

MARIANA NUNES DE FREITAS

**ESCRITAS DO EU EM ANA CRISTINA CÉSAR:
UMA PSEUDOAUTOBIOGRAFIA**

MARIANA NUNES DE FREITAS

**Escritas do Eu em Ana Cristina César:
Uma pseudoautobiografia**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Teoria Literária.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elaine Cristina Cintra

**UBERLÂNDIA
2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

| | |
|---------------|--|
| F866e 2014 | Freitas, Mariana Nunes de, 1986- Escritas do Eu em Ana Cristina César: uma pseudoautobiografia / Mariana Nunes de Freitas. - 2014. 128 f. Orientadora: Elaine Cristina Cintra. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras. Inclui bibliografia. 1. Letras - Teses. 2. César, Ana Cristina, 1952-1983 - Teses. 3. Escrita - Eu em literatura - Teses. 4. Mulheres e literatura - Brasil - Teses. I. Cintra, Elaine Cristina. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título. |
|---------------|--|

CDU: 82

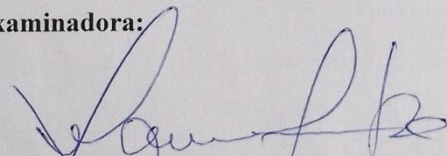
MARIANA NUNES DE FREITAS

*Escritas do Eu em Ana Cristina César:
No caminho de Sísifo*

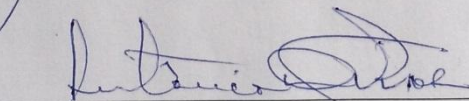
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 24 de agosto de 2014.

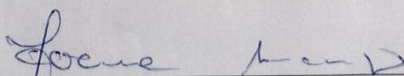
Banca Examinadora:



Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elaine Cristina Cintra (UFU – orientadora)



Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (UNESP – Araraquara)



Prof^ª. Dra. Joana Luiza de Araújo Muylaert (UFU)

*Dedico esta dissertação
a Deus e
aos meus pais –
Meu tudo, minha paz.
Sem os quais,
de nada, eu seria capaz!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primordialmente a Deus que me deu esta oportunidade e me iluminou nesta jornada, sempre me amparando com sua infinita misericórdia, bondade e amor

A todos os familiares pelo apoio, carinho e compreensão.

Em especial...

Aos meus pais, Saulo e Conceição, os quais sempre me ensinaram a estudar e me mostraram que esse seria o melhor caminho a seguir. Pessoas que são exemplo de simplicidade, de fé, de persistência, de luta e de força, de princípios e valores, mas que, sobretudo, pessoas que conseguiram transmitir aos seus filhos a importância de tudo isso.

A minha irmã, Marcella, futura doutora em Ciências Agrônômicas, e que, com seu exemplo de disciplina, foco e determinação, sempre me fez acreditar que tudo fosse possível.

Ao meu irmão Saulo Júnior e minha cunhada querida Tamara que, além de me darem o primeiro sobrinho em meio à escrita da dissertação, sempre me incentivaram e apoiaram.

Ao Tiago Mendes, meu eterno namorado. Agradeço por sua imensurável compreensão durante todos os finais de semana e feriados dedicados à leitura e escrita, momentos esses em que, inevitavelmente, ausentava-me a maior parte do tempo. Agradeço pela sua paciência quando, nos momentos em que estávamos juntos, o nervosismo ou as chateações transpareciam e tornavam-se o foco. Agradeço por ter me tranquilizado e apoiado em todas as horas, do início ao fim. Agradeço, principalmente, por fazer de nossos projetos individuais um só, como sempre será.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia pela dedicação durante as aulas, demonstrando confiança e transmitindo conhecimento.

Em especial...

A Prof.^a Dr.^a Elaine Cristina Cintra, minha orientadora, que, com sabedoria, paciência e ética, tornou possível a realização deste estudo. Agradeço pela compreensão em relação às minhas dificuldades, pelas orientações de vários níveis: teórico,

acadêmico, profissional e até mesmo redacional. Agradeço pela dedicação à leitura de meu trabalho e apontamentos fecundos para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos seguintes professores, mestres das disciplinas que cursei: Prof^a Dr^a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha; Prof^a Dra^a Cíntia Camargo Viana; Prof^a Dr^a Elaine Cristina Cintra; Prof^a Dr^a Enivalda Nunes Freitas e Souza; Pro^o Dr^o Leonardo Francisco Soares.

Aos meus amigos, pelos momentos divididos juntos, em especial, Stefane Azevedo e Lara Suyanne, que acompanharam de perto minha luta e me incentivaram. Às amigas que encontrei no Mestrado, Lílían Maciel e Mariana Nascimento, com as quais dividi as angústias e felicidades dessa fase.

À CAPES, pelo financiamento de parte do período em que cursei o Mestrado, ajuda sem a qual seria mais difícil.

Aos meus atuais coordenadores e colegas professores da FUCAMP que torceram para essa vitória. Agradeço também aos meus alunos, em especial, os da Letras, curso em que ministro as disciplinas de Literatura; nessas aulas, a participação e confiança dos alunos estimulam-me a buscar cada vez mais.

Muito obrigada!

