, uma festa poética que entrecruza real e imaginário, ficção  
e realidade, ironia e facetas múltiplas de um poeta. O eu-lírico, que aqui se

prários para mais uma vez colocar o leitor em uma posição de absoluta insegurança, num incessante jogo lúcido e lúdico. Assim, a confiança prometida no poema se encerra, passando ao leitor o ponto e as luvas, como se a conclusão final pertencesse ao seu confidente e a mais ninguém, como se somente seu interlocutor pudesse tecer e destecer os pontos que elucidam ou ocultam o segredo final. Michel Riaudel, no citado ensaio *A fábrica da identidade*, analisa o lúdico e a ironia presentes nos versos de Ana Cristina Cesar:

Se não é necessário descartar a dimensão lúdica e irônica dessas superposições, infiltrar assim seus poemas de armadilhas, de sentidos ocultos, de alusões de uso privado, termina por colocar o leitor em posição de semi-ignorância, no mesmo movimento em que pretende fazer dele um cúmplice. (RIAUDEL, 2001: 44)

O leitor vislumbra, através desses infinitos jogos, a impossibilidade de acessar a intimidade dessa que se oferece em *Um tea for two total* (CESAR, 1999a: 55), um jogo do qual o leitor não consegue se desprender. O mesmo jogo reveste-se de um paradoxismo irônico, pois os leitores de Ana Cristina se julgam, de fato, íntimos e cúmplices . só não sabem bem de quê.

Nessa relação pactual, autor/leitor, as múltiplas vozes dessas poesias colocam, como Ana assim parece desejar, o interlocutor *os teus pés*. Não seria desnecessário observarmos a ambigüidade calcada na descrença de uma entrega, entre o autor e o interlocutor, que já se inicia a partir do título do livro. *A teus pés* entoa o som de *os teus*, ecoa, em sons, a descrença para com as possíveis verdades ditas na literatura. Os segredos fingidos, murmurados aos ouvintes, parecem ser segredos inquietantes de indagações sem fim, que

e a própria autora já proferia, na mais tenra

idade, em busca de si própria, como no poema *Soneto* de 1968:

Pergunto aqui se sou louca / Quem quem saberá dizer /  
Pergunto mais, se sou sã / E ainda mais, se sou eu. / Que uso  
o viés pra amar / E finjo fingir que finjo / Adorar o fingimento  
/Fingindo que sou fingida / Pergunto aqui meus senhores /  
Quem é a loura donzela / Que se chama Ana Cristina / E que  
se diz ser alguém / É um fenômeno mor / Ou é um lapso sutil?  
(CESAR, 1999b: 38)

Parece-nos que a impossibilidade, que essa tem de se revelar, é também a mesma impossibilidade que a impede de saber de si, a identidade artilosa e secreta, que se oculta por detrás de seus versos. Usa dos mesmos ardis poéticos, para entregar ao leitor uma fatia do segredo tão inescrutável, do qual nem ela própria sabe as respostas. Constrói-se, então, uma infinita teia em espiral, na qual o leitor confidente exerce um papel primordial, e a tessitura da teia só se efetua se o leitor pactuante concorda em passar o ponto e calçar as luvas.

## INGE SEDUZIDA

Ana Cristina Cesar percorreu caminhos arriscados e tortuosos no intuito de estabelecer, em sua literatura, uma marca que não aquela já tão consolidada pelos seus companheiros marginais. Nessa estrada, que marca a sua trilha e a diferencia, é de suma importância frisar o questionamento que sua poética instaura sobre o estatuto do autor, influenciada que foi pelas leituras de Michel Foucault, especificamente pelo texto *“O que é um autor?”*, como declarou Heloísa Buarque de Hollanda, em depoimento, a Ana Cláudia Viegas:

[...] Outra coisa. Quando ela estava em Londres, ela me escrevia muito e me mandava muito texto. [...] Uma coisa que ela me mandou explicitamente, um texto que ela sentiu como fundamental pra ela é o **O que é um autor?**, do Foucault. Ela me mandou esse texto dizendo que era a coisa mais importante, que eu tinha que ler, que nada tinha iluminado ela tanto, quer dizer, era o texto pra ela. [...] (HOLLANDA, apud VIEGAS, 1998: 130-131)

Sob os argumentos de Michel Foucault no texto já citado, é que a nossa escritora lança mão das suas mais controvertidas e arriscadas manhas de escritas, como ela própria ousa confessar:

Como terei orgulho do ridículo de passar bilhetes pela porta. / Esta mesma porta hoje fecho com cuidado; altivo. / Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor com que te cerco. / Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem. (CESAR, 1999b: 173)

É possível, dessa forma, evidenciar a apropriação propositada que a poesia de Ana Cristina executa, apropriação que ela mesma nomeia

ão roubados por ela não passam de outros ladrões. As apropriações realizadas em uma estilização particular dificultam a percepção, a distinção daquilo que foi roubado de outros versos. Nas palavras de Michel Schneider, *Um estilo não se plagia. Primeiro porque se vê. Podemos roubar as palavras de um autor ou tomar-lhe as idéias, não podemos furtar seu estilo, seu jeito de fundir idéias e palavras numa mesma matéria de pensamento. No estilo, o pensamento é inseparável das palavras. [...]* (SCHNEIDER, 1990: 433). Analisando as considerações de Michel Schneider e o modelo estilizante em que se dá o roubo literário de Ana Cristina percebemos que é mantido, em sua escritura, aquilo que poderíamos chamar de um estilo próprio de roubar. Sob uma outra perspectiva, ainda verificando, na literatura de Ana Cristina, os efeitos de uma cleptomania sintomática, é pertinente indagar, desse modo, o papel do autor, a instituição autoral e as fronteiras do texto literário onde o sujeito que realiza a escrita acaba, por assim dizer, dissolvendo-se junto com o ato que dele se depreendeu. Evidencia-se, desta maneira, a lição de Foucault que a poeta não esqueceu:

Primeiro, pode-se dizer que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa porém aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta. O que quer dizer que a escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que a própria natureza do significante; mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo se extravasando. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer. (FOUCAULT, 2000: 35)

evidências, deparamos com outro recurso tão patente na literatura de Ana Cristina Cesar. Os rastros de sua escrita são pegadas que estão, decididamente, vinculadas às pegadas deixadas por outros poetas, outros autores, como uma clara maneira de travar um diálogo com aqueles que, de alguma forma, influenciaram sua criação literária e de outra maneira, por assim dizer, onde ela termina por conceber um segundo tipo de memória, dando outra conotação ao sentido do autobiográfico. A intenção autobiográfica se torna, pois, a memória do lido. Nesse aspecto, a autora lança mão de suas leituras como forte indício de traçar outro tom de colóquio com o leitor e com os autores que foram lidos por ela. Para esse tipo de construção, a poeta utiliza-se do que poderíamos chamar de um formato particular de intertextualidade que introduzida

[...] a um novo modo de leitura faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto . ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático deslocado e originário de uma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura . e na palavra . intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico. (JENNY, 1979: 21)

Esse tipo de apropriação nem sempre é denunciado pela escrita de Ana Cristina Cesar. Em um número incontável de vezes, ela se insere no texto, camufladamente, apagando, assim, as pistas do texto de origem. Em outros momentos, o texto-origem é exibido com total despudor, dando mostras da intenção evidente de dialogar com a tradição literária e deixar à mostra sua história de leitura, como é o caso de: pedra lume / pedra lume / pedra / esta

já não disse tudo, / então?+(CESAR, 1999b:

194). Nesse expediente intertextual, o poema de Carlos Drummond de Andrade foi recortado, retirando dele somente o substantivo %pedra+; o %no meio do caminho tinha uma pedra+ficou sendo %esta pedra no meio do caminho+; mas o sentido da pedra . estabelecido anteriormente pelo autor, ainda que subvertido nos versos de Ana C. . permanece inalterado. Apesar de demasiadamente conhecido, faz-se necessário, aqui, recordar os versos de %No meio do caminho+:

No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / tinha uma pedra / no meio do caminho tinha uma pedra. / Nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fatigadas. / Nunca me esquecerei que no meio do caminho / tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / no meio do caminho tinha uma pedra. (ANDRADE, 2004: 196)

Quaisquer que sejam as leituras adquiridas pela %pedra+, nomeada nos versos do poeta Drummond, depararemos, sempre, com duas possibilidades de análises mais óbvias e pertinentes: a %pedra+ poderia ser um obstáculo nas trilhas da existência, pequenos estorvos obstruindo o caminho da vida ou, ainda, lendo o poema metalingüisticamente, a %pedra+ funcionaria como um entrave no exercício da composição poética. Para Ana C. o obstáculo permanece, mas a %pedra+ que obstrui e, ao mesmo tempo, ilumina o caminho de Ana é o poeta Carlos Drummond. Obstrui porque ele disse tudo que ela gostaria dizer, disse o repetido por ela, aparece como pedra e perda nas suas possibilidades de dizer um verso novo, o obstáculo é perda e pedra. A mesma pedra barreira, empecilho, sob um outro ponto de vista, é iluminadora, torna-se lume e alumia a possibilidade do verso. Ainda que não seja de todo novo, a

ido, ressignificado através do já dito, porque, na verdade, a pergunta final, [%a.] ele já não disse tudo, / então?+, instaura, ao final do poema, a ambigüidade para as novas possibilidades do dizer. Apesar do já dito, pode-se ainda dizer através dele, do poema de Drummond, aquilo que, mesmo copiado, carregue as marcas de algo semelhante ao novo. Na percepção de Wilberth Salgueiro é possível dizer que Ana Cristina

[...] realiza uma desleitura pela %*demonização*+; isto é, o poema-ascendente representa uma potência que o transcende. Em outras palavras, a %*pedra*+ referida é obstáculo, sim, mas simultaneamente é %*lume*+. fogo, luz, brilho . que propicia a criação. O impasse que a %*pedra*+ drummondiana legou aos poetas posteriores está menos no poema em si do que no poeta. O enfrentamento de ser-poeta-forte-Drummond é exatamente a motivação que faz o poema de Ana Cristina perguntar %*ele já não disse tudo, / então?*+, ainda que com sutil e costumeira ambigüidade no tom interrogativo de %*então?*+[...]. (SALGUEIRO, 2002: 189)

Desse modo, no poema %*pedra lume*+, fica evidente o diálogo de Ana Cristina Cesar com a poesia de Carlos Drummond de Andrade, não somente no sentido da apropriação, mas também no sentido de subverter a intenção primeira do autor. Digladiando-se nas imposições da influência, a poeta ousa tocar na %*pedra*+da tradição. Wilberth Salgueiro assinala: %Ao invés do silêncio, o poeta que se quer forte questiona e toca na pedra da tradição, moldando-a seu gosto+ (SALGUEIRO, 2002: 189). E os versos de Ana C. continuam, em outros momentos de sua criação poética, reiterando o discurso drummondiano, estabelecendo com esse o mesmo esquema de colóquio poético, sobrepondo o influenciador ao influenciado: %lá onde cruzo com a modernidade, e meu pensamento passa / como um raio, a pedra no caminho<sup>27</sup> é o time que você tira de / campo+ (CESAR, 1999b: 154). Como confirmação de tais expedientes, o



onomástico, patenteando, novamente, o seu propósito de apropriação. Em primeira análise, é desnecessário dizer que o jogo intertextual fica evidente, mas a intertextualidade, nesse caso, adquire também um tom de indução, para que o leitor siga os rastros deixados pelo autor, como se as leituras, realizadas pela poeta, fossem uma outra estrada, para se entrar em contato com a vida vivida por ela. Uma vida de livros, traduções, crítica literária e poesia. De algum modo, Ana Cristina Cesar antecipa, na sua literatura, um perfil de poeta que viria a se constituir após a geração marginal: culto, sofisticado, virtuoso . *Agora sou profissional* (CESAR, 1999a: 38).

Esclarecendo o processo de apropriação, a autora explica os cruzamentos que sua escrita poética e a de tantos outros poetas realizam com este ou aquele escritor, em entrevista concedida em 1983, no curso *Literatura de Mulheres no Brasil*:

[...] Agora, é importante ser iniciado porque os textos mais densos da literatura, os que nos satisfazem mais se referem muito a outros textos. Cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade. Então, um remete ao outro... Aqui mesmo tem um índice onomástico que dá algumas pistas de autores com os quais eu cruzo, que até, às vezes, eu copio, cito descaradamente. Então a poesia está sempre fazendo isso. Nesse índice, eu fiz uma espécie de homenagem. Inclusive, não tem só autores, tem amigos também. Porque, às vezes, você... Olha, todo autor de literatura faz isso, só que uns dizem e outros não dizem. Todo autor, de repente, está muito atento ao que se lê, ao que ele ouve, e incorpora isso no texto. (CESAR, 1999d: 267)

Ana Cristina era uma leitora e pesquisadora contumaz, sua história de leitura passa por grandes teóricos, filósofos e poetas da literatura universal. O seu olhar analítico e perscrutador estava sempre em consonância

reinventavam o pensamento crítico e o labor poético, tais como Charles Baudelaire, Ezra Pound, Thomas Stern Eliot, Walt Whitman, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Roland Barthes, Michel Foucault, entre outros. E é dessa convivência literária que nossa escritora parece querer edificar uma nova faceta, para expor suas vivências, não no sentido restrito da vida íntima, mas num sentido mais amplo, que torna o indivíduo particular em um sujeito, que se constrói a partir daquilo que foi lido, tanto o indivíduo quanto o poeta se diluem nesse mar de letras, evidenciando que a construção de um eu-lírico individual e puramente autobiográfico não é de todo possível. Em virtude disso, o lirismo pós-moderno parece querer cultuar, também, um outro tipo de memória, aquela que reverencia, em algum momento e de alguma forma, a experiência intelectual do poeta pós-lírico. Eliot e Pound tiveram forte influência na poesia brasileira pós-anos 50, no sentido de reconstituir um outro aspecto de memória lírica, conforme Paulo Henriques Britto:

