

KATIUCE LOPES JUSTINO

**CONVERSA DE SENHORAS:
A PERFORMANCE DO FEMININO EM ANA
CRISTINA CESAR**

KATIUCE LOPES JUSTINO

**CONVERSA DE SENHORAS:
A PERFORMANCE DO FEMININO EM ANA
CRISTINA CESAR**

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), câmpus da UNESP de São José do Rio Preto, como parte dos requisitos para obtenção do título de doutora (Área de Concentração: Teoria Literária).

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

São José do Rio Preto
2014

Justino, Katiuce Lopes.

Conversa de senhoras: a performance do feminino em Ana Cristina Cesar / Katiuce Lopes Justino. -- São José do Rio Preto, 2014
151 f.

Orientador: Aginaldo José Gonçalves
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História, crítica - Teoria, etc. 2. Poesia brasileira - Séc. XX. - História, crítica - Teoria, etc. 3. Identidade (Conceito filosófico) na literatura. 4. Identidade sexual na literatura. 5. Cesar, Ana Cristina, 1952-1983 – Crítica e interpretação. 6. Mulheres na literatura.

I. Gonçalves, Aginaldo José . II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE

UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

KATIUCE LOPES JUSTINO

**CONVERSA DE SENHORAS:
A PERFORMANCE DO FEMININO EM ANA
CRISTINA CESAR**

COMISSÃO JULGADORA

PRESIDENTE E ORIENTADOR: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

Examinadores:

Prof^a Dr^a Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Prof. Dr. Bruno Vinicius Gonçalves Vieira

Prof. Dr. Márcio Scheel

Prof. Dr. Divino José Pinto

São José do Rio Preto, 21 de fevereiro de 2014

Dedico este trabalho aos meus alunos que, como o tigre para o náufrago n'*As aventuras de Pi*, me mantiveram viva e atenta.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos professores do curso de Letras da Unesp de São José do Rio Preto, que, por sua dedicação e respeito, costumam chamar de talentosos os alunos que chegam com vontade de seguir seus passos. Obrigada ao Márcio Sheel, pela ampliação de horizontes e colaborações importantíssimas na qualificação e, em especial, ao professor Sérgio Vicente Motta, figura discreta e central na vida de todos os alunos deste Instituto, ilustrador de teses em andamento.

Obrigada aos amigos da Unesp de Araraquara, que torceram por mim e me incentivaram.

Aos funcionários do Ibilce, sobretudo aos da pós-graduação, em especial à Rosemar Rosa De Carvalho Brena, sempre gentil na tarefa de organizar em palavras sérias as vidas daqueles que amam os jogos de palavras.

Ao meu querido orientador e amigo que, com sua trajetória brilhante e memorável, fez os problemas parecerem mais simples e esteve ao meu lado em todos os momentos que precisei. A ele dedico os pequenos acertos desse pensamento que começo a apresentar.

Aos meus amigos, leitores atentos e colaboradores assíduos: Jhenifer Silva, Alexandre de Oliveira Martins e Letícia Pereira Macedo, obrigada pelas sugestões certeiras.

A Olinda Cristina Martins Aleixo, pela leitura mais fina.

A Priscila Bosso Topdjian e toda sua família, pela ajuda cotidiana, pela incansável paciência, pelo companheirismo e respeito, enfim, pela “estrutura toda”, invisível e material.

A minha família, por compartilhar dessa longa formação e por permanecer acreditando nela, principalmente meu irmão caçula, que me mandava livros e observações, direto da Inglaterra.

Agradeço à Capes, pela bolsa de doutorado concedida.

Precisaria trabalhar – afundar –
- como você – saudades loucas –
nesta arte – ininterrupta –
de pintar –
A poesia não – telegráfica – ocasional –
me deixa sola – solta
à merce do impossível –

- do real. (Ana Cristina Cesar, *ATP*, 29)

SUMÁRIO

| | |
|---|--------------|
| LISTA DE FIGURAS | p.9 |
| Resumo | p.10 |
| Abstract | p. 11 |
| INTRODUÇÃO | p. 12 |
| | |
| Capítulo 1: GATOGRAFIAS | p. 24 |
| 1.1 Folhas de rosto..... | p. 25 |
| 1.2 Epitáfios e epígrafes | p. 36 |
| 1.3 Inclassificável | p. 46 |
| 1.4 Pessoal e Intraduzível | p. 51 |
| | |
| Capítulo 2: PRIMEIRA LIÇÃO DE POESIA: A TRADIÇÃO E O TALENTO INDIVIDUAL | p. 59 |
| 2.1 Dos Românticos aos modernos: réplica e tréplica | p.67 |
| 2.2 Poética de pontos de fuga | p. 74 |
| 2.3 A arte da conversação | p. 78 |
| 2.4 O gênero ligeiro de Ana Cesar | p. 83 |
| | |
| Capítulo 3: SIMULACROS DE UMA POESIA DA INTIMIDADE..... | p. 89 |
| 3.1 O paradoxo da mentira, o não sério e o performativo | p. 106 |

| | |
|--|--------|
| Capítulo 4: IMPLICAÇÕES POLÍTICAS DE UMA EXPLORAÇÃO POÉTICA DO FEMININO..... | p.111 |
| 4.1 Judith Butler e a performance de gênero | p.119 |
| 4.2 Epílogo: A Performance solo e a autobiografia..... | p.135 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | p.141 |
| | |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | p. 145 |

Lista de Figuras

- Figura 1. Capa da edição de *A Teus Pés* pela editora Ática..... p.26
- Figura 2. Capa da edição de *A Teus Pés* pela editora Brasiliense..... p.27
- Figura 3. Capa de *Inéditos e Dispersos* – editora Brasiliense – 1983.p.29
- Figura 4. Capa de *Inéditos e Dispersos*, 4ed. – editora Ática e Instituto Moreira Sales..... p.30
- Figura 5. Capa de *Correspondência Incompleta* - Instituto Moreira Sales.p.32
- Figura 6. Capa de *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa* – Inst. Moreira Sales... p.33
- Figura 7. Capa de *Poética*. Companhia das Letras, 2013.p.34

Resumo: Na poética de Ana Cristina Cesar (1952-1983), a utilização de paródias de gêneros textuais como a correspondência e o diário íntimo e de discursos femininos estereotipados produz um efeito irônico que encena, de forma provocativa, a própria relação da mulher, transmutada em discurso, com a tradição literária, que fora, ao longo da História, predominantemente masculina. Além disso, os jogos com a autobiografia e os questionamentos ostensivos de uma fixidez identitária ampliam a problematização do sujeito feminino em direção à problematização da própria subjetividade na poesia. Por essas razões e por manter um diálogo constante e dessacralizado com a tradição moderna, a poeta carioca legou-nos uma dicção poética original, forjada pela bricolagem de vozes dissonantes, algumas provindas da alta tradição literária e outras colhidas com astúcia da banalidade do cotidiano. Como sustentação teórica deste trabalho, foram utilizadas teorias relacionadas à averiguação do poema moderno e de suas origens como HAMBURGUER (2007), BARBOSA (2009) e teóricos relacionados ao Romantismo Alemão, além de estudos na área da performance de gênero, como o de Judith BUTLER (2010), denominado “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade” e RAVETTI (2002), AZEVEDO (2004) e KLINGER (2007), na área de narrativas performáticas. Foram lidos ainda os textos fundamentais da fortuna crítica de Ana Cristina Cesar.

Palavras-chave: Identidade, Discurso poético, Problemas de gênero, poética feminina.

Abstract: On Ana Cristina Cesar's (1952-1983) poetics, feminine stereotyped discourses and parodies use of textual genders such as correspondences and intimate diaries, produce an ironic effect wherein it is played, in a provocative manner, the relation of the woman herself, transmuted in discourse, to the literary tradition, which has been, throughout History, predominantly masculine. Furthermore, her games with autobiography and the ostensive questionings regarding an identitarian fixity extend the problematization of feminine subject to the problematization of poetry's subjectivity itself. For those reasons and for maintaining a constant and desacralized dialogue with modern tradition, this carioca poet bequeathed to us an original poetic diction, forged by bricolage of dissonant voices, some of them stemming from high literary tradition and others cunningly picked of daily life banality. Giving sustentation for this paper, theories related to modern poetry examination and its origins such as those conducted by HAMBURGUER (2007), BARBOSA (2009) and other German Romanticism related theorists have been performed, in addition to studies on gender performance fields, such as done by Judith BUTLER (2010), named Gender trouble: feminism and identity subversion, and KLINGER (2007), on performative narrative fields. Ana Cristina Cesar's critical fortune fundamental texts have been read as well.

Keywords: Identity, Poetic Discourse, Gender Trouble, women's studies

INTRODUÇÃO

A leitura, na obra de arte, deve focar o resultado estético de um bem simbólico articulado por linguagem no qual duas metades se apresentam dialeticamente: o “transitório, efêmero, contingente” (BAUDELAIRE, 1996, p.25), impregnado pelo espírito de seu tempo, e o eterno e universal, significativo através dos tempos, designação do espírito humano frente à grandeza do mundo.

Partindo dessa dimensão paradoxal rumo à descoberta de uma rede de impregnações estéticas, culturais, filosóficas e históricas, esta leitura deseja tomar a obra de Ana Cristina Cruz Cesar como fonte de reflexão (e inflexões, conexões, paixões). Tomá-la com o intento de pensar o fazer, pensar o dizer e pensar o pensar .

Ana Cesar usou seu talento, suas antenas, sua condição, sua vivência, sua “onda setentista” e nos legou um texto que passa a ser seminal pela sutileza com que apontou o rio caudaloso por onde a arte e o pensamento do século XXI teriam obrigatoriamente que passar, ou seja, a meditação da palavra captada pelo ouvido e o vislumbre de seu papel construtor de parâmetros de pensamentos sob os quais organizamos nossa realidade: nossos afetos e nossas violências, nossa vivência e nossa fruição artística, nosso “desbunde” e nosso compromisso, a velhice ou novidade do pensamento e a imaturidade ou melancolia das ações definitivas. Ana Cesar não inventou uma dicção, ao contrário, soube depurá-la durante sua curta passagem pela vida, com noites cariocas e inverno europeu.

Por isso, entre uma leitura que transforma o “caso” Ana C. em mito de heroína que desfalece em versos íntimos e pulsantes ou, no outro extremo, mentora vanguardista

de uma poesia “puramente ou (higienicamente) construída”, como pondera Siscar (2001, p.14), buscamos sublinhar o próprio problema da subjetividade exposta esteticamente por ela em uma estrutura capaz de abrigar em seu enredo as fissuras e dramas dessa representação, atenta às transmutações do corpo em palavra, atuando como refluxo de uma série de sobredeterminações do sujeito no século XX, desde aqueles primeiros anos mais ingênuos e esperançosos até o final, momento em que as “ilusões” já se dissipam em angústia, desconfiança do sério e, por fim, pobreza e kitsch, com o avanço da estética pós-moderna.

O kitsch, como define Moles (1986), se liga à arte como o “falso liga-se ao autêntico” (p.10). É um fenômeno social decorrente da ascensão da burguesia, que diluiu as fronteiras entre o Belo e o Feio. Manifesta-se pelo interesse exacerbado na vida cotidiana e no quadro material cotidiano, ligado aos bens artificiais produzidos em série e vendidos como agregadores do ser, resultando num fetichismo da aceleração consumista. Entre os seus princípios, destacamos um como recorrente na poética de Ana C.: o “princípio da inadequação”, segundo o qual “o Kitsch pega sempre um pouco pela rama, substitui o puro pelo impuro, mesmo quando descreve a pureza” (MOLES, 1986, p.71).

A poesia de Ana Cristina Cesar, marcada pela sobra na ornamentação e pela falta metafísica, pela impureza, pelo tom de inacabamento, encarna um fragmento de linguagem que não representa uma realidade, mas que a apresenta, de maneira homóloga e fragmentária, com seus ruídos e banalidades.

Aqui, a poesia está em jogo, mas ela é também o próprio jogo, a brincadeira, o gozo da palavra, a falsa mentira que nos aponta a verdade. No mundo onde tanto nos

expomos, o nosso segredo mais óbvio é que estamos jogando com nossa própria identidade, problema mortal, aliás.

É na linha tênue entre a recuperação de uma tradição e a urdidura de uma estética capaz de captar o efêmero que este trabalho pretende tatear o universo da escritora carioca Ana Cristina Cesar, que, apesar de sua breve vida, foi capaz de nos legar uma obra complexa, centrada na percepção crítica do feminino no mundo, em franca comunicação com os ideais estéticos que a cercavam no bojo da década de 70 e num trânsito direto tanto para o passado, com aquilo que os modernos propuseram de mais central, como para o futuro, antecipando a utilização ostensiva e estratégica de procedimentos como a paródia, cara ao pós-modernismo. A paródia é entendida aqui no sentido dado por Hutcheon (1991), ou seja, como reprodução discursiva feita com afastamento não necessariamente cômico, mas com elementos de metalinguagem que levam à reflexão crítica.

No processo de formação intelectual, baseado no fluxo e refluxo da tradição, é preciso considerar que um poeta verdadeiro nunca despreza seu tempo, nunca deixa de interpretá-lo, nunca se esquivava da captação de certa consciência evolutiva do espírito e do conhecimento humanos, antecipando-a em sínteses simbólicas.

Ana Cristina Cesar realiza esse trabalho por meio de uma inventividade estética centrada na inserção e subversão de assuntos e formas poéticas ligados tradicionalmente ao universo feminino. Assim, ela se vale basicamente de simulacros de diários e cartas que falseiam uma escrita autobiográfica para compor um jogo de cartas marcadas que, em última instância, seja capaz de um questionamento profícuo em relação às potencialidades da escritura poética e aos limites interpretativos da própria crítica,

apegada muitas vezes em formulações estigmatizantes. Nesse processo, ela coloca o discurso feminino frente à tradição literária, eminentemente masculina.

É certo que, na ousadia desse tipo de projeto, reside certo risco. Risco encampado, aliás, como traço de origem por Ana, desde seus primeiros voos literários. Em 1968, ela escrevera: “Desisto: tenho 16 anos./ E perdi-me agora rabiscando-te.” (*I&D*, p.35). Como observa Salvino (2002, p.59-60),

O rabisco talvez seja o desenho feito em poucos traços. A garatuja, o risco tortuoso. Ou a mera e simples rasura. Estamos diante de um “eu poético” que se perde e se encontra no próprio ato de rasurar ou riscar não só o texto, mas também um outro, esse “tu” a quem se dirige. (...)

Acrescente-se a isto o risco da palavra, que, como se sabe, se instaura também no movimento crítico. Há que se ter cuidado para, justamente na tentativa de fazer da linguagem uma formulação pensante, não atrapalhar com a ordenação castradora da razão a leitura dos mecanismos por vezes contraditórios, paradoxais, metamórficos de uma estrutura tão viva e instigante como é a estrutura artística. Há que se dar conta da dança dos signos e de sua suspensão, respeitar às vezes seu silêncio, ouvir, quando fala, a sua voz, ver, em muitas dimensões, suas imagens.

Dessa forma, a longa, porém insuficiente, convivência com os textos de Ana Cesar, como se um continuum fosse, permitiu que saltássemos da análise de alguns poemas – verdadeiras obras artísticas em separado – para o vislumbre de sua poética como um todo. Não tendo uma unidade temática ou estrutural de fácil depuração, o texto de Ana Cesar se coloca como genuíno exercício de estilo que imprime na frase a riqueza de uma experiência plena de ser e compreender o mundo. Basta um olhar mais demorado para vermos que todos os poemas pertencem a um mesmo e obsessivo

projeto. Nele, além da construção original de voz feminina ao mesmo tempo crível e crítica, descortina-se uma poética de efeito que ampara essa urdidura. Já como “caso” retórico, temos: a desconstrução dos gêneros do discurso, em relevo a carta e o diário; a fluência na bricolagem; o abuso da elipse e/ou da ornamentação, fato que dialoga com o kitsch; e por fim a ironia e a autoironia como figuras maiores no acabamento de um texto que se coloca como vertigem de descoberta e segredo, habitando o lugar complexo de uma espécie de “pré-clímax” linguístico.

Por si só, esse projeto se defronta com engajamentos, se atualiza no contexto do pós-modernismo, sobrevive à geração marginal e se projeta como proposta artística para o futuro, presente neste instante. A crítica literária não tem dúvidas da excentricidade de Ana Cesar em relação à geração marginal, por conta da sofisticação de sua formação, que transparecia na forma e no conteúdo de seu texto. Nela, a paixão pela literatura se defrontava com o impasse de situar-se em uma geração fatalmente antiliterária, o que a fez, nas palavras do crítico: “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” (MORICONI, 1996, p. 12).

Tal impasse é fundamental para a delimitação de seu valor de originalidade. Sua busca em direção às matrizes do modernismo leva sua poesia a tornar-se uma solução tardia para este. Uma solução possível, feminina e brasileira.

Guardadas as devidas proporções, se aplicam a Ana Cesar inúmeras formulações feitas à obra de Baudelaire no que concerne ao paradoxo lido de diversas formas e ângulos, mas que pode ser resumido como a presença de uma *originalidade estética* que corresponde a uma *visão multifacetada do real*, característica não de uma *vontade do*

autor, mas de uma *propriedade que é própria da linguagem*, como afirma Hamburger (2007). “Visão multifacetada do real”. Tal expressão aponta para uma aporia da crítica, uma velha pergunta ainda muito polêmica, que se desmembra em duas e que a obra de Ana Cristina Cesar ajuda a responder: “A poesia comunica?” e “O que a poesia comunica?”.

Na esteira desse pensamento, autores contemporâneos começam a tecer questionamentos de base acerca de questões fundamentais da poesia, por exemplo:

Que um poeta moderno diga que escreve pelo poema não é nem estranho nem chocante; é simplesmente uma outra forma de dizer que ele não é nem um tratante nem um tolo. O erro dá-se quando o poeta passa a identificar seu motivo com a natureza ou a função da própria poesia, ou quando ele constrói uma filosofia de vida com base nas leis de sua arte ou de sua situação pessoal como poeta. (HAMBURGUER, 2007, p. 31).

Assim, o motivo pessoal, o impulso, deve ser separado, na leitura, do “atributo” da literatura como um todo. O texto poético não chega a ser algo “domável” nem “presumível”. No entanto, um certo movimento de signos, se bem articulado e aproveitado na cena da escritura, pode muito bem abalar um sistema de pensamento erigido durante séculos. A linguagem, pela propriedade que possui de apontar em si mesma a representação é também capaz de desarticular sistemas simbólicos mais profundos, como, por exemplo, as naturalizações ocultas que regem o patriarcado como sistema de regras e símbolos em que o masculino é privilegiado e os sistemas normativos dele derivados.

Quando João Alexandre Barbosa (2009) explora cinco termos que podem conduzir a uma reflexão sobre a poesia moderna, o item ‘universalidade’, em oposição a

uma motivação individual, pode engendrar o mesmo problema tratado aqui por Hamburger. Segundo João Alexandre,

toda a leitura termina por ser uma perseguição do significado; a diferença está em se saber o que se chama de significado. O que aqui se diz é um significado que não está depois do texto mas que se inscreve no jogo de linguagem por ele exercido. Que se situa antes da significação do real para a qual ele aponta (BARBOSA, 2009, p. 11)

É por essa via que se dá a escolha teórica em que se baseia esta tese. Por certo, a leitura e meditação dos textos-chave que utilizam a herança moderna como “pedra no caminho” ainda por digerir merece lugar de destaque. O passado recente da poesia ainda está em causa e a ele se ligam propostas inovadoras de poetas contemporâneos, alguns com mais rebeldia, outros com mais cuidado, mas todos com um sentimento de dívida em relação aos fundadores do pensamento moderno.

Nessa trilha, a recuperação de ideias do Primeiro Romantismo Alemão serve ao intento de buscar um parâmetro de crítica reflexiva, capaz, por exemplo, de compreender as relações de um poeta com a História Literária e com as dimensões socioantropológicas inerentes à sua obra e colhidas de sua consciência em relação ao espírito de seu tempo. Além disso, como movimento fundador, a contribuição dos românticos legou aos pós-modernos mais do que geralmente se aponta quando se faz um recorte específico.

Por outro, utilizamos como ferramenta os estudos ligados à performance (sobretudo no que se refere à teatralização de identidades, exposição de rituais íntimos, buscas identitárias), área da literatura ainda em expansão, mas que já nasce crivada de

enfrentamentos nada fáceis como, por exemplo, estabelecer diálogo entre os chamados Estudos Culturais e a Crítica Estruturalista.

Como aporias da razão, sabemos que estudos tão diversos podem ser confrontados em apenas uma linha da expressão poética. Aliás, essa é uma de suas funções: que o esforço teórico fique sempre desguarnecido pela pulsão da palavra-choque, pelo lance de dados, pelo *conluio entre cifras e cifrantes*, como, aliás, deixa claro a seguinte provocação poética de Ana Cristina Cesar:

33ª poética

estou farto da materialidade embrulhada do signo
da metalinguagem narcísica dos poetas
do texto de espelho em punho revirando os óculos
modernos

estou farta dessa falta enxuta
dessa ausência de objetos rotundos e contundentes
do conluio entre cifras e cifrantes
da feminil hora quieta da palavra
da lista (política raquílica sifilítica) de super-signos
cabais: “duro ofício”, “espaço em branco”, “vocábulo
delirante”, “traço infinito”

(CESAR, A. C. *Poética*, 2013, p.325)

À maneira de Bandeira, em sua *Poética*, o poema de Ana reclama de um fato de linguagem. O modernista parecia reagir a purismos bem comportados e reacionários, mas a fonte da ira na 33ª poética, número que, aliás, revela certo cansaço de fim de ciclo, é outra: aqui se reage contra uma espécie de inflação, a inflação do entorno, do meio para se chegar a, para se definir, para se embrulhar, para se reprimir, para se esquivar, para se autoelogiar. Sua poesia reclama a coisa em si dos “objetos rotundos e contundentes”, aliás, mais objetos que sujeitos, mais coisa vista que capacidade de ver, narcísica, dos poetas. Longe de só olhar para si mesma ou para próprio gesto, a 33ª

poética reivindica “a sedução dos maxilares/ o plágio atroz /ratas devorando ninhadas úmidas”.

Plasticidade beirando o expressionismo, devoração de cânones, violência, velocidade, sensualidade e, por fim, como se fosse possível, alguma leveza como na imagem que encerra o poema: “os cortinados do pudor / vedando tudo / com goma/de mascar”, é o que oferece tal poética, no aqui agora da performance mobilizadora, como alternativa.

Saber, enfim, se a vida foi feita para acabar num livro ou se a verdade da poesia deve iluminar o pensamento humano, se isto se trata de um problema ético ou estético, se a contradição é sintoma de lucidez ou recalque... enfim, essa problemática parece estar no cerne de uma poesia marcada pela captação dos ruídos da rua, como é a de Ana Cristina Cesar, merecendo assim um leitor que possa abdicar de uma ou de outra linha de análise para fazer a escolha em favor de uma poética, que possa analisar texto e contexto em níveis horizontais.

Como esclarece Matos (2004) a respeito dessa vertente dos estudos literários,

No movimento de sua história, o texto incorpora e carrega marcas de seu uso contextual, assim como o contexto é constantemente marcado e modificado pelo texto. Dessa maneira, pode-se dizer que o foco da análise da performance no final dos anos 80 tornou-se ao mesmo tempo mais textual e mais contextual. (...) No campo da literatura, essas especulações trazem à tona o velho e nunca bem resolvido dilema dos critérios intrínsecos vs. critérios extrínsecos de abordagem da obra (...). Poucos foram os – grandes – críticos que souberam superar essa dicotomia, entre eles, exemplares, Antônio Candido e Erich Auerbach. A opção dicotomizada e seu potencial conflituoso, apesar de censurada por muitos e considerada *démodée*, volta e meia dá sinal de sobrevivência, sob novos feitios ou embutida em novas disputas teórico-metodológicas, como as ainda recentes desavenças entre Teoria Literária e Estudos Culturais. (MATOS, 2004, p.55)

Assim, significação e leitura, leitura da realidade, mundo e individualidade se articulam numa convergência de linguagem, que se sabe ambígua. É o que coloca também T. S. Eliot em seu ensaio *Tradição e Talento individual* (1989), quando aponta uma espécie de atravessamento da linguagem por um sentido histórico, independente de sua condição volitiva, de seu propósito, de seu saber sobre seu tempo, por uma espécie de propriedade desse tipo de condição discursiva que é a poesia:

o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea. Esse sentimento histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 39).

Por isso, no primeiro capítulo deste trabalho, colocamos em pauta uma espécie de encontro com a poética da autora carioca que se faz na contemporaneidade. Antes de ler uma autora cuja maior parte da obra fora editada postumamente, são necessárias algumas observações sobre o arquivo de Ana C. e sobre a irrecuperabilidade de seu projeto inicial, marcado por sua morte precoce. Assim, aceitando a inexorabilidade das camadas de discursos que se sobrepõem aos textos apresentados pela autora, buscamos uma ponderação entre a pesquisa das fontes e o lidar com o arquivo que hoje se nos apresenta.

No segundo capítulo, aprofundamos a discussão sobre a maneira de composição de Ana Cristina Cesar, tendo como base sua relação com a tradição e a maneira peculiar como ela lida com essa herança. O trabalho de tradução, a influência da leitura, as retomadas, as *Imitations*, uma nítida formação intelectual e artística que sobreviveu às

rasuras da poeta vão dando tom ao texto. Seguimos Ana Cristina de perto e caminhamos com ela nas viagens, nos rascunhos, nos poemas, para, a partir da dialetização da obra vs. arquivo, compor um contexto que possa embalar uma leitura até certo ponto livre, limitada apenas pelo exercício cuidadoso da análise.

No terceiro capítulo, propomos uma articulação interpretativa da obra a partir do alcance da performance nas artes em geral e na literatura para ver as diversas contaminações de uma encenação discursiva utilizada literariamente. Ana constrói a falsa impressão de intimidade através de um refinado processo de simulacros dos gêneros, que foi identificado nas análises. A teoria performativa de Austin, a polêmica com Derrida, a utilização do termo nos estudos de gênero e nas artes plásticas também foram abordados com a intenção de esclarecer o leitor e iluminar os vários procedimentos performáticos da obra. Trazendo à tona a articulação entre os vários sentidos de “performance”, buscamos um ganho teórico para rever certos procedimentos literários no que concerne às implicações da palavra dita em relação a seu contexto, sobretudo quando esse contexto é modificado pela atmosfera artística, tornando-se assim polissêmico.

No quarto capítulo, uma digressão política torna-se contingente quando constatamos as implicações éticas da inserção paródica do discurso feminino performatizado no cerne de uma literatura que utiliza de mecanismos de devoração de discursos com vistas a uma subversão do papel tradicional da mulher na literatura. Nesse caso, a leitura de Judith Butler com sua teoria da “performance de gênero” foi preponderante para a formação de uma “interpretação” da obra.

Assim, como numa conversa de senhoras, falsamente inócua, centrada mais em detalhes do que em substância, este trabalho buscou rever, pela lente do texto de Ana, a

insustentável leveza de seus poemas, sempre atirando âncoras pesadas na Cultura e na História.

1. GATOGRAFIAS

Localizaste o tempo e o espaço no discurso
Que não se gatografa impunemente.
É ilusório pensar que restam dúvidas
E repetir o pedido imediato.
O nome morto vira lápide,
Falsa impressão de eternidade.
Nem mesmo o cio exterior escapa
À presa discursiva que não sabe.
Nem mesmo o gosto frio de cerveja no teu corpo
Se localiza solto na grafia.
Por mais que se gastem sete vidas
a pressa do discurso recomeça a recontá-las
fixamente, sem denúncia
gatográfica que a salte e cale.

Ana Cristina Cesar 2.10.72 (*I&D*, p. 63, 1999b)

Como no poema acima, localizar a escritura de Ana Cristina Cesar no tempo e no espaço do discurso é o mesmo que seguir uma gata tortuosa, que salta em silêncio a gastar suas sete vidas. Há muitos interstícios. Carta que vai, carta que vem. Reunião póstuma, frase que se desmembra, poema que vira carta. Nome que vira lápide e assina um destino que às vezes não escreveu. Não se gatografa impunemente! O pesquisador Michel Riaudel (2006) denunciou:

Na ausência de um destino francamente traçado por seu autor, até onde se sabe hoje, certos textos de Ana Cristina Cesar terão conhecido um estranho percurso. Como o postumamente publicado no ano de 1984, em *Inéditos e dispersos*, intitulado “Carta de Paris”, sob os cuidados de Armando Freitas Filho.

Pouco mais de dez anos depois, Caio Fernando Abreu revelou que Ana Cristina Cesar havia lhe enviado o texto sob o título de “O cisne”. (...) Em resumo, intertextualidade, provavelmente. Tradução, se preferir. Transferência, certamente. De fato, não seria conveniente ouvir essa “carta de Paris” ao pé da letra, recebê-la como a confissão dolorosa de uma brasileira nostálgica, sofrendo com os rigores da Europa. Seu texto é, antes de tudo, fruto da alegria, nascido de uma leitura apaixonada do “Cygne” que, por sua vez, resistiu a toda espécie de violações e de projeções. (2006, p. 229-231)

Ao que parece, a tal carta (ou poema) nem fora escrito na capital francesa e sim na Inglaterra. Nos livros que encerram versos, a solução editorial nem sempre corresponde à solução poética, sempre mais traidora. Muitas vezes, inclusive, a forma de apresentação do texto, a embalagem, responde a uma leitura mais ingênua, aquela que pode ser vendida para o público médio, que não gosta de se decepcionar em suas expectativas, às voltas com dramas passionais de uma jovem intelectual de classe média. Assim, as edições mais famosas e que mais circularam do texto de Ana trazem o gosto de adentrar pelos bastidores da literatura e simulam surpreender a poeta em sua vida cotidiana, unindo, num casamento feliz, fotografia e trecho (às vezes deslocado de seu contexto original), para compor mais um “caso” midiático de um perfil feminino interessante, sem sublinhar muitas vezes o “caso” propriamente poético. Tal procedimento revela-se traidor quando consideramos o enredamento que a própria poética de Ana faz em relação à utilização da autobiografia como categoria performática de composição de sua voz. Dessa forma, texto e vida formam um amálgama gerador de um outro texto: a vida inventada por um eu-lírico que se sabe pura linguagem, conforme nos contam as folhas de rosto dos diversos livros póstumos de Ana C.