Poesia

jardins inabitados
pretensas palavras em
pedaços
jardins ausenta-se
a lua figura de
uma falta contemplada
jardins extremos dessa ausência
os jardins anteriores que
recuam
ausência frequentada sem mistério
céu que recua
sem pergunta

(CÉSAR, 2013, p. 208)

RESUMO

Heloisa Buarque de Hollanda, em seu livro *26 poetas hoje*, reuniu nessa antologia os mais talentosos poetas da geração de 70 ou *geração mimeógrafo*. Em meio a artistas como Cacaso, Francisco Alvim, Roberto Piva, Torquato Neto, Chacal e Roberto Schwarz, destaca-se Ana Cristina César (1952), uma figura polêmica que, após ter cometido suicídio em 1983, teve sua genialidade reconhecida no meio acadêmico e artístico. Tal morte trágica é um assunto privilegiado pela crítica que, de modo geral, explica a subjetividade característica da produção de Ana C. por meio de traços (auto)biográficos, como viagens, carreira, leituras, relações afetivas e até mesmo opção sexual. Todavia, a estudiosa Flora Süssekind, no livro *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César*, adota uma postura mais “equilibrada” entre “biográfico, demasiado biográfico” ou o “literário, apenas literário”, em que arrisca uma aproximação crítica da escrita dessa poeta. Nesse sentido, esta dissertação de Mestrado apresenta-se, no intuito de analisar a poesia de Ana C. sob o viés da crítica literária e não apenas sob a perspectiva biográfica; a proposta é, todavia, analisar como Ana C. elabora sua literatura tão singular e de uma dicção bastante intimista. Segundo Maria Lúcia de Barros Camargo, em *Atrás dos olhos pardos*, a escrita da poeta subverte os gêneros femininos, ao ser inscrito em sua poética um sujeito pessoano, o qual apenas finge fazer confissões, mesmo que anuncie declarações íntimas. Dessa forma, percebe-se que, embora escrevendo diários, cartas e textos de cunho subjetivo, o sujeito da poética de Ana C. não se mostra ao leitor, não manifesta sua intimidade, muito menos faz revelações; o que garante aos textos da poeta um caráter de pseudoautobiografia – termo usado inicialmente por Eneida Maria de Souza e tomado de empréstimo para fundamentar a defesa dessa intimidade forjada elaborada na lírica de Ana C.. A linguagem intimista é usada, pois, em vão pelo sujeito, visto que, mesmo lançando mão de textos pessoais, não se permite a exposições. Para tanto, teorias relacionadas às Escritas do Eu foram de grande valia, alguns autores mais importantes foram estudados, como, por exemplo, Maurice Blanchot, Diana Klinger, Paul de Man, Clara Rocha, Eneida Maria de Souza, Philippe Lejeune, Leonor Arfuch, Luiz Costa Lima e Dominique Combe. Já que a pseudoautobiografia, defesa central desta dissertação, é percebida, sobretudo, na desconstrução dos gêneros femininos da intimidade, foram elencados para estudo os diários, cartas, autorretratos poéticos escritos por Ana Cristina César retirados principalmente da obra *A teus pés*.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Cristina César, escritas do eu, pseudoautobiografia.

ABSTRACT

Heloisa Buarque de Hollanda, in her book *26 poetas hoje*, gathered in this anthology the most talented poets of the 1970's generation or mimeograph generation. Among artists like Cacaso, Francisco Alvim, Roberto Piva, Torquato Neto, Chacal and Roberto Schwarz, stands out Ana Cristina César (1952), a controversial figure who, after having committed suicide in 1983, had her genius recognized in the academic and artistic world. This tragic death is a privileged subject by the critics that, in general, explain the subjective characteristic of Ana C.'s production through (auto) biographical traits, like trips, career, readings, affective relationships and even sexual orientation. However, the scholar Flora Süssekind in the book *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César*, adopts a more "balanced" posture between "biographical, far too biographical" and "literary, only literary" in which she risks a critical approach of this poet's writing. Thus, this Master's thesis is presented in order to analyze the poetry of Ana C. under the bias of literary criticism and not only in the biographical perspective; the proposal is, however, to analyze how Ana C. elaborates her literature so unique and with a very intimist diction. According to Maria Lucia de Barros Camargo in *Atrás dos olhos pardos*, the poet's writing subverts the female gender, while inscribed on her poetic a Pessoaan subject, which only pretends to make confessions, even though it announces intimate statements. Therefore, it is seen that, while writing diaries, letters and texts of subjective nature, the subject of Ana C.'s poetic does not show itself to the reader, does not manifest its intimacy, far less make revelations; which grants the texts made by the poet a character of pseudo-autobiography – term initially used by Eneida Maria de Souza and borrowed to support the defense of this forged intimacy elaborated in Ana C.'s lyric. To do so, the theories related to self-writing were of great value, some major authors were studied as, for example, Maurice Blanchot, Diana Klinger, Paul de Man, Clara Rocha, Eneida Maria de Souza, Philippe Lejeune, Leonor Arfuch, Luiz Costa Lima and Dominique Combe. Since the pseudo-autobiography, central defense of this dissertation, is perceived, mostly, in the deconstruction of the female genders of intimacy, were selected for study the diaries, letters, poetic self-portraits written by Ana Cristina César withdrawn mainly from the work *A teus pés*.

KEYWORDS: Ana Cristina César, self-writing, pseudo-autobiography.