No contexto da poesia de língua inglesa, duas figuras importantes para o desmonte do projeto lírico romântico foram Eliot e Pound. Um dos traços comuns a *The waste land* e *The cantos* é a substituição da experiência em primeira mão da personalidade lírica pelas leituras feitas pelo autor. [...] Eliot e Pound vão colocar, em lugar da memória do vivido, a memória do lido. (BRITTO, 2000: 126)

Segundo Britto, a contemporaneidade tende a cultuar um outro tipo de projeto autobiográfico, o que seria uma outra maneira de deixar à mostra a vida do poeta que, no caso, não seria sua vida com dores, alegrias, amores e tristezas, mas, sim, sua vida intelectual, um discurso que valoriza os artefatos culturais:

Os casos de Eliot e Pound é porque estes dois poetas – principalmente os dois poemas mencionados, *The waste land* e *The cantos* – vieram a ter um impacto importante sobre a poesia brasileira a partir dos anos 50, graças ao exemplo e à militância dos concretistas. Bem mais importante que a influência da poesia concreta propriamente dita tem sido, creio eu, o impacto da visão de poesia defendida pelos poetas concretos: poesia como um discurso sobre a literatura – ou, de modo mais geral, um discurso sobre artefatos culturais como literatura, música, cinema, etc. – e não uma recriação da experiência existencial; uma evocação de textos lidos e não de experiências vividas. (BRITTO, 2000: 128-129)

Da mesma forma, para Borges<sup>28</sup> as lembranças mais vívidas não são de coisas que lhe aconteceram, mas de textos que leu. (BORGES, apud VIEGAS, 1998: 81). Para Ana Cláudia Viegas, no conjunto da obra de Ana Cristina, “[...] delineia-se a memória como uma espécie de antologia [...]” (VIEGAS, 1998: 81). Ana Cláudia Viegas prossegue, assim, analisando o cruzamento com a tradição literária que a escritura de Ana Cristina Cesar efetua:

O cruzamento com a tradição literária – processo característico de sua poesia – também é uma constante em seus artigos. Se sua atividade de poeta resulta, sobretudo, da leitora ávida que sempre foi, o mesmo se dá com sua produção crítica e teórica. A intervenção em outros textos se faz tanto pela citação como por apropriação, ou seja, o outro texto insere-se no seu de tal forma que não há mais a distinção feita pelas aspas. Ana Cristina utiliza-se ainda do processo inverso, introduzindo a sua fala no texto entre aspas. (VIEGAS, 1998: 80)

Percebe-se que Ana C. trilhou a estrada dos poetas pós-concretistas. Em algumas de seus poemas, torna-se claro o desmonte do projeto lírico de uma literatura outrora configurada pelo intimismo absoluto. É esse grupo de poetas que Paulo Henrique Britto nomeia como “pós-líricos”:

Para o poeta lírico, a memória individual é a principal matéria-prima poética; para o poeta pós-lírico – e são pós-líricos os poetas que mais sofreram o impacto dos concretos – são as suas leituras que constituem o material básico a ser elaborado pela poesia. (BRITTO, 2000: 129)

<sup>28</sup> BORGES, Jorge Luis. Borges e eu. In: \_\_\_\_\_ *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960, p. 13.

Henriques Britto, percebe-se que a poesia de Ana C. absorve muito do chamado projeto pós-lírico, entendendo que as circunstâncias de tais atitudes na literatura pós-moderna e, em particular, na de Ana Cristina Cesar, expressam, com vigor, a inexistência de um sujeito autônomo e inteiro no contexto contemporâneo. Portanto não se pode deixar de constatar que as observações de Britto, para com a idéia do projeto pós-lírico, desvalorizam a criação literária que está desvencilhada do lirismo apregoado através do *eu* e das experiências representadas, na poesia, como um sentimento universal. Criticando as produções pós-líricas, Paulo Henriques Britto salienta:

A utilização da memória individual no lirismo e no pós-lirismo acarreta uma diferença importante entre a fruição desses dois tipos de poesia. À parte os prazeres fundamentais da poesia . o deleite com a repetição, com o ritmo, com os ecos sonoros, que constitui a distinção básica entre verso e prosa . , a poesia lírica proporciona ao leitor o prazer de identificar-se com o poeta enquanto ser humano que viveu as mesmas experiências básicas, e ao mesmo tempo diferenciou-se dele pelas circunstâncias pessoais. [...] (BRITTO, 2000: 129)

Seguindo a linha de raciocínio investigada por Paulo Henriques, percebemos a semelhança com aquela concepção emitida por Cacaso, sobre alguns poemas de Ana Cristina Cesar em que, segundo ele, o leitor estaria excluído<sup>29</sup>. A escritura poética voltada para a tematização do eu, para as experiências de vivências cotidianas, seria a acessível para o cabedal de conhecimento de qualquer leitor, e essas poderiam ser chamadas de poesias legíveis. Por um outro lado, tanto na percepção de Cacaso quanto na de Britto . mesmo sendo essas percepções externadas em momentos e situações diferentes . os

---

<sup>29</sup> Cf. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 229.

com a experiência intelectual, a referência crítica, intertextual e cultural, acabam exterminando o gozo e o acesso do leitor. Como se parafraseasse o pensamento de Cacaso, Paulo Henriques Britto afirma o seguinte:

[...] Na medida em que privilegia a memória lida em detrimento da vivida, em que se apresenta essencialmente como crítica e reescritura das obras dos antecessores que o poeta elege para seu paideuma pessoal, a poesia deixa de ser potencialmente de interesse para qualquer ser humano e passa a ser, tal como a crítica literária, um discurso dirigido apenas a escritores e estudiosos da literatura. Isso implica um estreitamento de âmbito, um afastamento da temática mais ampla . o que denominei acima de *condição humana* . de interesse potencialmente universal. (BRITTO, 2000: 130)

Sem retomar novamente essa querela, do fácil e do difícil, do que se lê e do que não se lê, é importante entender que mesmo os versos inseridos na irmandade dos pós-líricos, voltados para essa natureza antológica do lido, ainda assim, esses escritos de Ana Cristina estão voltados para o outro, um outro duplicado, um outro que é o lido e o ledor. Um leitor interessado, sem necessariamente ser estudioso da literatura, estará ciente das amarras e vicissitudes incorporadas ao texto poético e, provavelmente, encontrará prazer em destecer as redes que são transpostas de um texto ao outro, encontrará o prazer inteligente de percorrer o caminho das leituras enumeradas no poema lido. Talvez seja isso que Ana Cristina chamou de ser iniciado, essa possibilidade infinita de encontrar o prazer *po.*] nesse novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto [...] (JENNY, 1979: 21). E, finalizando a discussão, pode-se recuperar a apropriação, de Silvano

o+ de Carlos Drummond de Andrade, quando desejamos esclarecer uma certa dificuldade que temos, para acessar e entender determinados textos poéticos: %Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou+ (ANDRADE, 2005: 113-114). Todavia, a concepção poética que norteia a literatura denominada, por Paulo Henriques Britto, como pós-lírica, aparece impregnando alguns versos de Ana C., não somente pelo referencial crítico-teórico, pelo excesso de intertextos ou pela acumulação da memória do lido e sim, pelo desconfiado olhar dos poemas da autora diante da constituição do sujeito pós-moderno. O próprio Britto evidencia esse traço na literatura dos pós-líricos: %a.] ela tende a afastar-se das questões de formação do eu que eram de importância cabal no lirismo, no que ela é coerente com a desconfiança em relação à autonomia do sujeito que é uma das marcas do nosso tempo. [...]+(BRITTO, 2000: 129).

Como exemplo, vejamos um poema de 1969, em que a jovem Ana Cristina, então com dezessete anos, já demonstrava a sua %lógica circundante+ diante do %eu+ que se instaurava nos poemas. Numa clara referência a Fernando Pessoa, enfatizando a fragmentação do sujeito e o estranhamento deste diante de si, a poesia de Ana Cristina Cesar nos revela em %Poema Óbvio+:

Não sou idêntica a mim mesmo / sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo ponto de vista / Não sou divina, não tenho causa / Não tenho razão de ser nem finalidade própria: / Sou a própria lógica circundante. (CESAR, 1999b: 59)

---

<sup>30</sup> Cf. SANTIAGO, Silvano. Singular e anônimo. In: \_\_\_\_\_ *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 53-61.



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

como Fernando Pessoa, intrigava-se nos mistérios da busca de um sujeito particular que eles desconheciam. O enigma de sua escritura é, também, o enigma de um ser aflito na busca incessante de um eu que ela também desconhecia. Talvez por isso fosse tão difícil entregar em seus versos a sua personalidade real, já que a própria não tinha posse dela. Enveredar por outros discursos, seduzir-se por versos alheios, concede a nossa esfinge o prazer de se ocultar atrás de outras máscaras, ou, ainda, corrobora seus artífices mais estetizantes, o que seria fazer com o seu leitor, o mesmo que outros escritores, outrora, fizeram com ela: seduzir.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## **CAPÍTULO III**

### **DIÁRIOS LITERÁRIOS: SEREIA DE PAPEL**



## S: CANTO DE SEREIA

A literatura de Ana Cristina Cesar apresenta um caráter ímpar, não tão-somente pelo que ela reúne de beleza, estilo e qualidade lírica . mesmo sendo, em alguns poemas, pós-lírica . mas pelo excessivo cuidado com que sua escritura se coloca entre a ficção/confissão e pelas multifaces de gêneros que a sua obra literária reúne: poemas, narrativas ficcionais, crítica e teoria literária, tradução, cartas, (falsos) diários. Tal multiplicidade direciona-se, de uma forma ou de outra, para os subgêneros da narrativa confessional: diário, memória, carta, depoimento, autobiografia. Nos livros *Inéditos e dispersos*, *Cenas de Abril* e *Luvras de pelica* há algumas páginas dedicadas, exclusivamente, a uma poesia que encerra o formato dos diários tão conhecidos da adolescência e/ou da maturidade. Não seria irrelevante observar que esse formato conduz a leitura para um crivo por demais autobiográfico: as datas dispostas no início do texto, a marcação do texto em um tempo específico, a inserção óbvia do eu que constrói, vive e escreve aquele cotidiano. Tais referentes dão a esse tipo de escrita um valor de veracidade irrefutável e parece-nos, sempre, que a autora dos diários não tem outro propósito que não seja desvelar sua intimidade, mesmo que sejam as inconfessáveis, como no poema *Arpejos*:

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpodador.

ia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à  
leitura. (FREITAS FILHO, 1999a: 96)

Observando o poema, detecta-se a revelação íntima de uma mulher. Tal tarefa soa como atitude cotidiana, a sondagem que a mulher realiza em suas partes íntimas, mas o papel de mulher e as práticas do indivíduo em seu dia-a-dia, passear de bicicleta até o Arpoador, dão lugar à atividade da leitora; portanto, entre todos os riscos que o exercício cotidiano poderia lhe trazer, opta por se dedicar à leitura. A função das memórias de diário parece aqui muito óbvia, mas o seu sentido único, enquanto registro da vida que passa, desaparece, quando sabemos da preocupação insistente que Ana C. demonstra, aqui e em outras instâncias de sua literatura, com o seu possível interlocutor, tal qual observa Armando Freitas Filho no prefácio de *A teus pés* :

A prioridade volta a ser pelo semântico, e se conteúdo e forma são mesmo indissociáveis, aquele é que determina esta. O resultado que daí advém é o texto quase sempre na primeira pessoa, confessional, que está próximo do formato do querido diário+ adolescente, que dialoga com um interlocutor mutante, misto de pessoa e personagem. (FREITAS FILHO, 1999: 05)

Em tais expedientes, a literatura de Ana Cristina, de um modo muito óbvio, apresenta a inclusão do leitor. O aspecto de sua escrita desloca-se do universo da memória confessa no papel e se direciona explicitamente para o outro, um outro abstrato, mas que simboliza uma possibilidade de não se estar direcionada, exclusivamente, para a função de suprir uma falta de interlocutor que esse tipo de escritura normalmente caracteriza. O objetivo primeiro desaparece e um segundo ganha relevância e se torna, em sua literatura, primordial: a intenção de aliciar esse outro abstrato, misto de pessoa e personagem, que é convocado para o papel de espectador. Tais traços são confirmados no poema *Simulacro de uma solidão*, onde a poeta compõe uma

bvias marcas de um diário, mas as datas não obedecem a uma cronologia precisa, nem nos dias, nem nos meses, desestabilizando as convenções das intimidades evocadas nos diários, colocando, em xeque, a veracidade do que é escrito neles:

30 de agosto

Hoje roí cinco unhas até o sabugo e encontrei no cinema, de chinelos de couro, um menino claro às gargalhadas. Usei a toalha alheia e fui ao ginecologista. (CESAR, 1999b: 93)

9 de setembro

Tornei a aparar os cachos. Lúcifer insiste em se dar mal comigo; não sei mais como manter a boa aparência. Minha amiguinha me devolveu a luva. Já recebi o montante. (CESAR, 1999b: 93)

O tempo do vivido que, normalmente, apresenta-se em uma seqüência, nas escritas de diário, pelas informações que nele se coleta, aqui parece incoerente com a ordem factual da vida de quem os escreveu. A ordem seqüencial das datas é subvertida tanto quanto a enunciação do vivido, apresentando um foco de multifaces, em *takes*. Como se muitas pessoas vivessem em uma única e quisessem, ao mesmo tempo, contar suas histórias díspares:

28 de agosto

Dia de festa e temporal. Aniversário da Tatiana. Abrimos os armários de par em par. Não sei por que mas sempre que se comemora alguma coisa titio fica tão apoplético. Acho que secretamente ele quer que eu... (Não devia estar escrevendo isso aqui. Podem apanhar o caderno e descobrir tudo.) (CESAR, 1999b: 93)

5 de agosto

Ainda não consegui fazer filosofia, versos, ou colocar retratos aqui. (CESAR, 1999b: 93)