1.1 Folhas de Rosto

Uma mulher louca. Umas fotografias de viagem. Infância na década de 50 em Niterói. Microfone no colégio na década de 60. Olhar penetrante na década de 70 em Bariloche. Foto estilo *blasé* para passaporte. 3x4. Autorretratos feitos em série por máquinas. Depois a densidade indelével de Paris. Neve em Amsterdã. Roma. Rio. Cigarro. *Tea for two* em Londres. Altos e baixos no Chile. *Castillo de ilusiones*. Dor. Ou podem ser também desenhos íntimos. Pequena história infantil datilografada. Novos esquiteamentos.

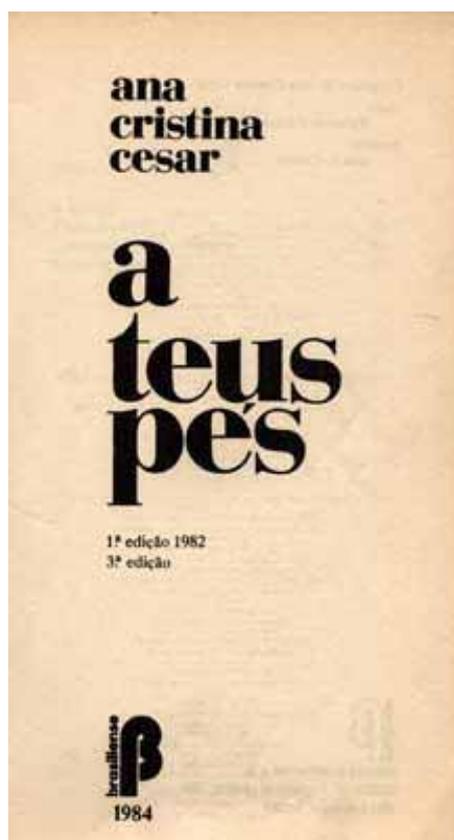
É assim que a editora Ática apresenta a coletânea principal da autora, *A teus pés* (1999).



(Fig.1 – Capa da edição de *A Teus Pés* pela editora Ática)

Ela tinha sido publicada pela primeira vez em 1983, pela editora Brasiliense, e continha *Cenas de Abril* (de 1979), *Correspondência Completa* (1979), *Luvax de Pelica* (1980), todos publicados anteriormente de modo artesanal, além de novos poemas acrescentados.

Trata-se do volume mais conhecido da autora e foi também o único livro publicado em editora que Ana viu nascer.



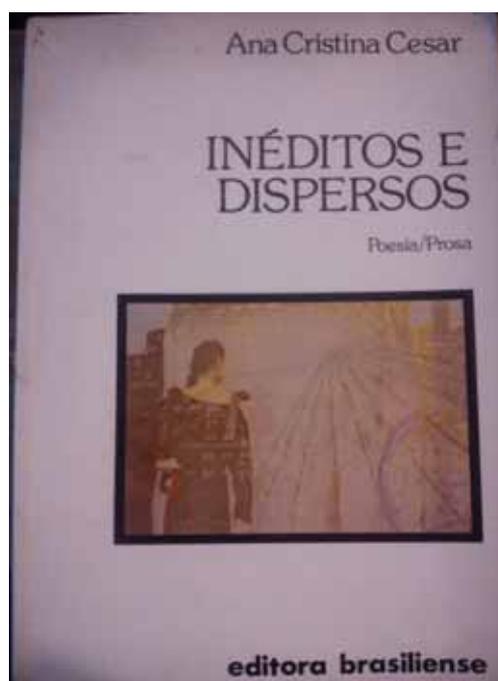
(Fig. 2 – Capa da edição de *A Teus Pés* pela editora Brasiliense)

A seção *Cenas de Abril* era, em sua forma artesanal, um livro “magro” que “teve tiragem pequena e sofisticada, com direito a escolha de três cores para as capas: creme, gelo e azul. Eram sóbrias, clássicas: o nome da autora por extenso no alto, o título logo em seguida, e depois, como ilustração, lá embaixo, algo atraía o olhar, quebrava a seriedade, introduzindo sutilmente surpresa ou inquietude: a vinheta de uma formação botânica que lembrava o aparelho genital feminino” (FREITAS FILHO, 2013, p. 8-9). Já *Correspondência Completa* é livro de uma só carta que saiu já na segunda edição: “Não custa imaginar a aflição de um

obsessivo colecionador de livros raros procurando a 1ª edição em todos os sebos do mundo.” (*idem*, p. 10). *Luvas de Pelica* (1980) é um misto de projeto de romance, carta, exercício de tradução e literatura de viagem. A capa original reproduz um desenho de Bia Wouk.

A editora Ática conservou os mesmos poemas e textos, acrescentando material iconográfico numa coleção que reviveu também, nos mesmos moldes, *Inéditos e Dispersos*, que tinha sido organizado pela primeira vez em 1985, por Freitas Filho e o material teórico produzido por Ana Cristina Cesar, sob o título de “Crítica e Tradução” (1999a). Este último contém “Literatura não é documento” (1980), pesquisa realizada durante o curso de mestrado em comunicação pela UFRJ sobre a relação entre obras literárias e o cinema documentário, “Escritos no Rio”, que compreende artigos publicados em diversos órgãos de imprensa da cidade do Rio de Janeiro, durante as décadas de 70 e 80, e “Escritos na Inglaterra”, trabalhos produzidos durante o mestrado em tradução literária (na Universidade de Essex), além de poesias traduzidas que até aquele momento tinham ficado inéditas. Como se viu na abertura do capítulo, há divergências sobre a origem e o título de alguns textos reunidos principalmente nos dois últimos livros citados.

De fato, uma vitrine de exposição póstuma começou a ser construída já ano de 1985, quando Armando Freitas Filho reuniu os poemas de *Inéditos e Dispersos*. Esse livro ajuda a compor com clareza uma ideia do que vem a ser o “estilo” da autora, quando lido em cotejo com *A teus pés* (de agora em diante, *ATP*). Na primeira capa de *Inéditos e Dispersos*, que saiu também pela editora Brasiliense, vemos uma figura feminina vestida de modo bastante anacrônico e linhas em perspectiva, apontando um trajeto, um caminhar.

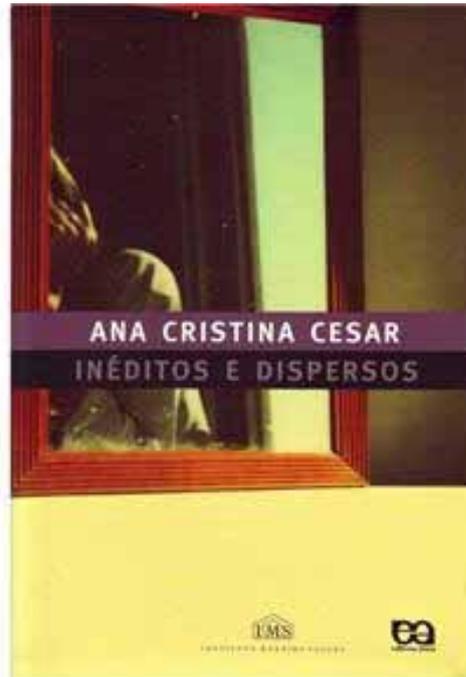


(Fig.3 – Capa de *Inéditos e Dispersos* – editora Brasiliense – 1983)

O organizador, evidenciando o envolvimento emocional flagrante no livro devido à proximidade de sua organização com a morte precoce da autora, declara na introdução da primeira edição:

Nossos sentimentos de amor, também, como não poderia deixar de ser, estão, até hoje e para sempre, interrompidos no vazio, sem a resposta a que estávamos acostumados, e isto é irrecuperável e dolorosamente existente. Este volume pretende ser, contudo, um arremedo de resgate e consolo para que, num âmbito mais amplo, a ausência de Ana Cristina permaneça viva através de seu texto emocionante. Temos saudade. (*I&D*, 1999b, p. 7)

Já na republicação de 1999, 4ª edição, a capa focaliza a figura de um espelho, com uma figura feminina projetada nele que, mesmo vista de relance, parece colocar as mãos para esconder o rosto, conferindo uma atmosfera de intimidade devassada.



(Fig. 4 – Capa de *Inéditos e Dispersos*, 4ed. – editora Ática e Instituto Moreira Sales)

Para essa edição, imagens e desenhos são acrescentados, aumentando o processo de mitificação não só da escrita, mas da personagem-poeta Ana C.:

O texto é o mesmo da 2ª edição, inclusive com algumas impropriedades gramaticais existentes em poemas de juventude.
A iconografia ganhou novas imagens e foi reelaborada, tornando-se um verdadeiro ensaio fotográfico iluminado pelas citações da obra da poeta. (*I&D*, 1999b, p.5)

Considerando que a obra da poeta, desde sua estreia, utiliza como matéria-prima de sua dicção poética justamente os simulacros desses elementos autobiográficos, podemos dizer que tais publicações enfatizam um lado da balança vida/arte que corresponde à constatação de que Ana Cesar *vivia seus simulacros de discursos*. Para essa poética, não cabe a pergunta: qual fato aludido no poema corresponde ao real? Cabe, sim, a constatação: sua vida e suas relações foram contaminadas pela força da derrisão de um estilo marcado pelo

estilhaçamento, pela fragmentação identitária e discursiva em nome de um projeto estético.

Armando Freitas Filho, introduzindo o livro, destaca:

A ideia de reunir algumas cartas e cartões postais de Ana Cristina Cesar para a publicação, me veio de uma certeza: a de que seria interessante mostrar em estado original uma das principais matrizes de sua criação literária (...) Ao fazer, portanto, essa seleção privilegiamos, seguramente, o aspecto mais exigente da escrita epistolar de Ana Cristina, devido à importância de suas interlocutoras, tanto no plano intelectual quanto afetivo. (...) 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 os seus textos literários. [sic] (CI, 1999a, p. 9)

No trecho de Armando, percebe-se a crença num linha divisória que poderia ser estabelecida entre um momento de formação matricial e ou, mais maduro, em que a dicção poética de Ana Cesar poderia estar mais acabada. Tal linha nunca pode ser comprovada. A intersecção entre a fabricação de um estilo e vivência da poeta traduz-se numa marca em que o feixe de vozes ficcionais e reais aglutina-se verborragicamente. O amigo, em sua ótica apaixonada, atropela o intenso trabalho paródico em relação ao gênero do texto confessional, ponto articulador de toda ironia da obra de Ana Cristina Cesar em relação à literatura feita por mulheres. Assim, embora faça um excelente trabalho de divulgação da obra, acaba por inflar a “leitura biográfica”, pavor explícito da escritora morta.

Em 1999, com *Correspondência Incompleta*, organizado também por Armando Freitas Filhos e Heloísa Buarque de Hollanda, viera a público um conjunto formado por cartas, fotos, cartões postais e originais. A capa é uma bela foto em *close* do rosto de Ana Cristina Cesar e uma assinatura na cor rosa com o nome Ana C. Nota-se a presunção de uma

aproximação com o ser real de Ana. No entanto, o que se procura como ‘real’ nunca se descolou de uma rede de metáforas e encobrimentos, que tornou-se ao mesmo tempo destino e aposta literária dessa jovem poeta.

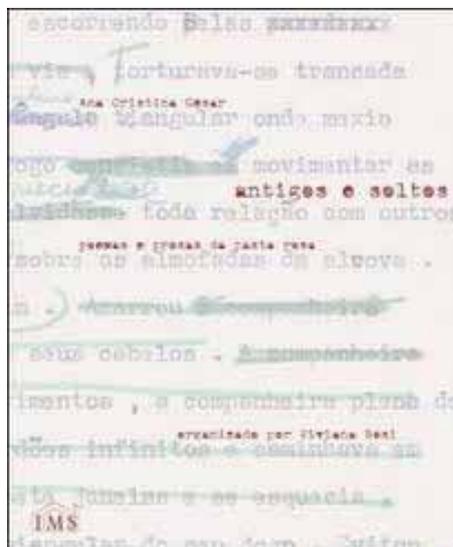


(Fig. 5 – Capa de *Correspondência Incompleta* - Instituto Moreira Sales)

E, quase finalizando o quadro que viemos traçando na tentativa de informar o leitor (ainda que resumidamente) a respeito de como a obra nos chega hoje e sobre quais elementos foram se unindo ao que efetivamente Ana Cristina desejou publicar como escritora, acrescentaremos o mais luxuoso livro, com textos inéditos e “outras relíquias”. Trata-se do chamado *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*, de 2008, organizado por Viviana Bosi a partir do acervo que, desde 1998, está sob a guarda do Instituto Moreira Sales.

A publicação conta com 480 páginas entre material reproduzido conforme o original (bilhetes, rascunhos, desenhos, recortes, etc.) e suas cópias digitadas para melhor compreensão. Neste percurso de valorização de bastidores *post mortem* da autora, *Antigos e*

soltos (2008) talvez seja o livro mais significativo, pois a edição permite que qualquer leitor entre em contato com vários textos em estado primário, com rasuras diversas, em seus suportes originais. Ele traz em sua própria forma de veiculação a promessa de uma aproximação íntima entre autor e público interessado, uma maneira de fazer coincidir, mesmo que virtualmente, o momento de elaboração e o de fruição do texto, já que se apresenta como bastidor, como processo.



(Fig. 6 – Capa de *Antigos e Soltos*: poemas e prosas da pasta rosa - Instituto Moreira Sales)

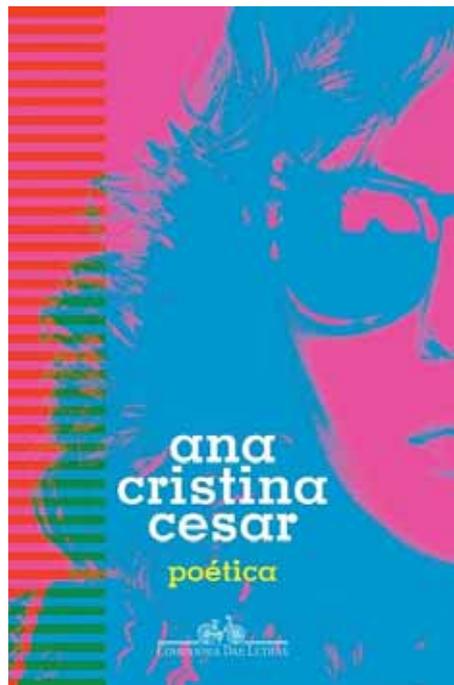
Inserido neste tipo de pesquisa (chamada de crítica genética, pois se debruça sobre a gênese de um texto e suas várias versões), Philippe Willemart propõe o seguinte exercício:

Admitindo esses pré-requisitos, podemos observar alguns caminhos trilhados pelo escritor para elaborar seu texto. Não se trata evidentemente da aquisição ou de uma imersão linguística, mas fundamentalmente da aquisição de um estilo. Ora, o que é estilo? Segundo Laurent Jenny, o “estilo poderia ser a maneira de ser dos sujeitos falantes no Tempo”. Concordamos com essa definição se distinguirmos o sujeito falante do sujeito escritor e autor. Se o primeiro está muito mais presente na sua enunciação, o segundo, passando pela rasura, sofre um processo de diminuição de autonomia e escreve guiado ou levado pelo Outro. (...) A tradição memorizou a frase de Buffon: “O estilo

é o homem”. Lacan a completou “O estilo é o homem para quem se fala”. (WILLEMART, 1999, p.19-20)

Interessante notar que, nas definições de estilo, é comum maneiras de buscar convergir Ser e Linguagem.

Agora (em 2013), foi organizada a *Poética*. Capa rosa choque com foto em negativo reproduzida na capa. Óculos escuros. A Companhia das Letras, mais uma vez sob a supervisão de Armando Freitas Filho, parece ter respondido aos anseios dos estudiosos e também do crescente mercado e lançou recentemente a obra poética completa¹ de Ana Cristina Cesar.



(Fig. 7 – Capa de *Poética*. Companhia das Letras, 2013.)

Essa obra é composta de um artigo introdutório do organizador e dos seguintes livros em ordem cronológica: *Cenas de Abril* (de 1979), *Correspondência Completa* (1979),

¹ O volume não republica os escritos teóricos de Ana Cristina Cesar e seleciona parte do material disponível em *Antigos e Soltos*.

Luvras de Pelica (1980), *A teus pés: prosa/poesia* (1982) e dos póstumos *Inéditos e Dispersos: poesia e prosa* (1985) e uma seleção de *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008), além de posfácio de Viviana Bosi.

Sim. Pode-se afirmar que a poesia de Ana Cesar anda reverberando nos dias atuais. Mas... constatar como está sua obra hoje nos faz querer imaginar o que realmente teria sido naquele momento (anos 70 e 80). Tarefa inútil. Jamais venceremos as camadas de impregnação do tempo no próprio tempo. Leitores de hoje estão fadados a ler, mesmo que de forma inconsciente, com a precipitação das consequências mais que na análise das causas. Como no caso de Pierre Ménard, sabemos-nos aqui num processo de leitura criadora. É sempre outra Ana que se erige dessas investigações. Mas, para nos contentarmos com certa autorização inscrita na própria obra em relação a esses processos exumatórios, podemos ler um trecho em que a dimensão da consciência se apresenta clara e radiante nessas colisões de sentido que a própria Ana fazia em meio à beleza estilística dos cortes de *Luvras de pelica*:

Tenho medo de perder este silêncio. Vamos sair? Vamos andar no jardim? Por que você me trouxe aqui para dentro deste quarto? Quando você morrer os caderninhos vão todos para a vitrine da exposição póstuma. Relíquias. Ele me diz com o ar um pouco mimado que a arte é aquilo que ajuda a escapar da inércia. (ATP, 1998, p. 125-126, grifo nosso)

No caso de Ana Cristina Cesar, a grande expectativa frustrada por sua obra é a de uma escrita biográfica, o que quer dizer que, sim, de fato, sua escrita cria ostensivamente essa expectativa, e seu estilo (de cortes, simulacros, dispersões, intimidades vazias), da mesma maneira deliberada, a frustra.

Na dissertação intitulada *Ana C: as tramas da consagração* (2007), a pesquisadora argentina Luciana María di Leone aborda justamente esse processo a que

estamos aludindo e ao qual se deve dar atenção antes de iniciar qualquer leitura que se queira mais criteriosa:

Voltemos à nossa pergunta primeira: quem é, hoje, para nós, Ana C.? A resposta possível seria: Ana C. é uma série de discursos e mais um pouco. Esse pouco foi descrito aqui com diferentes nomes: as pegadas da sua desapareição nos textos, as relíquias a serem vitalizadas, o rastro prateado da lesma... Mas, agora, *quem é Ana C. não podemos nem queremos saber*. O centro da pergunta se trasladou: já não está em Ana C., mas em *nós*. Que leitores podemos e queremos ser?

Como diz Derrida, o chamado *trabalho do luto*, cheio de armadilhas, fica como o problema a resolver, ativamente. Escrever. Chamar Ana, despertá-la, trazê-la para entre as letras e as páginas, mais uma vez, para compreendê-la, para retê-la. E quando Ana chegar, misturada entre as vozes que a evocam, melhor brincar com ela, melhor tocá-la, para lutar contra sua petrificação. (DI LEONI, 2007, p. 123)

Certamente, o caminho tortuoso dos textos e das edições, sobretudo aquelas marcadas pelo sentimento de luto, de falta, de interrogação por parte de entes próximos em face de sua morte precoce, esse vazio preenchido por palavras nos legou uma personagem que é, em certa medida, a soma de uma escrita e de um suplemento. O nome na capa que autoriza sua autoria figura, ele mesmo, como uma construção, o que equivale dizer que, ainda que tomemos os maiores cuidados, enfrentamos, hoje, essa construção.

Cabe a nós aceitar o desafio e, partindo do arquivo morto, tentar escutar o sopro de vida que emana deles.

1.2 Epitáfios e Epígrafes

Nos documentos deixados por Ana Cristina Cesar em sua já famosa “Pasta Rosa”, o projeto de um livro encontra-se esboçado. *Cartas marcadas* seria o título e a epígrafe:

“baralhar bem antes de ler” (cf. BOSI, 2001). As anotações manuscritas dão conta de que o “livro” iria conter a seção “Cartas a Navarro”, além de pequenos poemas (com títulos de pratos culinários), receitas (talvez com títulos de poesias) e páginas e textos confessionais de um diário (como uma tertúlia ou minuta de férias).

Esse “projeto de livro” pode ter sido esboçado realmente por Ana, mas convém lembrar que há, na extensão da obra, diversas menções a livros/romances que nunca existiram, mas cujo projeto figura como experimentação poética em si. São poemas que tratam da intenção de escrever romances, novelas, poemas... Por exemplo, aquele que está em *Cenas de Abril*, livro de 1979:

16 de junho

Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada. O fotógrafo feio e fino que me vê pronta e prosa de lápis comprido inventando a ilha perdida do prazer. O livrinho que sumiu atrás da estante que morava na parede do quarto que cabia no labirinto cego que o coelho pensante conhecia e conhecia e conhecia. Nessa altura eu tinha um quarto só para mim com janela de correr narcisos e era atacada de noite pela fome tenra que papai me deu. (ATP, 1982, p. 105)

“16 de junho” trata-se de um poema em prosa que relata a decisão de escrever um romance. O gênero é impreciso – flerta com um esquema, mas mergulha na subjetividade quando a “Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos” some da trama e um “eu” emerge juntamente com a referência ao livro infantil de Clarice Lispector *O mistério do coelho pensante*.

Se, por um lado, temos a encenação de um possível dado autobiográfico: o desejo de escrever um romance, por outro lado, o trabalho com as funções da linguagem as subordina

numa estrutura intransitiva. O desejo de fazer literatura é um exemplo de função metalinguística, pois atua como autorreferência, enquanto o “modelo de diário” mais uma vez põe em questão a função emotiva, ao girar supostamente em torno de um “eu real”, mas não há romance fora dessas linhas. A referência projetada pelo texto retorna labirinticamente, como o coelho de Clarice Lispector, que desenvolveu um modo de transitar para fora e para dentro da gaiola sem despertar suspeitas.

Lembrando a estrutura de *Alice no país das maravilhas*, conjugando coelho pensante e Coelho Branco, a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos mergulha em sua adolescência, com direito a índices fálicos como o “lápiz comprido” e invenção da ilha perdida do prazer, que não passa da literatura, já que o espaço real trata-se mesmo de um “quarto só pra mim”.

“16 de junho” é um poema típico de Ana Cristina Cesar. É denso e ao mesmo tempo leve. Envolto em referências transtextuais, como define Genette (2010, p. 11): “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”.

Como veremos mais tarde, a estratégia de fazer tudo virar literatura e dialogar com textos sacralizados através de uma dicção própria – anotações, confissões, frases soltas, poemas bem acabados, receitas, trechos de tradução, etc. – é a marca sensível da poética de Ana Cristina Cesar.

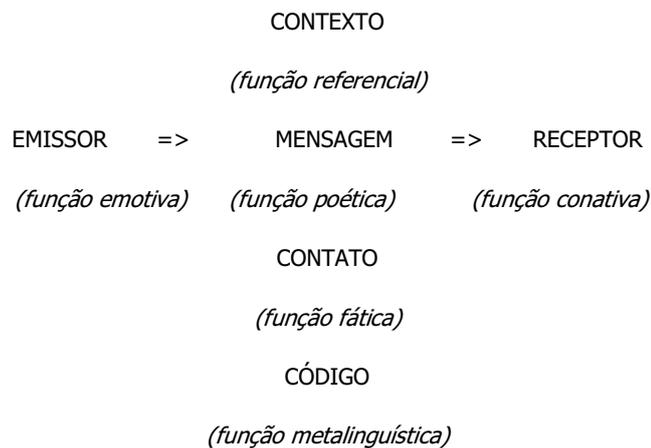
Em depoimento dado no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, na Faculdade da Cidade, em 06 de abril de 1983, a própria autora parece meio irritada com a vulnerabilidade dos leitores em cair em armadilhas desse tipo, até mesmo os mais especializados. Transcrevo a seguir a longa citação para trazer à tona o clima da conversa:

Mas, então?! Se vocês não começarem a perguntar vou falar uma coisa de cara. Vou falar da contracapa do livro. Essa contracapa foi escrita pelo Caio Fernando Abreu, que é um escritor que eu gosto muito, um amigo, e que vai pegar os meus textos exatamente por um lado que eu queria desmontar aqui, que é um lado de cartas... e diários íntimos... e correspondências... e revelações... e ocultamentos. E queria dizer para vocês que isso é desmontado em *A teus pés*. (...) O que acontece quando a gente escreve carta? Qual é a questão fundamental da carta? Que tipo de texto é a carta? Carta é um 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 questão que você está levantando dentro da literatura, 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 seu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. Então é muito dirigido. Vocês estudaram Jakobson? Função fática? Muito centrado naquilo que é a segunda pessoa. Então carta é cheio de vocativos, é cheio de exortações a alguém. (...) Quem é esse interlocutor? (...) Para quem é? Muita gente se intrigou com isso. Quer dizer, não é que seja alguém determinado. Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor, que eu acho, inclusive, que é um traço de uma literatura feminina — e aí feminina não é necessariamente escrita por mulher. (...) Eu acho que exatamente é esse tipo... essa armadilha que estou propondo. Existem muitos autores que publicaram seus diários mesmo, autênticos. Aqui não é diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido. (C&T, 1999b, p. 257 - 259)

Percebe-se que, há quase trinta anos, a obra de Ana Cristina Cesar circula “contaminada” pelo olhar próximo de pessoas que, na tentativa de “completar” aquilo que tinha ficado “insuficiente”, vasculham o chamado “arquivo” da autora, contribuindo e atrapalhando, por assim dizer, para a leitura de uma poesia que, apesar de muito admirada, ainda carece de ser melhor compreendida.

De fato, é nas funções da linguagem de Jakobson (2010) que se esconde a decodificação da informação acima. Em seu sistema, ele delimita zonas de predominância de certas funções de acordo com o a categoria de análise mobilizada. Na conhecida teoria, temos a seguinte interdependência: a *mensagem* necessita de um conteúdo ou *contexto* ao qual ela se refira, de um *emissor* que a envie, de um *destinatário* que a receba, de um canal de *contato que faça a ligação* e de um *código* que permita sua compreensão. O conhecido esquema a

seguir explicita essas relações inserindo a função predominante nas zonas específicas do modelo:



A leitura que Caio Fernando Abreu parece ter feito do livro o localizaria na esfera do emissor, função emotiva da linguagem. Se isso fosse verdade, o “Tu” acionado pelo texto deveria ser tão real quanto o suposto “Eu” que se confessa. Não se tratava disso. O “Tu” sublinhado no texto de Ana Cesar, os diversos vocativos, as interjeições, as marcas de tempo e de lugar servem, na verdade, à função fática, uma espécie de teste que checa a todo momento se o outro ainda está lá, mobilizando-o para a mensagem, onde se localiza a função poética. Conforme explica o autor:

Há mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, para verificar se o canal funciona (“Alô, está me ouvindo?”), para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada (“Está ouvindo?” ou, na dicção shakespeariana. “Prestai-me ouvidos!”- e no outro extremo do fio, “Hum-hum!”) (JAKOBSON, 2010, p. 161).

A função poética, com propriedade de ser dominante em relação a todas as outras, segundo o pensamento de Jakobson (2010), não faz com que as outras funções desapareçam, mas com que se tornem irremediavelmente ambíguas. A dominante regulamenta, determina e transforma as outras funções. No caso mostrado acima, função fática e função emotiva trabalham como agentes duplos de subversão irônica dos gêneros tradicionalmente ligados à escritura feminina.

A carta passional dirigida a ninguém bem como o diário que constrói o enigma antes de revelá-lo são índices genuínos da função poética. As funções foram submetidas ao funcionamento modulado pela função poética. O texto encena um tipo de comunicação passional para sublinhar esse tipo de comunicação, afastando-se dele logo em seguida, subvertendo-o.

A constituição dessa voz, portanto, disseminada ao longo de todo o projeto de Ana Cristina Cesar (desde os primeiros cinco poemas que fizeram parte da famosa antologia de Heloísa Buarque de Holanda, *26 poetas hoje*, ao material até então recentemente inédito, publicado por Viviana Bosi) passa por uma deliberada experimentação de gênero, limites e possibilidades da poesia.

Sobrepondo-se a essa característica estilística, há um inegável trabalho com a fabricação de uma *persona* escritora que se presentifica a cada momento, como num encontro íntimo com seu leitor, desafiando-o a adentrar uma intimidade que se revela e se oculta num jogo infinito.

Essa escritura convoca, dessa forma, um gesto de leitura bastante incisivo que, se por um lado, aceita o convite de esboçar essa identidade fascinante que se projeta através de uma “gatografia” complexa, de outro, supõe um leitor atento e crítico, capaz de reestabelecer

uma série de vínculos subentendidos num exercício de urdidura poética bastante autoconsciente e metalinguística.