Sumário

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| PARTE I – ESCRITAS DO EU EM ANA C. – PERCURSO TEÓRICO | 23 |
| CAPÍTULO I | 24 |
| PSEUDOAUTOBIOGRAFIA..... | 24 |
| Pseudoautobiografia – A ilusão da confissão..... | 28 |
| Pseudoautobiografia – Uma Subjetividade desdobrável..... | 31 |
| Pseudoautobiografia – Associação de gêneros..... | 33 |
| CAPÍTULO II | 42 |
| PERSPECTIVAS TEÓRICAS DAS ESCRITAS DO EU | 42 |
| PARTE II – FORMAS DE ESCRITAS DO EU EM ANA C. | 57 |
| CAPÍTULO III | 58 |
| DIÁRIOS POÉTICOS DE ANA C..... | 58 |
| CAPÍTULO IV | 80 |
| AS CARTAS POÉTICAS DE ANA C..... | 80 |
| CAPÍTULO V | 102 |
| O AUTORRETRATO POÉTICO DE ANA C..... | 102 |
| CONCLUSÃO | 118 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 121 |

INTRODUÇÃO

No cânone da poesia de bastante relevo para a literatura brasileira, destaca-se Ana Cristina César cuja produção é singular e enriquecedora para a consolidação da nossa literatura. Nascida em 1952, Ana C., como era conhecida, interrompeu sua vida muito jovem, em 1983, ano em que cometeu suicídio ao atirar-se do apartamento dos pais em Copacabana. Embora sua morte precoce represente uma perda lastimável à literatura brasileira, os 31 anos de vida dessa poeta foram todos dedicados às Letras; muitos críticos literários consideram sua escrita genial e vasta, uma vez que Ana Cristina produziu poemas, traduções, críticas de cinema, críticas literárias, ensaios para revistas e jornais, cartas e reflexões acerca do ensino de literatura, área essa em que era uma docente atuante e engajada.

Ítalo Moriconi (1996), em *Ana Cristina César, o sangue de uma poeta*, traça o esboço da vida artística dessa autora, a qual, segundo ele, escrevia em meio a uma dicotomia que consistia primeiro em sua vontade intensa do literário e, segundo, na necessidade histórica do antiliterário, imposta pela geração dos anos 70. O resultado dessa escrita subversiva à sua própria geração é realizar o seguinte “paradoxo: tornar literário o antiliterário, fazer do antiliterário manifestação ainda, do belo” (MORICONI, 1996, p. 8).

Desde muito menina, Ana já mostrava o gosto pelas Letras, sobretudo, o talento, a aptidão pela escrita. Segundo relatos de familiares, a ainda menina transformava todos os objetos da casa em papel e não se acalmava enquanto não redigia um poema desabrochado de sua inquietação de artista. O pai, Waldo Aranha Lenz César (1922-2007), sociólogo representante do protestantismo e respeitado por dar início à revista *Paz e Terra*, foi estimado também por exercer papel histórico em todos os movimentos de união e renovação surgidos no meio protestante, movimentos esses em prol de uma ideologia ecumênica. A mãe, Maria Luiza César era quem ouvia os poemas antes que Ana os colocasse no papel.

Adjetivada como uma garota comum, aluna e professora responsável, Ítalo Moriconi (1996) também a descreve como “loucura em fogo brando”, Ana teve sua biografia reduzida ao suicídio resultante da bastante citada depressão que a assolava. Por volta de 1975, forma-se em Letras pela PUC e passa a exercer a docência e o

jornalismo cultural; após um ano e meio de sua formatura, tenta sem sucesso fazer mestrado na mesma instituição que cursara a graduação, todavia consegue o título apenas em 1978 em Comunicação na UFRJ. No ano seguinte, parte para a Inglaterra fazendo seu segundo mestrado, dessa vez em Tradução Literária. De acordo com MORICONI (1996), foi nessa época que ela atingiu seu melhor momento de criação no âmbito literário, pois os estudos em tradução literária possibilitaram à poeta unir a prática à teoria, sendo assim, o exercício poético fora aperfeiçoado pelos estudos teóricos.

Além do meio acadêmico, ou por vias dele, Ana C. também teve uma participação política efetiva. Em meados de 1974 e 1975, Ana liderava um movimento na universidade que tinha por objetivo pressionar autoridades do departamento no sentido de reduzir a carga teórica no currículo de literatura e rediscutir as metodologias de ensino com a participação dos alunos. Esse movimento gerou a Ana aliança e amizade com Sonia Palhares, Clara Alvim e com Maria Cecília Londres que, mais tarde, a convidaria para sua monitora. O maior protesto feito por Ana nessa ocasião era a favor de uma linguagem constitutiva em relação à realidade; entretanto, não houve unanimidade em torno de sua proposta e Ana não logrou êxito nessa luta.

Apesar desse revés, Ana C. destacou-se, primeiro no jornal *Opinião* e depois no *Beijo*, como uma jovem autora de “força intelectual” (MORICONI, 1996). De qualquer modo, denunciou a discussão política que havia para além de uma simples questão teórica, deslocando a própria questão da técnica para a relação de política com a instituição de saber. Ana criticava a prática de sistematização de teorias postas como “de prestígio”, em detrimento das leituras ideológicas da literatura, consideradas secundárias ou “marginalizadas”.

Em vida, Ana publicou apenas um livro de poemas reunido por ela mesma – *A teus pés* (1982) que inclui as obras *A teus pés*; *Cenas de Abril*; *Correspondência Completa* e *Inéditos e dispersos*. Posteriormente, foi publicado o livro *Crítica e Tradução* (1999) incluindo *Literatura não é documento*; *Escritos no Rio* e *Escritos em Londres*. Por último, o livro *Correspondência Incompleta* foi organizado em 1999 por Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Holanda.