Para esses tipos de enunciações tão comuns na literatura de Ana Cristina Cesar é que Flora Süssekind define:

[...] Como voz, e não propriamente como personagem, auto-retrato, emblema geracional ou figura com máscaras ou contornos fixos, é que se define o sujeito nos textos de Ana

ar. E como colagem de falas, sucessão de tons, ritmos, conversas, que se singulariza sua forma de composição poética. [...] (SÜSSEKIND, 1995: 12-13)

Essa voz, mesmo sendo particular, mesmo apresentando um sujeito em primeira pessoa, multiplica em ecos polifônicos o discurso por ela proferido, ainda que sugira uma extrema particularidade. Como esclarece Flora Süssekind:

[...] O que, em parte, sobretudo porque expressa geralmente em primeira pessoa, se conduz a uma sensação de marcada intimidade (daí, talvez, a sedução voyeurística com que certos leitores se apropriam de seus escritos como exemplares de uma zona de indistinção entre lírica e biografia), por outro lado, revela um constante exercício de aproximação a uma das vertentes mais marcadas da poesia moderna: o monólogo dramático, a de textos que se apóiam simultaneamente numa forma teatralizada de composição e num efeito lírico. (SÜSSEKIND, 1995: 13)

Süssekind prossegue:

A escrita como conversação, como fala: este um dos traços característicos da escrita de Ana Cristina Cesar, cujo eco, insistente, se repete, com variações, de um livro a outro. Às vezes o texto até começa como relato, mas, de repente, surgem aspas, interrogações, sugestões de interlocução. (SÜSSEKIND, 1995: 13)

O tom corriqueiro da conversação e de evidentes exposições do cotidiano estão revestidos de um caráter teatral que denuncia o sentido ambíguo que salta das páginas do diário. Uma personagem maquiada fita os olhos do leitor e encena para ele as páginas da vida:

30 de janeiro  
Que nostalgia no ar, meu Deus!  
Hoje fui à casa de Ana levar um presentinho. Às vezes tenho a impressão de que esses presentinhos constantes são um embaraço. Eu se fosse dona da casa não permitiria certas coisas. Me dá um ennuí, eu fico enjoada de ver tanta ignorância. Como as pessoas se ignoram! Depois de todos esses meses Sérgio resolveu dar o ar de sua graça. (CESAR, 1999b: 93)

Nos estamos em plena decadência. Eu e você estamos em plena decadência. Quando duas pessoas chegam a se dizer isso tranqüilamente, é sinal de terra à vista. Nem tudo é um naufrágio na vida. Mas um dia eu ainda me afogo no álcool. (CESAR, 1999b: 93-94)

Nesses casos, a poética de Ana Cristina dialoga diretamente com quem lê, e os diários não são instrumentos de propósitos secretos e desabafos de quem escreve, porque não dependem de quem a escute, mesmo que isso pareça estar explícito como em: *Acho que secretamente ele quer que eu...* (Não devia estar escrevendo isso aqui. Podem apanhar o caderno e descobrir tudo.); mas são escritos para serem lidos, desvendados. E o leitor, supostamente, intruso, quando se apossa de pensamentos tão particulares, apodera-se dos textos como quem se apropria dos segredos da autora. Na verdade, o confessado, nessas linhas, só adquire o sentido pretendido a partir do momento em que se submete ao crivo de seu interlocutor real que, no caso, não é o diário enquanto objeto funcional de extravasamento de segredos e confissões que não se revelam a ninguém, mas sim o diário, enquanto oportunidade de revelação, uma revelação arquitetada, medida, encenada, maquiada dentro de um contexto, exclusivamente, literário. O que se revela, então, não são as intimidades de nossa escrevente, mas suas habilidades de fingir o vivido, suas artimanhas de dizer em forma de verdade aquilo que é puramente falso. Seus diários não são escritos para ocultar segredos. São escritos, propositalmente, para revelá-los.

## MARGINAL A SEREIA?

As inúmeras transformações ocorridas no panorama cultural, no universo social e na constituição dos novos conceitos da literatura pós 70, desencadearam uma série de desmontes dentro do âmbito literário e artístico em geral. Estas mudanças ocorridas, dentro de tais estruturas artísticas, revelaram pensamentos e atitudes que entraram em choque com a arte canonizada e com as velhas vanguardas. No bojo desses desmontes, fica evidente a proposta de conceder à literatura, em particular à poesia, um novo caráter, despojá-la de seu ranço acadêmico, destituí-la do espaço de torre de marfim e apagar seu halo, até então, visível somente para os iniciados, o que Heloísa Buarque de Hollanda (1998) chamou de desierarquização do espaço nobre da poesia. Particularmente, refiro-me ao movimento marginal da geração 70/80 que, em alguns pontos do país, mais fortemente no Rio de Janeiro, deu outro tom ao universo literário de então, como se pode notar na afirmação de Heloísa Buarque de Hollanda:

[...] há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexo entre poesia e público. Dentro da precariedade de seu alcance, esta poesia chega na rua, opondo-se à política cultural que sempre dificultou o acesso do público ao livro de literatura e ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial. (HOLLANDA, 1998: 10)

Não se trata aqui unicamente de indagar sobre os esquemas da distribuição desse material poético e ou da sua forma de edição, já que a

ém, do fato de que esses poetas renegavam as formas dos %circuitos editoriais oficiais+ (PEREIRA, 1981: 22), mas indagar sobre o sujeito poético e sobre os artífices dessa literatura que se desentranhou do movimento. Indagar sobre a poesia que, inspirada no cotidiano, nos transcurtos banais do dia-a-dia, constitui um discurso onde o sujeito vai se interpondo entre as coisas ditas, entre os movimentos da cidade, entre piadas e aparente hedonismo. Nesse caso, especificamente, relaciona-se ao citado movimento a literatura de Ana Cristina Cesar e o papel que a mesma assume dentro desse. Não se pretende, aqui, analisar o fenômeno da *Literatura Marginal* ou as esferas culturais, políticas e sociais nas quais o movimento circunscreveu-se, mas tenciona-se enfatizar como algumas particularidades dessa poesia marginal sobressaem na voz do sujeito poético, configurado na poesia de Ana Cristina Cesar. A poesia, enquanto matéria do vivido, aparece aqui evidenciada como uma proposta do grupo que encabeçava o movimento de 1970 e é %esta festa+ que Ana Cristina %ira versos+ (CESAR, 1999a: 40), confirmando os artifícios do coloquial e do confessional que sua escrita, normalmente, sugere. Em sua introdução para a antologia *26 Poetas Hoje*, espécie de pedra angular dos poetas dessa geração, Heloísa Buarque de Hollanda analisa a coloquialidade evidente na poesia de 70:

Se em 22 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, hoje se mostra irônico, ambíguo e com sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido. O *flash* cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou

ção de sentimentos comuns freqüentemente traduz  
um dramático sentimento de mundo. (HOLLANDA, 1998: 11).

Em outro momento deste trabalho, já se destacou que alguns aspectos da poesia marginal são absorvidos pela literatura de Ana Cristina Cesar, principalmente, a fusão literatura/vida. Essa fusão em Ana C. é bem diferente: é, também, máscara, jogo, intertexto, logro, ironia, etc. A literatura/vida torna-se, portanto, o binômio da confecção literária marginal, são as máximas daqueles versos estampados em [p.] livrinhos que são passados de mão em mão, vendidos em portas de cinemas, museus e teatros. [...] (HOLLANDA, 1980: 97). Ana Cristina também é, normalmente, relacionada aos principais poetas dessa época, uma maneira, talvez, de situá-la em um tempo específico ou de, imediatamente, caracterizá-la como marginal. Mas, para Heloísa Buarque de Hollanda, Ana Cristina não era uma poeta marginal convicta. Fazia uma clara diferença do grupo, apesar de, de maneira paradoxal, com ele identificar-se profundamente. Era, digamos, uma poeta marginal especial (HOLLANDA, 1999: 299), o que mais parece ser uma marginal-marginal. Assim sendo, é importante enfatizar que os versos de Ana Cristina Cesar, principalmente os que constam de *Inéditos e dispersos* e os mesmos que foram publicados na antologia *26 poetas hoje*, constituem um grupo de poemas que assumem uma voz excessivamente confidencial, em formato de diário, com relatos do cotidiano e aspectos que representam premissas fundamentais da poesia lida, à maneira marginal. Há um outro grupo de poemas, publicados também em *Inéditos e dispersos* e *A teus pés*, em que a linguagem é a força maior do objeto literário. A poesia, nesse caso, se transforma num jogo estetizante e de enormes preocupações estilísticas,



objetividade excessiva. Para Carlos Alberto Messeder Pereira, [p. 228] há uma mudança sensível de tom de um conjunto de textos para o outro. [...] (PEREIRA, 1981: 228). Em entrevista concedida a Carlos Alberto Messeder para o trabalho *Retrato de Época . Poesia Marginal: Anos 70*, Ana Cristina evidencia a diferença desse conjunto de poesias que lhe foi salientada por Cacaso<sup>31</sup>:

Me lembro de uma frase típica do Cacaso (...) (ele) era o bom leitor e o classificador, uma vez, eu li (pra ele) um poema meu que eu tinha adorado fazer (...) e o Cacaso olhou com olho comprido (...) leu esse poema e disse assim: 'É muito bonito, mas não se entende (...) o leitor está excluído (...)'. Aí eu mostrei também o meu livro pro Cacaso e (ele) imediatamente... quer dizer, aqueles diários da antologia eram dois textos de um livro de cinquenta poemas... (e ele disse): 'Legal, mas o melhor são os diários, porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano.' (CESAR, apud PEREIRA, 1981: 229)

Não se pretende analisar a seleção de versos que Cacaso designou como texto que exclui ou inclui o leitor, texto de comunicação fácil ou vozes do cotidiano, mas sim notar como tais circunstâncias poéticas tornaram-se fundamental para os versos de Ana C. Essa 'fala do cotidiano' acaba por adquirir uma densidade maior e mais profunda na poesia que ela compõe. Travestida de um falso hedonismo, de *flashes* banais do dia-a-dia, sua produção literária se alicerça no mesmo discurso que a geração marginal proferia, optando assim, muitas vezes, pelo tom do colóquio, pela matéria do vivido, pela subversão dos padrões literários. Usando dessas proposições é que ela concebe a grande particularidade de sua poesia, não tão-somente por lançar mão desse material marginal, mas, exatamente, por usá-lo em uma outra perspectiva, pois através dele é que ela se coloca enquanto poeta, é

---

<sup>31</sup> Como é possível observar, a 'classificação' de Cacaso, para os tipos diferentes de textos produzidos na literatura de Ana Cristina Cesar, está diretamente ligada ao modelo de poeta denominado, por Paulo Henriques Britto, como pós-lírico.

quietante se torna audível e, nesse sentido, é impossível não detectar o desvio que sua escrita opera em relação à geração mimeógrafo+. Para Armando Freitas Filho, [p.]. Ana Cristina procura variações e incrementos inesperados fugindo da paralisia e da auto-complacência da moda, do que iria ficar datado, evitando, por exemplo, o poema-piada-minuto, mal ressuscitado e obrigatório [...].+ (FREITAS FILHO, 1999: 06). Partindo do discurso tipicamente marginal, ela expõe sua elaboração poética em indagações do indivíduo que nada têm de banal. Os reverses hilários do cotidiano se tornam um mergulho profundo no ser não ser+, razões mais profundas que ela investiga como maneira de encontrar as respostas para o existir. A voz que emerge desses discursos é uma voz exigente, polissêmica, que submerge sem cessar nos recônditos da palavra e tenta extrair daí novas lógicas, novos reflexos para a maquiagem constante do poeta. Como tão bem se pode perceber em *Agulha*+

Abri curiosa / o céu. / Assim, afastando de leve as cortinas. / Eu queria rir, chorar, / ou pelo menos sorrir / com a mesma leveza com que / os ares me beijavam. / Eu queria entrar, / coração ante coração, / inteiriça, / ou pelo menos mover-me um pouco, / com aquela parcimônia que caracterizava / as agitações me chamando. / Eu queria até mesmo / saber ver, / e num movimento redondo / como as ondas / que circundavam, invisíveis, / abraçar com as retinas / cada pedacinho de matéria viva. / Eu queria / (só) / perceber o invislumbrável / no levíssimo que sobrevoava. / Eu queria / apanhar uma braçada / do infinito em luz que a mim se misturava. / Eu queria / captar o impercebido / nos momentos mínimos do espaço / nu e cheio. / Eu queria / ao menos manter descerradas as cortinas / na impossibilidade de tangê-las. / Eu não sabia / que virar pelo avesso / era uma experiência mortal. (CESAR, 1999b: 40-41)

É curioso observar que esse poema, datado de 1968, foi escrito quando Ana ainda tinha dezesseis anos. E, na jovialidade do pensamento poético dessa moça, já está evidente a presença da busca por um sujeito que se enuncia na

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

esses versos ela nomeia como revirar-se do avesso, a experiência mortal de quem anseia o intangível, o indizível, o inefável. Sob esse ponto de vista, percebe-se como o texto de Ana C. sobressai, antecipadamente, em relação aos outros de sua geração, como se ela levasse às últimas conseqüências a relação arte/vida que os companheiros marginais, futuramente, usariam como máxima. Ítalo Moriconi chama a atenção para o fato de que

Ana reencetou e levou a fundo o gesto existencial e poético definidor do moderno como proposta de transformação da vida e desautomatização dos jogos convencionais da linguagem e da sociabilidade. A maior parte de seus colegas de geração quando muito teve disso experiência intuitiva. Ela viveu a radicalidade da fusão arte-vida [...] (MORICONI, 1996: 09)