Conforme nos ensina Paul de Man (2012)², na distinção entre ficção e autobiografia não há necessariamente uma polaridade. A autobiografia, sob certa ótica, pode ser considerada uma “figura de leitura”, abdicando daquela definição mais séria de uma espécie de contrato, ou pior, de “um pacto”, como afirma Lejeune (1975), verificável, do qual muitas vezes nos tornamos policiais, a descobrir e a investigar se o nome escrito na capa corresponde e responde pelo sujeito inscrito no texto:

A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos textos. O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura em que eles determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua. A estrutura implica diferenciação assim como similaridade, na medida em que ambos dependem de um intercâmbio substitutivo que constitui o sujeito. Esta estrutura especular é interiorizada em um texto no qual o autor declara ser ele o sujeito de seu próprio entendimento, mas isto meramente torna explícita a maior reivindicação de autoridade que tem lugar a cada vez que um texto é tido como *de* alguém e assumido como inteligível por esse mesmo motivo. O que equivale a dizer que todo livro com uma capa inteligível é, até certo ponto, autobiográfico.

Mas inscritos na obra de Ana Cesar estão os avisos de “atenção”. A identidade que se esconde não é a mesma que se mostra. Há um jogo performático³ que se alia ao traçado maior da obra, voltado à produção de uma voz feminina que se expõe e, ao se expor, ilumina tanto a exposição exagerada de uma intimidade quanto os mecanismos de naturalização dos

² DE MAN, Paul. *Autobiografia como Des-figuração. Sopro*, vol. 71, maio de 2012. Disponível em < <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n71pdf.html>>. Acesso em: 04 de agosto de 2012.

³ Utilizo aqui a referência a “jogo performático”, inicialmente, na mesma acepção que adota Klinger (2006) em sua tese de doutorado, ou seja, de uma “*dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*.” (cf. p.58). O assunto será abordado com profundidade no decorrer da tese, o que ampliará nosso campo de discussão a esse respeito.

papéis de gênero deflagrados socialmente⁴. O problema, por assim dizer, estilístico do protocolo de leitura de uma poesia que flerta com uma escrita autobiográfica se sobrepõe, portanto, à questão etnográfica dos papéis que são esperados por uma categoria de gênero: a mulher.

Se o suposto livro *Cartas marcadas* viesse a público, portanto, o jogo com uma representação autoral e uma inscrição biográfica estaria mais claramente delineado. Graças ao trabalho de Bosi (2008), tivemos acesso a um texto chamado “Três Cartas a Navarro”, que poderia ser aquele com o qual Ana desejaria abrir o novo livro:

TRÊS CARTAS A NAVARRO

Navarro,
Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia!
Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biografílico.
Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que
Encontram com o fio e o ranço de suas antologias baratas.
Já bastam o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma
vez uma nova geração que saiba escutar o palrar os
signos.

R.

Navarro,
A animalidade dos signos me inquieta. Versos a galope
descem alamedas a pisotear-me a alma ou batem asas entre
pombos pardos da noite. Enchem o banheiro, perturbam
os inquilinos, escapam pelas frestas em forma de lombri-
gas. Ó melancólica impertinência das metáforas! Tenho
pena de mim mesmo, pena torpe dos animais aflitos. Ao

⁴ Refiro-me, mais uma vez, ao campo de debates ligados ao termo performance, dessa vez na acepção de Judith Butler (2010), que em resumo trata da atuação imitativa e contingente de modelos pré-estabelecidos e artificialmente construídos de gênero. As devidas relações entre essas teorias e a obra de Ana Cristina Cesar serão feitas no capítulo 4 deste trabalho.

animá-los me dobro sobre a pena e choro. Meus ouvidos vomitam ritmos, lágrimas, obedeço. Tenho medo de dizer que a forma das letras oculta amor, desejo, e a tua esquiva pessoa ao meu redor. Na próxima tentativa (e cinco espinhos são) não soltarei mais que balbucios.

R.

Navarro,
 Hoje produzi um personagem que já me alivia as ansiedades do silêncio. Hesito ainda sobre o sexo e a idade que lhe darei. Mas não há porque preocupar-me: essas questões já foram devidamente resolvidas por Orlando. Temo apenas por seu futuro: sonha criar páginas imortais mas tortura-se na improdutividade. Receio que também este problema tenha sido superado pela grande Woolf. Quem diria, aqui vou eu incorrendo no delito de exaltação de Personalidades! Desde que li Pessoa porém não me deixa o tiro de sair pela culatra. Caluda, que ouço a porta! Eram os velhos que voltavam à tenda celeste. Sem eles Deus se sentiria órfão, com eles tenho a certeza sente-se divino. Falava-te da personagem relegada, a quem já conferi família. Pois me parece que aprecia o mar e as covas, mormente os moluscos retorcendo-se nos seus abrigos. Crê imitá-los em papéis, mas não encontra ponte entre tais seres e tais formas. Tal ser tal forma, já dizia minha tia a quem amava mas espelhos solícitos desmentiram-se num piscar de olhos. A figura de uma tia amada é porém ainda maior que o desespero das evidências... Que venham a mim as colagens e os seus delírios. Ou as criancinhas, cujos olhares me enternecem os tímpanos exaustos. Falava-te de vísceras. Guarda este segredo; esta secreção. Não,

Nas tramas das três cartas a Navarro, encontra-se o repertório inteiro de “problemas” a serem solucionados pelos leitores de Ana Cristina Cesar. Em primeiro lugar, a estrutura epistolar reduzida à comunicação mais reticente e metafórica da poesia. Depois, a avalanche de assuntos, todos eles contaminados de forte ansiedade e crise existencial, o que nos leva a pensar que, quase como testamento, o remetente das cartas sofre de intensa

preocupação com o que se fará de seus textos após sua morte. A angústia com os signos é relatada quase que numa crise de pânico.

A solução parece ser sempre a criação de um personagem dentro do personagem que escreve. Como em Fernando Pessoa, a fragmentação da identidade cria as dispersões necessárias ao excesso criativo vivido pela autora, e a referência ao brilhante romance de Virgínia Woolf - *Orlando* - deixa clara a preocupação com um enfrentamento estético das questões de gênero e de identidade, sobretudo a feminina.

Há um espelhamento entre o eu-lírico e o texto-lírico, como se o falseamento de um afetasse o falseamento de outro. Aqui o dilema entre arte e vida, típico da geração de 70, é deslocado para outro eixo: não é a arte que imita a vida, mas a vida que imita a arte. O personagem central é o signo visceral e o sujeito se desvanece nas molduras que se impõe. Cabe aqui lembrar a citação feita por Derrida para abrir seu famoso artigo “A palavra soprada”:

Quando escrevo só existe aquilo que escrevo. O que senti diversamente daquilo que pude dizer e que me escapou são idéias ou um verbo roubado e que destruirei para substituir por uma outra coisa (Rodez, abril de 1946 *apud* Derrida, 2002, p. 107).

O que o texto coloca em questão é a autonomia da escritura em relação ao sujeito produtor (dela), embora escape ainda, nessa formulação uma nota: —o que senti e que me escapou são ideias ou um verbo roubado que destruirei para substituir por outra coisa. Também está posto em questão, e com a mesma força, o problema da linguagem como ferramenta capaz de conduzir-nos a um pensamento primeiro, que a teria gerado. No caso da análise feita por Derrida em relação a Artaud e sua obra,

O que já não pertence a Artaud e, a partir do momento em que podemos lê-lo através dele, dizê-lo, repeti-lo e tomar conta dele, aquilo de que Artaud é apenas testemunha é uma essência universal do pensamento. A aventura total de Artaud será apenas o índice de uma estrutura transcendental. (DERRIDA, 2002, p.110).

Derrida aponta a presença de uma estrutura transcendental, uma essência universal do pensamento, que a linguagem apenas indica. No caso de Ana, o movimento infinito de criação de máscaras para a urdidura de uma identidade de escrita será sempre ambivalente: o tiro sai pela culatra. Ao repudiar as leituras biográficas, Ana acaba por convocar a vertente crítica que assume os jogos identitários em mecanismos de performance autorais. Ana inscreve sua vida e morte no jogo da linguagem e deixa sua escrita pela metade, projetando para o futuro diversos “presentes performáticos” em que sua personagem autoral pode ser atualizada pelos leitores.

1.3 Inclassificável

Atrás daquele olhar profundo, escondiam-se muitos paradoxos, entre os quais o pertencimento/distanciamento em relação à geração que a abrigou. Nessa dialética, está inscrita a questão estilística fundamental de sua poesia: de um lado, uma fina consciência da tradição, principalmente aquela que deu origem à poesia moderna, com sua dimensão crítica e autorreferente; de outro, a impregnação da vida na arte, tão cara à chamada geração marginal. Essa é uma questão que a pesquisadora e amiga de Ana Cesar, Heloísa Buarque de Hollanda, considera até hoje como uma das mais interessantes em sua obra, conforme sua declaração em 2012, a propósito do que seria o aniversário de 60 anos da poeta carioca, quando relembra

(pelo poeta Armando Freitas Filho, com quem divide o palco) do “pontapé” que costumava e costuma dar em poetas estreados:

Esse pontapé foi colocá-la numa antologia de poesia marginal, que era um tipo de poesia que se fazia na época, muito ligada à contracultura, uma coisa muito leve, muito performática, ligada ao rock n’ roll, as apresentações evidenciavam isso muito. Sempre tinha aqueles saraus – na época não chamava sarau, mas chamava “artimanha” e os poetas se apresentavam sempre com uma banda do lado, então era uma coisa muito jovem, muito contracultural mesmo... E a Ana Cristina, que eu botei nessa antologia, ela não era nada disso. Eu botei porque o texto dela era bom e eu achei que ela era... eu não sei porque que eu botei, mas ela virou uma poeta marginal por conta da companhia, e é muito interessante porque essa convivência dela (não fui eu que liguei ela, aos marginais, evidentemente, mas... era a geração dela, ela era muito geracional, apesar de ela ter uma cultura inglesa muito forte por via da família, apesar de ela ter uma coisa com a literatura muito erudita, muito cuidadosa, ela lia muito e fazia uma certa diferença com os companheiros... eu, que era mais velha, e que tava muito ligada àquelas pessoas, muito ligada àquela turma, eu via que ela se dava muito bem, ela (acho isso tão interessante)... ela pertencia sim àquele grupo: ela namorava sim alguns poetas, ela ia passar fim de semana lá na fazenda do Lui, onde todos iam, ela discutia o trabalho dela com essas pessoas, mas ela era muito diferente dessas pessoas. Então criou-se uma ambiguidade em relação à carreira da Ana, logo no lançamento, que eu acho muito interessante, porque ela era realmente as duas coisas: ela era contracultural sim; ela era uma roqueira sim, mas ao mesmo tempo ela era uma Billy Holiday. Ela tinha uma coisa de passado, uma coisa de outra cultura que vinha, o que fez dela uma figura tão especial, que chama tanta atenção. Quer dizer, é muito fácil você... ela é um pouco inclassificável. Um pouco inclassificável porque ela desafinou da geração dela sem abandonar a geração dela. Isso eu acho interessante no próprio texto dela.”⁵

Como frisa a pesquisadora, Ana Cristina Cesar “desafinou sem abandonar”. Isso provavelmente por conta de um tipo de formação mais rígida, mais “inglesa”, como diziam alguns amigos. Em sua biografia, constam publicações de quando Ana Cristina tinha apenas 7 anos. Segundo informações do site do Instituto Moreira Salles:

⁵ HOLANDA, H. B. Bate papo a propósito dos 60 anos de nascimento de Ana Cristina Cesar. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=mpE3v_wJJUk>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

Nesse ambiente de uma classe média intelectualizada, e ao lado dos irmãos Flávio e Felipe, Ana Cesar desenvolveu certo gosto pela leitura: aos quatro anos, segundo relato paterno incluído na antologia *Correspondência Incompleta* (1999), já ditava versos para a mãe; e em 1959, aos sete anos, publicava poemas no “Suplemento literário” do jornal *Tribuna da Imprensa*. (Ana Cristina Cesar. *Instituto Moreira Salles*. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br/hs/anacristinacesar/anacristinacesar.html>>. Acesso em: 14 de junho de 2012)

Desde seu aparecimento na literatura, Ana C. cultiva a atitude vacilante de se engajar em movimentos de vanguarda com os quais estabelece diálogos inegáveis e, com a mesma sutileza, se distancia deles, forjando às vezes um solilóquio feito de discurso poético evasivo, ímpar, esperando por ser lido em seu viés mais crítico, por assim dizer. Embora lhe caiam bem os adjetivos ‘marginal’ e ‘anti-intelectual’, quando, no nível do discurso, vemos uma deliberada experimentação com o espaço fronteiro entre a poesia e prosa, a profundidade dessa tessitura de vozes passa a configurar uma atitude provocativa, que conclama uma pesquisa mais detalhada.

Por essas razões, não é simples, para o leitor crítico de Ana Cristina Cesar, definir, no bojo de uma língua una (a composição poética), os ruídos incorporados e as contribuições inestimáveis deles para um projeto poético experimental, ligado umbilicalmente à nova condição socio-histórica e cultural dos anos 1970, mas também ultrapassando-a, autoconsciente, performático e, sobretudo, distante e irônico em relação ao ponto que muitas vezes reitera: a confissão do diário íntimo feminino.

Muito próximo de algo que podemos chamar de paródia da retórica feminina, esse discurso parece justamente ‘minar’ pelo lado de dentro esse lugar problemático que vem a ser a leitura da voz feminina na literatura, dando margem a uma interpretação de que o que se pretende, de fato, é uma subversão dessa mesma retórica para apontamento de suas fraturas internas.

Na antologia *26 poetas hoje*, publicada pela primeira vez em 1976, Heloísa Buarque de Hollanda cumpre a nobre função de selecionar e reunir poetas que considera promissores entre a chamada geração marginal, admitindo certa ‘arbitrariedade’ decorrente de limites geográficos do próprio modo de circulação desses textos, ligados às contingências e posturas daquele momento específico. Segundo a estudiosa, “nos bares da moda, nas portas de teatro, nos lançamentos, livrinhos circulam e se esgotam com rapidez. Alguns são mimeografados, outros, em *offset*, mostram um trabalho gráfico sabido e diferenciado do que se vê no design industrializado das editoras comerciais” (HOLLANDA, 2007, p.9).

A antologia se abre corajosamente ao debate quanto ao valor e à permanência dos poetas ali selecionados, deixando para o futuro o necessário exame de suas nuances. Nessa ocasião, há ainda um questionamento básico por parte da antologista: “Trata-se de um movimento literário ou de mais uma moda? E se for moda, foi a poesia que entrou na moda ou foram os poetas? O fato é que a poesia circula, o número de poetas aumenta dia a dia e as segundas edições já não são raras” (HOLLANDA, 2007, p. 9).

A resposta ficou dissolvida no tempo. A geração marginal não raro foi rotulada pelos críticos e muito de seu material se perdeu. Por outro lado, no final do século XX e início do XXI, o que se viu foram edições devidamente institucionalizadas desses ‘livros’, o que os torna, hoje, objetos de difícil apreensão em sua originalidade.

É justamente no meio desse vozerio de vanguarda que aparecem, numa proporção de cinco mulheres para vinte e um homens, os primeiros seis “poemas” de Ana C., escolhidos por Heloísa, já impondo uma retórica e um substrato de problemas conceituais que seriam disseminados em toda obra, como abordaremos nos capítulos seguintes. Conforme a própria Heloísa informou, por e-mail, em 27 de agosto de 2013, em gentil resposta a um e-mail enviado especialmente para resolução de uma dúvida neste trabalho: “Olha, eu recebi um

caderno da Ana Cristina cheio de poemas e escolhi aqueles sozinha, sem a participação dela. Meu critério foi o de pegar o que fosse mais característico da poesia dela entre os muitos poemas daquele caderno”.

Ana Cesar foi uma brilhante estudante de Letras. Carregava forte influência da teoria literária e suas convicções críticas são vazadas pela sua formação. Barthes e os formalistas russos, além de boa dose de críticos brasileiros comentando títulos universais, fazem parte de seu arcabouço. Entretanto, uma vasculhada em seus *Escritos do Rio* revela uma estudante bastante ativa, que vai às fontes, que lê com propriedade e com capacidade apurada de intertextualizar discursos. Essa estudante produz textos que chegam a colocar no limite suas leituras, demonstrando a distância entre a simples apreensão e a verdadeira compreensão, ou seja, a utilização real do texto como instrumento de pensamento que permite, inclusive, o lançar-se para além do texto.

Quando Ana Cristina Cesar ingressa no curso de Letras, na PUC-RIO, ela já tinha passado uma temporada em intercâmbio na Inglaterra (1968-1970). Já tinha gostado de ler Emily Dickinson e Sylvia Plath e se aproximado da escrita da neozelandesa Katherine Mansfield. Ana C. viajou pela segunda vez à Inglaterra, já formada e com o título de Mestre em Comunicação para um novo mestrado, dessa vez focada no tema da sociologia da literatura, na Universidade de Essex, grande centro de intelectuais de esquerda.

Os relatos e as cartas dessa época dão conta de informar que o tema e a metodologia do curso logo a entediavam. A solução encontrada foi mudar o curso e matricular-se na disciplina de Teoria e Prática da Tradução Literária, que logo despertou nela um intenso gosto pelos estudos e um período de vasta produção intelectual:

Helô querida do coração,

Mudou tudo desde a última carta. Tomei horror total ao curso de Sociologia da Literatura – era simplesmente idiota, todo mundo adorando ser marxista, e principalmente saquei que não ia conseguir nunca ler Lukács ou outros autores sérios. Em nome de quê, pode me dizer? Senti aversão, fiquei dois dias entre o cinismo e o tédio, até que encontrei uma solução brilhante: troquei o curso para “teoria e prática da tradução literária”. Um baratão (embora como menos ibope no Brasil, não te parece?). Traduzimos poemas e aí discutimos o que foi que aconteceu. Uma maneira muito incrível de discutir teoria. De repente fiquei estudiosa, estou lendo ensaios de Ezra Pound e coisas afins. (CI, 1999, p. 36)

O problema da tradução, seja de uma língua para outra ou, num sentido muito mais amplo, de uma matéria, de um sistema para outro, passa a ser uma das isotopias da obra de Ana Cristina Cesar. Traduzir é também uma forma de colocar em linguagem verbal outras linguagens captadas pelos sentidos. É o que sugere a citação do disco de Caetano Veloso lançado em 1979, o *Cinema Transcendental*, que aparece como parte de um ensaio denominado *Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir*: “Vão passando os anos/ e eu não te perdi/ Meu trabalho é te traduzir.” Ana parece, nesse momento, compor uma ideia mais elaborada da teoria das correspondências, presente mais uma vez em Baudelaire.

1.4 Pessoal e Intraduzível

Na obra póstuma de Ana Cesar, figura, junto ao volume *Escritos da Inglaterra* (1988), a seção denominada “Cinco e Meio”, em que são apresentados seis poemas de Emily Dickinson traduzidos, sendo que cinco contam com detalhados comentários e um, por não satisfazer a tradutora, vem sem comentários e justifica o título.

São os poemas de número 1026, 1263, 1272, 1203, 485 e 280 que figuram na *Obra Completa* organizada por Thomas H. Johnson. O tema da morte, da travessia, de um

ostracismo sem precedentes dão tom a uma poesia evasiva, que parece poder ser sintetizada pelo poema nº 485, em que aparece o sintagma “*One’s Toilette – after Death*”, figura definindo estado ao mesmo tempo indiferente, vaidoso e feminino com que a Morte é abordada ao longo da obra. Foquemos agora nos estudos tradutórios e no que eles podem ter acrescentado em termos de resoluções estéticas à obra da poeta. Começemos pela apresentação do poema nº 485 e sua tradução:

485
*To make One’s Toilette – after
 Death
 Has made the Toilette cool
 Of only Taste we care to please
 Is difficult, and still –
 That’s easier – than Braid the
 Hair –
 And make the Bodice gay –
 When eyes that fondled it are
 wrenched
 By Decalogues –away –
 (C&T, 1999b, p.395)*

485
 Fazer a Toaleta – depois
 Que a Morte esfria
 O único Motivo de fazê-la
 É difícil, e todavia –
 É mais fácil que fazer
 Tranças, e Corpetes apertados –
 Quando olhos que afagaram
 Por Decálogos são – arrebatados –
 (C&T, 1999b, p.395)

A percepção da diferença, por exemplo, entre o tom da língua inglesa e o da língua portuguesa marca esse exercício de leitura, principalmente em relação à poesia de Dickinson, influência-chave da autora:

Ficamos perplexos com o estilo da autora: palavras usadas de forma concisa, seca, quase matemática, levando a extremos o caráter monossilábico da língua inglesa. A paixão que certas formas de expressão mínimas transmitem ao leitor nos inquieta, assim como o insistente mergulho no tema da morte. Sentimos, mais do que nunca, o peso inegável da língua portuguesa – sua pesada doçura e marcação silábica, sua intrincada, todas as qualidades que são mais visíveis no ato de traduzir, escrever ou ler uma poesia. (*C&T*, 1999b, p. 383).

Ana Cesar reconhece a importância do poema e declara:

Gosto muito deste poema, e também da tradução. Nele o tema da morte é apresentado de uma perspectiva bastante *feminina*, porém sem nenhuma sentimentalidade. A tradução obedece ao princípio da simplificação ou depuração da forma e é, na realidade, ainda mais simples que o texto original – o que poderia ser um princípio válido ou um instrumento para se tentar “imitar” o que Emily Dickinson faz com a língua inglesa, em sua obra poética. É isto que me estimula como tradutora: será que outra língua (a minha!) poderia se expressar tal qual a língua inglesa o faz neste poema? Até que ponto? (*C&T*, 1999b, p. 395)

Como podemos ver nos comentários, um ar profissional se mistura ao tom de uma estudante apaixonada pelo trabalho que executa e que, ao traduzir, busca compor os elementos que resultam numa apropriação da língua portuguesa em que a síntese e o tom evasivo tramam um texto bastante cifrado, embora insistente nos temas de que quer tratar. Essa característica é comum às traduções e aos textos autorais de Ana C. Seu modo de expressão, assim como o de Dickinson, embora economize na sentimentalidade, deixando antever sempre certo afastamento quase arrogante da voz lírica em relação às “paixões mundanas”, capricha, por outro lado, em detalhes minuciosos do mundo feminino, como se, em certa medida, a “toalete” fosse mais importante que o “sentimento”, ou, dito em outras palavras, a banalidade do cotidiano contasse mais a história de uma subjetividade do que aquilo que o

sujeito lírico constrói a fim de supostamente traduzir seu “estar no mundo”. Além disso, o papel, o código, o livro, o verso... tudo isso parece estar acima da vivência. Vejamos ainda mais detidamente mais uma dessas traduções:

1263

*There is no Frigate like a Book
To take us Lands away,
Nor any Coursers like a Page
Of prancing Poetry –
This Traverse may the poorest take
Without oppress of Toll –
How frugal is the Chariot
That bears a Human soul. (C&T, 1999b, p. 388)*

A tradução, com ressalvas de qualidade por parte de Ana, ficou assim:

1263

Não há Fragata igual a um livro, que daqui
Nos distancie
Nem Corcel que galope mais que um Verso
De poesia –
Não custa pedágio ao pobre
Essa travessia –
Frugal é o carro que nos leva
Nesta Via. (C&T, 1999b, p. 388)

Nos comentários, Ana se debruça sobre a questão semântica. Comenta detalhadamente as quatro metáforas principais da tradução e sua relação com os originais: a Fragata, o Corcel, a Travessia e o Carro. Justifica o esquema de rimas que utiliza, apesar de,

no original, a tendência ser o esquema de rimas emparelhadas. No entanto, Ana não comenta especificamente as divisões de versos que se alteraram muito de um texto para outro.

De forma genérica, Ana tinha um propósito pré-definido:

Partindo dessa primeira tradução, é possível enumerar alguns pontos básicos que nos servirão de guia para a poesia de Emily ou para os limites que definem ou orientam a tradução de sua poesia. Ei-los:
 -- prosódia simples (regularidade e “primitivismo”), e se possível, um padrão definido de rimas;
 -- tom de conversa, informal, sem paixão, sem tom “literário” (uma espécie de modéstia de expressão); a rigor, o tom não é coloquial; é, por assim dizer, *seco*; (C&T, 1999b, p. 387)

Pode-se perceber com clareza a consciência semântica e formal que Ana Cristina tinha do que estava fazendo. Porém, a presença do verso curto intercalando o mais longo, apesar de compor a prosódia aludida (marcada por regularidade e “primitivismo”), irá passar a fazer parte de uma “estética da suspensão”, que Ana Cesar utilizaria ostensivamente.

Se repararmos bem os dois últimos versos da tradução: “Frugal é o carro que nos leva/ Nesta Via”, percebemos um tipo de fechamento que serve mais como um ponto em que se limita uma sensação do que como uma abertura para algo que poderia se estender para uma meditação futura. No original, temos “*How frugal is the Chariot /That bears a Human soul.*” A referência à metafísica “alma humana”, fechando o poema, simplesmente desaparece. O fechamento, pelo contrário, acontece com um dêitico, elemento de “trazer para perto” do sujeito. Elemento também de inscrição do sujeito. De limitação e delimitação. O motivo, portanto, da evasiva pelo caminho frugal dos versos reaparece decifrado e refratado pela atualização de Ana Cesar, sem o peso da seriedade de Dickinson.

Portanto, no trabalho de tradução, Ana prioriza o efeito de superfície em detrimento da densidade costumeira no tratamento de tais temas. Isso se tornaria uma marca sensível em seus poemas. Da poética de Dickinson, ela parece retirar a maneira de codificação do universo feminino que lhe interessava: a sequência de metáforas, o afastamento do sentimentalismo em oposição a uma deliberada exploração de objetos dispostos com serenidade e leveza, a concisão absoluta, o tema da morte tratado com elegância e naturalidade e por fim uma espécie de superioridade da voz lírica. Tais elementos estruturam-se num modo de ver feminino, porém livre dos arquétipos mais persistentes no quadro da escritura tradicional feminina como, por exemplo, o sentimentalismo, a confissão, a metafísica, o derramamento da identidade em busca de um objeto de desejo que lhe falta.

Esses ganhos formais iriam influenciar toda a poética de Ana Cristina Cesar. O tom descrito acima pode ser encontrado, por exemplo, em “Contagem Regressiva”:

Entra luz por uma fresta e não te peço mais que as-
sentimento.

Estou ardendo como antes (pensei que a febre me
deixava).

Inverno cálido no Rio de Janeiro. Visões
de gaivotas e entre as rochas dois homens que se
picam.

Me assusto a ponto de tropeçar no meio-fio,
Atropelável,
mesmo porque nem mesmo a tua mão solta no meu
rosto,
reconfirmando amor, poderia
sossegar
garantir

notas promissórias dispersas depois da ventania
ou da batida clandestina à cata de uma pista
ou prova
foi durante a noite
quando viemos fazer a limpeza de manhã bem cedo
estava tudo assim
é preciso fazer o inventário
do que restou

e do que levaram
 apesar da grande comoção que ata
 parece que ata mãos e pés
 e nem desata
 não me canso ao volante, fico prosa, dona do nariz,
 neurastênica
 diante dos outros motoristas, dos sinais
 vermelhos
 Numa curva fechada pensei: estou cega e no entan-
 to
 guio esta Brasília. (*I&D*,1999b p. 162-163)

O trecho do poema garante a superioridade do eu lírico mesmo em face de acontecimentos imprevistos. A luz amena e a temperatura cálida arrefecem a febre e o entorpecimento doentio dos “homens que se picam”. O incidente do susto e o tropeço no meio fio são destituídos de seu caráter de ação: transformam-se num neologismo nominal que tira a dinâmica da cena, fazendo-a convergir como característica de um eu: atropelável. Esse tipo de procedimento interrompe o ritmo do poema, obrigando o leitor a fazer pausas reflexivas.

A chegada do sentimento do amor - que bem poderia ser um elemento dinâmico no poema - entra com um verbo de reiteração, movimento repetido, sem surpresa: “mesmo porque / nem mesmo a tua mão solta no meu / rosto, /**reconfirmando** amor, poderia / sossegar / garantir”.

O conjunto desses elementos leva o poema a ter em sua superfície uma mistura de tons essencialmente amenos, como se afastados do calor do vivente para uma atmosfera de conluio com a noite, com o sentido de violação, de perda. Concluindo, quando esta negatividade aparece no poema, já aparece pacificada – demonstrando que sempre estivera por ali. O sentimento eleito para descrever a cena é a comoção que, apesar de reter certo sentido de emoção repentina, costuma ser externalizada de maneira branda, com o sentido de já não haver mais o que fazer. O rasgo de vida do poema fica por conta do ato de dirigir, situação na

qual o eu lírico relata sentir certa liberdade e prazer, inclusive no risco de *estar cega e mesmo assim guiar uma Brasília*.

Esse tipo de delimitação do feminino encarna a forma pessoal e intraduzível da expressão poética de Ana Cristina Cesar, constituindo-se numa voz original, embora tenha sido obtida pela influência de várias outras vozes colhidas da tradição, como veremos a seguir.

2. PRIMEIRA LIÇÃO DE POESIA – A TRADIÇÃO E O TALENTO

INDIVIDUAL

Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro. (Ana Cristina Cesar – “Primeira Lição”)

Em seu texto *Tradição e talento individual* (1989), T. S. Eliot observa certa tendência, no crítico, em insistir, quando elogia um poeta, nos aspectos em que a obra menos se parece com outras. Mas ao procurar esse tipo de originalidade, corre-se o risco de deixar de ver, segundo Eliot, passagens muito autênticas nas quais os poetas mortos inscritos ali revelariam “vigorosamente” sua imortalidade, por meio do talento da leitura, que deve manifestar todo poeta genuíno. Assim, quando se elimina esse sentimento de busca de uma pureza ideal, obtém-se a possibilidade de ler, emaranhado ao texto de um poeta dileto, toda uma herança, resgatada por índice e des-leituras. Trata-se de um espelhamento muito produtivo. Estabelece-se, portando, uma intensa relação entre a tradição e o talento individual.