Para Ítalo Moriconi (1996), os textos de Ana C. ganham uma força póstuma em função de a morte percorrê-los explícita ou implicitamente. Desse fato, deriva o privilégio à leitura biográfica da crítica que investiga os indícios artísticos que podem

explicar o suicídio, leitura essa que reduz a abordagem feita da obra de Ana Cristina e que aqui intentamos propor a partir de uma perspectiva adotada pelas teorias das escritas de si que são desenroladas nos estudos literários atuais.

Este trabalho, portanto, propõe-se a revisar essas leituras (auto)biográficas que incidem sobre a poética de Ana C., a partir do pressuposto de que a escrita dessa autora possui características não exclusivamente de autobiografia, mas, sobretudo, de uma “pseudoautobiografia”¹ elaborada por meio da linguagem poética em que o eu lírico constitui-se em uma voz múltipla e teatralizada.

Boa parte da fortuna crítica debruçou-se sobre o assunto. Os estudos a respeito de Ana C. são vastos e percorrem vários tópicos, tais como a questão da morte, as manifestações do desejo, o conceito de arte, literatura e cinema, tradução, por exemplo. Aqui destaco os que se fundamentam nas perspectivas que a pesquisa que ora desenvolvo percorre, especialmente o livro de Flora Süssekind (2007), Luciana Di Leone (2008), Anita Maluffe (2006) e Marcos Siscar (2011).

No livro *Até segunda ordem não me risque nada*, de Flora Süssekind (2007), a autora propõe que a escrita de Ana Cristina é elaborada a partir do método da “arte da conversação” constituído pelas interferências da própria Ana, a qual, a partir de traduções, pictografia, desenho, diários de bordo e reescrituras de um mesmo sujeito, elabora uma dicção própria com base em diálogos com várias formas de escrita. Apesar disso, a estudiosa propõe uma harmonia entre o “biográfico demasiado biográfico e o literário apenas literário” (SÜSSEKIND, 2007).

Ainda que não descarte completamente o teor biográfico, Flora Süssekind (2007) deixa claro que a voz do sujeito é fragmentada, revelando a manifestação de uma personagem, um autorretrato, um emblema ou uma “figura com máscaras”. A voz é uma “colagem de falas”, sucessão de tons, ritmos, conversas que particularizam de forma especial a escrita de Ana C. Desse modo, sobressaem aspas, travessões, reticências, interrogações, cortes, dúvidas, repetições, interlocuções e hesitações que sinalizam para uma “voz” da “conversação” proposta pela pesquisadora.

Outras características como a economia verbal, o tom coloquial e preocupação com o ritmo do poema tornam a escrita de Ana C. mais próxima à de sua geração;

¹ O conceito de “pseudoautobiografia”, proposta central deste trabalho, será abordado de maneira mais aprofundada no capítulo II destinado a reflexões teóricas.

entretanto, a auto-ironia dessa poeta e o uso da linguagem de forma mais elaborada e repleta de intertextualidades tornam-na, de certa forma, deslocada de sua própria geração – afinal, como ela mesma define, é necessário “delimitar o próprio território” (CÉSAR apud SÜSSEKIND, 1997, p. 20).

Antigos e soltos – Poemas e Prosas da pasta rosa, livro organizado por Viviana Bosi (2008), refere-se a um compilado de textos de diversos gêneros escritos por Ana C., os quais se mantêm originais, incluindo as anotações feitas pela escritora. Desse modo, por meio da “pasta rosa”, é possível, estudar o processo de criação dessa poeta, como fez Flora Süssekind que propôs a seguinte conclusão: “a poesia-em-versos foi resultado de uma lenta conquista” obtida em meio à tensão entre seguir “a lei do grupo” e “adestrar seu próprio artesanato literário” (SÜSSEKIND, 2007, p.36) . Mesmo que Ana C. tratasse com ironia o fato de dever considerar a forma de escrita “imposta” por sua geração, elaborava sua própria dicção de modo singular. Durante o longo exercício de aperfeiçoamento da escrita, seus textos estabelecem entre si uma conversação, ou seja, por se tratarem, em sua maioria, de poemas concisos, dialogam tanto semanticamente quanto esteticamente, por semelhança. Esse manejo com a escritura “em série” permeada por elipses e figuras de linguagem permite a Ana C. destacar-se dos representantes de sua geração; posto que, ao lançar mão de gêneros como diários e cartas – característicos da época, os quais pretensiosamente são o retrato da realidade, a poeta o faz de maneira peculiar, ficcionalizando tais gêneros em defesa do que ela mesma rotula de “obscurantismo biográfico” (CÉSAR, 2013, p. 316). Em síntese, segundo Flora Süssekind,

É em diálogo com essas duas trilhas (a da auto-exposição, a da locução a meia distância) que Ana Cristina parece ter trabalhado com a voz do seu *ego scriptor* e dramatizado como conversação, colagem de falas, citações, a sua forma de escrita. Dramatização bastante nítida se examinados, sobretudo, os manuscritos de alguns dos seus últimos textos. (SÜSSEKIND, 2007, p. 42)

Outra importante estudiosa de Ana Cristina César é Luciana di Leone (2008). No livro intitulado “Ana C.: As tramas da consagração”, há a análise da trajetória biográfica e poética de Ana C que ajuda a compreender por que ela se tornou um ícone da literatura brasileira. Di Leone (2008) apresenta várias leituras comentadas por meio do “seu modo de ler”, leituras essas que fazem de seu objeto de estudo nós, leitores, nos lugares de enunciação e nas intenções que cada um de nós imprimiu às narrativas que se

constroem a partir de documentos. O trabalho dessa autora, portanto, não se preocupa em tecer uma biografia de Ana Cristina – o que levaria à falibilidade do estudo, mas sim responder ao questionamento: “quem é hoje, para nós, Ana C.?”, isto é, de que modo é caracterizada a figura da poeta para seus leitores atuais, por meio, principalmente de suas expressões autobiográficas.