Pode-se, então, afirmar que partindo de um movimento de vozes coletivas, com intuito de militância e discussão dos valores institucionalizados pelos discursos hegemônicos da literatura, a escritura de Ana Cristina Cesar atravessa tais conjecturas e imerge nos conflitos do indivíduo que estava à mercê de tais realidades, promulgando, assim, um tom definitivo para sua voz que indagava das atrocidades particulares, dos anseios e do poder que a literatura assumia em sua vida. Percebendo-se tais direções no universo de nossa poeta, entende-se que, até mesmo com o movimento marginal com o qual ela muito conviveu, seu senso de busca incessante realizou com essa trupe um flerte dúbio, uma relação de passagem, de onde ela extraiu o mote que doravante estaria presente em todas as suas manifestações literárias: o *Eu*, levado às raias da multiplicidade pessoana, fustigado pela ansiedade do inteiro. As discussões do coletivo, do grupo de 70, são reduzidas ao microcosmo do indivíduo, o que Ítalo Moriconi (1996) chamou de políticas do

ca particular, literária e de maturidade do pensamento poético, Ana Cristina privilegia o sublime desejo de arrancar de si mesma as multifaces que sua poesia exhibe. Numa espécie de autofagia silenciosa, ela expõe e oculta suas multiplicidades, fazendo das constantes buscas do eu a razão maior de seu labor literário. Através da análise realizada por Luana Soares de Souza, sobre as incessantes procuras do eu, construídas através do discurso literário, pode-se melhor entender tais evidências na poesia de Ana C:

Causa ou efeito da linguagem, ser absoluto ou construção textual, o Eu permanece o desafio mais perturbante e tentador que a literatura autobiográfica propõe. A natureza desta literatura, por um lado, faz-nos acreditar no Eu que está por detrás da máscara, mas a opacidade da linguagem, por outro, faz-nos descrever dessa realidade. Na ambivalência da sua natureza, o Eu é ainda e sempre razão de ser de uma busca final impossível. (SOUZA, 1997: 125)

Consciente das ambivalências instauradas pela natureza do eu, Ana C. parte, possivelmente, das noções imprecisas e inexatas donde o sujeito literário concebe-se e opta, naturalmente, por insistir no jogo das buscas e representações de si, sabendo, desde sempre, que seus encantos e seus mistérios pairariam em definitivo, acima de qualquer escrutínio. Para além do discurso marginal, a sereia tange a cítara do enigma e da sedução.

## A PÓS-MODERNA

O livro *Correspondência incompleta* reúne um grande número das correspondências de Ana Cristina Cesar, enviadas às amigas em um certo momento de sua vida, especificamente, entre o período de 1976 a 1980, época em que Ana fazia, na Inglaterra, seu mestrado em *Theory and Practice of Literary Translation*, na Universidade de Essex. As últimas páginas desse livro trazem o depoimento das amigas com quem Ana se correspondia e com as quais havia convivido: Clara de Andrade Alvim, Heloísa Buarque de Hollanda, Maria Cecília Londres Fonseca e Ana Cândida Perez. Em todos os depoimentos, as amigas relatam a experiência literária da autora, suas leituras, comportamentos, etc. Mas o depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda, exclusivamente, sinaliza para um aspecto que marca de forma singular e definitiva os escritos de Ana Cristina Cesar: a clivagem do sujeito.

[...] Não será à toa que a questão que sua escrita ainda hoje levanta é a questão do interlocutor, de seu destinatário. Para quem Ana escrevia? Ou para ser mais correta: quem escrevia, quando Ana C. escrevia? Uma pergunta que conseguiu manter em aberto através de toda a sua obra. Essa, sua grande *expertise*. (HOLLANDA, 1999: 300)

Partindo do depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda, parece-nos que podemos afirmar, de forma contundente, que a obra de Ana Cristina Cesar, ou a maior parte dela, insere-se no fenômeno da fragmentação do sujeito, aspecto sintomático de grande parte das literaturas construídas dentro das conjecturas pós-modernas. Novamente, deparamo-nos em

tido do pacto autobiográfico assume na leitura

da obra dessa escritora. Se, em alguns instantes de sua escritura, o apelo do sujeito confessional é por demais exigente, em outros, o mesmo apelo parece se metamorfosear em vozes, em *personas* que surgem de súbito, para constituir outras identidades literárias, para diluir a perspectiva do eu que se deseja uno, não esgotando nunca o se fazer e o desfazer-se em versos.

A chamada crise de identidade que, a partir do último século, tem excitado as pesquisas do campo sociológico, filosófico, psicológico e literário acabou por instaurar, no seio da literatura, a grande problemática sobre o sujeito que se enuncia por detrás dos versos. Michel Riaudel demonstra que

[...] Das máscaras de Baudelaire falando a leitores hipócritas à negação de sua própria assinatura por Antonin Artaud, diversas figurações anteciparam em poesia algumas adaptações, respostas à clivagem do sujeito. De modo que quando um poeta se multiplica profusamente em heterônimos, outro pode ler nele, ao contrário, a dissolução da própria existência, o eclipse da pessoa por trás da persona, dos livros. (RIAUDEL, 2001: 40)

A poeta Ana Cristina Cesar estabelece com essa problemática uma relação salutar, consciente e lúdica. Salutar, porque é dessa relação que ela engendra sua personalidade poética; consciente, pois a sua trajetória acadêmica de estudiosa da literatura concede-lhe uma percepção profunda desse sujeito que estava plugado com as diversas manifestações sociais e culturais, nas quais o novo estatuto literário se inseria. Dessa maneira, ela se entende com esse estatuto, apropriando-se dele, para dar forma às vozes que seu discurso literário profere; a relação, também, é lúdica, pois, muitas vezes, as vozes sobrepostas organizam um discurso que parece querer brincar com

o de Vocação+, detectam-se as relações que o

sujeito poético estabelece com tais concepções:

Precisaria trabalhar . afundar . / como você . saudades  
loucas . / nesta arte . ininterrupta . / de pintar . / A poesia  
não . telegráfica . ocasional . / me deixa sola . solta . / à  
mercê do impossível . / do real. (CESAR, 1999a: 58)

Num claro vacilo entre uma arte e outra (pintar ou escrever), a poeta oscila, evidenciando a problemática de um sujeito que, apesar de seguir o caminho da poesia, sente-se solta na trilha escolhida, %a mercê do impossível+, como se pode perceber na própria organização do poema que evidencia, de antemão, a dúvida, a incerteza, a errância da escolha. Fazendo clara alusão ao discurso telegráfico da poesia modernista, tão difundida a partir de 1922 e usando, também, da metalinguagem, a escritora define o exercício poético como ocasional, como se a poesia lhe viesse em espasmos e dialoga, ao mesmo tempo, com a arte de pintar, que ela considera ininterrupta, que vem ao artista de uma só vez, absorve-o por completo e afunda, no trabalho, o pintor. Por outro lado, de maneira quase descolada do poema, estão as %saudades loucas+, que parece não conferirem, não se harmonizarem com os signos, através dos quais ela constrói esses versos. Depreende-se que, em %vacilo de Vocação+, não é só a opção vocacional que vacila, mas vacila, também, o discurso do sujeito que emite uma convulsão de vozes intertextuais, metalingüísticas e pessoais. Partindo das interpelações de cunho individual e privado, o poema também interpela o que é cultural, o que é de âmbito social, público. Dessa forma, o poema explicita a pluralidade de vozes que, abrigada em seus interstícios, denuncia o eu em crise, a identidade que se duplica e

da voz que o eu tenta proferir. Para Luana

Soares de Souza,

A escrita do Eu é uma recriação individual do mundo. Nela o sujeito situa-se no universo, ordena a sua vida na escrita, ~~Junta~~ os pedaços+, arruma a casa. Esse ~~arrumar a casa+~~, colocar em ordem as recordações e reflexões, nem sempre é fácil e quase sempre é doloroso. Por isso a imagem labiríntica aparece, por vezes, na literatura íntima, reinterpretada de diversos modos: como construção de uma imagem de si no enredo das palavras, ou como figuração de um sujeito que se desdobra na sua diversidade polifônica. (SOUZA, 1997: 139)

Muitas Anas proliferam no intuito da construção de uma. Não somente no sentido de descobrir, de encontrar sua individualidade particular e total, mas também percebe-se, muitas vezes, a aspiração em conceber uma literatura com insígnias particulares, gravada, definitivamente, em suas impressões exclusivas, expondo os caracteres estilísticos mais relevantes da autora e, ainda, dando conta de todos os seus anseios, em particular, do anseio do encontro. Por isso é tão patente, na poesia de Ana Cristina, a relação estabelecida entre a sua escrita e a concepção de sua identidade, uma fusão permanente entre palavra e pessoa, entre vida e verso, numa vertigem cíclica, onde o escrito não indica somente quem ela foi ou está sendo, mas aquilo que poderia se tornar, pois a literatura e todas as suas experimentações parecem desempenhar um papel reflexivo, uma prática, que além de refletir o fazer do texto e os seus rumos possíveis, reflete, também, sobre o devir deste sujeito, alguém que se acredita encontrado no interior de sua escrita, que existe junto com ela e se multiplica na mesma proporção. Quanto mais impossível o encontro de si, mais incessante se tornam as buscas; quanto mais se busca, mais se perde e daí se multiplica. De acordo com Michel Riaudel,



ina Cesar percorria caminhos perigosos questionando o próprio estatuto do autor. Sua escrita devoradora tece um poema que transborda amplamente da silhueta daquele que garante o escrito+, como se a noção de obra visse suas fronteiras abolidas e absorvesse o conjunto dos textos literários em uma espécie de circularidade infinita das linguagens+(RIAUEDEL, 2001: 40)

A relação, aqui exemplificada, não se vincula ao contrato restrito de autor e obra, mas a uma existência múltipla através do texto, uma busca frenética de vida, de infinito, como se pudesse e quisesse arrancar da linguagem algo que permanecia oculto na vida, fundir-se no texto, numa tentativa de extrair dele o que era da poeta, mas não estava nela. Essa constituição do sujeito, no íntimo da escritura, aponta para o que Leila Domingues Machado chamou de *Subjetividades contemporâneas*+

A subjetividade nos fala de territórios existenciais que podem tornar-se herméticos às transformações possíveis, como mapas, ou podem tornar-se abertos a outras formas de ser, como nas cartografias. Os modos de subjetivação referem-se à própria força das transformações, ao devir, ao intempestivo, aos processos de dissolução das formas dadas e cristalizadas, uma espécie de movimento *constituente*+ que, ao se instituir, ao configurar um território, assumiria uma dada forma-subjetividade. Os modos de subjetivação também são históricos, contudo, têm para com a história uma relação de processualidade e por isso não cessam de engendrar outras formas. (MACHADO, 1999: 212)

Através do exercício poético, Ana C. engendra suas formas de subjetividades, efetuando processos onde a transmutação não cessa, constantemente aberta a outras formas de ser *como nas cartografias*+. É neste ponto que, para Barthes, *[...] a distância entre o escritor e a linguagem diminui assintomaticamente [...] o sujeito constitui-se como imediatamente contemporâneo da escritura, efetuando-se e afetando-se por ela [...]*+ (BARTHES, 2004: 23). Como no poema *Estou atrás*+, em que Ana Cristina

para que exprima a constituição desse sujeito,

explicitando, também, o processo em curso de sua subjetividade:

Estou Atrás

Do despojamento mais inteiro / da simplicidade mais erma / da  
palavra mais recém-nascida / do inteiro mais despojado / do  
ermo mais simples / do nascimento a mais da palavra.  
(CESAR, 1999b: 51)

Nota-se que o intento perseguido se inverte e se duplica.

Primeiramente, busca-se o despojamento inteiro, a simplicidade erma e a palavra recém-nascida, para, no segundo momento, buscar o inteiro despojado, o ermo simples e o nascimento da palavra. A ordem dos vocábulos, nos três primeiros versos, conduz o leitor a uma observação analítica de sentido, no primeiro instante, óbvio e banal. Na seqüência dos três últimos versos, as mesmas palavras, agora, deslocadas, invertidas e revestidas de novo valor gramatical (substantivos se tornam adjetivos: despojamento = despojado; simplicidade = simples; o adjetivo se torna substantivo: recém-nascida = nascimento), trazendo ao poema um aditivo lúdico, deixando o leitor à beira de grandes dúvidas quanto ao sentido do que está sendo dito e lido. Ao comparar os três primeiros blocos de versos com os três últimos, a leitura feita, anteriormente, é colocada em xeque. Indaga-se, então, sobre a repetição ou não, da idéia, daquilo que está escrito, desviando esta leitura, completamente, daquela feita num primeiro instante. A última sucessão de versos, em relação à primeira, altera, ilusoriamente, o sentido da leitura, desde a sua significância e, até, da própria busca da poeta, daquilo que ela ~~está atrás~~. O título do poema, ~~Estou Atrás~~, faz oscilar a leitura: está atrás, porque persegue algo ou está atrás, escondida entre as palavras? Como num jogo de espelhos invertidos, é alterado o posicionamento e a função gramatical das palavras, sem, contudo,

tencionalidade do que é dito. Ou seja, o jogo das palavras, estabelecido nesses versos, confere ao escrutínio do poema uma clara ilusão nos sentidos interpretativos, fazendo oscilar os referentes, os signos pré-estabelecidos, que regem as leis de significado e significante, apontando para um universo onde se opera o que Riaudel (2001) chamou de circularidade infinita das linguagens.

Os versos corroboram, assim, a duplicação e a inversão das subjetividades de nossa poeta, que, partindo do título *Estou Atrás*, indica o caminho pluridimensional onde o sujeito poético se inscreve. Porque, para o poeta, nada está completamente dito, estamos sempre no amanhecer da linguagem e no despojar do sentido (PERRONE-MOISÉS, 2005: 69).