Na poesia escrita por Ana Cristina Cesar, o modo de relacionamento com essa tradição é preponderante. Tamanha é a facilidade com que a poeta se deixa influenciar, que alguns pesquisadores chegam a falar num processo, ainda que *sui generis*, de “co-autoria”. De fato, afastando-se daquela tendência de seus contemporâneos de apagamento da tradição, Ana abusa do vozerio moderno, seja o brasileiro (principalmente nas figuras de Manuel Bandeira e Drummond e certa dose de Clarice Lispector), seja o internacional, com Charles Baudelaire,

Fernando Pessoa, Walt Whitman, Emily Dickinson, Elisabeth Bishop, Gertrude Stein, Katherine Mansfield e Virginia Woolf.

Portanto, o trajeto que ora iniciaremos pretende colaborar não com um esclarecimento, mas com a difícil tarefa de sublinhar um trabalho construtivo na poética de Ana Cristina Cesar e que, é preciso dizer, imita muito o improvisado. É preciso recuperar a historicidade deste texto para captar suas inovações, já que, como aponta Eliot:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação entre mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. Com eles, uma margem, um limite estrutural é transposto. (ELIOT, 1989, p. 39)

Na obra da jovem escritora, a tradição se revitaliza numa espécie de “tagarelice poética”. Tal termo designa um palavreado fútil, um falatório prolixo marcado pela desconfiança de quem o escuta, pelo desinteresse. Da mesma forma, por vezes, os poemas longos de Ana C. se assemelham a uma espécie monólogo sem nexo – com interferências diversas.

Para Salvino (2002, p. 72), trata-se de um processo de grande especificidade:

O desvio e a desorientação do texto de origem, num resgate de significantes diversos, integrantes de uma cadeia que se sabe nunca inteira, cuja memória é composta também de esquecimentos (aquilo que mudou em relação ao original em cada situação) e cujos esquecimentos são, na verdade, ecos de algo que só pode retornar encoberto, disfarçado de outra coisa.

A tradição se coloca como ponto de partida dessacralizado. É quase nula a diferença entre a voz ao telefone contando banalidades e a leitura de Elisabeth Bishop, por exemplo. Ana sabota os níveis hierárquicos para mostrar uma capacidade da própria linguagem, que é a de incorporação de outras vozes, reinventando-se e atualizando-se conforme o uso particular.

Coloca-se aqui o paradoxo entre originalidade e impureza, o que dialoga com emblemas da arte kitsch – a dissolução e o *display*, por exemplo. A primeira define-se pela busca do efeito do original, mas com a troca de matéria-prima, por exemplo, uma bolsa de plástico que copia uma bolsa de couro. O segundo, pelo excesso de coisas dispostas em certos ambientes, sem preocupação de harmonização. Um todo que nunca se organiza, com efeito de acumulação. Ana Cristina Cesar dialoga com a arte kitsch, tanto nos temas como em sua própria forma de incorporar a tradição. A incorporação ostensiva de “raspas e restos” de outros textos, muitas vezes diluídos *no próprio estilo da autora* tornou-se um aspecto *do próprio estilo da autora*. Assim, como refluxo de uma modernidade baudelariana de trapeiros e, negando fundamentalmente o caráter de despojamento de sua geração, Ana sublinha uma solução particular ao fantasma das vozes canônicas, tão opressoras para seus colegas geracionais: ela abaixa o tom da tradição.

Efetua, com grande traquejo, o processo de bricolagem “no sentido de aproveitamento de matéria-prima descartável que se torna de interesse no momento da manipulação dos objetos que passam à condição de signos durante o processo de criação” (GONÇALVES, 2003, p. 165).

No pequeno livro *Luvas de Pelica*, publicado pela primeira vez em 1980 e anexado mais tarde a *A teus pés*, vemos um texto longo, formada por fragmentos, além da já mencionada “tagarelice poética” de um eu-lírico sem preocupação de delimitações. A

presença de termos em inglês subsequentes às frases em português confirma a marca das interferências:

Eu só enjojo quando olho o mar, me disse a
comissária do sea-jet.
Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão,
Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente.
Esquece a paixão, meu bem; nesses campos ingleses, nesse
lago com patos, atrás das altas vidraças de onde leio os
metafísicos, meu bem.
Não queira nada que perturbe este lago agora, bem.
Não pega mais o meu corpo; não pega mais o seu corpo.
Não pega.
Domingo à beira-mar com Mick. O desejo é uma pontada de
tarde. Brincar cinco minutos a mãe que cuida para não acordar
meu filho adormecido. And then it was over. Viajo num minibus
pelo campo inglês. Muitas horas viajando, olhando quieta.
(ATP, 1998, p. 125)

No texto acima, a mistura de tons borra a fronteira entre incorporações de outros textos e dissonâncias criadas com o objetivo de fazer do texto uma espécie de colcha de retalhos. A explicação é “olhar estetizante”:

Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida. (“Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?) Não sou rato de biblioteca, não entendo quase nada aquele museu da praça, não tenho embalo de produção, não nasci para cigana, e também tenho o chamado olho com pecados. Nem aqui? Recito WW para você:
“Amor isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas em teus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça, delícia e chega –
Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de presente deslizando, chega de passado em videotape 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 atmosfera mais real que a sonhada, *mais direta*, dardos e raios à minha volta, Adeus!
Lembra de minhas palavras uma a uma. Eu poderei voltar. Te amo, e parto, eu incorpóreo, triunfante, morto”. (ATP, 1998, p.142)

Os ecos da poesia de Walt Whitman citada explicitamente se misturam ao brasileiríssimo “Chega de Saudade”. A dialética entre o efêmero e contingente vs. o eterno, universal se desloca de tema para forma. Aliás, o aproveitamento do texto (que parece desejar ser corpo) de Walt Whitman é sintomático, já que a escrita de Ana C. busca de fato essa intimidade com o leitor e, por outro lado, despessoaliza-se “incorpóreo, triunfante, morto.” As sucessivas mutações em corpo / livro / corpo redimensionam os índices de rastro/apagamento inerentes ao texto literário. Enquanto o sujeito empírico se desvanece, “incorpóreo”, a voz poética “triunfante” se atualiza a cada encenação poética.

Da mesma forma, a colagem, anterior a esse trecho, de uma seção que tem como subtítulo “primeira tradução” e se refere à morte de Katherine Mansfield (trata-se, provavelmente, de uma tradução de uma biografia de Katherine Mansfield que Ana estava lendo), mostra que o fragmento atua na justaposição, compondo um modo de discurso em que o leitor deve fazer as aproximações:

KM acaba de morrer. LM partiu imediatamente. Ao chegar ao mosteiro jantou com Jack no quarto que ela ocupara nos últimos meses. Olga Ivanovna veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia e que na última noite KM estava transfigurada pelo amor. O seu rosto brilhava e ela deve ter se esquecido do seu estado porque ao deixar o grupo no salão começou a subir a escada em passos largos. O esforço foi o bastante para causar a hemorragia. Na manhã seguinte LM e Jack foram à capela (*ATP*, 1998, p. 103-104).

Dessa forma, leitura, tradução e criação se fundem numa comunicação subliminar, alusiva, indireta, que, como pulsão de um olhar talentoso, capta, rouba, modula, estiliza e veste o verso e a vida de seus poetas escolhidos. De fato, o efeito estilístico dado resulta numa espécie de bricolagem, como a define Gonçalves, “uma espécie de superposição de imagens articuladas na linearidade sintagmática, mas que se processam no paradigma.”

(2003, p.125). Dessa forma, a disposição de sujeitos e objetos parece ter a intenção de compor uma espécie de *display* entre a dimensão da realidade e a dimensão literária, confundindo ambas e gerando mediações. Como no sentimento amoroso descrito por Drummond, relação de Ana Cesar com a leitura passa a ser um profundo gesto de identificação, uma mineração, como define o poeta no clássico “Mineração do outro”. A praça de convites está no campo virtual do signo, em sua convivência íntima com os escritores: “Onde avanço, me dou, e o que é sugado / ao mim de mim, em ecos se desmembra” (DRUMMOND DE ANDRADE). De forma poética, ela assume que a realidade é um construto de palavras, de vozes e frases que definem a multifacetada condição humana.

Este processo foi, de certa forma, abordado por Annita Costa Malufe (2011) em sua tese de doutorado. Guiada pela filosofia de Deleuze, ela identifica uma teia de relações entre a poética de Ana Cesar e uma visão crítica sobre a linguagem que subjaz à criação poética, fazendo da leitura dessa poesia uma meditação prazerosa a respeito das fronteiras da significação, da rede de filamentos que unem na linguagem atualizada pelo poema a uma série de outras linguagens remotas, na política inerente ao gesto cotidiano consolidado na linguagem.

Na série *Mil Platôs*, os filósofos Deleuze e Guattari se põem a pensar a respeito dos postulados tradicionais da linguística e formulam a máxima que desloca a linguagem do eixo entre algo visto (ou sentido) e algo dito e a coloca num outro. Malufe explica o pensamento da seguinte forma: "A língua seguiria a forma do ‘ouvir dizer’: todo discurso é sempre um discurso indireto, e o reportar de algo já dito, já ouvido. A linguagem iria sempre de um dizer a dizer (...)" (MALUFE, 2011, p.35). Citando ainda os filósofos, completa: "Existem muitas paixões em uma paixão, e todo tipo de voz em uma voz, todo um rumor, glossolalia: isto porque todo discurso é indireto, e a translação própria à linguagem é a do discurso indireto." (MP2, p.13 *apud* MALUFE, 2011, p. 35).

Esse viés, portanto, da linguagem, que é seu caráter, digamos, "impuro", ao se confrontar com os atributos do poético, que parecem sempre cobrar do poeta uma "originalidade", produzem efeitos muito interessantes na proposição da poética de cada artista. Talvez essa percepção tenha levado Maurice Blanchot, em seu famoso *A parte do fogo*, a afirmar que a linguagem da poesia contém certa dose de fracasso premeditado, ela "parece buscar este ponto em que a linguagem não funciona mais, o ponto em que a linguagem falha" (BLANCHOT, 1997, p. 58). A falha aqui é a dissociação de seu caráter primário, direto, comunicativo, em favor de uma deflagração de sua própria natureza impura, secundária, indireta. A linguagem da poesia afasta o disfarce cotidiano de instrumento.

Admitindo de forma ingênua essas constatações, a poesia de Ana Cesar dar-se-ia como um choque de escolhas, de dicção, de tom, de ironia. Longe da exclusão do mundo "informe da fala", é nele mesmo que a palavra poética de Ana Cesar habita, unindo-se, disfarçada de corpo presente, presentificando um fala, performatizando uma voz que é milhares, mas única em sua ironia de poder ser milhares, uma instância poética que se coloca como exposição deliberada de um estar na linguagem consciente e crítico. Segundo a pesquisadora,

Através do excesso, como da subtração ou enxerto de elementos, Ana Cristina efetua um forte ataque aos significados, impedindo que se tenha uma significação única dando conta do sentido do texto. Impedindo, portanto, que ele seja parafraseável. Daí afirmar que, diferentemente da maior parte da poesia que fizeram os poetas marginais, em Ana Cristina podemos falar de uma poesia "essencialmente não parafraseável", que só diz o que ela diz dizendo-o. (...) A partir desse ataque ao significado, portanto, Ana deforma a linguagem maior, deforma os gêneros da carta e do diário, fazendo fugir as palavras de ordem e colocando em variação as constantes da língua. Algo como uma "figura" da intimidade, que faz fugir a figurativização do privado, subjetivo, abrindo o poema a intimidade sem sujeito, coletiva e ao mesmo tempo singular (MALUFE, 2011, p. 105).

Em *Crítica e tradução* (1999b), Ana Cesar chega a comentar a obra de Walt Whitman e justamente a cena em que o livro transmuta-se em poeta, em voz, em corpo, em rosto chama a atenção da intelectual já formada:

O próprio Whitman assinalava que sua vida era apenas “uns poucos traços apagados” sobre os quais ele quase nada sabia. O fascínio pela figura do poeta surge antes de sua poética radical, que afirma, como verdadeiro inventor, que a palavra funda o real, que o livro é o poeta. No final-despedida e chave de *Leaves of grass*, ele chega a dizer que aquele não é um livro: “Sou eu que tu abraças e que te abraça”, e mergulha com delícia nos braços de quem o lê, ou seja, de quem o *toca*. (C&T, 1999b, p. 251-252)

Certamente, a leitura e a reflexão amadurecidas culminam com a escritura da poeta que irá beber desde o procedimento de tradução até o efeito por assim dizer “holográfico” do poema. Walt Whitman parecia desejar que uma figura de poeta (não exatamente o próprio Whitman) surgisse como presença ao leitor. Sabe-se que, em seu primeiro livro, Whitman omitiu seu próprio nome e colocou apenas uma reprodução de uma fotografia dele, com 37 anos. O nome, desta forma, passa a ser substituído pelo corpo.

Um dos mais belos poemas de *A teus pés* é justamente o que conjuga o efeito de Walt Whitman ao drama metapassional da poeta, re-significando o livro e toda poesia de Ana C. Não podemos nos esquecer do “roubo” da denúncia da hipocrisia, de Baudelaire em *As flores do mal*:

É para você que escrevo, hipócrita.
Para você – sou que te seguro os ombros e
grito verdades nos ouvidos, no último momento.
Me jogo aos teus pés inteiramente grata.
Bofetada de estalo – decolagem lancinante baque de fuzil. É só para você y
que letra tã hermosa (...) Pratos limpos atirados para o ar. Circo
instantâneo, pano rápido mas exato descendo
sobre a tua cabeleira de um só golpe, e o teu
espanto! (ATP, 1998, p. 51)

Esse tipo de efeito circunstancial, ou seja, fragmentos que pretendem recriar o momento da escritura e que, na recepção, confundem-se com o momento da leitura, é propiciado pela escolha temporal obsessiva do presente – solução que conjuga o aspecto inacabado do texto.

2.1 Dos românticos aos modernos: réplica e tréplica

A influência dos Românticos de Jena na percepção da poesia como fragmento de um *continuum* universal libera, de certa forma, a poesia de qualquer necessidade de “explicação prévia”, de um sentido pré-existente minimamente contornável, de um “contexto”. Ela seria capaz de compor uma totalidade que enredaria o discurso em prosa e verso numa teia sígnica em que todos os sentidos estariam conectados e juntos seriam capazes de compor um modelo de “conhecimento”. Como afirma Scheel (2010):

A característica essencial do movimento romântico diz respeito ao seu caráter libertário, inovador, às vezes inconsequente, mas sempre preocupado com a busca de novos modelos de criação artística, estética, de novas formas expressivas. [...] O romantismo, principalmente o primeiro romantismo alemão – de Novalis e dos irmãos Schlegel – foi o momento de repensar os caminhos estéticos que a arte até então havia trilhado, caminhos que seguiam sob o signo dos antigos modelos clássicos, em que os conteúdos significativos deveriam permanecer subordinados às formas fixas, normatizadas pelos grandes tratados estéticos, para que a obra alcançasse a condição de Belo Verdadeiro (resquício das doutrinas platônicas de compreensão do objeto artístico), quase sempre determinado pelo gosto, mecanismo altamente abstrato, subjetivo e arbitrário de valoração estética. (SCHEEL, 2010, p.51)

A poética de fragmentos, elevada à categoria de gênero literário por Schlegel, deixa de ser vista como “menor” em relação a uma ideia de “totalidade”. Muito pelo contrário, o fragmento, como modelo de ruptura com um compromisso de totalização, esperava encontrar numa forma sucinta o gérmen do pensamento iluminado pela reflexão. Assim, a ideia de Witz configura a perspicácia do espírito aliada à capacidade combinatória das palavras, um relâmpago de raciocínio traduzido simultaneamente em forma estética.

Friedrich Schlegel, um dos líderes do movimento romântico, queria unir a poesia à prosa, à vida e à filosofia. Desejava uma formação, um percurso, um trajeto do eu reflexivo na obra, pela obra e para a obra. É nesse sentido que construção e leitura tornam-se gestos complementares, irmanados em sua essência de descoberta e engendramento:

Assim como no âmbito *teórico*, os românticos chegam à conclusão de que só é possível se atingir uma lucidez pontual: no plano da *forma* da exposição passa-se o mesmo. “A minha filosofia”, escreveu Friedrich Schlegel em 1797, “é um sistema de fragmentos e uma expressão de projeto” (KA XIII, p. 100). (SELIGMAN-SILVA, 1999, p. 40 *apud* SCHEEL, 2010, p.65)

Por isso, remontar os principais pilares da produção romântica alemã colabora para a compreensão dos pilares da literatura moderna. Vale lembrar que Walter Benjamin, o grande leitor de Baudelaire e da modernidade, elegeu o romantismo alemão como tema de sua tese de doutorado, o que nos mostra a relação entre um e outro tema.

Certamente, os conceitos de uma poesia reflexiva e contaminada pela verve da crítica, de uma leitura colaborativa da crítica quase que numa co-gestação da obra de arte e, sobretudo, da valorização da poesia fragmentária como parte de um sistema que envolve o significado abrangente de uma arte abstrata, ideal – esse padrão de pensamento influenciaria

toda a concepção de um movimento de poesia moderna que se concretizaria logo depois. Como afirma Scheel (2010),

A questão do ser que se instaura e se desvela na linguagem, que se inscreve no centro da escritura e que, a partir desta, ensaia não só uma aventura estética e criativa, mas também crítica, teórica e reflexiva, é a própria força motivadora do pensamento poético e filosófico de Novalis, é a questão elementar, ao nível da linguagem e da escrita, na busca pelo absoluto e pela totalidade perdida no processo de fragmentação do sujeito que se inicia já no romantismo para alcançar, na modernidade, o auge de sua problemática. (SCHEEL, 2010, p. 101)

Dessa forma, paradoxalmente, o ideal de uma totalidade pressuposta se transforma, na prática, numa fragmentação que está sempre a iconizar a lacuna, o limite entre uma palavra e outra, cada uma representando uma possibilidade e um universo sóico, material, absoluto. O poema, assim, nunca poderá ser compreendido – no sentido aqui de limitado numa forma/espço. Ele se manifestará como processo de fabricação ao mesmo tempo consciente e autônomo, constelação de possibilidades, *work in progress* como quererão, mais tarde, artistas de várias gerações.

Embora já consolidado no século XX, o fragmento se radicaliza com as vanguardas modernistas como remédio e sintoma da inserção cada vez mais ostensiva de um eu multifacetado e problematizado nas fronteiras de uma expressão que se fabrica, ou de uma fabricação que se expressa.

Além disso, o aparecimento da figura da ironia como base de um modo de reflexão apurado inicia um processo de autocrítica do sujeito literário que culmina, em última instância, em sua derrisão na pós-modernidade.

A ironia formal não é, portanto, como poderiam considerar alguns, um processo de destruição. Trata-se de uma tentativa paradoxal de construir as conformações através da

demolição. Para isso, a utilização do chiste, do humor, parece capital na formulação da justa medida entre a elegância do discurso e a expressão do espírito afiado pela insolência rebelde dos modernos.

Como esclarece Arrigucci (2002, p. 33-34), a partir de fragmentos de Schlegel,

O chiste – relâmpago exterior da fantasia” – é uma forma do fragmentário que produz, no entanto, o clarão do contato entre os elementos que se juntam na contradição. Por isso, é muito mais do que mera piada ou do que simples jogo verbal; tem o poder de iluminação. (...) No fundo, ele é capaz de unir o inconsciente ao consciente, levando o sentimento à lucidez da consciência, pelo viés da ironia e as voltas da reflexão.

Ana Cristina Cesar, em vários de seus poemas curtos, parece recorrer a uma espécie de iluminação instantânea na busca pela tradução ideal de uma percepção. Abaixo, alguns exemplos recolhidos de *Inéditos e Dispersos* (1998):

Ciúmes
Tenho ciúmes deste cigarro que você fuma
Tão distraidamente. (p.30)

É aqui
Por enquanto
Ainda não tem
Cortina
Luz indireta
Amenizando a noite
Quadro nas paredes (p.122)

Estou vivendo de hora em hora, com muito temor.
Um dia me safarei – aos poucos me safarei, começarei um
[safári.

(1.8.83) (p. 184)

Tais exemplos demonstram um modo típico do funcionamento dos fragmentos na poética de Ana Cristina Cesar. Mesmo em seus poemas longos, a forma é fragmentária pois o tom, o assunto e mesmo o contexto mudam sem aviso prévio.

A utilização de uma intimidade falseada leva o leitor a embarcar numa experiência de blefe. Muitas vezes o “tu” ou o “você” do poema é descrito com superioridade, um personagem interessantíssimo que só se mostra através do olhar apaixonado do eu lírico, o que leva o leitor, ainda que de modo lúdico, a experimentar esse lugar tentador de flerte com o eu lírico do poema. É o que exemplifica o primeiro fragmento.

O uso do espaço como dispersão do *pathos* do sujeito também obedece a uma tônica na obra da poeta carioca. A atmosfera de proximidade é reforçada pelo uso dos dêiticos como marcação de uma proximidade poética, fundindo uma espécie de cenário eleito para a construção da cena com o espaço da linguagem em que habita o próprio poético. No segundo fragmento, esse *modus operandi* adota o tom de anticlímax também típico da autora. A ausência de qualquer mudança ou gradação no poema que leve a uma espécie de chave de ouro confirma que a atenção deve estar para o aqui e agora do poema e da linguagem.

No terceiro fragmento, o sentido do chiste levantado por Arrigucci (2002) é perfeitamente realizado. Uma aparente ansiedade do eu poético parece ser equacionada pelo jogo de linguagem criado entre “me safarei” e “farei um safári”. A leveza do discurso se opõe ao sentido latente do fragmento que é a falta de esperança e perspectiva para a solução de seu problema. A linguagem com seus jogos representando um irônico mundo imaginário insua uma saída lúdica que reafirma a ausência de uma solução mais real e séria. O trocadilho assim abandona o caráter de um simples trocadilho crivado de humor para ecoar a chegada do que era inconsciente ao consciente, podendo então ser “repisado” pela reflexão.

Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (1984), analisa o percurso da poesia moderna desde seus primórdios até a década de 1970. A aceitação da crítica, da mudança, do novo, segundo ele, fez pipocar revoluções sociais, políticas e estéticas. Uma nova tradição, portanto, a tradição da ruptura, tomaria lugar no cenário do pensamento e das artes e não deixaria mais de atuar. A poesia, incapaz de recompor a História, volta-se a si mesma com alto teor de ironia e crítica. Assim, inaugurado no Romantismo, este modo de operação – juvenil, crítico, apaixonado, demolidor – seria atualizado por meio das vanguardas, como, por exemplo, o modernismo brasileiro, depois o movimento de poesia concreta e a poesia marginal.

No raciocínio de Paz (1984), toda relutância com a artificialidade, ou seja, o compromisso com uma aproximação da arte com a vida atualiza o caráter disruptor do que é moderno:

a literatura moderna é uma apaixonada negação da modernidade; em outra de suas tendências mais persistentes e que envolve tanto o romance como a poesia lírica — penso agora na tradição que culmina em um Mallarmé e um Joyce —, nossa literatura é uma crítica não menos apaixonada e total de si mesma. Crítica do objeto da literatura: a sociedade burguesa e seus valores; a crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados. De ambos os modos a literatura moderna se nega e, ao negar-se, afirma-confirma sua modernidade. (PAZ, 1984, p. 53)

Mário de Andrade propôs, no Brasil, a metáfora do arlequim em sua *Paulicéia Desvairada* para metaforizar a composição por fragmentos do olhar do poeta frente à metrópole tropical. A ligação entre progresso, metrópole e fragmentação é um dos tópicos mais produtores na poesia moderna de todo o mundo e estabelece a perplexidade do sujeito frente à mudança radical por que passou a geração que encontrou, durante o percurso da vida, a nova dinâmica alucinante da vida citadina sem reconhecer-se como “acomodado” nessa dinâmica, mas profundamente seduzido e modificado por ela.

Depois do modernismo, novamente o tema da cidade é retomado, de modo ainda mais radical com os poetas Concretos. Os impasses do sentimento e a ruptura radical com uma retórica da subjetividade culminariam no manifesto concretista, movimento paulistano liderado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari. Neste cenário, a interferência das ciências da linguagem e da tradição como remissão quase que obrigatória dá origem a *O Plano-piloto para Poesia Concreta* (2006), que expõe um resumo de seu ideário:

Mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaços (blancs) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. Pound (the cantos): método ideográfico. Joyce (*Ulysses* e *Finnegans wake*): palavra ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. Cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço”. Appolinaire (calligrammes): como visão, mais o que como realização. Futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. No Brasil: Oswald de Andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”. João Cabral de Melo Neto (n. 1920 – *O engenheiro* e a *Psicologia da composição* mais antiode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso. ([sic] CAMPOS, 2006, p. 215 -226)

A excessiva racionalidade do movimento Concreto em São Paulo gerou rapidamente uma dissidência no Rio de Janeiro, o chamado Movimento Neoconcreto. As vanguardas, enfim, se multiplicavam. Bem distante do pragmatismo e racionalismo da poesia concreta, o poeta Waly Salomão, sumariamente identificado ao Tropicalismo, encontrou nos caminhos do corpo e da performance da voz uma forma de sintetizar o ruído vanguardista que parecia tomar-lhe em estado convulsivo. Era o início de um grupo de poetas contraculturais que viriam a ser chamados de “poetas marginais”. Seu livro *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972), marca do estado, por assim dizer, “histórico” de sua inteligência, figura como “busca desesperada de aproximação entre corpo e palavra.” (ZULAR, 2005: 51)¹.

¹ Zular, Roberto (2005), “O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre o *Me segura qu’eu vou dar um troço* de Waly Salomão”, *Revista Literatura e Sociedade*, n. 8, São Paulo, DTLCC/USP e Ed. Nankin.

Ana Cristina Cesar está no olho do furacão dessa esteira de acontecimentos. É nessa experiência já antiga de ruptura e ao mesmo tempo tão atual que se insere sua experiência profunda de linguagem e de percepção de mundo. Vinculada histórica e socialmente ao grupo de poetas marginais do Rio de Janeiro, Ana cultivava laços resistentes com o modernismo e uma afeição pela atividade tradutória e crítica que podem remeter ao ideário dos poetas concretos. Seu gosto pelo estudo dos principais poetas de todas as linhagens – de Walt Whitman a Emily Dickinson, de Baudelaire a Gertrude Stein, Fernando Pessoa, Mallarmé, e não só poetas, escritores e escritoras, como Virginia Woolf e Clarice Lispector – fizeram de Ana Cesar uma herdeira ao mesmo tempo comportada e infiel desta tradição.

Como todo grande artista, Ana Cesar deixou-se embebedar pela “geleia geral” que acontecia a seu redor, sincrônica e diacronicamente, e fundou uma tradição própria, original, única. Com ela, a radicalização do fragmento questiona a base da matéria poética e borra as margens entre aquilo que são restos e dejetos da vivência e aquilo que está pronto e acabado, envernizado para figurar num livro.

2.2 Poética de pontos de fuga

Na poesia de Ana Cristina Cesar, a ausência clara de uma regularidade (a única, aliás, é a regularidade estilística), seja temática, seja estrutural, é o primeiro grande desafio. Quem quiser passear por ela terá de fazer inúmeras concessões, e mais: quem quiser alcançar o poético que se esconde e se mostra em meio a uma espessa camada de vozerio aparentemente sem nexos terá de participar intensamente desse mecanismo artístico movido a pontos de fuga e a dispersões.

Questões de princípios da teoria do poema (que a autora conhecia bem) são a todo momento desafiadas, levadas ao extremo, colocadas em xeque, com imensa destreza. Vejamos, por exemplo, a máxima da concisão, de Pound (1990), segundo a qual a poesia é a linguagem com maior potência de significação, a “mais condensada expressão verbal”. É dizer muito com muito pouco, redução ao essencial. (Cf. POUND, 1990, p. 40)

O que dizer, portanto, de uma poesia que se vale justamente de recursos de preenchimento como clichês, falsas definições e preciosismos para enredar o leitor, criando pontos de fuga como recursos lógicos do poema, ou seja, determinando que, numa segunda leitura, o leitor perceba o blefe e volte sua atenção ao essencial, que estava escondido em primeiro plano. O título que anuncia um livro “aos pés do leitor” torna-se uma armadilha de falsa submissão e legítimo enredamento.

A poesia parece emergir de uma progressiva e universal captação da existência sem filtros, uma poética sem finalidade e sem finalização, cuja própria essência é a gestualística própria da escritura, com sentido sempre adiado, valendo mais como performance/desempenho do que como resultado.

A teus pés é uma composição que põe à prova os limites da poesia, testando a força da voz poética frente a um fluxo de acontecimentos e de textos que embargam a realidade, fazendo do verso a aventura da existência. A leitura do livro nos impõe a vivência da escrita como discrepância da realidade. A poesia de Ana Cesar gasta limites da banalidade, escondendo neles – como a própria vida o faz – instantes de pura poética e, nas palavras da poeta, “prosa que dá prêmio”.

Já na abertura do livro, no primeiro poema, uma atmosfera setentista invade o livro por meio de uma espécie de roteiro/fluxo de consciência que dita os papéis do jogo

cênico iniciado com a abertura do volume. Antes de começar o poema, começa a trilha sonora ou a inserção do leitor numa espécie de iniciação:

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando
 uma informação difícil. Agora silêncio; silêncio eletrônico,
 produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das
 asas batendo freneticamente.
 Apuro técnico.
 Os canais que só existem no mapa.
 O aspecto moral da experiência.
 Primeiro ato da imaginação.
 Suborno no bordel.
 Eu tenho uma idéia.
 Eu não tenho a menor idéia.
 Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.
 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.
 Agora pouco 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.
 Atravessa a ponte.
 É sempre um pouco tarde.
 Não presta atenção em mim.
 Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio do grande rio.
 Estamos em cima da hora.
 Daydream.
 Quem caça mais o olho um do outro?
 Sou eu que admito vitória.
 Ela que mora conosco então nem se fala.
 Caça, caça.
 E faz passos pesados subindo a escada correndo.
 Outra cena da minha vida.
 Um amigo velho vive em táxis.
 Dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não
 chora.
 Não esqueço mais.
 E a última, eu já te contei?
 É assim.
 Estamos parados.
 Você lê sem parar, eu ouço uma canção.
 Agora estamos em movimento.

Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três
 barcos colados imóveis no meio.
 Você anda um pouco na frente.
 Penso que sou mais nova do que sou.
 Bem nova.
 Estamos deitados.
 Você acorda correndo.
 Sonhei outra vez com a mesma coisa.
 Estamos pensando.
 Na mesma ordem de coisas.
 Não, não na mesma ordem de coisas.
 É domingo de manhã (não é dia útil às três da tarde).
 Quando a memória está útil.
 Usa.
 Agora é a sua vez.
 Do you believe in love....?
 Então está.
 Não insisto mais.
 (ATP, p.35-36)

A ausência de limites entre poesia e prosa, a falta de uma temática que possa ser ao menos delineada, aproximam o texto de uma espécie de cena que não se compreende bem, mas da qual nos tornamos cúmplices à medida que pouco a pouco somos iniciados na vertigem desses segredos.

Os clichês “E a última, eu já te contei?”, “Sonhei outra vez com a mesma coisa”, “Do you believe in love....?” misturam-se a referências a linguagens que servem apenas como ambientação, diálogo estético: “Billy the Kid versus Drácula/Drácula versus Billy the Kid.”.

Pode-se definir o clichê, segundo Riffaterre (1989, p.154), como um grupo de palavras que evoca julgamentos batidos, banais, gastos. Trata-se de uma estrutura lexical que apresenta uma expressividade forte e estável. Embora seja caracterizado como “batido”, o clichê pode ser eficaz, já que não passa despercebido. Embora estereotipado, nem sempre é banal, pode ser renovado se for descontextualizado. O choque no leitor se dá ao frustrar a expectativa pelo deslocamento de sentido, levando o leitor para o inesperado.

O texto, altamente consciente, se lê enquanto se escreve e vice-versa. “Muito sentimental/ Agora pouco sentimental/ Pensa no seu amor de hoje que sempre dura menos que o seu/ amor de ontem./ Gertrude: estas são ideias bem comuns.” Seu caráter fragmentário e multifacetado impede a construção de um ideário de sentido, fazendo com que o leitor participe com preenchimentos de uma estrutura, em última instância, vazia, apesar de “poluída” pelas referências e frases feitas. A consciência criadora de Ana lida como o efeito de pactuação com o leitor, no caso, uma outra espécie de falsidade que mergulhe nessa irônica experiência de iniciação.

Nesse movimento, Ana encerra o caráter de autorreflexividade tão caro à poesia moderna, como nos lembra Arrigucci (2002, p.28), a propósito do poeta itabirano: “supondo sempre um Eu reflexivo atrás do Eu, com o efeito paradoxal de mudar a direção do próprio senso de humor, na sua combinação insólita de graça ferina com gravidade”. Nesse jogo entre alto e baixo, descompromisso e gravidade, clichê e poesia, as falsas definições fazem o contraponto, imprimindo uma espécie de linguagem mágica que não precisa se explicar: “Os canais que só existem no mapa/ O aspecto moral da experiência” (referência).

Desse conjunto de vozes, marcado pelo procedimento da colagem, a regra é cifrar uma atmosfera típica da década de 70, inscrevendo-a não pela alusão ou descrição, mas pela própria recriação. Cada elemento atua como índice, como num cenário cujo significado é representar-se a si mesmo.

2.3 A arte da conversação

Flora Süssekind (1995) definiu a poesia de Ana Cristina Cesar como “arte da conversação”. Para a estudiosa,

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

Nas tramas dessa conversação, é notória a presença do ruído, parte inseparável da poética de Ana. O excesso (que, às vezes, como já dito, beira a tagarelice), o clichê, o floreio, a atenção aos objetos, sua reunião e dispersão, as coisas supérfluas, enfim, Ana constrói todo um *display* moderno que, em última instância, serve como ponto de fuga do olhar e, enquanto “fala” em desmedida, “cala” o que é mais importante.

Tal movimento não deixa de ser uma captação da própria palavra no mundo. A palavra como fala - viva, imperfeita, sujeita às nuances todas de sua condição de produção. Só ela pode captar certo espírito do tempo. É essa palavra corporificada, presentificada, historicizada, atualizada na voz, universo material de sons projetando imagens, só essa palavra pode ser lida como índice de sujeitos reais, que deambulam nas cidades produzidas na modernidade. A poesia de Ana segue, portanto, como uma poderosa “antena da praça”, como nos mostra o poema a seguir, deturpando a conhecida formulação de Ezra Pound, segundo a qual o poeta representaria uma “antena da raça”. Vejamos o texto que apresenta a referida expressão:

Sumário

Polly Kellog e o motorista Osmar.
 Dramas rápidos mas intensos.
 Fotogramas do meu coração conceitual.
 De tomara-que-caia azul-marinho.
 Engulo desaforos mas com sinceridade.

Sonsa com bom-senso.
 Antena da praça.
 Artista da poupança.
 Absolutely blind.
 Tesão do talvez.
 Salta-pocinhas.
 Água na boca.
 Anjo que registra.

(CESAR, 1998, p. 4)

Negando a responsabilidade de depurar a espécie, a orelha da poeta carioca se projeta na vulgaridade da praça, com um eu-lírico de tomara-que-caia azul-marinho, que aceita ‘engolir’ desaforos, desde que com “sinceridade”, palavra cuja dubiedade deve ser remarcada em toda a obra de Ana C.

Esse contraste entre índices de seriedade e banalidade do correr dos dias estabelece uma das linhas centrais de tensão da poética de Ana C., a julgar pelo excesso de palavreado fútil, linguagem que o eu-lírico feminino muitas vezes parece vestir como ornamento, revisitando o embate entre o lugar tradicional da poesia e seu deslocamento para baixo.

No primeiro verso do poema “Sumário”, “Polly Kellog e o motorista Osmar.”, a sonoridade rebuscada do decassílabo, embora caro à língua portuguesa, vem plena de ruídos da língua inglesa. Da mesma forma, a personagem Polly Kellog, de nome completo e estrangeiro, contrasta com o nome e a colocação profissional do “motorista Osmar”, colocando-os em choque. O ritmo quase “clássico” logo se dissolve, ainda que possamos notar certa regularidade na insistência das tônicas na porção final de cada verso, ratificando sua sonoridade dual e requisitando uma leitura em paralelismo rítmico.

Observa-se também que cada proposta semântica reitera a constitutiva dualidade do poema, desde a busca do clichê em “água na boca” até a citação da gíria que convoca a cena clichê e comezinha do universo feminino, enfatizando-a ainda mais pelo uso do diminutivo: “salta-pocinhas”.

O título do poema, elemento ocasional em Ana C., propõe também uma chave de leitura para o próprio poema: “Sumário” pode significar, como substantivo, “resumo”, “suma”, “recapitulação”, “síntese”, “sinopse”. Como adjetivo, “breve”, “resumido”, “rápido”, “sem formalidades”, como em “julgamento sumário”. Note-se que o traço de instantaneidade permanece em todos os sentidos, ligado ao fator “definitivo”, como fotogramas de um olhar sonso, mas crivado pelo bom-senso.

Um texto que se pretende aos pés do leitor e implora (mesmo que ironicamente) atenção, dá em troca “água na boca” de quem deseja um pouco de tensão, recaindo sobre o discurso melodramático do cotidiano feminino. Da mesma forma, um texto que capta na praça dos acontecimentos vislumbres de certa especificidade poética, fragmentos de uma linguagem outra, mais séria e mais comprometida, mais fugidia e seguramente mais encantadora, incita à questão filosófica a respeito da matéria de que é feito o poético, ou, mais especificamente, da linguagem dentro da linguagem que pode e deve ser lida como linguagem poética.

Mesmo destilada da banalidade do cotidiano, essa captação rápida, mas certa, perturba os limites entre o *status* do poético e o *status* do prosaico. A revelação poética pretende, a todo momento, elevar o homem, porém a condição humana deflagra seu rebaixamento.

Por isso, certa ‘essência’ da poesia de Ana Cristina Cesar não se comunica pela sua linguagem, mas na sua linguagem, marcada pela sobra, pela impureza, pelo tom de inacabamento que a maioria dos poetas desprezaria. De fato, cada poema de Ana C. encarna

um fragmento de linguagem que não representa uma realidade, e sim a apresenta, de maneira homóloga e fragmentária, com seus ruídos e banalidades, trazendo ao leitor um índice do próprio sentimento de decadência tal como o entendia Baudelaire.

O poeta francês anuncia a perda da aura no mundo moderno, mas afirma a riqueza da pluralidade nascida da decadência. O principal elemento dessa perda dá-se no objeto-palavra, permeado de utilitarismo no mundo burguês. Da mesma forma, com sua poética centrada então numa espécie de universo de objetos, muitas vezes o eu-lírico construído por Ana C. tenta reconhecer-se neles, projetando sua profunda intimidade na reunião personalizada de uma série de bugigangas e produtos, como que relegando a eles e aos valores que com eles circulam a expressão de uma individualidade dispersa na multidão.

O poeta d’*As flores do mal* determinou o preço que é preciso pagar “para adquirir a sensação de moderno: a desintegração da aura na vivência do choque.” (BENJAMIN, 1989, p.145). É, sem dúvidas, o que faz o conhecido poema “A uma passante”, que enfrenta primeiramente essa questão, já que “envolta no véu de viúva, misteriosa em seu ar taciturno ao ser arrastada pela multidão, uma desconhecida cruza o olhar do eu-lírico.” (idem, 1989, p.145).

O cenário, a desconhecida e até mesmo a própria experiência já não são da ordem do original. Não há musas, seres capazes de transitar nas intermediações entre sagrado e profano, que possam soprar no ouvido do aedo a palavra certa, a palavra mágica, o ritual. Por isso, a experiência culmina com a perda e sua constatação: “Tu que eu teria amado – e o sabias demais!”.

Herdeira direta dessa desintegração e em diálogo com uma vanguarda acostumada a forçar limites estéticos, políticos, culturais e artísticos, Ana C. cria, portanto, uma estética limítrofe, imbuída de muita cultura pop e quase sempre em “apuro técnico”, encarnando a

verborragia que se configura muitas vezes como solução na poesia moderna, o que leva a linguagem quase ao limite de sua capacidade de referenciação.

O ruído do bordel faz lembrar “os subúrbios, onde nos pardieiros/ Persianas acobertam beijos sorrateiros” do poema “O sol”, de Baudelaire. Contudo, ao contrário do poeta francês que, como o Sol busca em cada canto “os acasos da rima”, Ana Cesar parece fazer um recorte ainda bruto, como se uma essência espiritual que de fato fosse a poesia devesse ser (di)lapidada pelo olho clínico do leitor moderno. Os excessos flutuam, desviam, interrompem o ritmo, banalizam o tempo, arrastam a leitura, entediam o leitor, traduzem, enfim, a insuficiência da linguagem para a necessidade humana de comunicar sua essência.

2.4 O gênero ligeiro de Ana Cesar

No poema “Primeira Lição”, citado na epígrafe deste capítulo, podemos ler uma espécie de resumo “simplório” de um estudo sobre gêneros da poesia. Eis o poema completo:

PRIMEIRA LIÇÃO

Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro.

O gênero lírico compreende o lirismo.

Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.

É a linguagem do coração, do amor.

O lirismo é assim denominado porque em outros tempos os versos sentimentais eram declamados ao som da *lira*.

O lirismo pode ser:

a) Elegíaco, quando trata de assuntos tristes, quase sempre a morte.

b) Bucólico, quando versa sobre assuntos campestres.

c) Erótico, quando versa sobre o amor.

O lirismo elegíaco compreende a elegia, a nênia, a endecha, o epitáfio e o epicédio.

Elegia é uma poesia que trata de assuntos tristes.

Nênia é uma poesia em homenagem a uma pessoa morta.

Era declamada junto à fogueira onde o cadáver era incinerado.

Endecha é uma poesia que revela as dores do coração.
 Epitáfio é um pequeno verso gravado em pedras tumulares.
 Epicédio é uma poesia onde o poeta relata a vida de uma
 pessoa morta.

O poema se dá como uma espécie de anotação de aula, com traços de imprecisão e de simplificações sem critério. Tais “desvios” são justificados pelo título do poema, que diz “Primeira Lição”, ou seja, trata-se de uma iniciação, de um primeiro contato.

O primeiro verso já consegue deixar o leitor em sobreaviso: a classificação dada pela autora causa estranheza, sobretudo, pela sustentação, em pé de igualdade com gêneros conhecidos, da terminologia de gênero “ligeiro”, bastante incomum.

No entanto, a nomenclatura exposta como matéria dada no poema de Ana Cristina parece esconder um erro calculado, como tantos outros encontrados na obra. Sem desprezar as diferentes nomenclaturas dadas por diferentes teóricos da poesia, a palavra “ligeiro” aplicada a gênero soa com estranheza.

W. H. Auden, poeta inglês e professor de literatura, editou a antologia *The Oxford book of the light verse* (1938), cuja tradução pode ser *O livro de Oxford do verso ligeiro* ou do verso “leve”, o que talvez explique a adição de Ana Cesar. Esse tipo de verso está na base do projeto estético da poeta carioca e também da geração de poetas marginais.

Auden, na introdução da antologia, afirma que:

Eliot's lifelong and steadfast devotion to informal ditties, children's verses, the music hall, the Higher Nonsense of certain eccentric Victorians, and the achievement of Groucho Marx. And then it was—with Ring Lardner's parodies of "Night and Day" drumming in my head — that I began to think that the world needed an anthology of American light verse. The verses themselves are enjoyable, they have meant a lot to a lot of people, and they

can even matter in the study of heavy verse. But the operative word is "enjoyable." (AUDEN, 1979, p. xxvii)²

A atmosfera que, segundo Auden, justifica a publicação de uma antologia de versos ligeiros é muito próxima da atmosfera que dominava o cenário cultural no Brasil na década de 70. A forte corrente de anti-intelectualidade, a própria verve “não séria”, carnalizada, inerente à cultura brasileira; o Tropicalismo e a sua afirmação burlesca e parodística de um desbunde nacional, podem ter colaborado para a construção dessa dicção que é tão difícil de reconhecer a princípio. Uma poesia que destoa do próprio sentido primeiro do que é poesia.

No poema lido, o discurso didático funciona como uma espécie de “cortina” onde se dá a dramatização do eu-poético de Ana Cesar. Aparentemente neutro, constata-se que é para o modo elegíaco que a atenção é deslocada. Os aspectos de tristeza e negatividade, a priori escondidos, revelam-se depois de constatados os excessos, de um lado (no aprofundamento da elegia, da nênia, da endecha, do epitáfio e do epicédio) e na falta, por outro, ao “esquecer-se” de aprofundar os subgêneros bucólico, erótico e ligeiro.

Ana Cesar parece não ter escrúpulos com a poesia. O leitor de Ana Cesar mergulha num mundo insidioso de anotações de aulas, listas de autores, transcrições de trecho lido, traduções (algumas mais clássicas, outras nos moldes que Robert Lowell³ realizou suas *Imitations*).

² A devoção constante de Eliot por cantigas populares, versos infantis, salões de música, os maiores absurdos de certos excêntricos vitorianos e a obra do Groucho Marx. E depois foi – com as paródias de Ring Lardner de “Night and Day” martelando na minha cabeça - que eu comecei a pensar que o mundo precisava de uma antologia de verso leve (ou ligeiro) americana. Os versos em si são agradáveis, eles têm um grande significado para muita gente e podem até mesmo importar no estudo do verso pesado. Mas a palavra de ordem é "divertido". (trad. nossa)

³ Michel Riaudel comenta o processo de Robert Lowell em relação ao de Ana Cristina Cesar em poemas/traduções como o já comentado “Carta de Paris”, nascido, segundo o estudioso, de uma tradução de “Le Cygne”, de Baudelaire.

Em *A teus pés*, são inúmeros os exemplos de textos que se parecem com pré-textos, por exemplo, um índice onomástico figura no final do livro. Os nomes ali citados dialogam com as influências explícitas inscritas no livro, porém não de maneira segura.

Vejamos:

Índice Onomástico

Alvim, Francisco
 Augusto, Eudoro
 Bandeira, Manuel
 Bishop, Elizabeth
 Buarque, Helô
 Carneiro, Ângela
 Dickinson, Emily
 Drabik, Grazyna
 Drummond, Carlos
 Freitas Fº, Armando
 Holiday, Billie
 Joyce, James
 Kleinmain, Mary
 Mansfield, Katherine
 Meireles, Cecilia
 Melim, Angela
 Mendes, Murilo
 Muricy, Katia
 Paz, Octavio
 Pedrosa, Vera
 Rhuys, Jean
 Stein, Gertrude
 Whitman, Walt

(CESAR, 1998, p. 84)

Claramente, o texto parece ser uma chave de leitura para o livro todo. Cada um desses nomes aponta para aspectos de sua poética, que é feita de colagens e contribuições. O gênero, no caso, índice onomástico, faz o papel metalinguístico de “desvio de atenção”. Embora pareça ser um texto sério, dada a formatação dos nomes listados à moda de referências bibliográficas, dá fortes indícios de mecanismos manipuladores, armadilhas. Cumpre, portanto, “pela metade”, sua função de “paratexto”, de “texto didático”, e, por

inteiro, sua função de enredar o leitor nessa cortina de signos. Basta notar uma ausência para concluir que não se trata de uma “dica” segura, confiável. Onde está, só para citar um dos mais importantes, o nome de Charles Baudelaire?

Assim como em outros casos, a pretensa chave é falsa. Trata-se mais de um mecanismo de esconder do que de revelar. Mecanismo idêntico aos demais poemas, nos quais se encena, por exemplo, em vez de uma dica de leitura, uma relação íntima de um texto confessional com um leitor, como em “Sete chaves”.

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?
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

(ATP, 1998, p.40)

O verso inicial serve de abertura, convite-clichê para a iniciação de uma típica “conversa de senhoras”, que, pelo seu contexto social, possibilita a abertura para a intimidade confessional. A temática das chaves do romance codificado, de todo um arcabouço de signos que remetem a uma intimidade em vias de ser devassada, é deveras explorada na poética de Ana Cesar. Entre um poema e outro, a “história que não pode ser contada” fica protegida pelas luvas do afastamento, e o tu – com quem se fala ininterruptamente – fica sujeito às

idiosincrasias de um eu disposto a encenar um drama pessoal que possa justificar seu “estar no mundo”, marcado pela voz soprada da poesia, sempre a interpelá-la, fazendo-a “tagarelar” suas percepções.

Aliás, o campo semântico das chaves, como num *continuum*, se liga ao campo dos segredos geralmente destilados em “cartas”, que depois viram “cartas marcadas” ou “cartas que não mentem jamais”. Essas são também *letra tán hermosa*, no universo de papel que integra a sereia, tudo “dentro dessas margens”, construídas pelo “anjo que registra”. Muito perto dos acontecimentos, sem sobrevoos, com a distância mínima de uma luva, separando a pele do poema da pele da vida.

Destarte, um ser inundado de poesia envolve, na sua longa digressão de fatos imersos em linguagem, o trabalho, os estudos, os encontros, as ilusões, a intensidade e a fraqueza cotidianas, o tédio e a inspiração. Dessa forma, a relação do sujeito com o texto perfaz um movimento circular, em que se projeta, no cerne dos problemas do escrever, uma figuração daquele que escreve, e esta figuração que escreve, incessantemente, projeta a imagem do escrever. Por essa via, esse eu-lírico posiciona-se num limite que se coloca no horizonte da própria escritura, como uma margem que avança à medida que avançamos em direção a ela, revelando, em última instância, que o espaço poético, embora esboce um limite, acaba por ampliar sua área na medida em que a perseguimos, o que leva o poético a articular uma série de questionamentos que acabam por problematizar as fronteiras entre a arte e a vida e as diversas atuações (performances) possíveis nesse espaço.

3. SIMULACROS DE UMA POESIA DA INTIMIDADE

Assinei meu nome tantas vezes
e agora viro manchete de jornal.
("Fama & Fortuna", Ana Cristina Cesar)

A noção de simulacro, na visão de Jean Baudrillard (1991), encerra o problema dos estereótipos tidos na contemporaneidade como elementos de realidade, substitutos daquilo que costumeiramente chamamos de Real. Oposta à produção de sentido, a inundação de informação supérflua, posta como criadora da comunicação, falseia a origem daquilo que ela mesma produziu e vende seu discurso como "verdade". Em outras palavras, a força da mídia *encena a comunicação com o seu público-alvo*, numa esfera fática de enredamento. Como aponta o autor,

Em vez de fazer comunicar, esgota-se na encenação da comunicação. Em vez de produzir sentido, esgota-se na encenação de sentido. Gigantesco processo de simulação que é bem nosso conhecido. A entrevista não directiva, a palavra, os telefones de auditores, a participação diversificada, a chantagem à palavra. "Isto diz-vos respeito, vocês são o acontecimento, etc." A informação é cada vez mais invadida por esta espécie de conteúdo fantasma, de transplantação homeopática, de sonho acordado da comunicação. Disposição circular onde se encena o desejo da sala, antiteatro da comunicação que, como se sabe, nunca é mais que a reciclagem em negativo da instituição tradicional, o circuito integrado do negativo. (BAUDRILLARD, 1991, p. 105).

De fato, a espetacularização da vida e a ampliação do drama pessoal têm sido bastante explorados pelo universo simbólico de modo geral, desde a publicidade até as artes em geral, com destaque para o cinema e a literatura. Aliás, como fenômeno pouco comentado pelos historiadores, podemos ressaltar que, desde a invenção das câmeras de filmagens domésticas chamadas de Super 8, pela Kodak, desenvolvida e popularizada entre as décadas de 60 e 70, pessoas comuns puderam registrar seu olhar sobre o microcosmo que habitavam. Naquela época, a “imagem do cinema”, um simulacro poderoso, ganhava o cidadão comum e fazia dele um narrador pós-moderno de sua própria vivência. Naturalmente, fazer isso com palavras exige uma dose grande de empenho. No entanto, ligar uma câmera e registrar, com ajuda da tecnologia, um modo de estar no mundo pode ser extremamente sedutor para uma geração que começa a se encantar com a tecnologia de uso doméstico.

Disso resultou um sem número de filmes amadores com uma estética completamente particular (geralmente como registro amoroso e próximo de sua própria família, o operador da câmera Super-8 colocava-se quase sempre num plano muito próximo e seguia os personagens filmando-os em *closes* constrangedores, de costas, tímidos ou “posando” artificialmente como que para uma fotografia. Por conta da tecnologia possível da época, nas imagens, os tons de branco pareciam levemente amarelados, a definição era baixa e muitas vezes havia o desfocamento).

Esse tipo de registro ficou extremamente atrelado a uma época e circunstância. É notório, por exemplo, que novelas e filmes que queiram criar um efeito de *flashback* utilizem um filtro de câmera e um modo de filmagem que resultem numa estética semelhante àquela provinda especificamente da Super-8.

O efeito de memória afetiva, pouco nítida, resultante dessa estética pode também ser encontrado nos poemas de Ana Cesar. Não seria por acaso que as capas escolhidas e

popularizadas pela editora Ática tivessem justamente esse tipo de filtro nas imagens selecionadas. A capa de *A teus pés*, por exemplo, feita no referido tom, traz a imagem quase *non-sense*, embora lírica, de um banco visto muito de perto, sem personagem enquadrado, com uma roda de bicicleta ao fundo, um tanto desfocada. Ao redor, uma espuma embaçada que pode muito bem ser o mar de Copacabana.

A sugestiva cena cotidiana, vista na estreita perspectiva de um “eu” e no máximo de um “tu” (mais imaginado que real), amarelecida pelo tempo, resume a poesia que se quer encontrar no interior do livro. No entanto, a poesia de Ana não se enquadra facilmente na paisagem. Ele parece incluir níveis mais elevados e cáusticos de consciência crítica.

Hoje, como sabemos, o referido processo de exposição íntima ganhou maior amplitude. A exploração daquilo que se convencionou chamar de celebridade, numa espécie de ênfase do biográfico/autobiográfico – já que este indivíduo não costuma se constranger ao falar de si, se autopromover – torna possível ver na sociedade da informação uma lógica de exibicionismo e narcisismo. Isso faz da leitura crítica da poesia de Ana Cristina Cesar uma experiência ainda mais rica, que encerra um problema que viria a se tornar mais forte no próprio domínio do poeta. Como nos lembra Siscar,

Se hoje é preciso coragem para escrever um verso “sincero”, é porque a “volta ao real”, submetida ao espetáculo técnico e midiático explícito, transformou a “vida” (como pode ser entendida como escrita do segredo), numa ficção quase inconcebível. (...)

Constatemos, então, que algo como *poesia* pode estar em jogo de maneira decisiva nas perturbações que constituem o segredo da intimidade. Não a intimidade tratada no contexto do desvio ou do sintoma psicanalítico, sociológico ou metafísico, para o qual a realidade é uma narrativa definida em paralelo, mas como “matéria bruta” na qual ou a partir da qual se revela, se explicita ou se modula um desejo de realidade, de subjetividade. (SISCAR, 2011, p.48-9)

Devorando esse mecanismo de esvaziamento intencional de uma metafísica em favor de uma aproximação desestabilizadora com a imanência cotidiana, toda poética de Ana Cristina Cesar se articula em torno da especulação dos jogos com a intimidade, no universo dos dramas passionais por meio de uma série de elementos tradicionalmente ligados às formas da expressão feminina. No entanto, os diários íntimos, as cartas e as falsas declarações de amor subsidiam uma poética desarticuladora, crítica e bastante atual.

Ao contrário do que pode o universo restrito da intimidade, o caráter fragmentário de seu discurso, as relações intertextuais que pratica, sua consciência da linguagem e seu poder de sedução fazem de seus textos verdadeiros objetos enigmáticos. A mobilização do interlocutor é um recurso poderoso de manter o leitor interessado, pois, como afirmou Baudrillard, o assunto passa a ser “ele”. Temos aí um simulacro de intimidade análogo ao da mídia em relação ao consumidor.

Em sua poética mediada por máscaras, medidas, luvas, luzes de *spots*, entre tantos elementos de nítido afastamento, escrever é encenar um diálogo íntimo mas vazio com o leitor, exatamente como fazem os meios de comunicação, por meio das funções fática e conativa, encenar também um leitor/amante para o qual a poeta “meia-bruxa, meia-fera,/ risinho modernista/ arranhando na garganta,/ malandra, bicha,/ bem viada, vândala,/ talvez maquiavélica” finge jogar-se aos seus pés, como no poema a seguir;

Samba-canção

Tantos poemas que perdi.
Tantos que ouvi, de graça,
pelo telefone – taí,
eu fiz tudo pra você gostar,
fui mulher vulgar,
meia-bruxa, meia-fera,
risinho modernista
arranhando na garganta,

malandra, bicha,
 bem viada, vândala,
 talvez maquiavélica,
 e um dia emburrei-me,
 vali-me de medidas
 (era uma estratégia),
 fiz comércio, avara,
 embora um pouco burra,
 porque inteligente me punha
 logo rubra, ou ao contrário, cara
 pálida que desconhece
 o próprio cor-de-rosa,
 e tantas fiz, talvez
 querendo a glória, a outra
 cena à luz de spots,
 talvez apenas teu carinho,
 mas tantas, tantas fiz...

(ATP, 1998, p.72)

A poesia aqui é falsamente tratada como assunto de menor importância: “Tantos poemas que perdi.”. É posta no nível do discurso amoroso: “Tantos que ouvi, de graça, / pelo telefone”. A carnavalização é ratificada pela marchinha popular: “Taí”. Dali em diante, tudo é rebaixamento, inclusive a ironia modernista: o eu lírico torna-se “vulgar”. A própria língua portuguesa é rebaixada além das gírias, o erro gramatical em “meia-bruxa, meia-fera”

Querendo a glória ou apenas o carinho do amante/leitor, o eu-lírico, intelectual disfarçado em trecho de samba-canção, assume que ser inteligente enrubesce, por isso a estratégia de parecer ignorar o próprio brilhantismo: “inteligente me punha / logo rubra, ou ao contrário, cara / pálida que desconhece /o próprio cor-de-rosa”. Assim, incorporando o conjunto de preceitos que regem a tradição e relações de submissão ao amado no mundo feminino, a poética enluvada de Ana Cesar anuncia a bofetada como aviso para o leitor, a quem, de forma também insidiosa, diz, depois, *estar aos pés*.

Aliás, nada melhor para iconizar essa poética do que a imagem das “luvas de pelica”, título de livro de estreia: se por um lado a luva é elemento de grande proximidade com o corpo, mais que isso, com as mãos, sinédoque do gesto de escritura, figura de encaixe

sobre a qual se diz comumente que certa coisa lhe “caiu como uma luva”, por outro, é índice de barreira, proteção da intimidade, vestimenta, máscara. A pelica se aplica ao que é chique, distinto, aquilo que tem classe. Dessa metáfora nasceu o ditado popular que circula em toda sociedade brasileira há muitos anos: “dar um tapa com luva de pelica”.

A figurinista Beth Filipecki, compondo um personagem para a rede globo em uma novela que retratou a sociedade carioca do início do século XX, explica que as luvas eram objeto de sofisticação, imitando os padrões europeus. Além disso, as luvas de pelica proibiam a exposição demasiada da mulher. As mais longas também restringem os movimentos. Segundo a especialista, por serem símbolo de ostentação e fineza, criou-se a expressão popular que significa “revidar uma afronta de forma elegante”: “Quem nunca ouviu a frase ‘dar tapa com luva de pelica’?”¹

De fato, se podemos localizar rapidamente na escrita de Ana o devassamento de uma intimidade, em seguida notamos que o exagero da exposição de rituais íntimos fazem parte de uma atuação cênica como construção performática, que tem como chave de funcionamento a adesão, por parte do leitor, a um lugar de superioridade em relação a um eu-lírico fragilizado, exposto, fragmentado e socialmente marcado – feminino.