Para Di Leone, com a derrocada dos valores humanistas, houve uma mudança no conceito de cânone – de leitura universal para particular – que contribuiu para que Ana Cristina fosse consagrada em dois níveis de público – acadêmico ou o grande público. Além de dados quantitativos e qualitativos que alicerçam sua produção, há que se destacar o fato de que sua obra pertence a vários cânones - pois constitui um campo fértil de estudo – “que perpassa várias áreas como: estudos culturais, de gênero, estudos sociológicos, artísticos, vida literária, estética ou o próprio trabalho literário” (2008, p.18). Ainda que a literatura de Ana seja elevada por tais atributos, Luciana di Leone reconhece, assim como a maioria dos críticos, que a notoriedade da poeta deve-se, sobretudo ao seu suicídio. Todavia, a crítica faz uma importante objeção, os dados que explicam a morte repentina de Ana C. justificam sua consagração, mas, maiormente, modificam e delineiam sua figura, não sua obra de modo estrito. Essa discussão será retomada no primeiro capítulo deste trabalho sob outra perspectiva, a partir da qual as teorias acerca das escritas do eu corroboram para a investigação e consequente constatação da criação de um sujeito ficcional que, mesmo usando a primeira pessoa, engendra contradições e jogos com o leitor.

O nome autoral Ana C. foi adotado, segundo definição da própria autora, como “nome de guerra” em uma carta enviada em 1979 a Heloisa Buarque de Hollanda; esse nome passou a designar, assim, um “eu mutável” em constante formação e a mídia o instituiu como nome literário em detrimento de outras assinaturas também descobertas nos escritos da poeta – Tina, Ana Cristina César, Ana Cristina Cruz César, Ana Cristina, ACCC, A.C.César, ana cristina c, Julia, Ana, eu. Luciana di Leone ainda atesta a importância da assinatura como um elemento que valoriza os vestígios do autor que encena ao recriar seu próprio nome, marcando o que ela chama de “não-presença”, um recurso artístico, literário. Sendo assim, a nomeação Ana C. é o acontecimento do sujeito lírico constituído pela autora Ana Cristina César que, sem lugar próprio, realiza-se como escritora por essa designação.

Assim, Ana Cristina é apreciada como uma “rede conceitual discursiva” (DI LEONE, 2008) e não simplesmente como índice que remete a uma biografia ou a um perfil psicológico definível. Essa significativa conclusão deriva de trecho da própria poeta:

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. (CÉSAR, 1982, p. 120)

Essa “rede” é constituída por obras reunidas em um acervo disponível no Instituto Moreira Salles, textos assinados por Ana, por todo texto que a ela se referir, pelas fofocas e boatos sobre ela, pelos depoimentos de vivências das memórias de quem viveu com ela, pelas interpretações de seus leitores e pela profusão de representações que apontam sempre para a pessoa Ana Cristina César. O acervo no IMS é o fator que mais contribui para essa “rede”, porquanto fala a respeito da construção de um passado por meio da memória; tal acervo, mesmo seletivo, comporta sempre uma nova releitura e a consequente elaboração de uma narrativa (DERRIDA, apud DI LEONE, 2008). O material reunido que se configura em acervo não estabelece ordem cronológica ou qualquer categorização; para formá-lo foram apenas reunidos aleatoriamente documentos e livros de Ana e da família, poemas manuscritos, cópias, bilhetes de infância e qualquer tipo de escrita. Esse acúmulo de material é usado para legitimar a figura biográfica e cronológica de Ana C., a partir da qual se vislumbra uma “menina cuja sina é ser escritora, sina que vai se concretizando foto a foto até a sua morte” (DI LEONE, 2008).

Ainda com base em pesquisa de Luciana di Leone, há um antagonismo que resvala as leituras dos textos literários de Ana Cristina composto ao mesmo tempo pela aura de menina destinada à vida artística e pelo contrastante comportamento wertheriano. À vista dessa incompatibilidade, o leitor comum detém-se à ideia de fuga, de partida, de distância e de um possível retorno. Esse tipo de análise proliferou após, principalmente, o suicídio e foram associados a um rosto e a uma biografia graças às edições que trazem fotografias de Ana. Além disso, vertentes de estudo que valorizam o sujeito, a problemática do “eu”, dos gêneros e dos gêneros literários eclodiram com a leitura de importantes filósofos como Barthes e Foucault.