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## **CAPITULO IV**

### **CORRESPONDÊNCIAS DO EU COM O OUTRO**

## NGE REMETENTE

No ano de 1979, Ana Cristina Cesar publicou o livro *Correspondência completa*. Segundo o depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda a Ana Cláudia Viegas, tratava-se de um texto com o objetivo de ser todo *à clé*, de ser tudo uma coisa que falava de um terceiro que ninguém sabia quem era. E graficamente, a gente fez essa coisa do proibido, de ser uma intimidade proibida.+(HOLLANDA, apud VIEGAS,1998: 130). Além dessa publicação exclusiva, poesia em forma de prosa, dedicada ao exercício epistolar, Ana C. escreveu, em alguns de seus livros, como em *Inéditos e dispersos*, textos que aludem à prática da correspondência, tal qual o poema *Carta de Paris*. E, finalmente, em 1999, é publicado o livro *Correspondência incompleta* em que o labor poético é metamorfoseado em missivas. Nessa obra, as cartas aparecem como elementos e prática da vida cotidiana da autora, mas, inconfundivelmente, apoiadas em uma literariedade que termina por, quase, abolir a confissão, o papel factual, funcional e corriqueiro de suas correspondências. De acordo com Armando Freitas Filho,

Ela se confessa, sim, mas faz (fala de) literatura o tempo todo. Em muitos e extensos momentos dessa correspondência, ouvimos trechos de sua dicção poética de teor tão peculiar. Verdadeiros exercícios prévios do que mais tarde ela iria transportar para seus textos literários. Em certas cartas e cartões temos a sensação de que, se suprimíssemos o destinatário e o remetente, estaríamos lendo alguns de seus poemas, se não acabados, pelo menos ensaiados [...]. (FREITAS FILHO, 1999: 09)

Exprime-se, assim, uma outra possibilidade de se referir ao jogo do autobiográfico. As cartas, como sugere Michel Foucault (2000), são fiéis

É essa outra forma de dizer de si que Ana Cristina Cesar perseguirá em algumas de suas expressões escritas, usando-as como manifestações literárias, como ocorre no livro *Correspondência completa*, de 1979.

As cartas, enquanto manifestações pessoais, como as do livro *Correspondência incompleta*, de 1999, aparecem, mesmo assim, travestidas de literatura, operando um caminho inverso se comparadas à carta do livro *Correspondência completa*. No primeiro, a literatura acaba tomando o lugar que deveria ser dos desejos mais prementes da escritora e dos assuntos comuns a esse tipo de escrita, ou seja, as cartas se tornam um espaço para falar de literatura; no segundo, o remetente transforma o exercício epistolar em uma mescla de prática poética, onde prosa e lirismo se entremeiam, operando uma arquitetura de estilo e a literatura, nesse momento, explica as configurações embutidas nos papéis ocupados por emissor e destinatário. O fazer literário, dessa forma, evoca as relações estabelecidas em uma carta entre os que as escrevem e aqueles que as lêem, o jogo constante e tão dileto de nossa poeta: face a face entre autor e leitor. Ou ainda uma lição metalingüística, explicitando as nuances literárias contidas no formato da carta, ou seja, a literatura se torna um espaço para explicar e se falar do jogo estetizante, encerrado em uma simples carta. Segundo Massaud Moisés, a prática da correspondência

Significava, entre os romanos da Antiguidade, uma composição poética destinada a um amigo ou mecenas, vazada em linguagem cotidiana, tratando de variados assuntos, literários, filosóficos, políticos, morais, sentimentais, amorosos, etc. Os primeiros espécimes remontam ao século II a.C., obra de Mummius e Luculo. Entretanto, com suas epístolas, sobretudo a *Epistola ad Pisones*, que encerra conselhos relativos à arte

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Horácio se tornou o modelo no gênero. Ovídio seguiu as passadas, com as *Tristia* e *Ex Ponto*, e acrescentou-lhe notas de subjetividade amorosa nas *Heroides*. (MOISÉS, 1999: 192-193)

Para Ana C., o exercício epistolar parecia ser derivado da prática horaciana, em que o discurso missivista estava alicerçado em um experimento literário híbrido e infinito. As vozes enunciadas reiteram, certamente, o jogo cênico da autobiografia, o sujeito fragmentado, a busca incessante do interlocutor e a falsa confissão. A remetente, destarte, inicia a carta do livro *Correspondência completa*:

My dear,  
chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés frios sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? Ouça muito Roberto: quase chamei você mas olhei pra mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu. (CESAR, 1999a: 117)

O destinatário da carta aparece como um *My dear*, é alguém, mas ninguém em especial ou particular, indicando que qualquer leitor poderia ler esta correspondência como se estivesse endereçada a ele. O primeiro parágrafo dá notícias da chuva para em seguida introduzir o discurso sobre gatos (com a irônica expressão %gatos pingados+), reiterando o discurso %catográfico+ tão presente na obra de Ana Cristina Cesar. Eles estão presentes em *Inéditos e dispersos*, num significativo grupo de poemas, em evidente diálogo com Charles Baudelaire, Jorge de Lima e Thomas Stern Eliot. Aliás, um conjunto desses poemas dialoga com outros do poeta brasileiro Jorge de Lima. A preferência pelos felinos também aparece em outras obras como em *Cenas de Abril*, no poema %21 de fevereiro+ %Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular. / Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo. /

nas procuro na vitrina um modelo brutal+.

(CESAR, 1999a: 106). Para Carlos Alberto Azevedo,

A tematização do escrever (gatografar) é o que se discute nos mencionados poemas, questiona-se, principalmente, a impossibilidade de um novo discurso sobre gatos, discurso em que se reproduzem todas as %artimanhas felinas de sua não linguagem+. E o sujeito lírico finge não ter nenhuma competência (fôlego) para gatografar. (AZEVEDO, 1996: 69)

Em seguida, a missivista segue dizendo que escreve %notícias imprecisas+, como se, realmente, não tivesse fôlego para enunciar-se em um discurso totalmente seu, inabilidade para escrever o real, imprecisão para noticiar, com veracidade, os fatos ocorridos. Ela própria pergunta: %é de propósito? Medo de dar bandeira?+ Imprecisar as notícias é não dar bandeira com revelações secretas e a imprecisão, nesse início do relato epistolar, seria proposital ou, pelo menos, é a dúvida que se estabelece. Daí notar mos, no primeiro parágrafo (estrofe) da correspondência, a idéia de banalização dos assuntos noticiados. E as notícias, contidas nesse parágrafo da carta, seguem difusas, entremeadas de remendos, coladas às falas de terceiros, discursos extraídos pela autora de sua audição cotidiana, em que ela aconselha: %ouça muito Roberto: quase chamei você mas olhei pra mim mesmo etc.+, clara referência à canção *Mais uma vez*<sup>32</sup>, composição de Mauricio Duboc e Carlos Colla de 1978, interpretada por Roberto Carlos.

A carta do livro *Correspondência completa* aponta, insistentemente, para a iteração do %discurso da esfinge+. A remetente explora o formato da correspondência, aparentemente, tão verdadeiro e original, mas o usa como uma artimanha, transformando as notícias de uma carta em um

<sup>32</sup> Disponível em [www.musicas.mus.br/](http://www.musicas.mus.br/) <http://roberto-carlos.musicas.mus.br/letras/68563/Acesso> em 23 de jan. 2007.



vozes se misturam e se dissipam, realidade e ficção parecem avançar e retroceder, desestabilizando a crença do leitor. A poeta sabe, exatamente, como constituir o estilo e, do mesmo modo, desestabilizá-lo através do que é escrito, assim como é sabedora da aura confidencial, impingida às cartas:

Depois que desliguei o telefone me arrependi de ter ligado, porque a emoção esfriou com a voz real. Ao pedir a ligação, meu coração queimava. E quando a gente falou era tão assim, você vendo tv e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas cartas). Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura (um reflexo verde na lagoa no meio do bosque)? (CESAR, 1999a: 117)

Evidenciando a diferença entre uma conversa estabelecida ao telefone e aquela que se estabelece através das cartas, Ana Cristina relata o estado de ânimo com a voz real: *a emoção esfriou*. A correspondência, carregada de mistérios, é *um reflexo verde na lagoa no meio do bosque*, onde a autora pode lançar mão de variados recursos estilísticos e discursivos, impossíveis quando se fala ao telefone. A lagoa, espelho de muitas faces, pode estampar variadas cores, reflexos, direções e tons, denotando, dessa forma, que as cartas, como a superfície de um lago, do mesmo modo, reproduzem, identicamente, uma infinidade de imagens, possibilitando ao remetente o fingimento ou a sinceridade. Nessa *correspondência*, somente a sua superfície sustenta a aparência da escrita que se convencionou chamar de carta. Como num lago, o que se encontra sob suas águas, em suas profundezas, nunca é o que havia sido encontrado em suas águas aparentes.

Partindo de um objeto real, carregado de referências e signos dotados da prática factual, a carta, contida no livro *Correspondência completa*, quase nada apresenta do título que ostenta, enquanto correspondência é

ação polifônica, apaga, insistentemente, os vestígios, os indícios e pistas capazes de conduzir o destinatário aos possíveis desvelamentos de uma identidade autobiográfica da autora, debatendo-se em uma estrutura narrativa, onde o exercício da cleptomania literária e a apropriação compulsiva lhe causam remorsos de vampiro:

Passei a tarde toda na gráfica. O coronel implicou outra vez com as idéias mirabolantes da programação. Mas isso é que é bom. Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro. Vou fazer um curso de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca. (CESAR, 1999a: 119)

Passeando entre o ficcional e o não-ficcional, a escrita, aqui concebida, é uma indagação sobre o *establishment* do autobiográfico e do confessional. Usada como uma espécie de arremedo do discurso contido nas correspondências, a carta de Ana Cristina Cesar, assinada pela remetente Júlia, faz oscilar, diante dos olhos do leitor, não só a função da correspondência e de sua finalidade social pré-estabelecida, como também a identidade de quem assina o texto e a veracidade do que é escrito, assinalando, em definitivo, a linha tênue que separa o real do fictício. O teórico Wolfgang Iser considera que

o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas deve ser apenas entendido como se o fosse. Assim se revela uma conseqüência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. O pôr entre parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado estão suspensos. Desta forma, nem o mundo representado retorna por efeito de



Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

em se esgota na descrição de um mundo que lhe  
sempre dado. Estes critérios naturais são postos entre  
parênteses pelo *como se*. (ISER, 2002: 972-973)

Como se fosse uma carta, como se fosse de verdade, como se fosse a própria Ana Cristina e não a personagem Júlia, a assinante da correspondência, a realidade refletida ocasiona uma leitura bifurcada, abrindo caminhos e possíveis atalhos, sem nunca deixar entrever a verdadeira face de quem remete as notícias. Se há alguma verdade no texto escrito, esta é sempre colocada entre parênteses, fazendo com que as possibilidades de investigações, cunhadas no olho do *voyeur*, titubeiem e se confundam pela superposição de imagens, personagens, iniciais secretas, etc. Diluindo referências do real, figuras intertextuais e labor poético, as notícias remetidas pela esfinge só se tornam passíveis de leitura se rastreadas, lidas, percebidas e entendidas como e enquanto literatura.

## E O DESTINATÁRIO

Na observação de Michel Foucault, para descrever as relações que as cartas estabelecem com o outro,

Escrever é pois mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face. [...] (FOUCAULT, 2000: 150)

Tomando como base a reflexão de Michel Foucault, pode-se entender o papel que as correspondências cumpriram na existência de Ana Cristina Cesar: se elas mostram o seu rosto para o destinatário e esclarecem alguns aspectos de sua existência individual no sentido da autobiografia, também proporcionam um outro tipo de face-a-face com o seu interlocutor: o face-a-face literário, o diálogo que envolve o olhar para o destinatário, seduzindo-o e entregando-lhe os riscos da reflexão. Talvez, seja este o mostrar-se que mais nos interessa aqui, para efetivar a compreensão e o esclarecimento da análise, empreendida neste trabalho.

O livro *Correspondência incompleta*, de 1999, reúne as cartas endereçadas às amigas Clara de Andrade Alvim, Heloísa Buarque de Hollanda, Maria Cecília Londres Fonseca e Ana Cândida Perez. Apesar de se tratar, em primeira instância, de cartas com estrito cunho pessoal, diferentes, claro, daquela publicada no livro *Correspondência completa*, mesmo assim, este conjunto de cartas, as do livro *Correspondência incompleta*, estão calcadas na

o remetente, nas reflexões poéticas e teóricas sobre a literatura, no convite insistente a outros possíveis destinatários e não, tão-somente, àqueles explícitos ou camuflados no cabeçalho de cada carta enviada. Armando Freitas Filho diz que

Era como se primeiro ela escrevesse para alguém e depois o que tinha endereço ou destino torna-se, através de uma estratégia dissimulatória, errante, sem referente claro, mensagem na garrafa, atirada ao acaso de todos para ser aberto por ninguém ou por qualquer um, ao acaso. (FREITAS FILHO, 1999: 09-10)

Esse autor, ainda, chama atenção para o outro aspecto que faz os olhos do leitor hesitarem diante da variação de assinaturas que emergem dessas correspondências :

Também é curioso observarmos a oscilação por que passa sua assinatura: das previsíveis Ana e Ana Cristina, à ficcionalizada Ana C., chegando às sumárias Eu e A., até o desaparecimento total em várias cartas. E, em pelo menos dois cartões, emerge, surpreendentemente, o pseudônimo Júlio, possivelmente a porção masculina de Júlia, que é quem escreve e assina a já aludida carta solitária de *Correspondência Completa*, dirigida para alguém que não é nomeado (My dear+), e onde nem sequer se distingue, no corpo do texto, o gênero da sua identidade. Oscilação que perdurou na capa das edições *princeps* dos seus livros: Ana Cristina Cesar e Ana Cristina C. Não se trata aqui de um heteronímia incipiente, mas sim da tentativa, creio, na correspondência e na obra, de criar uma *persona* que protegesse ou mascarasse, parcialmente, sua figura, como é comum nos diários pessoais (outra fonte primária de sua literatura). (FREITAS FILHO, 1999: 10)

Em um depoimento, concedido a Armando Freitas Filho para a compilação das cartas do livro *Correspondência incompleta*, Ana Cândida Perez evidencia o olhar literário dispensado às cartas pela poeta Ana Cristina Cesar: %a.] Nossa troca de correspondência foi, em parte, uma experiência com a escritura . em uma das cartas, Ana Cristina sugere que publicássemos

ção.[...]+(PEREZ, apud FREITAS FILHO, 1999: 305).