Essa adesão é um pré-requisito do texto. É depois de tratar o leitor com sedutora intimidade que o jogo vira, o tempo fecha e o apontamento crítico de um jogo sadomasoquista, no qual as relações de poder se invertem alternadamente, começa a se desenrolar. É nesse jogo que se coloca a expressão poética crítica e irônica de Ana Cesar.

Como comentamos, desde os primeiros seis poemas escolhidos para a estreia oficial de Ana Cesar na antologia *26 poetas hoje*, esses traços principais da poética de Ana Cristina Cesar já estavam delineados. Naquele conjunto, a experiência paradoxal de um

¹ <http://tv.globo.com/novelas/lado-a-lado/estilo-tv/noticia/2012/10/tapa-de-luva-de-pelica-berenice-ganha-regalo-que-e-simbolo-de-riqueza.html>

“jornal íntimo” começa a se configurar e, com coragem e elegância, uma longa encenação de intimidade começa a ser tecida.

Nesses textos, o fragmentário cumpre a função de denunciar um todo existencial previsível e ao mesmo tempo inapreensível. A linguagem totalmente vazia de retóricas transcendentais indicia o limite tênue entre o prosaico e a possibilidade de mediação de uma experiência “original”.

No entanto, em cada fragmento, o vazio existencial ganha forma pela ausência de qualquer índice de elevação. As datas de diário traduzem com exagero e artificialidade o invisível cotidiano, trazendo, em meio a gargalhadas de pastelão, uma discussão séria sobre a recente condição humana profundamente mudada pela Modernidade como, por exemplo, no trecho a seguir retirado de “Simulacro de uma solidão”:

30 de agosto

Hoje roí cinco unhas até o sabugo e encontrei no cinema, vendo Charles Chaplin e rindo às gargalhadas, de chinelos de couro, um menino claro. Usei a toalha alheia e fui ao ginecologista.

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 *apud* HOLLANDA, 2007, p.143)

No trecho, a referência a Chaplin pode ser lida como lembrança do que fora perdido sem mesmo ser percebido a tempo, ou seja, o humano no humano pré-mecanização.

Em “Arpejos”, por exemplo, a descrição detalhada do dilema ginecológico, quase inédito na história da literatura, aparece no poema de Ana C. sem nenhum vestígio de tabu. De fato, o modelo de diário íntimo não necessita dessa censura, mas a insistência nos detalhes leva a crer que o exagero de intimidade busca a elevação do contratempo a fetiche:

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 Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura. (CESAR *apud* HOLLANDA, 2007, p.143)

Neste poema, o grau de intimidade com o leitor chega, talvez, ao nível máximo. O feminino aqui se expõe como um *rouge* a mais, que tem um significado a mais, índice da condição marcada. Os planos de vida são mencionados, mas não se realizam. A tarefa intelectual serve de consolo. “Vida imaginada” e “arte sincera” se alternam e se contaminam, podendo virar “vida sincera” e “arte imaginada” nos caminhos da poesia performática. Nesses textos, não raras vezes o narrador, ou eu-lírico, no caso da poesia, atua como uma espécie de performer. Como aponta Ravetti (2002), o corpo está sempre presente e

se impõe nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições) e, sobretudo, pela interseção com a morte, no esforço repetido de recuperar a si mesmo em suas partes, escrito em algum esquema coletivo e de tempos recuperados. (RAVETTI, 2002, p. 61-62)

Nos anos 70, no Brasil, a dicção performática (com a presunção de uma audiência e às vezes em eventos em que a audiência era real, misturando música e literatura – as artimanhas) trouxe à poesia um caráter de aproximação com o cotidiano vivido.

No Brasil, desde a metade exata do século XX, a relação entre os artistas e as influências internacionais almejadas pelo modernismo já estava consolidada. O intercâmbio cultural entre França, Itália, Estados Unidos e Brasil, sobretudo nas artes plásticas, fez com que houvesse uma geração de brasileiros atuantes nas vanguardas internacionais. A artista plástica Lygia Clark, por exemplo, expôs em Paris, no ano de 1952. Junto ao grupo “Frente”, que ajudou a fundar, buscava romper com as margens de espacialidade integrando a moldura às obras. Em 1959, Lygia interage com os poetas neoconcretos e suas obras iniciam um tipo de relação sensorial entre arte e vida, trazendo luz sobre alguns temas que se tornarão emblemáticos a partir daquele momento, como as relações entre eu/outro, dentro/fora, arte/vida, corpo/espço, aqui/agora.

Também Helio Oiticica, cuja experimentação permitiu que criasse objetos penetráveis (corpos artísticos animados pela alma do público, posicionado como parte essencial do processo), colocou o problema do corpo na obra culminando com os famosos parangolés. Um deles, chamado Tropicália, inspirou o movimento musical e poético Tropicalismo, que contribuiu para uma melhor consolidação de um conceito de brasilidade mais apurado dentro e fora do país. Vejamos um seu poema manifesto:

Polinizações cruzadas
entre lido e vivido. Entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento
pensado.
Entre a confissão e o jogo. Entre o vivenciado e o inventado. Entre o
propósito e o instinto. Entre a demiúrgica lábia e as camadas superpostas do
refletido.
Imbróglio d’álgebra e jogo de azar.
Fria serenidade e fúria de touro em câmara escura.
Choque de besouro contra a vidraça. Entre.
Procura do ponto de liga alquímica: amálgama de oral (reino da mente veloz
em presença, do imediato, das súbitas vozes intervenientes, do espírito em
chamas, do “estalo de Vieira”, das línguas de fogo em reprise do Pentecostes
ao vivo?) e de escrito (reino do adiamento, do recalque, do mediato, do
procrastinado, da letra morta in vitro?).
Entre o ponto e o poroso

(SALOMÃO, 1998, p. 89).

A “espontaneidade” ardilosa, fruto de um complexo jogo entre “demiúrgica lábia” e camadas em que são superpostos Mallarmé com seus jogos e Vieira com sua “língua de fogo”, alinha-se a um tipo de expressão performática muito presente em diversos setores culturais a partir desse momento e nas décadas seguintes. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda,

O que hoje é conhecido como poesia marginal pode ser definido como um acontecimento cultural que, por volta de 1972-1973, teve um impacto significativo no ambiente de medo e no vazio cultural, promovidos pela censura e pela violência da repressão militar que dominava o país naquela época, conseguindo reunir, em torno da poesia, um grande público jovem, até então ligado mais à música, ao cinema, shows e *cartoons*. (*A poesia marginal*. Disponível em <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-poesia-marginal/>>. Acesso em 17 de junho de 2013)

A efervescência vanguardista extremamente rica propicia experiências artísticas diversas, influenciando na música e nas apresentações até mesmo da cultura de massa, como a TV. A expressão de Décio Pignatari, “geleia geral”, adotada como título da canção/poema/manifesto de Torquato Neto (em parceria com Gilberto Gil), consolida bem a retórica daquele momento. Em uma de suas estrofes, podemos ler:

Um poeta desfolha a bandeira
E eu me sinto melhor colorido
Pego um jato, viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido
Faz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bananas ao vento.

(Torquato Neto/Gilberto Gil. Disco: Gilberto Gil: *Quilombo*. Trilha Sonora, 1984).

A expansão dos meios de comunicação fomentou a cultura audiovisual e alguns artistas iniciaram um processo de mostra de bastidores. No caso do teatro e das artes plásticas, a ritualização do momento em que a obra acontece mistura-se a um teor de vivência, já que os espectadores podem literalmente presenciar e fazer parte da concepção do objeto.

Como constata Cohen (2009),

Esta tendência de se valorizar o momento da criação era o prenúncio de uma mutação na arte contemporânea. Enquanto as pinturas performáticas de Pollock e Kounellis registrando gestos expressivos ainda resultavam em representações estéticas objetuais, o nascente movimento da *body art* deslocava o ponto focal do produto para o processo, da obra para o criador. A *body art* assumia o corpo como suporte artístico. A ação do artista sustentava-se como mensagem estética por si mesma e o seu registro residual ou documental representava um epifenômeno. (COHEN, 2009, p. 15)

Na perspectiva geral da arte, a performance pode ser vista como modo de operacionalização em que o objeto é redefinido e atualizado por um performer. Nesse caso, aproveita-se a expressividade do aqui e agora da vivência como descortínio da experimentação artística, permitindo-se reavaliar as relações entre vida e arte.

A performance, como arte de fronteira, está ligada a um movimento maior, uma maneira de ver a arte, aproximando-a das emoções da vida: trata-se da *live art* (arte ao vivo ou arte viva) cujos procedimentos incluem presentificação do corpo, fabricação de máscaras, exposição radical de um eu, exibição de rituais íntimos, teatralização de uma autobiografia, identidades inacabadas, ações em progresso e experimentação.

De modo geral, a performance como linguagem de uma inscrição do autor na obra começa a ser identificada no contexto geral da arte a partir da década de 1950, por meio das artes plásticas, como expõe Cohen (2009), já que realização física do artista começou a se

inscrever no quadro. Pollock, por exemplo, elegia esse momento como o ponto máximo de sua concepção artística, por meio de uma gestualística própria, ritualizada.

Ainda mais radical que este primeiro momento, o nascente movimento da *body art* assume o corpo como suporte, transformando o artista-performer em sujeito e objeto de sua obra que é suplementada pelo ilimitado sentido que o corpo sempre reverbera (como sinédoque da condição humana). A *body art* não raras vezes possui uma estrutura que acolhe os procedimentos da colagem, da repetição, do esvaziamento do sentido, às vezes chegando às beiras de atingir uma espécie de mantra hipnótico, num estado alterado de consciência. Nessa busca quase que ritualística, a figura do performer torna-se então responsável por uma espécie de presentificação, de instauração de um instante-já, de um *aqui e agora* imanescentes.

Em importantes estudos sobre a prosa de ficção contemporânea, Azevedo (2004 e 2007) e Klinger (2006) elegem certo comportamento performático de narradores/autores como ponto fundamental de enfrentamento do presente literário.

Para Azevedo (2007, p. 58), por exemplo, a performance autoral pode apontar a presença fantasmagórica de uma voz para desmascará-la como também pode travestir-se de máscaras, em jogos com a autobiografia, já que o ato performático tem como fundamento lançar à desconfiança o enredo que encena.

Klinger (2006, p.58) destaca que os textos autoficcionais implicam dramatizações de si, como ocorre no palco teatral, nas *performances cênicas*. O sujeito se torna duplo, misto de pessoa (ator) e personagem.

Explorando, com mais recursos, a mesma problemática, já no fim de sua breve e vertiginosa experiência de vida e arte, a intimidade de Ana em “Fama e Fortuna” aparece inscrita num contexto de deslocamento, no qual a condição de se ter uma assinatura (da autora na capa dos livros? dos autógrafos? dos contratos de locação da casa na Gávea?) não garantiu

a confiabilidade que impedisse o nome (que se supõe famoso) de figurar na manchete negativa do jornal:

Fama e Fortuna

Assinei meu nome tantas vezes
e agora viro manchete de jornal.
Corpo dói - linha nevrálgica via
coração. Os vizinhos abaixo
imploram minha expulsão imediata.
Não ouviram o frenesi pianíssimo da chuva
nem a primeira história mesmo de terror:
no Madame Tussaud o assassino esculpia
as vítimas em cera. Virou manchete.
Eu guio um carro. Olho a baía ao longe,
na bruma de néon, e penso em Haia,
Hamburgo, Dover, âncoras levantadas
em Lisboa. Não cheguei ao mundo novo.
Nada é nacional. Desço no meu salto,
dói a culpa intrusa: ter roubado
teu direito de sofrer. Roubei tua
surdina, me joguei ao mar,
estou fazendo água. Dá o bote.

(I&D, 1999b, p. 170)

Segundo os estudos do arquivo de Ana C., feitos por Luciana Di Leone, o poema foi composto na ocasião em que, no ano de 1982, Ana se muda para uma casa na Gávea. A essa altura, seu relacionamento com uma mulher provoca indignação da vizinhança, ocasionando o pedido de sua expulsão. (cf. DI LEONI, 2008, p. 8)

No poema, o eu lírico já se desdobra em uma vida pública e uma vida íntima. Na vida pública, a assinatura, tantas vezes repetida, deveria garantir a respeitabilidade do nome, livrando-o da exposição na manchete de jornal. A poesia, “frenesi pianíssimo da chuva”, não mobiliza os vizinhos, que expõem *de fato*, publicando no jornal, o exposto *encenado* da poesia, duplicando a exposição. Assim, a autora e sua vida íntima seriam como duplos – um

deles seria uma cópia de cera (que sobrevive) e outro, o original, guilhotinado pela vizinhança como ocorreu com os modelos do famoso museu Madame Tussaud.

Além disso, para acrescentar ainda uma chave interpretativa, o título “Fama e Fortuna”, além de apenas reproduzir a justaposição de dois termos que, na sociedade do espetáculo, costumam vir mesmo nesta ordem, aponta, ironicamente, para o mito do escritor, aquele que, geralmente, apesar de ter um nome – uma firma, uma marca, uma assinatura que assegura sua autoria – não dispõe da outra metade do sintagma, da fortuna... ou justamente está submisso a ela, se ela – a Fortuna – for lida como a deusa romana da sorte (boa ou má).

Mas, no poema, o assunto rapidamente acaba. A manchete de jornal – carregada de fama ou infortúnio – dura apenas um dia. O eu-lírico retorna a seus dramas íntimos, sem âncoras. Lamenta a queda, se joga ao mar e, bem ao gosto da autora, no dramalhão do naufrágio, desafia o leitor com mais uma ambiguidade: “Desço do meu salto [...] me joguei ao mar,/ estou fazendo água. Dá o bote”.

Assim, o leitor/amante assume, necessariamente, a atitude dúbia de quem deve, à maneira de uma serpente atenta, dar o bote da interpretação, mas também salva o naufrago que se afoga no mar da linguagem.

Ligado a um momento mais frívolo e narcisista do sujeito, por assim dizer, ou mais engajado, qualquer escrita possui uma amplitude social. No entanto, no contexto da crítica filosófica do sujeito, um “retorno do autor” está também ligado a uma problematização das frequentes aparições do corpo, do nome, da assinatura, da imagem, da fotografia no plano da literatura, o que reitera o conceito de performance, que buscamos aprofundar a partir de agora.

O adjetivo performativo deriva da teoria linguística dos atos de fala. Culler explica como as questões importantes vinculadas “ao sentido e ao efeito da linguagem” se originam da teoria de John Austin:

O conceito de elocução performativa foi desenvolvido no decênio de 1950 pelo filósofo britânico J.L. Austin. Ele propôs uma distinção entre duas espécies de elocuições: as elocuições constativas, tais como "Jorge prometeu vir", fazem uma afirmação, descrevem um estado de coisas e são verdadeiras ou falsas. As elocuições performativas não são verdadeiras ou falsas e realmente realizam a ação a que se referem. Dizer "Prometo pagar-lhe" não é descrever um estado de coisas mas realizar o ato de prometer; a elocução é ela própria o ato. Austin escreve que quando, numa cerimônia de casamento, o padre ou juiz pergunta: "Você aceita essa mulher como sua legítima esposa?" e eu respondo "Sim", não descrevo coisa alguma, eu faço algo. "Não estou fazendo um relato sobre um casamento: estou me entregando a ele." Quando digo "Sim", essa elocução performativa não é nem verdadeira nem falsa. Pode ser adequada ou inadequada, dependendo das circunstâncias; pode ser "feliz" ou "infeliz". (CULLER, 1997, p. 95)

A própria teoria de Austin se mostrou polêmica. Derrida, ao comentar o autor, propõe que não podem existir certos atos performativos na linguagem, mas uma generalizada performatividade em todos os atos de linguagem. O filósofo da desconstrução parece insurgir-se contra certa ideia de purificação de verdade que atravessa a obra de Austin e de seus principais seguidores, como Searle. Austin tinha previsto que há contextos em que um performativo não é sério – por exemplo, quando pronunciada numa peça de teatro a mesma declaração afirmativa “sim” não teria o caráter de praticar uma ação, pois o contexto seria falso, ao que Derrida responde:

Porque, enfim, o que Austin exclui como anomalia, exceção, “não sério”, a *citação* (em cena, num poema ou num solilóquio), não é a modificação determinada de uma citabilidade geral – antes de uma iterabilidade geral – sem a qual não haveria sequer performativo “bem sucedido”? De tal sorte – consequência paradoxal mas inelutável – que um performativo bem-sucedido é forçosamente um performativo “impuro” para retomar a palavra

que Austin empregará adiante, quando reconhecer que não há performativo “puro” (DERRIDA, 1991, p. 32).

No poema, o jogo estabelecido pela autora parece repercutir a polêmica discussão acerca da existência ou não de performativos sérios e não-sérios. Derrida, como se sabe, desconstrói a estratégia de Austin de deixar de lado performativos feitos “por atores em cena”, em função de eles serem parte de um discurso parasitário, ou seja, não sério (CULLER, 1997, p. 135). Segundo o próprio Austin, os performativos estão sujeitos

[...] a certos outros tipos de enfermidade que infectam todos os enunciados. E esses, da mesma forma, embora possam novamente ser trazidos para uma exposição mais geral, estamos no momento excluindo deliberadamente. Quero dizer, por exemplo, o seguinte: um enunciado performativo será, por exemplo, de um modo específico oco ou vazio, se dito por um ator no palco, introduzido num poema, ou dito em um solilóquio. (AUSTIN *apud* CULLER, 1997, p. 134-135).

No caso do poema Fama e Fortuna, a assinatura, gesto performático de validação da autoria, acontece nos moldes de um gesto feito por um ator no palco, considerando que a escrita é um *locus* de encenação para Ana Cesar. Chama a atenção aqui a habilidade de Ana ao emoldurar o factual, o empírico, deslocando o contexto e sabotando, conseqüentemente, o discurso autobiográfico, ou seja, o evento e a assinatura. Assim, a escrita, aparentemente cifrada a um destinatário específico, compõem-se como impostura constitutiva e autoconsciente: “Assinei meu nome tantas vezes/ e agora viro manchete de jornal”. Seria um claro exemplo claro do que Austin está chamando de “enfermidade” ou performativo parasitário.

Entretanto, é essa força de atuação que reafirma Derrida ao desconstruir o pensamento de Austin (mesmo ante a defesa de John Searle em prol de Austin no famoso Reiterating the Differences). Segundo o filósofo francês, para que uma promessa (ou uma aposta ou mesmo

uma prática como o batismo ou a declaração de um casamento) ocorra, ela deve ser um gesto reconhecível como “cerimônia”, algo que se repete mais ou menos da mesma forma, em que os atores tenham papéis preconcebidos, como numa atuação.

Assim, um ator no palco podendo representar um casamento é um excelente modelo de como um casamento é uma repetição (uma iteração), uma atuação. Dessa forma, podemos reverter o pensamento dual do que seja “sério” e “parasitário” em Austin, e considerar, com Derrida, que os performativos “sérios” são apenas um caso especial de performativos.

O que resultará dessa longa discussão é o conceito de iterabilidade, proposto por Derrida, ou seja, o valor da repetição como marca de um processo performativo. Iterabilidade é assim uma espécie de potência estrutural de todo signo de ser repetido na ausência não somente de seu referente, mas também na ausência de seu significado ou intenção. É, ao repetir-se como mesmo e como outro, que o rito aciona a citacionalidade necessária para o funcionamento do significante e, de modo mais abrangente, do código. É por repetir-se tantas vezes que uma assinatura tem valor de assinatura, de modo que a encenação é parte constitutiva da validação de uma suposta verdade.

Segundo o filósofo, a assinatura, marca de originalidade, é paradoxal, pois depende de um reconhecimento. É preciso que uma assinatura seja uma boa cópia de outra assinatura feita em presença de uma autoridade para pôr em curso seu funcionamento. O real depende da cópia e a cópia o substitui:

Por definição, uma assinatura escrita implica a não presença atual ou empírica do signatário. Mas, dir-se-ia, marca também e retém seu ter-sido presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro, logo, um agora em geral, na forma transcendental da permanência. Essa permanência geral está de algum modo inscrita, presa na pontualidade presente, sempre evidente e sempre singular da forma da assinatura. Nisso consiste a originalidade enigmática de todas as rubricas. (DERRIDA, 1991, p. 35)

Em obras como a de Ana Cristina Cesar, o trabalho com a linha tênue da performance vale-se de simulacros de presença íntima num ataque ostensivo às fronteiras entre a arte e a realidade, de modo a valer-se da mentira como apontamento da falência de sistemas rígidos, baseados na essência e na Verdade.

3.1 O paradoxo da mentira, o não sério e o performativo

Silviano Santiago lançou, em 2004, um livro chamado *O falso mentiroso*, que coloca, como pano de fundo de sua ficção autobiográfica ou de sua biografia ficcional, o “paradoxo atribuído a Euclides de Mileto (século IV a.C.), cuja forma mais simples é: se alguém afirma ‘eu minto’, e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa etc.”.

Por meio de uma série de afirmações provocativas, o texto desestabiliza a possibilidade de ser levado a sério e faz desse jogo um espaço de liberdade (e, podemos até dizer, de libertinagem) em relação aos parâmetros seguros que os leitores costumam desejar quando leem um texto com informações biográficas.

O texto, editorialmente um tanto inclassificável, aparece sob o título de “Memórias” e, por meio de uma estrutura circular em que os assuntos se repetem, sabota a coerência lógica e conta seguidamente o mesmo episódio em versões diferentes, deixando claro o caráter seu lúdico, e o projeto de desestabilização do gênero “memórias”:

Não tive mãe. Não me lembro da cara dela. Não conheci meu pai. Também não me lembro da cara dele. Não me mostraram foto dos dois. Não sei o

nome de cada um. Ninguém quis me descrevê-los com palavras. Também não pedi a ninguém que me dissesse como eram.
 Adivinho.
 Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade. (SANTIAGO, 2004, p. 9)

Segundo Klinger (2006), esse texto pode ser considerado uma autoficção, uma dramatização de si mesmo, que dialetiza os preceitos de Lejeune (1975) para a autobiografia, já que o nome da capa coincide e, ao mesmo tempo, não coincide com o sujeito que narra sua história no texto. Para a autora,

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor nos permite chegar próximos da definição que interessa para nossa argumentação. Qual a relação do mito com a autoficção? O mito, diz Barthes, “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão”. “O mito é um valor, não tem a verdade como sanção.” (KLINGER, 2006, p. 55)

A estudiosa trabalha, em sua tese de doutorado, com uma hipótese de “retorno do autor”. A hipótese de Klinger é a de que algumas narrativas contemporâneas brasileiras e latino-americanas se situam entre a ficção e a não-ficção. Dessa forma, a estudiosa demonstra certa tendência contemporânea de uma *falar de si* relativo a uma crescente espetacularização do sujeito. No Brasil dos anos 80, por exemplo, vários foram os relatos memorialistas e gêneros correlatos de jovens que sofreram a ditadura militar.

A exploração de uma capacidade performática da linguagem generalizante, como quis Derrida, sem a interferência de exceções “impuras” ou “parasitárias”, permitiu que filósofos de uma outra área do saber utilizassem um deslocamento da teoria dos atos de fala numa proposição de identificação do sujeito.

Culler expõe essa transição da seguinte forma:

O momento mais recente dessa pequena história da performativa é o surgimento de uma "teoria performativa do gênero e da sexualidade" na teoria feminista e nos "gay and lesbian studies". A figura-chave aqui é a filósofa norte-americana Judith Butler, cujos livros *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), *Bodies that Matter* (1993) e *Excitable Speech: A Politics of the Speech Act* (1997), exerceram grande influência no campo dos estudos literários e culturais, particularmente na teoria feminista, e no campo emergente dos "gay and lesbian studies". (CULLER, 1997, p. 101)

A teoria performativa de gênero de sexualidade reforça a permanência de valores e de normas sociais rememoradas pelos atos de fala e sua capacidade performativa de produzir um sujeito através da repetição. Como esse aspecto da distensão da teoria da performance nos interessa de modo especial nesta tese, vamos abordar o assunto com um pouco mais de critério.

Conforme Klinger (2006), esse tipo de procedimento demonstra

o caráter *teatralizado* da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que "representa um papel" na própria "vida real", na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. (KLINGER, 2006, p.59)

Ana Cesar parece ter captado essa esteira de influência nos jogos entre realidade e ficção realizados e ironizados em seus poemas. O mesmo autor do outrora citado *O falso mentiroso* dedicou-se a esse tipo de análise teórica a respeito da obra de Ana Cristina Cesar.

Em seu antológico artigo “Singular e Anônimo”, ele ressalta que, nos textos híbridos escritos pela autora,

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 uma massa indistinta, nem papo a dois confluyente e íntimo. SANTIAGO (2013, p. 452)

O poema está no meio termo entre a referência clara e a impessoalidade, conforme demonstra o trecho a seguir, de “Correspondência Completa”:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas (ATP, p. 120)

Entre Mary e Gil está a literatura de Ana Cristina Cesar. Tendo passado pelos bancos universitários, Ana tinha mais trânsito com os paradoxos que envolviam a exposição de qualquer coisa que seja através das molduras da arte.

No poema “Soneto”, por exemplo, a referência ao nome, espécie de garantia de autenticidade, se desloca em direção a um sujeito que não garante que possa responder por essa identidade:

Pergunto aqui se sou louca
Quem quer 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

(I&D, 1999b, p. 38)

A matriz da dispersão da identidade é retomada juntamente com uma desconfiança em relação à própria *persona* que se chama Ana Cristina e que finge fingir que finge.

O soneto se atualiza e deixa no ar a dialética da ambivalência - aquela vivida pelos atores-performes, que propõe a impossibilidade de 'ser' e 'representar' simultaneamente. Esse conceito está ligado à propriedade da linguagem de falsear uma presença.

Portanto, o mecanismo performático que opera no poema seria uma manifestação de uma volta, ainda que modificada, pronta para fazer sentido para além do sujeito, prova indelével da capacidade de operação *in absentia*, própria da escritura.

A intimidade e a confissão que fazem parte da estrutura poética de Ana Cristina passam a ser uma forma de construção de um discurso que questiona justamente a possibilidade desses pactos de intimidade frente ao poder desestabilizador da linguagem poética, força plurissignificativa capaz de, sendo pura representação, apontar a teia gigantesca de representações capazes de aprisionar ou expandir o espírito humano.

4. IMPLICAÇÕES POLÍTICAS DE UMA EXPLORAÇÃO POÉTICA DO FEMININO

Não preciso nem casar
Tiro dele tudo o que preciso
Não saio mais daqui
Duvido muito
Esse assunto de mulher já terminou
(Ana Cristina Cesar)

Embora não localizemos na escrita de Ana Cristina Cesar aquilo que se entende mais claramente como engajamento, sua poesia problematiza o feminino encenando a própria encenação inerente a ele, ou seja, mostrando, por meio do exagero, a construção dos discursos performatizados. Remarcando o marcado, ela acaba por deflagrar a reflexão política em relação aos cerceamentos referentes ao gênero e sua atuação social.

Moriconi discorreu sobre o tipo de engajamento assumido por Ana Cristina Cesar. Para entendê-lo é preciso entender também as particularidades daquele momento, em que o próprio país vivia um regime de exceção.

Isso é muito importante para compreender a poética de Ana. Compreender que a poesia de Ana se desengaja da militância ortodoxa para engajar-se numa *política de linguagem* anti-autoritária. O exercício poético como pesquisa de articulação de linguagem não totalitárias, não totalizadoras, não vendedora de ilusões – sequer a ilusão do sentido. (MORICONI, 1996, p. 50)

Ainda segundo o autor, Ana viveu intensamente o conflito de querer ocupar um lugar no universo intelectual (predominantemente masculino) preservando a especificidade de sua condição de mulher. Sendo assim, ela acabou por desenvolver uma reflexão, uma prática e, sobretudo, uma estética que representasse um “abalo na divisão tradicional dos lugares de gênero”. (idem, p.71). Ao que parece, Ana leu com interesse as teorias feministas e pós-feministas e teve como grande influência de escrita (tão evidente que muitas vezes foi silenciada pela crítica) talvez a autora que melhor soube trabalhar, sem descuidar da arte, a condição da mulher na sociedade brasileira: Clarice Lispector. Como nota, o crítico e amigo, “em perspectiva hermenêutica, constate-se ainda que a obra de Ana existe como reação e resposta à Clarice Lispector” (MORICONI, 1996, p.73)

A própria circunstância da poesia marginal, suas linhas mestras ligadas à *beat generation* americana e o momento da ditadura militar enfrentado no Brasil daquela época impunha aos intelectuais uma tomada de posição política. Conforme afirma Britto,

Pautando em um depoimento de Leila Miccolis, demonstra como a idéia de uma “poesia marginal” contribuiu para que a mulher formasse uma nova mentalidade, em um movimento mais geral que defendia uma ideia mais inclusiva de democracia, abarcando em suas obras questionamentos sobre gênero, sexualidade e valores estéticos. No caso da lira de Ana Cristina tais questões adquiriram centralidade, embora marcadas por uma poética cujo projeto revela uma impossibilidade de dizer, uma hesitação: “conta uma coisa que não foi dita; conta, mas conta enquanto questão literária. Na literatura, sempre haverá uma coisa que escapa. (...) (BRITTO, 2012, p.127)

Todavia, note o leitor que não se trata aqui de uma proposição panfletária, mas de uma abordagem profunda, crítica, posicionada, que se depara com problemas formais, de base, capazes de recolocar, no âmbito artístico, o signo do feminino por meio de uma voz própria.

O que resulta é que, em textos em que habita uma consciência criadora, sempre que a estrutura do sentido abre uma fresta para a reflexão crítica, a estrutura do próprio suporte artístico, como matéria que abriga e multiplica essa reflexão, é inevitavelmente afetada. Trata-se de um tipo de literatura engajada que não provém de outras áreas do conhecimento humano, mas deriva da própria arte.