Em se tratando das imagens publicadas em *Correspondência Incompleta*, embora elas pressuponham uma linearidade biográfica, não revelam completamente o sujeito empírico retratado nas fotos. Não obstante, evidenciam a “ambivalência do mito Ana C.”, em função da frisada ilusão de confissão percebida nas cartas e a consequente leitura contraditória: ao tentar aproximar de Ana, o leitor depara-se com o choque entre as diferentes versões dessa mesma Ana – “à moça bem comportada, segue uma foto de Ana ocupando a página toda, onde ela está nua em pose que remeda imagens renascentistas” (DI LEONE, 2008, p. 41). Tal dissimulação evidente pelo engedramento das fotos alude também a essa tensão entre revelação do sujeito Ana C. e a sua concomitante ocultação; uma vez que posar é “fazer uma performance”, isto é, “construir um sujeito que assinala para si mesmo, mas na sua forma de se ocultar” (DI LEONE, 2008). Até mesmo a nudez é contraditória, pois se faz embaraçosa, apesar de intencional.

Ana Cristina César não publicou em vida textos que tratam a questão predominantemente da morte, eles sim seriam lidos sob a ótica suicida ou de pedidos de ajuda; porém, percebe-se que esse não é o tom da escrita de Ana. A entonação que prevalece sem dúvida é a fuga, mesmo sutil, da própria biografia e, nesse sentido, a linguagem poética adquire nuances que facilitam o jogo entre a produção de textos e a negação de se tornar disponível ao leitor. Em consonância com Luciana di Leone, a poética é de “travessia”, da tensão entre escrever para o outro sempre com medo de explicitações possivelmente “autopsiáveis”; sendo assim, a literatura de Ana C. não é fluida e sim apenas de “pegada”, de “rastro”, que faz Ana desaparecer na escrita “como desapareceu do mundo” – “Assinei meu nome tantas vezes/e agora viro manchete de jornal./Corpo dói - linha nevralgica via/coração. Os vizinhos abaixo imploram minha expulsão imediata.” (CÉSAR, 2003, p.278).

Annita Costa Malufe (2011), ao publicar sua tese de doutoramento, tece críticas a respeito dessa poeta e de Marcos Siscar, sob o olhar das teorias de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, sobretudo, em relação à produção e o conceito de sentido, além da inviabilidade de paráfrase da poesia ou da significação imanente da literatura.

Quanto à Ana Cristina César, especificamente, Malufe tenta responder com coerência uma questão que, embora seja consenso entre os críticos, poucos tentam explicar: o fato de essa escritora, mesmo atuante no meio e na época da literatura marginal, destacar-se dentre os poetas daquela geração – a geração *mimeógrafo*.

Segundo Annita, o que diferencia Ana C. dos demais é a sua poética, ao contrário das outras, não trazer sentidos muito simples, isto é, não ser passível de paráfrase ou de ser redita; desse modo, pode-se constatar que Ana leva a “sina do sentido às últimas consequências”, posto que sua poesia é o “lugar por excelência do sentido”. É essa última ideia, portanto, o ponto principal a ser defendido na tese tratada.

Ademais, as cartas e os diários, gêneros escritos de maneira tão instigante, também recebem um estudo diferencial. A concepção da pesquisadora em se tratando desse tipo de literatura de Ana Cristina é de uma intimidade sem sujeito, “uma intimidade a-subjetiva, despersonalizada ou desprivatizada”. Tal singularidade poética, mais uma vez, garante a ela muitos estudos e a destaca de sua geração, na qual predominava uma poesia privada e subjetiva. Outra peculiaridade é a linguagem. Ana C. ligou-se a uma tradição erudita, intelectual, à qual aliou a marginal; fazendo surgir uma dicção nobre, mais tradicionalmente literária, em que a escrita é uma deusa tematizada na maioria dos poemas. Em suma, o hermetismo, o não-dito e as entrelinhas na poética de Ana são convergentes às teorias de Deleuze e de Guatarri, que validam a literatura a partir da dificuldade de transcrevê-la.

A mais recente contribuição para a fortuna crítica é de Marcos Siscar (2011). O livro, que leva o nome da poeta, faz parte da coleção Ciranda da poesia e, no início, volta-se à biografia de Ana e sua produção. Além disso, Siscar (2011), ainda na posição de crítico, parafraseia a própria Ana Cristina que recusa sua mitificação e a fama intimista e biográfica de sua obra, baseando-se em Fernando Pessoa e no argumento do poeta fingidor. Segundo ela, entrar no poema é uma metamorfose, a partir da qual “saímos do material bruto e entramos na literatura”, em que há “a produção de sentido e a criação de uma nova realidade” (CÉSAR, 1999).

A exposição pessoal e reveladora feita por Ítalo Moriconi em relação à vida, obra e geração de Ana C. muito assistiu os estudiosos dessa poeta, mesmo que aspectos biográficos não devam ser a chave para a análise literária. A autora que faz uma abordagem mais parecida à de Moriconi é Luciana di Leoni que, refazendo a “trajetória” de Ana C busca compreender o motivo de a poeta ter se tornado ícone contemporâneo; nesse intento, a pesquisadora ressalta as expressões autobiográficas presentes na obra de Ana C., bem como apresenta a transformação do nome/assinatura e pseudônimos percebidos na obra de modo geral. Já Flora Süssekind e Annita Costa Malufe, em preterição à abordagem estritamente biográfica, atentam-se à análise da linguagem