Todas as conclusões dos amigos, no caso de Armando e Ana Cândida, encaminham-nos para a relação intrínseca entre vida e literatura, estabelecida pela escritora Ana Cristina Cesar através do percurso de sua obra. A sua escritura parece desembocar do contínuo desejo do existir através dos textos, das palavras. Impregnada, talvez, pelo mote valioso para a geração dos marginais: *onde se lê poesia, leia-se vida*+ (Süssekind, 1985: 67). Beatriz Resende identifica como

Ana Cristina vai forjando um método poético particular, como trabalhou com as sugestões fornecidas pelo horizonte estético de sua geração, e como foi singularizando as próprias hesitações e escolhas numa poesia próxima a uma arte da conversação, num texto escrito que fala. (RESENDE, 2003: 307)

Parece-nos não ter sido diferente com suas correspondências pessoais, pelo menos com o conjunto de cartas, editado na obra já citada. Prontamente, percebe-se como a escritura de cartas contribui para o exercício da *arte da conversação*+, o *texto escrito que fala*+. Tais aspectos são evidenciados em fragmentos de uma carta que Ana Cristina escreveu à Maria Cecília Londres Fonseca em 21 de junho de 1976. O trecho da carta, destacado entre parênteses, como um *postscriptum*, era a explicação para assuntos contidos nessa correspondência e que, do ponto de vista da remetente, deveriam ser desconsiderados e esquecidos, já que ela acabara escrevendo uma outra, mas, mesmo assim, ela opta por enviar, junto com a correspondência definitiva, a folha com a escrita inacabada:

(Achei um saco esta carta começada e resolvi começar outra. O assunto saiu diferente, mas resolvi deixar esta folha nem sei

vez um pouco para reproduzir na correspondência a comunicação oral, onde as frases não podem ser apagadas, onde não se pode eliminar nada.) (CESAR, 1999c: 111)

Dessa forte angústia de representar, em suas correspondências, para o seu interlocutor, a comunicação oral (atitude bem mais fiel, quando se tenciona reproduzir as conversas verdadeiras, confidentes e convincentes), vislumbra-se como o exercício da coloquialidade daquele que escreve, como se estivesse conversando. Corrobora, ainda, no caso da literatura de Ana C., o obstinado entrelugar, ocupado pela autobiografia e pelo ficcional, jogo constantemente reiterado, uma perseguição incansável da poeta, permeando toda sua escrita.

As cartas endereçadas às amigas contêm uma dupla face capaz de viabilizar o sentido do escrito de acordo com o leitor, de acordo com o destinatário. Se as amigas da vida real dispõem de elementos referenciais para lerem as cartas enquanto uma vida vivida, experiência e prática cotidiana, os outros amigos, os leitores intrusos, não dispõem do mesmo conjunto de referenciais, por isso não conseguem realizar a leitura dessas cartas com o mesmo nível de acesso ao vivido que possui o primeiro grupo de leitores, ou seja, as amigas da vida real. O que resta aos outros amigos, os invasores leitores, é uma leitura escamoteada, feita através da outra face que o texto apresenta, efetuada por uma solução, insistentemente, repetida através do trajeto literário de Ana Cristina Cesar: a ficcionalização do real.

Na mesma correspondência, endereçada à Maria Cecília Londres Fonseca, em 21 de junho de 1976, o trecho que encerra essa missiva conclui as indagações da própria autora sobre a fina linha atravessada entre o verdadeiro e o fingido, deixando dúvidas sobre a compreensão de sua interlocutora mais imediata, no caso, Cecília Londres:

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

... estranho pra você receber cartas minhas tão  
... na minha cabeça parece que em cada carta transmito  
uma coisa diferente. Essa instabilidade intensa também é real, é  
cotidiana. Essa solidão que eu falo não é fato novo: ficou foi  
evidente, privado, inescapável. Antes era escamoteado, público,  
irremediável. Acho que eu tenho curiosidade de saber se todas  
essas coisas minhas são tão públicas assim. Até que ponto todo  
mundo percebe. Cecília? Cecília? Já estou ficando meio tonta de  
falar assim sozinha, sem interlocutor mas completamente com  
interlocutor. É por isso que repito, pra evidenciar mais esses  
fatos todos: CECÍLIA!! Acho que não dá certo essa  
correspondência noturna, insone, que acaba dando tristeza.  
Melhor é correspondência mais temprana & leve... Preciso  
acabar com essa mania de transformar carta em diário íntimo,  
pesado, minucioso (cf. diários íntimos fictícios, *in Antologia*)  
(segue, *I hope*). Ai como sou minuciosa. Mas pra que acabar  
com manias? Não estou mesmo muito boa: estou agora pondo  
em questão o meu texto. Metalinguagem é dor de corno; é  
doença; foda-se a metalinguagem da intimidade (a literária é .  
será? . outra história. Que achas?) (CESAR, 1999c: 116-117)

Numa clara preocupação de saber se estava sendo entendida, através de sua  
escrita flutuante, a autora esclarece que a instabilidade é real, cotidiana.  
Evidencia, do mesmo modo, suas indagações sobre o que é público e privado:  
%Acho que eu tenho curiosidade de saber se todas essas coisas minhas são tão  
públicas assim. Até que ponto todo mundo percebe.+ Insiste em interrogar o  
nome da amiga, como num vocativo, um chamamento ou, conforme Samira  
Chalhub (2001), %um teste puramente fático para verificação do canal:=%  
%Cecília? Cecília?+. Cabendo aqui, perfeitamente, a pergunta: está me ouvindo?  
Ou, ainda, você me entende e me percebe, enquanto me lê? Para,  
seguidamente, confessar o cansaço de estar falando sozinha: %lá estou ficando  
meio tonta de falar assim sozinha, sem interlocutor, mas completamente com  
interlocutor.+ Afinal, as cartas não configuram outro tipo de relação, falamos  
com alguém que é ninguém ao mesmo tempo, pois não obtemos,  
imediatamente, a resposta daquilo que estamos dizendo, monólogo, diálogo  
mudo, estamos sozinhos e acompanhados, com e sem interlocutor. No



ncia, Ana Cristina adverte-se: %Preciso acabar com essa mania de transformar carta em diário íntimo, pesado, minucioso (cf. diários íntimos fictícios, *in Antologia*)+ e faz discreta comparação da narrativa de suas cartas com os seus diários íntimos, fictícios, aludindo, dessa forma, para o cruzamento cênico, proposital, que há entre os dois tipos de escrita. Ao fim da carta, a reflexão se direciona para o próprio fazer literário da autora: %Não estou mesmo muito boa: estou agora pondo em questão o meu texto. Metalinguagem é dor de corno; é doença; foda-se a metalinguagem da intimidade (a literária é . será? . outra história. Que achas?)+. A metalinguagem da intimidade sugere-nos o confessor, explicando a própria confissão, a confissão explicando aquilo que é confessado nas páginas da carta, fazendo da metalinguagem literária uma espécie particular de *meta-autobiografia*, explicando as várias imagens que se projetam sobre o autobiógrafo e sobre as questões ali autobiografadas. A própria autora afirma e indaga: %metalinguagem literária é . será? . outra história. Que achas?+Samira Chalhub afirma:

Todas as vezes que, no diálogo informal, necessitamos explicar-nos melhor, estamos no âmbito da metalinguagem, isto é, quando alguém diz: isto é, rediz em outras palavras o que já havia dito. Se Woody Allen . diretor e ator de cinema . andou vestindo uma camiseta que o estampou, Woody Allen, num curioso narcisismo metalingüístico, referia-se a si próprio. (CHALHUB, 2001: 7-8)

O conjunto de cartas da autora, além de problematizar tantos outros aspectos da linguagem, da escrita e da literatura, contidos no exercício epistolar, simultaneamente, inquire sobre o estatuto dos gêneros literários. Entendendo que a maioria de sua construção poética assume, com predominância, uma prática que privilegia o tom intimista e a chamada

correspondências, etc. Como se pretendesse, com tais artefatos, indagar sobre os gêneros que estão circunscritos dentro do cânone literário e aqueles que não estão, ou seja, a escrita adotada pela poeta Ana Cristina Cesar é uma *práxis* que privilegia os subgêneros, dando a eles o estatuto do literário. No dizer de Michel Riaudel,

A carta é por excelência o lugar dessa retórica do desvio, em que a literatura finge desaparecer atrás de uma voz gerando um sujeito, em que se trata de seduzir, deixando acreditar que quem escreve poderia estar se esquecendo de si mesmo e se voltando todo para o outro. Além da temática a ser encontrada na leitura, é portanto a questão do próprio estatuto da literatura e de sua relação com a vida que está no âmago do texto. A escrita é dada como um alambique, um filtro que proíbe a via diretamente *biográfica* em que vida e obra poderiam se sobrepor, numa correspondência perfeita. (RIAUEDEL, 2000: 99)

E ainda, a contumácia da escritora em tratar com exclusividade tais gêneros, possibilita-nos, sempre, entrever o desejo de mobilizar e seduzir o leitor, um tipo de literatura que proporciona, no dizer de Foucault (2000), o *mostrar-se*, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro+. Mas, para Ana C., esse *mostrar-se*+ é uma astúcia, onde nem sempre nos é dado perceber a realidade convencional, mas, sim, representações, simulacros daquilo que parece ser a vida real. A própria autora informa, em seu depoimento, no curso *Literatura de mulheres no Brasil*+(1983), a sua identificação e a problemática interlocutória, cifrada nesse modelo de escrita:

O que acontece quando a gente escreve carta? Qual é a questão fundamental da carta? Que tipo de texto é a carta? Carta é o tipo de texto que você está dirigindo a alguém. Você está escrevendo carta não é pelo prazer do texto, não é um poema que você está produzindo, não é uma produção estética necessariamente. Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão, onde a correspondência fica mais quente. Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do teu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. Então é muito dirigido. Vocês estudaram Jakobson? Função fática? Muito

quilo que é a segunda pessoa. Então, carta é cheio de vocativos, é cheio de exortações a alguém. É alguém que importa numa carta, mesmo que você esteja falando de coisas tuas. (CESAR, 1999d: 257)

No depoimento, a poeta elucida para os ouvintes o papel fundamental da correspondência que, segundo ela, sempre privilegia um outro, está sempre se dirigindo a alguém e não é uma escrita que pode ser, necessariamente, encarada como literatura. Obviamente, ao se referir ao lingüista russo Roman Jakobson, a escritora alude às funções da linguagem e ao molde comunicacional que consta do livro *Lingüística e Comunicação* (1968), mas sem salientar para os seus ouvintes que os modelos de Jakobson não se adaptam em plenitude às mensagens remetidas nas cartas da autora, não se amoldam àquela comunicação carregada de ambigüidades, intencionalidades, múltiplos silêncios disfarçados de palavras e aos jogos implícitos, ocultados pela exterioridade da linguagem. Esta mesma linguagem que, muitas vezes, é uma fonte de equívocos, mal-entendidos, intenções e expectativas contraditórias.

O trecho da entrevista remete-nos ao interlocutor, esse quase personagem dos poemas, %liários fictícios+ e cartas de Ana Cristina. Mas a mobilização desse destinatário sem face, talvez, não ciente da *mise-en-scène* efetuada, como hábito, na poética da escritora, depende, com exclusividade, da maneira como a exortação é executada. Manipulando tais recursos, o texto em questão medra-se para além dos olhos do interlocutor seduzido, exortado. Deixa de ser uma simples escrita epistolar para conceber-se enquanto produção estética. A carta estetizada dribla as convenções do estatuto canônico da literatura e engendra um discurso de malícias em que a

visivelmente diluídas e o remetente confessa a

pouca inocência contida em cada trecho, como em outra carta direcionada à Ana Cândida Perez em 03 de dezembro de 1976:

Você se grila de receber cartas datilografadas? Eu acho legal porque bato rápido e não tenho muito tempo de pensar, sai quase como um papo. É claro que eu estou sabendo da pouquíssima falta de inocência de uma carta. Mas os papos também não são inocentes. Meu Deus, o que eu estou falando! Mas também o lado tático: é gostoso bater despreocupadamente, os dedos tocando, batendo, *stroking*. O que me inspirou sentar a esta hora e te escrever do meio deste calor foi um pensamento súbito: (aqui eu finalmente engasguei e parou o tictac ritmado)\_\_\_\_\_dou um espaço pra lembrar \_\_\_\_\_ o tempo\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ o pensamento de que cada próxima relação fica enriquecida pela anterior, fica mais livre.