No caso da abordagem desse novo feminino pela literatura que começou a se delinear com o início da Revolução Industrial, sabemos que ainda hoje, no século XXI, apesar das inegáveis conquistas, há a busca de uma voz de representação que possa, de um lado, modificar empiricamente o lugar de subserviência de uma maioria de sujeitos femininos no mundo contemporâneo e, de outro, representar, de fato, o feminino sem que esse movimento de representação seja mais uma vez um mecanismo de repressão e subjulgamento. Além disso, quanto essa representação se propõe a um lugar artístico, ela precisa apresentar soluções que sejam reconhecíveis como estéticas, formais.

Podemos citar, como ponto de referência do aparecimento dessa representação matricial inovadora na literatura, o monólogo interior da personagem Molly Bloom, de James Joyce, no épico moderno *Ulisses* (1922). A questão do desejo, que é central na discussão da emancipação feminina, aparece nele e em uma linhagem de textos que podem ser relacionados a ele como ponto-chave da saída de uma neutralidade masculina no discurso.

Octavio Paz, ao se debruçar sobre o tema do desejo na literatura, em *A dupla chama* (1994), recupera um pouco dessa linhagem:

No conto de Apuleio, a jovem Psiquê, castigada por sua curiosidade, ou seja, por ser escrava e não dona de seu desejo, deve descer ao palácio subterrâneo de Plutão e Prosérpina, reino dos mortos, mas também das raízes e dos germes: promessa de ressurreição. (PAZ, 1994, p.32)

Como vemos, desejo como crime e o posterior castigo delineiam o sujeito feminino, fazendo da narrativa uma espécie de censura, de moral. A curiosidade extremada de Prosérpina, que passaria ao longo da história a ser definidora no patriarcado da natureza feminina, é punida exemplarmente. No entanto, já na narrativa de *Ulisses*, como continua o próprio Paz (1994), o abismo do desejo na alma feminina muda-se de crime para manancial, celebração inversa de Eros, não de Psiquê:

Molly é um manancial e fala sem parar no longo solilóquio que é como o inesgotável murmúrio que brota de uma fonte. E o que diz? Toda essa torrente de palavras é um grande Sim à vida, um Sim indiferente ao bem ou ao mal, um Sim egoísta, prudente, ávido, generoso, opulento, estúpido, cósmico. Um Sim de aceitação que funde e confunde em seu monótono fluir o passado, o presente e o futuro; o que fomos e somos e seremos; tudo junto e todos juntos em uma grande exclamação, como uma onda que levanta, afunda e mistura a todos em um todo sem começo nem fim. (PAZ, 1994, p. 33)

Em Molly Bloom, pensamento e corpo se (con)fundem, sem filtros, numa expressão egoísta, como afirma Octavio Paz, porque desconsidera a presença do Outro como censura. No “Sim” de Molly Bloom está a fonte que inicia a criação e seu monólogo descompensado vale quanto pesa, por sua extensão, por seu preenchimento de linhas, no exercício ainda inaugural de uma voz:

(...) e o mar o mar carmesim às vezes como fogo e os gloriosos crepúsculos e as figuras nos jardins da Alameda sim e todas as ruazinhas estranhas e as casas rosa e azuis e amarelas e os jardins-de-rosas e os jasmims e os gerânios e cactos e Gibraltar quando eu era mocinha onde eu era uma Flor da montanha sim quando eu pus uma rosa no meu cabelo como as moças andaluzas usavam ou será que eu vou usar uma vermelha sim e como ele me beijou debaixo do muro mouresco e eu pensei bem tanto faz ele como um outro e então eu lhe pedi com meus olhos que pedisse novamente sim e então ele me pediu se eu queria sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus meus braços à sua volta sim e o arrastei para baixo sobre mim para que ele pudesse sentir meus seios todos perfume sim e seu coração

disparou como louco e sim eu disse sim eu quero Sim. (JOYCE, 2005, p. 815)

O arquétipo de feminino de Penélope, relido em Molly Bloom, é seminal na literatura do Ocidente. Ana Cristina não fugiu dele. Na sua estante de referências estão os principais mitos fundadores da herança moderna. No poema a seguir, vemos como ela trabalha esse diálogo deslocando o tempo visceral do êxtase narrado por Joyce para um refinado diálogo sobre máscaras e arte.

Ulysses

E ele e os outros me veem.
Quem escolheu este rosto para mim?

Empate outra vez. Ele teme o pontiagudo
Estilete da minha arte tanto quanto
Eu temo o dele.

Segredos cansados de sua tirania
Tiranos que desejam ser destronados

Segredos, silenciosos, de pedra,
Sentados nos palácios escuros
De nossos dois corações:
Segredos cansados de sua tirania:
Tiranos que desejam ser destronados.

O mesmo quarto e a mesma hora

Toca um tango
Uma formiga na pele
Da barriga,
Rápida e ruiva,

Uma sentinela: ilha de terrível sede.

Conchas humanas.

Estas areias pesadas são linguagem.

Qual a palavra que
Todos os homens sabem?

(*I&D*, 1999b, p.121-122)

No poema, sabe-se que olhar masculino como tirânica sentinela brinca a “escolher rostos” para o eu lírico. Contra o pontiagudo falo masculino erige-se o também fálico “Estilete da minha arte”. Temor dividido, ameaça e provocação. A natureza caótica do feminino criada por Joyce é substituída por frases curtas, pensadas, cheias de um silêncio tirânico. Em Joyce, a verborragia é mítica; em Ana, a pausa é lúdica. O prazer não está no derramamento e sim na contenção. Enquanto em Joyce só há corpo, no poema de Ana Cesar os corações contêm palácios escuros de segredos. A Penélope atual está cada vez mais livre para o êxtase, mas assumiu uma série de demandas novas. O problema do orgasmo não se dá mais em nível visceral, mas no jogo de máscaras em que disputa o poder representado pela arte.

O tango anuncia a mudança de tom: o desejo representado pela formiga ruiva na pele da barriga enseja a “ilha de terrível sede”. Mas, na praia de Ana, a areia é linguagem e só a palavra certa (a palavra que todos os homens sabem?) pode abrir a chave. Aqui, o eu lírico se afasta de Molly Bloom e o enorme “sim” transforma-se num precário “talvez”.

A voz que fala é a mesma que cala e, nos silêncios elípticos das referências, o jogo entre o desejo solto e o patrulhamento dá vazão ao efeito pretendido por Ana: é no entorpecimento sensual de sua linguagem que a poeta finca a estaca da lucidez: a interrogação ao final, além de deslocar o foco do poema (dos personagens da cena direto para o leitor) ainda requisita, para a continuação da cena erótica, a palavra certa, a palavra mágica, a palavra primeira, tal qual uma esfinge disfarçada de amante. O que se vê é que a estratégia da sensualidade parece mascarar uma acirrada competição.

Esse *modus operandi* é recorrente nos procedimentos da autora. O que parecia ser entrada livre na intimidade alheia demanda um pagamento: participação no enigma, quebra-

cabeças, respostas. O leitor, de observador, passa então a cúmplice, reiniciando a urdidura da vertigem. A aventura é paga com o vazio: “Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo.” (*ATP*, p.42).

No trabalho da autora carioca, o texto rompe com a lógica tradicional e cria uma espécie de discurso capaz abrigar uma experiência de “transe”, de “aleluia”, em que “outros mundos”, sejam reais ou imaginários, possam se colocar como opção. Como parte dessa estética, vemos, encarnado no estilo, o estilhamento do ponto de vista e a forma particular, já referida, da intertextualidade, conforme apresenta o poema abaixo:

“Sábado de aleluia”

Escuta, Judas.
 Antes que você parta pro teu baile.
 A morte nos absorve inteiramente.
 Tudo é aconchego árido.
 Cheiro eterno de Proderm.
 Mesa posta, e as garras da vontade.
 A gana de procurar um por um
 E pronunciar o escândalo.
 Falar sem ser ouvida.
 Desfraldar pendengas: te desejo.
 Indiferença fanática ao ainda não.

(*ATP*, p. 78)

O “diálogo íntimo que nunca aconteceu”, pelo menos com o leitor, vale-se, como estratégia de entrada, do ideário cristão. Ao trazer para a cena o mote bíblico, o leitor já pressente que um movimento subversivo está para acontecer. No mesmo livro, inclusive, temos, na mesma linha, “Sexta-feira da paixão”.

Ao ler o título do poema, a história oficial da semana santa é evocada: a data referida tem sentido paradoxal, pois, de um lado, é carregada da expectativa pela Páscoa e, de outro, faz pairar no ar um sentimento pesado de vingança e traição, já que, nesse dia, é

costume entre os cristãos se fazer a malhação do Judas, episódio pitoresco em que um boneco, pendurado como um enforcado, é surrado violentamente e depois queimado, como que num linchamento do traidor de Jesus Cristo. A situação leva a uma atmosfera, ainda que bárbara, de “alma lavada”.

No entanto, o poema esquiva-se da violência. Ela apenas está subentendida. Na primeira linha, já o infame personagem é deslocado, pois o eu lírico, em vez de malhar o Judas, dirige-se a ele carinhosamente. Obviamente, ao receber “Judas” como vocativo, o personagem com quem se fala está sutilmente sendo acusado de traidor, mas o tom é de resignação. O verbo no imperativo, amenizado pela proximidade da segunda pessoa em vez da terceira, figura mais como pedido ou mobilização do que como ordem. Os versos seguintes ratificam a textura de proximidade: há um baile presumido. Nem a interferência do kitsch ao definir o cheiro desmonta a cena: proderm é um creme contra assaduras, usado geralmente em bebês. Remissão à infância? O arquétipo maternal continua: “mesa posta”, “Falar sem ser ouvida”. No poema, Judas está identificado com o leitor, a se divertir com mesa posta dos dramas pessoais do eu lírico sem, de fato, lhe dar a devida atenção. A relação é de fanatismo, do texto para o leitor. A encenação é de amor absoluto, que, apesar disso, nada espera em troca.

É importante o leitor notar que, no poema, as frases não partem de um mesmo ponto de vista, o que caracterizaria certa incoerência. Como uma cena estilhaçada, pontos de vista diferentes são trazidos sem que haja marcações. A princípio, o procedimento figura como caos, mas, pela força que tem, logo o percebemos como recurso de estilo.

A chantagem emocional que está por trás da cena talvez seja a responsável pela aleluia referida no título: há uma espécie de prazer no enredamento do leitor e na ameaça trazida pelo tom fúnebre. Como pagamento pela mesa farta da poesia, o poema solicita,

encenando uma paixão doentia, a atenção sempre à disposição, negando, com indiferença, qualquer gesto que se assemelhe a um “ainda não”. Pelo seu nível de tensão, o texto poderia ser encenado como discurso passional que antecede o crime, avisado com sutileza, bem ao gosto do gênero feminino.

4. 1 Judith Butler e a performance de gênero

Na contemporaneidade, a autora estadunidense Judith Butler tem sido a responsável pelas discussões mais profícuas a respeito da relação entre gênero e linguagem. Ao retomar as discussões de Simone de Beauvoir, Butler (2010) empreende uma crítica a respeito da estabilidade da categoria “mulheres”, base da primeira teoria feminista.

Iniciando a discussão com a quebra da relação mimética entre o gênero e o sexo – visão em que o gênero feminino é uma interpretação natural do sexo feminino, a autora avança no sentido de questionar a própria noção de sexo como natural, nato, e empreende uma reflexão profunda sobre o corpo e sua interpretação na cultura, analisando não só o gênero, mas também o próprio sexo como constructo. A base dessa teoria é desnaturalizar as interpretações, ou seja, desautomatizá-las. Para a autora, a “univocidade do sexo, a coerência interna do gênero e a estrutura binária para o sexo e o gênero são sempre consideradas como ficções reguladoras que consolidam e naturalizam regimes de poder convergentes de opressão masculina e heterossexista.” (BUTLER, 2010, p. 59)

Apontar, portanto, uma leitura crítica das categorias de gênero, sobretudo pela contribuição de Judith Butler, traz-nos ferramentas filosóficas para compreender o alcance de

manifestações poéticas que trazem em seu limiar de significado a problematização do feminino e a relação dessa problemática com a operação do texto literário.

Disposta a revelar essas construções ideológicas ocultas, a autora se empenha em desmontar sistemas rígidos e normativos para a noção de identidade, apontando a heterossexualidade normativa como sistema ostensivo de opressão das reais flutuações performativas de gênero. A característica, portanto, que define gênero seria uma espécie de montagem, de atuação.

A teoria de Butler parece toda conformada à análise de produções discursivas desestabilizadoras, como é o caso da poesia de Ana Cesar, por ser fundada na percepção do efeito da não originalidade e das possibilidades disruptivas da paródia. A palavra “performativo”, em Butler, aparece vinculada à problemática de que tratamos anteriormente na discussão do termo performance. Como explica Klinger (2006),

O termo inglês *performance* significa “atuação”, “desempenho”, “rendimento”, mas ele começou a assumir significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas a partir dos anos cinquenta como ideia capaz de superar a dicotomia arte/vida. Do ponto de vista da antropologia, uma performance é “toda atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo”. Assim, para Victor Turner, as *performances* revelam o caráter profundo, genuíno e individual de uma cultura. Pelo contrário, o *performático*, para Judith Butler, significa não o “real, genuíno”, mas exatamente o oposto: a artificialidade, a encenação. Para Butler, o gênero é uma construção *performática*, quer dizer uma construção cultural imitativa e contingente. O gênero é “um estilo corporal, um ato, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde performativo sugere uma *construção dramática* e contingente de sentido”. (KLINGER, 2006, p. 28)

Antropologicamente falando, as posições adversas de Turner e Butler devem ser melhor esclarecidas. Victor Turner estuda ritos sociais, verdadeiros transes, como atuações nas quais um comportamento é restaurado através dos tempos, podendo ser considerado como

genuíno, natural daquela sociedade. Já para Butler, aquilo que parece “natural” deve ser questionado, pois foi imposto performativamente, ou seja, de forma repetitiva como sistemas de norma sobre indivíduos e corpos.

Nomeada por Lacan como “mascarada”, a tese de que as mulheres, em última instância, encenam extremadamente o feminino na presença do masculino, foi discutida por Butler (2010) e tem grande utilidade na compreensão das camadas da representação nos textos de Ana Cristina Cesar.

Na retórica de Ana Cesar, o exagero na construção do feminino com seus atributos de sedução parece esconder, muitas vezes, uma identidade cambiante, frágil, perdida.

Conforme aponta Butler (2010), cada situação de performance atualiza uma rememoração de outras tantas performances internalizadas, isto é, em cada gesto, comportamento ou fala está inscrito um outro gesto, uma ação do Outro, internalizada performativamente. Nesse sentido, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, a autora argumenta que a identidade é “performativamente constituída”, quer dizer, por sequências de atos, gestos e desejos que

[...] produzem na superfície do corpo, por meio do jogo das ausências significantes, que sugerem mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (BUTLER, 2010, p. 194)

O poema a seguir, por exemplo, encena a construção melancólica de uma identidade falsa e paródica de gênero:

21 de Fevereiro

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular.
 Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo.
 Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um
 modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão
 generosa, não. Recebe o afeto que se encerra no meu peito. Me
 calço decidida onde os gatos fazem que me amam, juvenis,
 reais. Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno
 polegar, pagar na caixa, receber na frente. Minha dor. Me dá a
 mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta querida, escuta. A
 marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso. Belo
 belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem homem.
 As cenas mais belas do romance o autor não soube
 comentar. Não me deixa agora, fera.

A forma do pseudo-diário é amplamente utilizada por Ana C. Poderíamos dizer que é uma das formas mais presentes em sua produção, o que já traz implícita uma discussão sobre os gêneros ligados à expressão feminina. O diário tradicionalmente é visto como suporte para confissão de uma subjetividade recalcada, que, impossibilitada de falar a uma plateia ou a uma coletividade, fala a si mesma pelas páginas secretas de seu caderno de cabeceira. O plano da expressão, portanto, já inicia uma comunicação sutilmente subversiva. Note-se que a própria estrutura de organização das linhas na página não obedece necessariamente a um princípio de versificação e metrificação fixas, pelo contrário, sugere o discurso corrente da prosa, com as palavras organizadas em períodos subsequentes. A reduzida extensão de cada um deles, por sua vez, traz-nos à memória um tipo específico de prosa, disposta caoticamente, o que caracteriza o pouco encadeamento sintático por subordinação do conjunto. Essa conexão de sentido quase que por exclusiva justaposição de períodos curtos, associada à data afixada no início do texto, fazem a completa referência ao gênero do diário, porém, como aponta Malufe:

Os diários de Ana então não revelam confidências, mas deformam a linguagem confidencial, que seria normalmente tão franca e direta, fazendo-a

repleta de arestas, incompletudes. Não temos o segredo deslindado, mas temos sim a forma do segredo vinda à tona, tornada sensível. Vem aí um procedimento de Ana C. a inserir esta pequena diferenciação: ela faz com que sempre tenhamos a impressão de que perdemos algo, uma palavra, uma informação... falta-nos algo que desvendaria o mistério, que daria a significação, o “bom” sentido, do enunciado. (MALUFE, 2009, p. 142-143)

A singularidade do plano do conteúdo, ou seja, a particularidade de sentidos gerada pela sequência do que é confessado, no entanto, transforma aquilo que então seria o simples registro do dia-a-dia num complexo apontamento íntimo e intimista de um eu lírico incomodado pela dor e pela incerteza, embora se defendendo delas com ironias sutis.

No entanto, a organização sintática e semântica do fragmento vai construindo um conjunto de informações que não se enquadra de maneira exata nem na confidência pura, nem, tampouco, no simples registro de acontecimentos cotidianos. Não é diário, mas simulação. Tanto o é, que a ausência de indicação de ano junto à data de 21 de fevereiro insinua tratar-se de um período atemporal, um dia de todos os tempos, um dia de tempo nenhum. Atemporalidade essa reforçada pelos verbos no presente do indicativo, procedimento que vai à direção contrária, principalmente, do uso do pretérito perfeito do indicativo como tempo privilegiado para o registro diário daquilo que já ocorreu, uma vez que, em tese, registrar e viver simultaneamente as ações não seria possível ou não faria tanto sentido, dada a natureza de um diário. Também é interessante notar a data de 21 de fevereiro *per si*. Embora sendo o carnaval uma data móvel, variando conforme a Páscoa, o 21 de fevereiro de Ana César, neste texto, traz a ideia de uma carnavalização, muito embora completamente disfórica.

As imagens de violência concatenadas ao longo do poema (“fúria”, “brutal”, “A marcha desta noite”, “tudo que fere”, “fera”) e correlacionadas com o último período (“Não me deixe agora, fera.”) sugerem, especialmente na expressão temporal “agora”, um

devir sombrio, marcado por dor e sofrimento, embora também por resignação e aceitação irônicas. Essa dubiedade de sentimentos (que ocorre em vários níveis) parece nascer especialmente da condição de ser urbano, de ser metropolitano, que Ana Cristina, enquanto poeta, captou em Baudelaire (“E alegres retornamos à lodosa estrada,/ Na ilusão de que o pranto as nódoas nos desfaça.”) e reconfigurou em seus eu líricos.

A situação de cidadão leva o eu que fala no texto em questão a uma solução curiosa para evitar “a fúria da verdade”: entrar em uma sapataria popular. Dos inúmeros sentidos aí presentes, um que coaduna tanto com o dândi baudelaireano quanto com a ideia de aceitação irônica da dor é aquele que insere a sapataria popular como o lugar adequado para encontrar o elemento antinatural responsável pelo mascaramento necessário à sobrevivência do sujeito na cidade.

O sapato, que no conto de fadas é a revelação de uma majestade para a borralheira, no poema é o índice da marcha dura das alemãs, aludindo ao pejorativo termo usado para identificar a homossexualidade feminina: sapatão. Em outras palavras, segundo o texto, pode-se pensar que só se enfrenta “a fúria da verdade” calçando-se “um modelo brutal” de sapato. Nesse sentido, o momento retratado neste diário íntimo parece ser o da compreensão por parte do eu lírico de que o fingimento, juntamente com a aceitação pacífica da dor, criam as duvidosas condições para que se possa fazer a travessia por um enigmático e sombrio futuro que se apresenta. A imagem da gata borralheira, aí, apresenta-se justamente como símbolo da perda da inocência, como desapego voluntário do estado de pureza, compreendido no texto como o grande responsável pela produção de feridas. O eu lírico aproxima-se da dor, com quem conversa e para quem pede a mão, num processo de personificação que acentua a pungência do instante em que aceita perder a inocência, ‘descalçar’ o fingimento e fazer da aflição sua companheira. A citação explícita a Baudelaire por meio de um oxímoro (“abomino”/“querido”) reforça a situação paradoxal em que o eu

lívrico se vê: a difícil opção entre fingimento e a dor no presente ou a incerteza do futuro. Em nível metalinguístico, procurar por um modelo é assumir um estar no mundo frente à poesia, um modelo de poesia, brutal, baudelairiana, contaminada pela sua imediata leitura, frente o estado do ser, que se apresenta como possibilidade no jogo de máscaras social.

O conceito lacaniano de “mascarada” se relaciona com a problemática proposta no poema anterior e em toda poesia de Ana Cristina Cesar e pode explicar, num diálogo com a psicanálise, a construção do exagero do feminino como defesa a um sistema opressor e heteronormativo, como também acabam por denunciar alguns poemas de Ana. Segundo Judith Butler,

Por um lado, pode-se compreender a mascarada como produção performativa de uma ontologia sexual, uma ontologia que se faz convincente como “ser”; por outro lado, pode-se ler a mascarada como negação de um desejo feminino, a qual pressupõe uma feminilidade ontológica anterior, regularmente não representada pela economia fálica. Irigaray observa nesse sentido que ‘a mascarada... é o que as mulheres fazem... para participar do desejo masculino, mas ao custo de abrir mão do delas mesmas’. (BUTLER, 2010, p. 78)

Também o famoso “Noite de natal” expõe mais uma vez a fragilidade de construção desse feminino como mascarada. Novamente os sapatos atuam como índice de caminhos a seguir e o eu lírico parece desviar-se das expectativas impostas pelos discursos e práticas heteronormativas. A psicanálise é referida como fonte de reflexão e o eu poético revela certa melancolia nos embates que trava para assumir sua verdadeira identidade:

Noite de Natal.
 Estou bonita que é um desperdício.
 Não sinto nada
 Não sinto nada, mamãe
 Esqueci
 Menti de dia
 Antigamente eu sabia escrever
 Hoje beijo os pacientes na entrada e na saída

com desvelo técnico.
 Freud e eu brigamos muito.
 Irene no céu desmente: deixou de
 trepar aos 45 anos
 Entretanto sou moça
 estreado um bico fino que anda feio,
 pisa mais que deve,
 me leva indesejável pra perto das
 botas pretas
 pudera

(ATP, p.92)

No poema, a angústia de não sentir se assemelha à angústia da escrita: escrever mal é como beijar pacientes com desvelo técnico. Texto e sexo se ligam no profundo desinteresse. O vocativo “mamãe” atua como composição da cena, já que se trata de nada menos que a noite de natal e também como espécie de justificativa para um certo estado de espírito. Embora esteja bonita, tal fato é desperdiçado, pois o que se quer é ir “pra perto das botas pretas”. As botas pretas, representação de força, de masculino, aparecem no poema como verdadeiro desejo, verdadeira atração, compondo a revelação do feminino como mascarada. A interjeição “pudera” encerrando o poema atua como desmascaramento de uma falta de novidade, quase como: já era sabido, revelando que, em seu interior, o eu lírico já pressentia a situação em que vive.

Tais tensões, típicas das atuações e sobredeterminações especificamente nas categorias de gênero, figuram na poesia contemporânea de variadas maneiras. Herdeira confessa de traços de Ana Cristina Cesar, a brasileira Angélica Freitas, por exemplo, tem ganhado recente notoriedade com textos que abordam o tema do feminino nesse contexto de sobredeterminação, porém de maneira mais explicitamente engajada do que sua antecessora. Faremos uma breve observação do trabalho de Angélica Freitas para divisar, por meio da comparação, o grau de acabamento da poesia de Ana Cesar, já que, feita quarenta anos antes,

realiza-se com um plano metafórico mais denso, tornando-se mais eficaz poeticamente e menos combativa.

Freitas trabalha por meio de procedimentos como recorte/colagem, repetição, esvaziamento de sentido, citações enxertadas, alusões a nomes próprios sem contextualização, palavrões, entre outros procedimentos que encenam certa histeria que deriva, de alguma forma, do fluxo de consciência primordial de Molly Bloom. É o que acontece no poema (sem título) do livro *Um útero é do tamanho de um punho*, de 2012:

uma mulher gorda
 incomoda muita gente
 uma mulher gorda e bêbada
 incomoda muito mais
 uma mulher gorda
 é uma mulher suja
 uma mulher suja
 incomoda incomoda
 muito mais
 uma mulher limpa
 rápido
 uma mulher limpa

(FREITAS, 2012, p. 31)

A exposição séria sobre o tema de como são naturalizados os discursos da mulher e sobre a mulher, conduzindo ao posterior efeito de comprometimento pelo mecanismo próprio e paradoxal da comunicação poética é feita pela forma parodística da canção infantil amplamente conhecida e que atua como discurso machista de extremo mau gosto, expondo uma teia de associações culturais assimiladas pelo ocidente, obstinadas em aprisionar principalmente o feminino em um padrão de estética que ratifica o ser-mulher em sua categoria de objeto.

Angélica Freitas apresenta, em diversos poemas, procedimentos performáticos de superexposição de um universo íntimo marcado pela desconstrução dos ideais culturalmente legitimados, como os de lugar, comportamento, decoro, vivência, limitação, discurso, entre tantos outros reconhecidos como femininos. Em alguns de seus poemas, o próprio corpo da linguagem, desfazendo-se de sua metafísica tradicional e incorporando-se de certa banalização erótica (valendo-se, para isso, de boa dose do que se chama “mau gosto”), alia-se à composição de uma cena que tem como função subverter as categorias que estariam na base dessa identidade fabricada ao longo dos anos como forma de submissão cultural, ou seja, o feminino tradicional. Vejamos o poema “na banheira com gertrude stein”:

na banheira com gertrude stein

gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertude
stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como
se alguém passasse um pano molhado na vidraça
enorme de um edifício público

gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar
atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho
de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas

mas gertrude stein é cabotina acha graça em soltar pum
debaixo d’água eu hein gertrude stein? não é possível
que alguém goste tanto de fazer bolha

e aí como a banheira é dela ela puxa a rolha e me rouba
a toalha

e sai correndo pelada a bunda enorme descendo a
escada e ganhando as ruas de st.-germain-des-prés.

(FREITAS, 2007, p.32)

A personalidade respeitada de Gertrude Stein e as referências sérias todas ligadas ao seu nome figuram no poema de forma deslocada, num universo íntimo superexposto e

banal. A presença do humor e a ausência de uma temática específica aliadas aos mecanismos formais de um ritmo próximo à dicção comum singularizam o poema. O próprio nome da poeta, composto de um pré-nome de dicção mais difícil (Gertrude), em que abundam os sons consonantais, e o segundo composto de um sonoro ditongo nasal (Stein), parece repetir-se ao longo do poema: sequências como “tem um bundão” (ditongos nasais), se opõem a “chega pra lá gertude” (sons oclusivos e constrictivos), assim como em “acha graça em soltar pum/debaixo d’água eu hein gertrude stein?”, as palavras “pum” e “debaixo d’água eu hein”, por seus sons vocálicos, dão o contraponto ao “acha graça” e “gertrude”, várias vezes repetido. Os contrastes e deslocamentos, portanto, figuram na base fônica, endossando o fator de “estranhamento” presente também nos níveis conceitual e discursivo do poema.

Nesses textos, recursos como ironia, humor e provocação enredam o leitor numa atmosfera de desilusão e afastamento, ao mesmo tempo em que empreendem uma exposição séria do feminino, conduzindo ao posterior efeito de comprometimento por parte do leitor pelo mecanismo próprio e paradoxal da comunicação poética.

A leitura desses textos, com vistas aos jogos paródicos e dramáticos imbricados neles, dialoga com reflexões sobre identidade de gênero. Nesse sentido, podemos dizer que os poemas de Angélica Freitas atuam desconstruindo sistemas amplos pré-estabelecidos na própria forma de sua poética questionadora e disruptiva. No entanto, o recurso do humor mais escrachado empobrece a figura da ironia, tornando o efeito do poema mais programático.

A poética de Ana Cristina Cesar, já na década de 70, aborda os estereótipos ligados ao universo feminino, porém nela uma mistura libertária da revolução sexual e uma manutenção irônica dos discursos tradicionais compõem uma estética de encenação e subversão da fala feminina reduzida a uma tagarelice construída, como já discutido no capítulo 2. No entanto, tal tagarelice é subvertida por armadilhas retóricas capazes de

transformar a vulgar e inócua “conversa de senhoras” numa libertadora e fluente Conversa de Senhoras. O assunto vira forma, a língua poética, uma vez arrancada do burburinho das ruas, retorna como refluxo na moldura da arte, o banal é superexposto, gerando reflexão, tornando assim jogo de reflexividade sempre pronto a iniciar seu mecanismo.