usada na criação poética de Ana C.. A primeira, especificamente, atribui um caráter de “conversação” à obra da poeta, com base na observância do tom coloquial, fragmentado e de diálogo em seus textos, ainda ressalta a forte presença da elipse e da voz de um sujeito fragmentado. Essa característica da voz do eu dos textos de Ana C. contribui para o progresso deste trabalho, porém, percebe-se, pelas análises feitas aqui, que tal fragmentação revela, na verdade, várias vozes do sujeito poético. Já Annita Malufe, afirmando a erudição dos textos de Ana C., cogita hipóteses que fazem com que essa poeta tenha destaque de sua geração e, sua produção, consequentemente, é dissonante de maneira superior a outros autores. Entretanto, Malufe defende a existência de uma “intimidade sem sujeito” em Ana C., ponto de discordância entre essa crítica e Sússekind e, sobretudo, ao que se defende no presente estudo. O sujeito ao qual é garantida expressividade vale-se de gêneros da intimidade, porém, o modo como demonstra sua personalidade é ficcional; tal ideia também é sustentada por Flora Sússekind.

Outra crítica que se dedicou grandemente ao estudo da obra de Ana C. é Maria Lúcia de Barros Camargo, cujas teses foram relevantes ao desenvolvimento da proposta desta dissertação. Inicialmente, Camargo (2003) faz um estudo da produção crítica da poeta, na qual, curiosamente, essa última assinava com um pseudônimo e, apesar de tratar-se de textos mais acadêmicos, percebe-se também a subversão do gênero, a partir de uma elaboração criativa de um estudo sobre *Os Lusíadas*, por exemplo. A crítica em questão faz ainda um percurso de autores traduzidos e estudados por Ana Cristina César, os quais foram fundamentais em sua escrita de um modo que Camargo chamou não de influência, mas de escrita “compartilhada”. No capítulo intitulado “Confissão da intimidade”, a autora, em primeiro lugar, demonstra que a poeta inova na articulação da voz feminina na literatura, segundo ela,

(...) Ana deixa de rever os gêneros masculinos para rever os gêneros femininos (grifo da autora) – os diários, a correspondência – corroendo, de dentro, a ideia de confissão da intimidade. E o disfarce, a que se acrescenta o segredamento, deixa de ser um modo de driblar a “ansiedade de autoria feminina” (grifo da autora) para, superando-a, constituir um modo de ser escritora. Modo de ser mulher. E poder trabalhar, ainda, a questão especificamente literária dos limites entre a confissão e a literatura. Reiterando: ao rever os “gêneros femininos”, Ana empreende uma complexa subversão. Além de exercer a crítica à poesia produzida por sua geração, exerce também a crítica ao vínculo entre “literatura feminina” e “gêneros confessionais”. Como já vimos,

sua confissão é fingida, embora não completamente. (CAMARGO, 2003, p. 218-219)

Para Maria Lúcia de Barros Camargo, portanto, a revisão conquistada por Ana C. dos gêneros usados, em essência, para revelações subjetivas de um eu baseia-se, sobretudo, em uma ironia entre a “exposição da intimidade” e a literatura feminina. As ações de tradução, escrita e leitura poética são percebidas como “intercambiáveis” e “similares” para a poeta e, conseqüentemente, a suposta ausência de estilo e forma dos gêneros como diário e carta são incompatíveis à produção literária de Ana C.. Camargo reitera ainda que essa artista escreve como Fernando Pessoa que “finge fingir que finge” e, assim, é registrada como hipotética, enganosa e dissimulada a “exposição total da intimidade” que “finge deixar-se devassar” (CAMARGO, 2003, p. 247).

Este trabalho, então, pretende descrever a maneira como Ana Cristina César apropria-se e faz uso das várias formas de escritas do eu; em outras palavras, o objetivo geral é discutir como os vários gêneros autobiográficos são redimensionados poeticamente na literatura de Ana C., a partir da hipótese de que, segundo essa poeta, literatura não deve ser lida somente como documento, mas como um artifício artístico.

A partir deste pressuposto, definimos os seguintes objetivos específicos: discutir a validade da leitura biográfica feita pela crítica da obra de Ana C.; verificar quais manifestações das escritas do eu são feitas na produção literária dessa poeta e de que maneira essa escrita se reinventa em sua tessitura poética; discutir o caráter de “pseudoautobiografia” nos textos de Ana Cristina analisando os recursos literários que o articulam.

Sendo assim, a hipótese que norteia este trabalho é a evidente ficcionalização do sujeito empírico Ana Cristina César em seus textos cujos gêneros enquadram-se no conceito de escrita de si; o que revela a “pseudoautobiografia”, que consiste na encenação do sujeito lírico por meio de uma linguagem literária que forja uma subjetividade supostamente biográfica.

A pressuposição de uma “pseudoautobiografia”, nesta autora, leva a um impasse teórico, pois o caráter representativo da escrita alia-se ao caráter seletivo dos textos autobiográficos. Além disso, a ilusão da unidade do ser faz com que a escrita sobre a própria vida seja uma atividade sempre constante, gesto de repetição reiterado dia após dia; daí surge o sentimento de atividade vã, posto que tal sujeito descobre-se sempre oscilante, dramático e em necessário diálogo consigo mesmo e com outrem.

Daí a necessidade do presente estudo que se volta a um olhar mais acurado sobre a poesia de Ana Cristina César. Apesar de a crítica literária ressaltar a importância de se atenuar o tratamento estritamente biográfico dado aos escritos da poeta, falta ainda a contribuição das teorias das escritas do eu. A justificativa que respalda esta dissertação, portanto, é a adequação do conceito de “pseudoautobiografia” à lírica de Ana C. presente no exercício dos gêneros confessionais, não desprezando, é claro, o episódio biográfico mais evidenciado pela crítica – o suicídio.