(Não estou conseguindo desenvolver. É engraçado como os engasgos, por escrito, ficam mais grilantes e patentes do que num papo.) (CESAR, 1999c: 238-239).<sup>33</sup>

Indubitavelmente, na passagem dessa carta, percebe-se como alguns dos relatos epistolares de Ana Cristina Cesar são meras desculpas para desenvolver e aperfeiçoar sua prática literária, um toque estetizante sobre o discurso corriqueiro e banal. A remetente investiga se o destinatário se importa em receber cartas datilografadas e diz estar ciente da falta de inocência, implicada na escritura da correspondência. Esclarece ao receptor a inspiração, para que ela escrevesse àquela hora da noite, o prazer que encontra em datilografar e o pensamento súbito. O ritmo e o pensamento da inspiração desaparecem e surgem longos espaços, demarcando os engasgos da escrita (*writer's block?*), configurando assim os recursos de uma dicção alicerçada na representação e na formatação poética. Os vácuos da escrita salientam o

---

32 Esse trecho da carta, endereçada a Ana Cândida Perez, apresenta os espaços, simplesmente, em branco. Para salientar, ainda mais, a idéia da autora, apresento os espaços desse fragmento, demarcados por linhas.

ado até que volte o pensamento e a inspiração e retome-se o ritmo, por ora, engasgado. O súbito pensamento é %de que cada próxima relação fica enriquecida pela anterior, fica mais livre+. A *metacarta* leva-nos a refletir sobre as relações que se estabelecem através das cartas, cada nova correspondência recebida (a próxima) se alimenta e se fortalece com aquelas escritas anteriormente, ficando mais livre a compreensão, o entendimento, como num romance de folhetim. Ao final desse excerto, Ana Cristina compara os engasgos da escrita aos ocorridos na fala, aludindo à falsa possibilidade de se conversar em uma carta como se faria em um papo informal e pessoalmente: %Não estou conseguindo desenvolver. É engraçado como os engasgos, por escrito, ficam mais grilantes e patentes do que num papo.+ %A falsa moeda da linguagem+, da qual fala Michel Riaudel (2000), concretiza nos escritos de Ana C. um texto rizomático onde as direções se multiplicam e se invertem e as tramas, geradas pela raiz desse texto, nunca cessam de gerar outras que se duplicam em uma meada infinita, remetendo-nos, assim, à proposição de Roland Barthes:

O Texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. O plural do Texto deve-se, efetivamente, não à ambigüidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de *pluralidade estereográfica* dos significantes que tecem (etimologicamente, o texto é um tecido) [...] (BARTHES, 2004: 70)

Não raro, na coletânea de cartas de Ana Cristina Cesar (*Correspondência incompleta* - 1999), depara-se com as artimanhas de um texto em que a voz da literatura, intermitentemente, sobrepõe-se ao discurso

adadas nesse modelo de escrita. Assim ocorre em uma carta enviada a Ana Cândida Perez em 1975 ou 1976 (segundo consta do livro organizado por Armando Freitas Filho). No trecho, Ana C. fala das cartas que *desembestam para o vôo+e vão se tornando literatura:*

Epígrafe? (Estou pedindo pra você explicar; deixa de ser preguiçosa) (se não quisesse explicar não botava o parênteses. Ninguém escreve poesia e bota junto: isto é uma poesia, não me peçam pra explicar! Até que seria engraçado. É que em carta fica difícil o limite entre o arbitrário, o gratuito, o vôo e a correspondência, a significação, a comunicação. Ou melhor, a gente tem medo de desembestar para o vôo. De dizer coisas que não sabe explicar. A leitora pedirá explicações, sutilmente exigirá que se desfaça o feitiço, ou o jogo. Só por insegurança. Ou como ajuizada medida pra não receber de volta cartas em que a literatura vá ocupando cada vez mais terreno, até que não sobre nada, mas a literatura. Till there is nothing but literature. Jusqu'à... em francês não sai). (CESAR, 1999c: 197)

Pode-se entender que a escritora das cartas encontra dificuldades em se manter dentro dos padrões de uma escrita que requer somente a comunicação, o relato de notícias. Descreve os limites nos quais esbarra para não fazer da carta uma escritura literária: *que na carta fica difícil o limite entre o arbitrário, o gratuito, o vôo e a correspondência, a significação, a comunicação. Ou melhor, a gente tem medo de desembestar para o vôo.+Ironiza a perplexidade do leitor (destinatário) ao ler uma carta em que a literatura fosse tomando o espaço, até que a dicção epistolar desaparecesse e restasse, enfim, a literatura, em todo corpo da escrita: a leitora pedirá explicações, sutilmente exigirá que se desfaça o feitiço ou o jogo. Só por insegurança. Ou como ajuizada medida pra não receber de volta cartas em que a literatura vá ocupando cada vez mais terreno, até que não sobre nada, mas a literatura .+*



Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

s, aventadas nas últimas linhas desse fragmento de carta, podem ser lidas, entretanto, como uma grande vingança aos leitores acostumados a lerem correspondências que não estão endereçadas a eles, uma %lucha de água fria+ no *voyeurismo* desmedido ou, para não esquecer a analogia estabelecida, aqui, entre a escrita de Ana Cristina Cesar e o ser mítico da sereia, seduzindo-nos e nos afogando num mar de letras.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## CONCLUSÃO

### O SINGULAR E ANÔNIMO SOB UM MAR DE LETRAS



## IMMO SOB UM MAR DE LETRAS

A obra de Ana Cristina Cesar ainda silencia tantos outros cantos, sinais, códigos e convites à espera de revelação. O seu olhar de esfinge inquieta, momentaneamente, oculta-se por detrás dos óculos à espera do viajante que se arrisque a decifrá-la. Mas a sua porção sereia emite, sem cessar, o canto da sedução implacável, deixando-nos, para sempre, à beira dos abismos insondáveis da palavra, à mercê de maremotos, de águas turvas e profundas. Esfinge e sereia aliadas em enigmas e seduções, meneando, em direção aos leitores desavisados, o universo movediço das palavras encantadas.

Os textos de Ana Cristina . poesia, teoria, correspondências (tanto completa quanto incompleta) e formatos de diários . se projetam, invariavelmente, rumo a um desconhecido jogo de significados e significantes, concedendo a sua dicção poética uma particularidade sedutora e enigmática, misto de encanto e assombro, arroubo e desfalecimento. A prática poética, adquirida com pesquisa e excessiva leitura, e uma vida *sentida* intensamente, faz de sua escrita peça emblemática da literatura pós-moderna, alijada das definições estanques e possíveis definições de estilo e época.

O trajeto literário de Ana C. direciona os perquiridores ao intento maior da autora: constituir um projeto poético que, definitivamente, desestabilizasse os dogmas e a veracidade do autobiográfico. Partindo de tal intento, o conjunto de sua obra tece uma infinita teia onde se desdobram e

dos gêneros literários, a dicção interlocutória, as tradições canônicas, as experiências de suas leituras, o estatuto e a autoridade do autor. Enfim, conduz o leitor a um infinito jogo de inquirições, como as perguntas de algibeira sempre a confundir o interpelado. Conclui-se que esses textos se postam por detrás de véus enigmáticos: cada véu retirado oculta um segredo ainda maior e, assim, interminavelmente. A cada novo enigma, a sedução irrompe mais intensa, sem nunca deixar descansar a face que sustenta os véus e, tampouco, as mãos que buscam, no desejo da decifração, retirá-los. Tamanha astúcia literária deve ser justificada no dizer de Antoine Compagnon:

O objeto literário não é nem texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual (uma espécie de programa ou de partitura) feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, o texto instrui e o leitor constrói. Em todo texto os pontos de indeterminação são numerosos, como falhas, lacunas, que são reduzidas, suprimidas pela leitura. (COMPAGNON, 1999: 150)

É, portanto, na tentativa de suprimir as lacunas, as falhas e indeterminações expressas na escrita de Ana C. que o leitor persegue as falsas pistas, as faltas, os silêncios emitidos em palavras. Desse modo, a poética da autora configura uma elocução refratária, desobediente ao crivo das análises totalizantes e absolutas, não permitindo ao interlocutor interrupção, descanso nessa busca impulsionada e retraída pelo enigma e, de novo, alimentada pela sedução. E reafirma, incontestavelmente, o papel fundamental sempre ocupado pelos leitores em sua obra. Como se ela saísse de cena e entregasse a eles a responsabilidade de decidir sobre os rumos do espetáculo, tal qual se percebe no excerto do poema *Epílogo*:

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

so sair mas volto logo. / Um cisco no olho, um  
pequeno cisco; na volta continuo a tirar / os cartões da mala, e  
quem sabe, quando o momento for / propício, conto o resto  
daquela história verdadeira, mas antes / de sair tiro a luva,  
deixo aqui no espaldar desta cadeira. (CESAR, 1999a: 149)

Antes de sair, ela deixa a luva no espaldar da cadeira, para que outros a calcem e contem parte dessa estória. Quando o momento for propício, como uma atriz, ela voltará à cena, mas parte do espetáculo estará sempre entregue aos espectadores numa interação vertiginosa e carregada de malícias. E assim, pode-se confirmar que as tramas do poema efetuam-se ao toque de cada mão. O poema só existe se passado de mão em mão e a esperada cena final estará sempre se prolongando, desdobrando-se, será sempre adiada até que todos calcem as luvas.

Partindo do ensaio *Singular e anônimo*, de Silviano Santiago, publicado em 1989 no livro *Nas malhas da letra*, pretende-se melhor concluir sobre a trama engendrada no discurso poético de Ana Cristina Cesar, especificamente, naquilo que diz respeito à sedução e ao confronto com o enigma, ambos, definitivamente, instaurados em sua obra. A sedução, o estímulo, para que o leitor prossiga, arquiteta e gera, outrossim, os enigmas, uma outra face, que, de imediato, parece querer espantar o leitor dos textos de Ana C. Paradoxal caminho, desejo e medo se embatem na angústia de prosseguir e desistir, dicotomia de sabores para aqueles que pretendem encontrar na leitura sempre o gosto do *fácil* para alcançar o divino degustar da poesia e/ou da prosa. E são nesses caminhos bifurcados que a literatura de Ana Cristina acena, encena e se posiciona para seus colocutores, situando o seu texto numa condição sempiterna de ambivalência: verdade e mentira, ficção e autobiografia, gênero e subgênero, enigma e sedução, esfinge e

fácil e difícil. Silvano Santiago aconselha: %Um

sertanejo diria . em ajuda de Ana Cristina . , diria apropriadamente que é arriscado cutucar boi brabo com vara curta.+(SANTIAGO, 1989: 55) pois, para Silvano:

O poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo. Singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa. O poema não é um discurso em praça pública para a massa indistinta, nem papo a dois confluyente e íntimo, apesar de ser linguagem em travessia . aclaremos. Paul Valéry disse preferir um leitor que lê muitas vezes um poema a muitos leitores que o leriam uma só vez. Nada de elitismo aí, por favor. O poema não é fácil nem difícil, ele exige . como tudo o que, na aventura, precisa ser palmilhado passo a passo. Não se avança sem contar com o desconhecido e o obstáculo. A escalada da leitura. As exigências para a leitura são as mais variadas e múltiplas, o poema que as nomeie com clareza e destemor. Porque, nomeando-as, abre-se a linguagem para a configuração do leitor. (SANTIAGO, 1989: 53-54).

A %linguagem em travessia+, corpo que sustenta a envergadura poética, como salienta Silvano Santiago (1989), é elemento primordial para a configuração do leitor na poesia de Ana Cristina. A linguagem nomeia o singular e o anônimo, o interlocutor sem face, a materialidade do outro invisível com quem os poemas simulam um diálogo de olho no olho. Desse convite obstinado, um mar de letras, superficialmente tranqüilo, transborda por sobre os propósitos de leitura, ameaçando, constantemente, submergir o leitor, desorientar a leitura sob as ondas que se agi gantam sem cessar.

Sem ser esfinge nem sereia ou sendo todas ao mesmo tempo, a poeta Ana C. não deixa permanecer em sossego a matéria sobre a qual amalgama a forma de sua composição poética, nem tampouco repousam, em sossego, os olhos que a lêem. Os versos, erigidos por sua pena, são caminhos sinuosos, labirínticos, móveis, voláteis, edificando uma poesia de ordem crítico-

com todas as nuances da palavra escrita, poética exigente e em pleno desassossego. Não há lugar em seus textos que não desarme as leituras estabilizadas, pré-estabelecidas, seguras e convictas. Nada pode ser lido em definitivo, os horizontes de sua linguagem movem-se, camuflam-se, deslocam-se furtivamente, num movimento fluido, cadente e sem suspensão. Na análise de Silvano Santiago está sinalizado que

Os chamados textos fáceis (os verdadeiros, faço a distinção) não conseguem impulsionar a linguagem ao infinito da travessia (seriam eles poemas?), reduzidos que sempre ficam a uma viagem cujo percurso é passageiro e batido, embora às vezes acidentado e útil, como, por exemplo, quando se empenham num processo de conscientização. Trens suburbanos . se permitem. (SANTIAGO, 1989: 55)

Algo, que não se sabe ao certo, permanece insondável. São os mistérios da sedução estabelecendo regras, diligenciando as leis, confundindo imagens, diluindo certezas, porque

[...] seduzir é fazer figuras jogar entre si, fazer jogar entre si signos roubados a sua própria armadilha. A sedução jamais é o resultado de uma força de atração dos corpos, de uma conjunção de afetos, de uma economia de desejo; é preciso que intervenha um engano e misture as imagens, é preciso que uma *tirada* de repente separe coisas desunidas, como num sonho, ou de repente separe coisas indivisas [...] (BAUDRILLARD, 2006: 118)

Mesmo sob os efeitos das forças hipnóticas da sedução sabemos da impossibilidade de encontrarmos os sentidos reveladores dessa palavra empenhada em lograr. Repetindo Jean Baudrillard, a sedução é aquilo que desloca o sentido do discurso e o desvia de sua verdade. [...] (BAUDRILLARD, 2006: 61). Por isso é sabido quão irrealizável seria sondar os mistérios mais profundos dessa escritura.