Dentro deste mesmo paradigma, podemos situar o poema “Flores do Mais”. O pano de fundo baudelairiano d’As Flores do Mal funciona como espaço de libertação em que o eu lírico incita, quem sabe, uma leitora irmã, a medir “a primeira pássara / bisonha que / riscar / o pano de boca” e logo depois incita-a a pedir “mais / e mais e / mais”. Vejamos:

Flores do mais

devagar escreva
 uma primeira letra
 escrava
 nas imediações
 construídas
 pelos furacões;
 devagar meça
 a primeira pássara
 bisonha que
 riscar
 o pano de boca
 aberto
 sobre os vendavais;
 devagar imponha
 o pulso
 que melhor
 souber sangrar
 sobre a faca
 das marés;
 devagar imprima
 o primeiro
 olhar
 sobre o galope molhado
 dos animais; devagar
 peça mais
 e mais e
 mais

(ATP, 1998, p. 48)

Preferindo sempre o caminho da sutileza, do desvio, da sedução, Ana C., em sua poética, rejeita qualquer atitude deliberada de poder. “Devagar escreva / uma primeira letra / Escrava / nas imediações / construídas / pelos furacões.” Incita ao empoderamento, como vimos acima, porém rejeita o que poderíamos chamar de apropriação de um lugar de poder autoritário ou exemplar. “Devagar imponha / o pulso / que melhor / souber sangrar / sobre a faca/ das marés.” Qualquer “estar acima” é sabotado; qualquer fixidez é liquefeita na conjuntura da negociação cotidiana, em que vale mais a resistência pelo caminho da ironia ou da manipulação do que propriamente a construção de uma voz de militância. “Devagar imprima / o primeiro / olhar / sobre o galope molhado / dos animais; devagar / peça mais / e mais e / mais”.

O poema assume uma postura que planeja a restituição da escrita e da voz segundo um mecanismo sutil (“devagar escreva”) que desafia a ordem instituída fingindo, justamente, a manutenção dessa ordem “uma primeira letra/ escrava”. Porém, menos que “escrava”, a escrita revela-se “ladra”, sobretudo de Baudelaire querido, e mais, do cinismo que envolve as *Flores do mal* (1857). As pausas e os encavalgamentos fazem o texto serpentear, ardiloso, reticente, como deseja o eu lírico.

Ana C., vale-se desse mesmo cinismo quando termina o poema, anunciando que o procedimento vagaroso de retomar o que foi silenciado, “riscar o pano da boca”, na figura da “pássara bisonha”, é interminável: “devagar/ peça mais/ e mais e/ mais”. Aliás, a gradação é o procedimento-chave do poema, é o que determina certo anúncio perigosamente político, disfarçado de sensual. “devagar escreva”, “devagar peça”, “devagar imponha”, “devagar imprima” e “devagar peça”.

Essa mistura (manipulação política disfarçada de apelo sensual) é a receita imperativa da mudança anunciada e, não por acaso, inclui na gradação elementos-chave como

“escreva” e “imprima”. A suavidade do “peça”, no final do poema, apenas ameniza o tom que é, verdadeiramente, imperativo e manipulador.

Para finalizar, os elementos arquetípicos do mundo feminino vêm como que enriquecidos por um saber que impõe (“devagar imponha/ o pulso que melhor/ souber sangrar”). O sangue feminino se opõe a pulso (ligado a punho) metáfora do vigor masculino.

De forma catalizadora, podemos por fim reconhecer como melhor exemplo da estética analisada nesta tese, o que motivou o título, o poema a seguir, índice bem acabado da poética de devoração da chamada tagarelice feminina operada por Ana Cristina Cesar:

Conversa de senhoras

Não preciso nem casar
 Tiro dele tudo que preciso
 Não saio mais daqui
 Duvido muito
 Esse assunto de mulher já terminou
 O gato comeu e regalou-se
 Ele dança que nem um realejo
 Escritor não existe mais
 Mas também não precisa virar deus
 Tem alguém na casa
 Você acha que ele aguenta?
 Sr. ternura está batendo
 Eu não estava nem aí
 Conchavando: eu faço a tréplica
 Armadilha: louca pra saber
 Ela é esquisita
 Também você mente demais
 Ele está me patrulhando
 Para quem você vendeu seu tempo?
 Não sei dizer: fiquei com o gauche
 Não tem a menor lógica
 Mas e o trampo?
 Ele está bonzinho
 Acho que é mentira
 Não começa

(ATP, p.48).

A focalização de um suposto diálogo entre mulheres que, em função de seu caráter extremamente íntimo, se revela de certa forma cifrado, cria uma correspondência entre esse minirrelato e a natureza da poesia ou de um tipo de poesia especificamente.

De um lado, o excesso de silêncios entre os assuntos que constroem elipses temáticas “Ele dança que nem um realejo / Escritor não existe mais”, deixa entrever a existência de segredos, intimidades; de outro, a *tagarelice* calcada no senso comum, que serve para despistar possíveis curiosidades: “Tiro dele tudo que preciso/ Não saio mais daqui/ Duvido muito/ Esse assunto de mulher já terminou/ O gato comeu e regalou-se”. A revelação de início é calada por uma censura oral, como se outra voz cúmplice pudesse inscrever no assunto proibido outro assunto que não significa nada, que tem por função justamente não significar: “O gato comeu e regalou-se.” Trata-se do velho dito: O gato comeu a língua? Um ditado popular um tanto quanto deslocado, que esconde algo que encerra (termina e guarda).

Novamente aqui o caráter confessional temático é suplantado pelo corte formal, ou seja, a inscrição do ditado deslocado comprova a existência de segredos mais graves, justamente sobre “esse assunto de mulher”.

Seguindo adiante naquilo que seria a decodificação da “conversa de mulheres”, podemos analisar o trecho final do poema. Seguindo o estilo caótico dessa “conversa”, o trecho final confirma o procedimento de múltipla focalização adotado em diversas circunstâncias da obra de Ana Cristina Cesar: “Ela é esquisita / Também você mente demais/ Ele está me patrulhando / para quem você vendeu seu tempo?” (CESAR, *idem*). Percebemos aqui a recolha de tópicos já apontados em análises anteriores: o feminino marcado “ela é esquisita”, o patrulhamento “Ele está me patrulhando”, a impostura “você mente demais” e a submissão “para quem você vendeu seu tempo?”.

Nota-se, no entanto, que o caráter elíptico, frequentemente aliado a ambiguidades, desencadeia também um mecanismo de desvelamento de intenções que coloca o leitor numa posição de contínua expectativa. O texto revela o caráter sensual desse ritmo ambíguo imposto pela poética de A.C. além de oferecer, ainda, um elemento que se alia a esse jogo erótico e confessional que tem, em nível superficial, a discussão daquilo que pode ser lido como o feminino na poesia e, em nível profundo, aquilo que pode ser chamado de “a poesia no feminino”, porque é na linguagem que recai todo o misto de malícia e charme com que é focalizado o universo feminino.

Assim, expor, apontar, reduzir, presentificar, performar, teatralizar são modos de apontamento de uma reconstrução do feminino dado como mobilização da palavra, extraindo de superfícies linguísticas sentidos que estão mais na superfície irônica e presentificada, com seus efeitos de sedução/mascaramento/derrisão do que em uma impossível unidade apontada e longínqua. Portanto, o uso da confissão, do diário íntimo, da inserção de elementos de uma autobiografia, da irrupção de uma identidade em processo, enfim, o conjunto dessa estética se presta à desestabilização de noções fixas sobre os lugares de onde provêm os discursos coercitivos e rotulantes. Inscrito no interior do texto artístico, o corpo, o nome, a assinatura e a biografia tornam-se assujeitados às regras da linguagem sem origem, cujas formas de interação são mais ou menos cambiáveis, desterritorializadas, flutuantes.

Ana Cristina Cesar, em ensaios críticos, aborda ostensivamente a questão da literatura feminina, deixando claro, num artigo a respeito de Ângela Melim para a *Folha de S. Paulo*, que não está pensando em “origem autoral/ sexo do autor/ tendência inata/ eterno feminino/ discurso sexual” (CESAR: 1999b, p. 243), mas, sim, em um texto “de uma escritora que costuma trabalhar com ‘mulher’, usar ‘mulher’ como um tema que determina um tom como questão, ainda que pendente...” (CESAR, idem).

Apenas nos anos 90, com a teoria de Judith Butler, há a desmontagem da concepção de gênero como “sentido”, “essência”, “substância” de uma forma “biológica”, “corpórea”: o sexo. Essa concepção está relacionada à famosa afirmação de Simone de Beauvoir: “A gente não nasce mulher, torna-se”. Entretanto, no jogo da linguagem de Ana Cesar, a potência do fazer(-se), do fabricar(-se), do formatar(-se), do expor(-se) possibilita a composição de um olhar multifacetado e autoirônico, além de inserir e subverter as leituras que possam relacionar estereótipos acerca do que é e do que pretende a literatura feita por mulheres.

4.2 Epílogo: A Performance solo e a autobiografia

Nas artes cênicas, as relações entre identidade, autobiografia e performance, com ampla implicação política, podem ser exemplificadas pelo trabalho de Karen Finley (1956). Finley é uma performer polêmica cujas apresentações ou gravações continuamente têm sido rotuladas de obscenas. É atualmente professora da Universidade de Nova York.

Num estudo sobre a relação entre a performance solo e a autobiografia, Anna Bernstein¹ (2001) demonstra que Finley emprega o material autobiográfico de modo diferente daquele que Lejeune (1975) definiu como autêntico, no qual se pressupõe um contrato entre autor e leitor que versa sobre uma identificação social/legal do nome próprio na capa do livro

¹ Doutora em Estudos da Performance (New York University), Mestre em História Social da Cultura (PUC-RJ) e possui graduação (Bacharelado) em Artes Cênicas (UNIRIO). É pesquisadora e professora de História da Arte, Estética e Teoria do Teatro e Estudos da Performance. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro e Performance, trabalhando principalmente com os seguintes temas: corpo e arte, teoria da performance, performance, estudos de gênero, teoria do teatro, teatro brasileiro e crítica teatral. Além das atividades de pesquisa e ensino, tem trabalhado extensivamente como tradutora de teatro, produtora cultural, curadora de eventos e festivais e fotógrafa. É autora de "A crítica cúmplice - Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno". (Fonte: Currículo Lattes) <http://www.bv.fapesp.br/pt/pesquisador/105705/ana-bernstein/>

e do nome do narrador protagonista. No caso de Finley, segundo Bernstein (2001), “estórias pessoais são reescritas, reinventadas, e misturadas com ficção na performance”. (BERNSTEIN, 2001, p.93)

Como podemos notar, o trabalho com a autobiografia solo e a performance ligados ao universo íntimo feminino e aos tabus relacionados ao gênero expande o alcance da esfera de um arte engajada, tornando-se um discurso mobilizador que se oferece, inclusive, em termos de solução estática as dilemas da pós-modernidade.

Ravetti (2002) aborda textos nos quais certos traços literários compartilham essa dupla natureza da performance: no âmbito cênico e com “vínculos performativos”, quer dizer, atribuições do discurso oficial desempenhadas por um sujeito que pode fazer seu questionamento no sentido de re-definir, numa busca identitária, por exemplo, *o que é efetivamente o latino-americano, o feminino, etc.* Neste caso, a sobredeterminação dos discursos cria obstáculos à possibilidade de assumir posições não condicionadas de antemão pelo poder, ou seja, impede atos de emancipação efetiva. Trocando em miúdos, temos que as identidades são cerceadas pelos vínculos performativos, que reiteram os condicionamentos impostos pelo Outro.

Para esclarecer os conceitos, a autora propõe as seguintes definições de leitura de narrativas performáticas:

1) quando performance, no sentido de teatralização, está correlacionada à “exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciatador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração”

2) quando performance, no sentido de atuação vínculo performativo, segundo acepção de Austin e posteriores discussões de Searle e Derrida, designa situações enunciativas em que palavras deixam de indicar determinada ação para performá-la, ou seja, realizá-la na substância linguística. O exemplo clássico é o dos verbos performativos, exhaustivamente estudados, dos quais o principal exemplo está na formulação “Eu te batizo”, que, quando a) dita em 1ª pessoa; b) dita por pessoa reconhecidamente autorizada a dizê-la e c) dita em ocasião em que se monta o ritual para dizê-la, tem poder de realizar o próprio ato que enuncia;

3) quando performance, no sentido de prática cultural, marcada pela repetição do discurso oficial, segundo as teorias identitárias de Homi Bhabha e Judith Butler, produzem um sujeito enunciativo. Nesse caso, o discurso é quem determina o sujeito, e não o contrário; e

4) quando performance, no sentido de discursos que evocam civilizações indígenas, por meio do devoramento de situações de oralidade, em que estão presentes também a prática ritual, caracterizada por movimentos coreográficos, recitação, musicalização etc.

Na visão da estudiosa, segue-se que as narrativas performáticas podem ser vistas de modo complementar aos vínculos performativos, já que as primeiras poderiam vir a ser decisivas no momento do questionamento e da resistência aos segundos, em outras palavras, a teatralização dos condicionamentos naturalizados em termos estéticos são mecanismos de resistência e contestação.

Feitas essas delimitações, cabe citar, a título de exemplificação e análise, o trecho final do livro *Luvás de Pelica* (1980), fragmento estranho ao restante do texto, um tanto ignorado pela crítica, apartado inclusive pela existência de um subtítulo: “Epílogo”, o que nos leva a crer que se trata de um arremate, de um fechamento, de um desfecho. O trecho será

analisado como possível esquete de uma performance solo autobiográfica. Será comparada depois ao trabalho da artista Finley e à análise de sua obra feita por Bernstein (2001). Eis o texto de *Luvas de Pelica*, talvez o responsável pelo título do livreto:

Num minuto vou passar para vocês vários cartões postais belos e brilhantes.
 Esta é a mala de couro que contém a famosa coleção.
 Reparem nas minhas mãos, vazias.
 Meus bolsos também estão vazios.
 Meu chapéu também está vazio. Vejam. Minhas mangas.
 Viro de costas, dou uma volta inteira.
 Como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum alçapão escondido,
 nem jogos de luz enganadores.
 A mala repousa nesta cadeira aqui.
 Abro a mala com esta chave-mestra em cerimônias do tipo, se me permitem
 a brincadeira.
 A primeira coisa que encontramos na mala, por cima de tudo, é – adivinhem
 – um par de luvas.
 Ei-las.
 Pelica.
 Coisa fina.
 Visto as luvas – mão esquerda... mão direita... corte... perfeito.

(...)

A valise de couro conterá objetos de toucador? Não, meus amigos.
 Como todos podem ver mediante uma ligeira rotação que faço na cadeira
 sobre a qual ela se encontra, a valise contém apenas papel... cartões...
 dezenas, talvez centenas de cartões postais. Estranha valise!
 E agora, atenção.
 Com minhas mãos enluvadas – um momento enquanto abotoo uma... e
 depois outra cuidadosamente... não há fraude... ajusto os punhos, assim... – e
 agora com estas mãos, ao acaso, apanho o primeiro cartão postal, que
 contemplo por um instante sob a luz... há um reflexo... mas vejo aqui uma
 moça afogada entre os juncos... passo o primeiro cartão, por favor passem
 uns para os outros... segundo cartão: a Avenida Atlântica... vão passando...
 cadilque em Acapulco... Carmem... Centro Pompidou... igreja no
 Alabama... castelo visto do levante... dois cupidos de óculos escuros...

(...)

Vão lendo, vão lendo, a maioria está em branco mesmo, com licença.
 Eu preciso 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.

No trecho lido, o eu lírico encarna uma espécie de mágico ou mestre de cerimônias que, vestido a rigor, depois de calçar umas luvas de pelica, acessa uma maleta cheia de cartões postais. Em gestos ritualísticos, começa a revelar suas intimidades para um público. As citações, as referências, obviamente como parte da intimidade, são perdidas na leitura, exceto para o performer que, emocionado, precisa sair de cena, alegando um “cisco no olho”.

A maleta da lembrança é acessada pela chave-mestra, chave do segredo, chave da interpretação. Importante notar que o ritual é descrito no presente, com muitos detalhes e cenas que se presentificam na linguagem. O personagem que expõe suas lembranças, embora escondido atrás das luvas de pelica da ironia, parece fragilizado, afinal, tratar-se-ia de sua experiência, de sua biografia. A riqueza de detalhes descritivos, a indicação cênica de cada pequeno movimento do performer, o tempo gasto nas indicações precisas de cada movimento tem por função criar o fetiche da cena, fazê-la objeto de atento olhar. Mas a valise contém apenas papel: os cartões postais, própria figuração da poética de Ana. Sob a luz há um reflexo: uma moça afogada entre os juncos. Os cartões vão passando e a rememoração dos próprios poemas que constam no livro é chamada à cena. O branco em certos cartões indicia que há também apagamentos, faltas. Mas a cena é interrompida: a promessa de uma história verdadeira aparece como longínqua, mais uma impostura que apenas tem a finalidade de ir fechando aquele canal de contato. O sujeito sai de cena, deixando com o leitor apenas a luva.

Nos moldes da performance autobiográfica solo, neste texto de Ana, a função emotiva relacionada à poesia feminina é trazida à cena mas desconstruída pela moldura da atuação declarada. A conclusão é que o modo usado de conjugar sua própria vida, feita mais de papel do que de substância, com fina manipulação poética define o sujeito Ana Cristina Cruz Cesar, que se desvanece nas lembranças e se despede, com cisco no olho.

Como relatamos, os diversos trabalhos da artista performática Karen Finley criam uma profunda identificação entre a performance autobiográfica e o escancaramento de tabus do universo íntimo feminino que, expostos como enfrentamento político, deixam de “revelar” um sujeito específico e passam a abrigar em seu posicionamento todos os sujeitos femininos.

A fala da performer, muitas vezes desconexa, aparenta um fluxo de ideias saído direto do inconsciente:

Finley não possui nenhuma técnica de atuação e nunca ensaia seus trabalhos antes de apresentá-los ao público, a fim de não perder a espontaneidade. Ela geralmente cerra os olhos durante a performance de um monólogo – e sua voz se transforma numa espécie de lamento ou transe encantatório. (BERNSTEIN, 2001, p .93)

Além disso, suas atuações desfazem conscientemente a imagem feminina idealizada, ao expor de forma degradada seu corpo e falando sobre tabus, como orifícios anais, de maneira que levou a imprensa a chamá-la de doentia ou histérica.

Tal processo pode ser relacionado com boa parte da obra de Ana Cristina Cesar. Em ambas, as comunicações artísticas, os arquétipos ligados ao feminino, sua posição de desfavorecimento nas relações sociais, os mitos (ancestrais e modernos) relacionados à reprodução e ao corpo como objeto, além de uma série de motes recuperáveis nos discursos de lutas feministas, são acessados. No caso de Ana, a força lírica e a delicadeza do trato literário a destacam de outros discursos que trabalham com a mesma temática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, buscamos uma aproximação com o texto de Ana Cristina Cesar que difere um pouco das abordagens que têm sido dadas a ele no decorrer dos últimos anos. Objeto hoje de teses acadêmicas, ensaios e antologias, além de sua re colocação no mercado editorial por meio do volume único *Poética* (2013), da Companhia das Letras, a obra de Ana Cristina é sempre celebrada como manifestação de destaque na poesia brasileira, caso único, distante até, se considerados o nível de consciência criadora e as relações intertextuais que pratica, dos seus companheiros de geração.

No entanto, mesmo elevada à condição de ícone, poucos foram os trabalhos que seguiram a vocação de uma Flora Süssekind (1995) e mergulharam em seu projeto estético para dali extrair uma interpretação que destacasse o verdadeiro “problema” de sua poesia por meio da leitura de seus procedimentos. Fala-se dos procedimentos, cavam-se as intertextualidades, mas quando se trata de articular esse arcabouço de recursos artísticos a uma obra de produção de sentidos – não fixos, mas ao menos, delineáveis - os estudos parecem se esquivar.

Nesse ponto, exemplificamos com um dos trabalhos de Malufe (2006), que traz a proposição de um “texto louco”, conforme podemos ler a seguir:

Assistimos nos textos poéticos de Ana C. à constituição de um território oscilante, formado por dispersões, fugas. Temos como resultante, afinal, um

ritmo disparatado, composto por diversos pequenos ritmos que se articulam mas não se fundem em um ritmo unificador. Daí que o território do poema, que poderia ser um só em cada texto, se tivéssemos apenas um grande ritornelo em cada ou um ritornelo preponderante, acaba sendo múltiplo, constituído por múltiplos ritornelos que mantêm suas singularidades, territórios que não se fundem no todo do poema. (...) Ao criar esses territórios dispersos, agitados por múltiplos vetores que apontam para fora, Ana C. compõe o que eu chamaria, para efeito de conclusão provisória do presente estudo, de um *texto louco*. Ou seja, um texto que traz em si esse movimento desviante, descentrado, antissistemático, antiorgânico, sendo composto por inúmeros pequenos ritornelos intercalados, sobrepostos. (MALUFE, 2006, p. 155)

Ao contrário de Malufe, acreditamos num projeto literário articulado, que transforma num continuum sua escrita fragmentária, podendo, a partir daí, ser lida como um “todo” significante, atualizado a cada leitura mas guardando suas linhas fundamentais.

A dificuldade, no entanto, de estabelecimento desse projeto, deve-se ao *corpus da pesquisa*, composto de um material genuíno e de um arquivo, do qual se apropriaram outros, que, em certa medida, se valeram do foco dado a um perfil feminino atraente para o mercado editorial, marcado pelos rótulos de escritora suicida e talento precoce.

Juste-se a isso o fato de que o projeto literário de Ana Cristina Cesar - ao que parece, consciente de sua imagem e de sua assinatura - inseriu e problematizou na própria urdidura da obra, por meio dos procedimentos de performance autobiográfica, o interesse biográfico de um certo tipo de leitor, flagrado, inserido e subvertido em sua poética capaz de enredar os jogos com a biografia na discussão profícua da subjetividade literária e da identidade feminina frente à literatura.

Nesse sentido flagramos, na formação artística de Ana, um diálogo profundo e até certo ponto silenciado pela crítica brasileira com a escritora Clarice Lispector, que incluiu em sua obra, ao longo dos anos, uma problematização questionadora da autobiografia, o que resultou numa perspicaz averiguação dos processos inerentes à linguagem artística de

apagamento dos rastros do sujeito empírico do escritor em favor de uma estrutura aberta que, principalmente por conta de uma constante ironia, atua como simulacro de um discurso confessional e assim o subverte, apontando com perspicácia seus limites (cf. JUSTINO, 2006).

No caso de Ana Cristina, conforme apontam as análises realizadas no decorrer da tese, a estrutura do discurso confessional do diário íntimo ou da escrita autobiográfica da carta esteve presente na função de criar um pano de fundo para a armadilha poética. Nesses casos, a função emotiva da linguagem era encenada. No entanto, por meio de índices, logo a falsa ingenuidade desse tipo de texto vinha à tona, por meio de uma sabotagem irônica que emergia de dentro do próprio texto.

A presença do rebaixamento, do kitsch, do clichê, utilizados em evidente exagero para marcar um processo consciente de vinculação do discurso estigmatizado do feminino – a *conversa de senhoras* – com o universo do mau-gosto deflagra o afastamento irônico da consciência criadora em relação a esses modos de discurso.

Em paralelo à utilização das frases feitas, imagens kitsch e mais uma série de elementos que podem ser considerados como ruídos em relação ao discurso poético, uma escrita de originalidade se projeta, com imagens certeiras e refinado diálogo com a tradição, o que leva ao descolamento final da escrita de Ana Cesar tanto dos gêneros parodiados em sua própria obra como da dicção mais casual da própria geração marginal com a qual ela é identificada.

A leitura cuidadosa, *buscando uma poética*, comprovou que a autora usava como matéria-prima os arquétipos da linguagem feminina, tais com a tagarelice, o universo dos dramas passionais, o abuso dos “segredinhos íntimos” e dos vocativos (com a função fática de

manutenção do vínculo com o leitor) e da quebra da lógica do discurso racional para causar o efeito de um estilhaçamento de vozes, na montagem de uma retórica do “escrever como mulher” para questionar o lugar da mulher frente à grande literatura.

Como herdeira confessa do modernismo, Ana soube exprimir a perda da condição de completude e de autocentramento do sujeito frente às interferências urbanas do mundo moderno. Aos moldes de Baudelaire, Ana expôs a irremediável perda do sentido de homem natural. Localizando seus poemas no burburinho das vozes das grandes metrópoles, ela recorreu à bricolagem de uma infinidade de objetos, cenas e discursos em sua poética multifacetada.

Conforme a origem da poesia moderna localizada nos primeiros trabalhos do Romantismo Alemão, Ana adota a autorreflexividade como ponto articulador dos fragmentos, trazendo, com sua releitura, uma solução tardia para os problemas de dispersão do sujeito lírico na modernidade: o seu retorno performático, nos moldes da autoficção, retórica capaz de encenar as demandas identitárias das minorias no contexto pós-moderno e reivindicar a História e a Política na Literatura sem, contudo, aderir a um modo simples e panfletário de engajamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia de Ana Cristina Cesar

CESAR, A. C. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Antigos e soltos*: poemas e prosas da pasta rosa. Organização de Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

_____. *Correspondência incompleta*. Organização de Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. São Paulo: Aeroplano/IMS, 1999a.

_____. *Crítica e tradução*. Organização de Armando Freitas Filho. São Paulo: Ática/IMS, 1999b.

_____. *Inéditos e dispersos*. Organizado por Armando Freitas Filho. São Paulo: Ática/IMS, 1999c.

_____. *A teus pés*. São Paulo: Ática/IMS, 1998.

Bibliografia geral

ARRIGUCCI JUNIOR, D. *Coração partido*: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUDEN, W. H. *The Oxford Book of Light Verse*. New York: Oxford University Press, 1979.

AUSTIN, J. L. Performativo-constativo. In: LIMA, J. P. de. (Org.). *Linguagem e ação*. Lisboa: Apáginastantas, 1989. p. 41-58.

AZEVEDO, L. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória* (Literatura contemporânea no Brasil e na Argentina - dos anos 90 aos dias de hoje). 2004. 207 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

_____. Representação e performance na literatura contemporânea. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Uberlândia, v. 16, p. 80-93, jul.-dez. 2007. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2016/06-Luciene-Azevedo.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2010.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 3. ed. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BERNSTEIN, A. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Revista Sala Preta*, São Paulo, n. 1, p. 91-103, 2001.

BRITTO, C. C. Mulheres nos interstícios de uma “Geração Mimeógrafo”: itinerários de Ana Cristina César. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo - Dossiê*, maio 2012. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/>>. Acesso em: 19 out. 2012.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê, 2006.

COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CULLER, J. *Sobre desconstrução*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997.

DE MAN, P. Autobiografia como Des-figuração. *Sopro*, v. 71, p. 2-3, maio 2012. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n71pdf.html>>. Acesso em: 04 ago. 2012.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Limited Inc*. Campinas: Papyrus, 1991.

DI LEONE, L. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008a.

_____. *Ana C.: um arquivo*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: USP, 2008b. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/035/LUCIANA_LEONE.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2012.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* 2. ed. [S.l.]: Passagens, 1992.

FREITAS FILHO, A. Jogo de cartas. In: CESAR, A. C. *Correspondência incompleta*. Organização de Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano/IMS, 1999. p. 7-8.

_____. Duas ou três coisas que eu sei dela. In: CESAR, A. C. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-8.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GONÇALVES, A. J. *Museu Movente: o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

_____. Stéphane Mallarmé, Paul Valéry: um pensamento abstrato. *Gragoatá*, Niterói, n. 12, p. 63-74, 1. sem. 2002.

HAMBURGER, M. Utopia pueril e miragem brutal. In: _____. *A verdade da poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 11-34.

HOLLANDA, H. B. (Org.). *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

HOLLANDA, H. B.; FREITAS FILHO, A. (Org.). *Correspondência incompleta*. São Paulo: Aeroplano/IMS, 1999.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Ana Cristina Cesar*. Vida e obra. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br/hs/anacristinacesar/anacristinacesar.html>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

_____. *Ana 60 Cesar*. Bate-papo entre Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. 06 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/ana-60-cesar/>>. Acesso em: 20 maio 2013.

JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010.

_____. O dominante. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. L, p. 513.

JUSTINO, K. L. Esboço com luz e sombra: problemas de inscrição e apagamento do sujeito em *Um sopro de Vida*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras. São José do Rio Preto, 2006.

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

MALUFE, A. C. *Poéticas da Imanência*: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2011.

_____. Intimidade sem sujeito: Ana C. e a desmontagem do diário e da carta. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 25, p. 139-153, jul.-dez. 2009.

_____. *Territórios dispersos*: a poética de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

MARTINS, N. S. *Introdução à Estilística*. São Paulo: EdUSP, 2000.

MATOS, C. N. Literatura e performance. In: CARREIRA, A. L. A. et al. (Org.). *Meditações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

MEDEIROS, F. T. Afinal, o que foram as Artimanhas da década de 70?: a Nuvem Cigana em nossa história cultural. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 2, p. 11-36, jan./jun. 2004.

MOLES, A. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MORICONI, Í. *Ana Cristina César*: o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

NASCIMENTO, E. *Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: EdUFF, 1999.

OLIVA NETO, J. A. Os gêneros poéticos antigos e o lugar-específico (tópos idiós) nas poéticas de Aristóteles e Horácio. *Phaos*, Campinas, v. 4, p. 111-118, 2005.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1990.

RAVETTI, G. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2002. p. 47-68.

RIAUDEL, M. “Carta de Paris”: ao pé da letra... Tradução de Cristina Vaz Duarte. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 9, p. 228-241, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/viewFile/21563/23587>>. Acesso em: 12 mar. 2013.

RODRIGUES, L. G. Ana Cristina César: não tão marginal assim. *Diálogo e Interação*, Cornélio Procópio, v. 5, 2011. Disponível em: <<http://www.facrei.edu.br/dialogoeinteracao>>. Acesso em: 21 maio 2013.

ROSENFELD, A. O fenômeno teatral. In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 19-41.

SALVINO, R. V. Ana Cristina Cesar: entre o eu e o outro. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 19, p. 59-82, maio/junho 2002.

SANTIAGO, S. Singular e anônimo. In: CESAR, A. C. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 452-463.

_____. *O falso mentiroso*. São Paulo: Rocco, 2004.

SCHEEL, M. *Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SISCAR, M. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

SÜSSEKIND, F. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995.

ZULAR, R. O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre o Me segura qu'eu vou dar um troço de Waly Salomão. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 46-59, 2005.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WILLEMART, P. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.