Como tantos outros críticos já escreveram e como tantas pesquisas acadêmicas demonstraram a respeito da literatura de Ana Cristina

etensão em desvendar, de forma concludente, os seus escritos ou encontrar as chaves primordiais, a gênese para a acessibilidade de seus textos. Até mesmo porque tamanha astúcia é impossível. O império de seu gozo está, certamente, em tal impossibilidade. Mas há um estranho e obscuro desejo de continuar, de tentar dizer o não-dito, de desengasgar os silêncios que a palavra intimida. Escrever, escrever, recortar, teorizar, encontrar soluções, definições precisas, exatas, para sossegar as perguntas, a investigação que volta e meia aponta uma parte das poesias, das cartas, do olhar estetizante, convidando à insistência, a um próximo passo em direção à face esfíngica da sereia, onde, mesmo quando se despede, avisa, obliquamente, que poder á voltar:

Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de presente /  
deslizando, chega de passado em videoteipe impossivelmente /  
veloz, repeat, repeat. Toma este beijo só para você e não me /  
esquece mais. Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora /  
repouso minhas cartas e traduções de muitas origens, me /  
espera uma esfera mais real que a sonhada, *mais direta*,  
dardos / e raios à minha volta, Adeus! / Lembra minhas  
palavras uma a uma. Eu poderei voltar. Te amo, / e parto, eu  
incorpóreo, triunfante morto. (CESAR,1999a: 142)

Lembrando suas palavras uma a uma, como os versos acima solicitam, recebe-se o beijo para não esquecer-la mais, o eu-lírico despede-se num adeus relativo, carregado das ambivalências próprias da entonação poética de Ana Cristina: *Te amo, e parto, eu incorpóreo, triunfante morto.* O que explicita a imaterialidade da poesia (ou do próprio poeta?), o eu incorpóreo, triunfando mesmo morto. Novamente, tomo de empréstimo o ensaio *Singular e Anônimo*, de Silviano Santiago, para dizer que

Quando as forças se esgotam está finalmente escrito o poema. Abandonado. Morto. Ainda que a *ternura* não tenha sido de todo explicitada ao outro (ela será algum dia?). Ainda que a

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

(pura, transparente, global, utópica) não tenha sido conseguida. No poema e na morte, o homem encontra a única forma conhecida e justa de uma comunidade que respeita o singular e o anônimo. A redenção de um e da outra se encontram, respectivamente, no prazer fecundo da leitura e no prazer fecundo da procriação. Aí, está toda a precariedade do permanente . a da poesia e a do ser humano. (SANTIAGO, 1989: 59)

Complexa ilação: é impossível dissecar, necropsiar esse morto, exumar o cadáver que não pára de dar sinais de vida. Em suaves movimentos, aponta os lugares vívidos, as veredas de seu corpo ainda virgem, não trilhados, indescobrível. O poema morto ou mesmo o autor morto permanece esperneando, ricocheteando, %ardos e raios à sua volta+, remontando-nos ao questionamento de Michel Foucault (2001):

%Que importa quem fala?+ Nessa indiferença se afirma o princípio ético, talvez o mais fundamental, da escrita contemporânea. O apagamento do autor tornou-se desde então, para a crítica, um tema cotidiano. Mas o essencial não é constatar uma vez mais seu desaparecimento; é preciso descobrir, como lugar vazio . ao mesmo tempo indiferente e obrigatório . , os locais onde sua função é exercida. (FOUCAULT, 2001: 264)

Debatendo-se, dentro das concepções teóricas da época, que problematizavam e redirecionavam o lugar ocupado pelo autor dentro da obra literária, a voz poética de Ana Cristina Cesar oscila em aceitar o veredicto de sua morte autoral, ironizando tais convicções: %[a.] Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora / repouso minhas cartas e traduções de muitas origens, me / espera uma esfera mais real que a sonhada, mais direta [...]+ (CESAR, 1999a: 142).

O que resta, enfim, das leituras que este trabalho acalenta, é a grande certeza do impossível, a certeza de que os versos de Ana Cristina Cesar permanecem flertando com nossos olhares por detrás dos óculos

ao. Sua obra, nomeada por Michel Riaudel (2001) como um *work in progress*, se movimenta sem cessar, indicando um fim que não termina, fluxo de ilusões invariáveis. A cada aceno, a cada gesto escrito, outras manhas revelam-se, imbricam-se, ocultam-se. Diálogo cíclico, vertiginoso, onde sombras e claridades se mesclam, reinventando o discurso, tingindo-o de outras cores, apesar de todos os riscos aos quais se submetem os desejosos de ir muito além do permitido. Risco duplo: o do poeta e o do leitor. No dizer de Michel Riaudel,

[...] O leitor poderá em vão decifrar mensagens cifradas, transformar-se em detetive para desvendar todas as passagens à *clé*, mas não chegará jamais a um sentido último. Ingênuo policial, manipulado, seduzido, será complexo para o leitor encontrar o seu lugar nesses textos. Mas essa complexidade é apenas o efeito de uma dificuldade maior ainda: definir o lugar do autor. (RIAUDEL, 2001: 44)

Projetando-se em distintos tempos e lugares, a poética de Ana C. é uma obra inacabada (*work in progress*), em construção, dependendo de todos aqueles que, atravessando sua direção, acrescentem uma peça para dar continuidade ao fluxo, ao movimento desse tecido que nunca finda a medrança de sua teia. Se não nos arrasta, envolve-nos, dificulta a mobilidade, emaranha a visão. Como nos diz Leyla Perrone-Moisés, *uma obra inacabada* é a obra historicamente liquidada, aquela que não diz nada ao homem (ao escritor) de hoje, que não lhe permite dizer mais nada. A obra inacabada, pelo contrário, é a obra prospectiva que avança pelo presente e impele para o futuro.+(MOISÉS, 2005: 81) Pode-se entender que a definição de Leyla Perrone-Moisés para a obra inacabada esclarece-nos, de alguma forma, a angústia que assola, também, a consciência pesquisadora, ansiosa por concluir um estudo sobre a poesia de Ana Cristina Cesar. A escrita da pesquisa parece-nos, sempre,



ou inacabada também? Parece se repetir, soçobrar, girar sobre si, sem querer findar-se, concluir-se. Propício é recorrer novamente ao ensaio, *A fábrica de Identidade*, de Michel Riaudel. Para ele:

[...] Como as cavernas que se abrem, mais profundas ainda, por detrás de cada caverna, como máscaras que se recobrem em uma mise-en-abyme vertiginosa, a obra de Ana Cristina Cesar trabalha *um significante flutuante*, que é a servidão de todo pensamento acabado, mas também a garantia de toda arte, toda poesia, toda invenção mítica e estética e *uma espécie de significado flutuado*, dado pelo significante sem ser por isso conhecido e sem ser por isso circunscrito e realizado. (RIAUDEL, 2001: 47)

Quando as palavras já não cumprem mais o papel do esclarecimento, corre-se o risco absurdo da prolixidade ou, no ditado popular, *chove-se no molhado*. Os argumentos são fulminados pela demasia da repetição, perde-se o gosto, o sentido. Sábio, então, é recolher-se ao silêncio, obstruir forçosamente a torrente na sua insistência do falar, mesmo que, no íntimo do pensamento, a devassa ainda permaneça lá, irrequieta, solavancando imagens, originando remorsos, culpas para aquilo que poderia ser dito e não foi. Mas antes de findar no silêncio, entregar-lhe o que já não cabe mais dizer, aviso: *não quero mais a fúria da verdade*, descalço as luvas e passo-as, deixando com elas a grata certeza de que, na arte, a sedução impera como nos jogos amorosos. O jogador, o sedutor, é quem impõe e dispõe as regras de cada partida. Aos seduzidos, resta a resignação perturbadora e submissa de ficar à mercê dos desnorteantes jogos ou a confissão de súplica: *os teus pés*. A moça Ana Cristina Cesar, *fascinada pelas letras*, sabe que *aqui seus crimes não seriam de amor*. E nós sabemos, de algum modo, que *a história está completa: wide sargasso sea, azul, azul que não me espanta e canta como uma sereia de papel* (CESAR, 1999a: 50). Para



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

se amarrar ao corpo da página, todo olhos e

ouvidos.

## IAS BIBLIOGRÁFICAS

### BIBLIOGRAFIA DA AUTORA

#### Poesia e prosa:

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés: prosa/poesia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999a.

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos: prosa/poesia*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999b.

FREITAS, Armando Freitas; HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Ana Cristina Cesar: Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 1999c.

#### Ensaio

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999d.

CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Mec/Funarte, 1980.

### BIBLIOGRAFIA SOBRE A AUTORA

ALBUQUERQUE, Virgínia Coeli Passos de. *Fotogramas de um coração conceitual: faces poéticas de Ana Cristina Cesar*. 1999. 159 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). UFES . Universidade Federal do Espírito Santo: Vitória, 1999.

AZEVEDO, Carlos Alberto. Ana C. Um ser no mundo com os outros. In: \_\_\_\_\_. *Saber com sabor: ensaios de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p.57-64.

\_\_\_\_\_. Ana Cristina Cesar, leitora de Drummond. In: \_\_\_\_\_. *Saber com sabor: ensaios de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p.65-68.

\_\_\_\_\_. As artimanhas de Ana C.: discurso sobre gatos. In: \_\_\_\_\_. *Saber com sabor: ensaios de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, p.69-74.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

o. *Tesão do talvez: a prosa de Ana Cristina Cesar e o ato autobiográfico*. 1989. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). . PUC . Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1989.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

FREITAS FILHO, Armando. Duas ou três coisas que eu sei sobre ela. In: CESAR, Ana Cristina. *A teus pés: prosa/poesia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 5-7.

FREITAS FILHO, Armando. Jogo de Cartas. In: FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Ana Cristina Cesar: correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 1999, p. 7-8.

HABKOST, Nestor M. *Luvas de Pelica* ou da máquina intersubjetiva de visibilidade. *Travessia*, Florianópolis, n. 24, p. 113-123. 1º semestre, 1992

LIMA, Regina Helena Souza da Cunha. *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar: a escritura de T(e)s*. São Paulo: Annablume, 1993.

MALUFE, Annita Costa. Ana C., a crítica por trás da poesia. *Revista Letras*, Curitiba, n.62, p. 27-40. jan. / abr. 2004, Editora UFPR.

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. (Perfis do Rio; n.14)

NASCIMENTO, Evando. Ana Cristina e Charles Baudelaire: Signos em Tradução. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da. (Org.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003. p. 47-59. (Coleção Derivas, v. 2)

OLIVEIRA, Francirene Gripp de. *Âncoras ao vento: ensaios da desconstrução em Ana Cristina Cesar*. 2001. 160 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). . UFMG . Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

PEIXOTO, Marta. Sereia de papel: Ana Cristina César e as ficções autobiográficas do eu. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. (Org.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7letras, 2003, p. 275-284.

RESENDE, Beatriz. Ah, eu quero receber cartas: a correspondência de Ana Cristina Cesar. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. (Org.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7letras, 2003, p. 301-309.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

» Identidade. *Inimigo Rumor*: 7letras. Rio de Janeiro, ano 3, n.10, p. 40-46, maio. 2001.

RIAUDEL, Michel. Correspondência secreta. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádía Battella. (Org.). *Prezado senhor, prezada senhora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 95-99.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.53-61.

SOARES, Raimundo Nonato Gurgel. *Luvas da marginália: o narrador pós-moderno na poética de Ana Cristina Cesar*. 1996. 172 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura Comparada) . UFRN . Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 1996.

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada . Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

VIEGAS, Ana Cláudia. *Bliss & blue: segredos de Ana C.* São Paulo: Annablume, 1998.

## BIBLIOGRAFIA TEÓRICA E GERAL

ANDRADE, Carlos Drummond de. Arte em exposição. In: \_\_\_\_\_. *Farewell* . 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 29-37.

ANDRADE, Carlos Drummond de. No meio do caminho. In: \_\_\_\_\_. *Antologia Poética*. 53. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.196.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Explicação. In: \_\_\_\_\_. *Alguma Poesia*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005, p.113-114.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução de Ana Maria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes)

clara: nota sobre fotografia. Tradução de  
mandeira Torres. Lisboa. Edições 70, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. O cisne. In: \_\_\_\_\_. *As flores do mal*. Tradução,  
introdução e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984,  
p. 227-229.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Tradução de Tânia Pellegrini. 6. ed.  
Campinas: Papyrus, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São  
Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luís. *Jorge Luis Borges com Norman Thomas di Giovanni .  
Um ensaio autobiográfico: 1899 . 1970*. Tradução de Maria Carolina de Araújo  
e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. MIHAILESCU, Calin-Andrei. (Org.)  
Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e  
história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo:  
Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas; vol. 1)

BRITTO, Paulo Henrique. Poesia e Memória. In: PEDROSA, Célia (org.). *Mais  
poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Tradução de Marcos Santarrita. 2.  
ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. rev. e aum. São  
Paulo: Perspectiva, 1992. (Coleção Debates).

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo  
Horizonte: UFMG, 2003.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria - Literatura e senso comum*.  
Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.  
Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34,  
1995. v. 1.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz  
Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção  
Debates)

...ratura: uma introdução. Tradução de Waltensir  
Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção Debates)

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4. ed. Alpiarça: Vega Passagens, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4. ed. Alpiarça: Vega Passagens, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Coleção ditos & escritos III).

GUINSBURG, J.; BARBOSA Ana Mae. (Org.) *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem . CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Marginais, alternativos independentes. In: GASPARI, Élio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *70/80 Cultura em Trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000, p. 215-220.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

...o pós-modernismo: história, teoria e ficção.  
Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 957-984. v. 2.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004. (Série Temas. v. 41 . Cultura e sociedade)

JENNY, Laurent et alii. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MACHADO, Leila Domingues et al. Subjetividades Contemporâneas. In: *Psicologia: Questões Contemporâneas*. Vitória: EDUFES, 1999, p. 211-228.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PAZ, Octavio. *Convergências: Ensaio sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 2001.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Editora Lê, 1998.

PEDROSA, Célia; CLÁUDIA, Matos; NASCIMENTO, Evando. (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: EDUFF, 1998.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Mec/ Funarte, 1981.



\_\_\_\_\_. *\_\_\_\_\_, crítica, escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa . Ensaio sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras . Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Pinto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. ( Coleção Repertórios)

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Luana Soares de. O eu (des)construído em Conta-corrente I, de Vergílio Ferreira. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p. 125-141.

SÜSSEKIND, Flora. O romance epistolar e a virada do século: Lúcio de Mendonça e João do Rio. In: \_\_\_\_\_. *Papéis Colados: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 211 -225.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: \_\_\_\_\_. *Papéis Colados: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 239-252.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.