Para o desenvolvimento dessa proposta, foi analisado o seguinte *corpus* literário: alguns poemas e trechos de *A teus pés* (CÉSAR, 1992), *Inéditos e Dispersos* (CÉSAR, 2013), *Correspondência Completa* (CÉSAR, 1992) e *Correspondência Incompleta* (CÉSAR, 1999). Além disso, estudos relacionados à fortuna crítica sobre Ana Cristina César foram necessários e, portanto, concluídos. Quanto à teoria sobre as Escritas do eu, vários autores foram elencados e estudados, tais como: Maurice Blanchot, Diana Klinger, Paul de Man, Clara Rocha, Eneida Maria de Souza, Philippe Lejeune, Leonor Arfuch, Luiz Costa Lima, Dominique Combe.

PARTE I – ESCRITAS DO EU EM ANA C. – PERCURSO TEÓRICO

CAPÍTULO I

PSEUDOAUTOBIOGRAFIA

Partindo da problemática em torno do sujeito lírico para o plano da crítica biográfica, Eneida Maria de Souza, em *Janelas Indiscretas*, em primeiro lugar, apresenta o conceito de biografia intelectual como sendo “o resultado de experiências do escritor não só no âmbito familiar e pessoal, mas na condensação entre privado e público” (SOUZA, 2011). Essa autora também contribui grandemente para o desenvolvimento deste trabalho ao inovar quanto à noção de “pseudoautobiografia”; mesmo se referindo ao gênero relato, cita como definição a esse termo as “coincidências” entre escrita, eventos vividos pelo escritor ou entre obras de sua predileção (intertextualidade). Essa nova expressão é baseada em um argumento comum entre Eneida de Souza e vários outros teóricos já mencionados: a existência da metáfora literária.

O antagonismo arte e vida deve ser considerado, portanto, sob o viés da crítica biográfica, que deve distingui-los, mas, ao mesmo tempo, amalgamá-los; com vistas a privilegiar o raciocínio da substituição e metafórico oriundo do texto literário. Garantindo a observância a essa dicotomia – arte e vida expressas pela metáfora – torna-se inviável afirmar que a “vida esteja refletida direta ou indiretamente” na obra, muito menos argumentar que a arte seja o espelho da vida. Para a estudiosa, a crítica deve ater-se a uma leitura de “mão dupla”: unir ao poético, o biográfico; desse modo, a interpretação da obra não poderia ser reduzida pela empiria e, de certa maneira, facilidade do “lastro biográfico”. Segundo Eneida,

Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, deve-se distinguir entre a busca de provas e confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção. O nome próprio de uma personagem, mesmo que faça referência a pessoas conhecidas do escritor, não impede que sua encenação embaralhe os dados e coloque a verdade biográfica em suspenso. (SOUZA, 2011, p.19-20)

Em função de a crítica literária, atualmente, ter se expandido a partir de várias inclinações teóricas, percebe-se que sua prática não se faz de modo limitado a

metodologias apropriadas e rigor de teoria específica ou compatível à literatura em análise. Sendo assim, a apreciação da relação entre obra e vida reverte-se, na maioria das vezes, à atenção direcionada aos temas comuns dos escritores, como, por exemplo, a morte, o suicídio, a traição, o ódio, as relações amorosas ou familiares, a busca pelo pai, pelo filho, etc. Tais aspectos, segundo ainda Eneida de Souza, podem sim ser considerados ao longo da crítica; porém, sob o olhar da desrealização e da dessubjetivação, elementos que contribuem à interpretação de uma obra e asseguram ao “factual” da “vida/obra” do escritor outro sentido, além da palavra do autor e de sua suposta fidelidade aos acontecimentos.

Em relação ao tratamento dos gêneros literários, essa autora acrescenta que a parcela de críticos que se dedica à autobiografia ou à biografia não restringe seus estudos a uma única forma de texto; tendo em vista que “a construção de perfis biográficos se faz independentemente do gênero”. Em todos aqueles que permitem a leitura biografista, há que se considerar, sobretudo, o deslocamento do referencial que se subjugua à relação metafórica entre vida e obra, ao contrário de impor-se como “verdade factual”. O crítico, portanto, deve ter a autonomia de apresentar não somente perfis biográficos, mas uma representação literária que pode ou não estabelecer relação de semelhança com o escritor. A vertente da crítica rotulada de “biográfica” não pode, de maneira alguma, reduzir o sentido da obra à vida do autor, muito menos tentar provar que o texto é fruto ou produto de experiência(s) vivida(s); tendo em vista que a narração é destituída de verificação, ao passo que os fatos realmente experienciados pelo autor (sujeito social) nunca atinge o nível da escrita, com toda a fidelidade das ações momentâneas. Essa inviabilidade de transferência da realidade ao texto deve-se à linguagem literária que é, antes de tudo, metafórica, alegórica, a partir da qual o sujeito não consegue manter-se “íntegro”, verdadeiro.

Isso posto, a teoria de análise mais coerente em relação aos ditos autobiográficos, como afirma Eneida de Souza, é a da “autoficção”, porquanto essa última precede a “ficcionalização” do sujeito que encena toda o arcabouço de subjetividades “no ato da escrita” e baseia-se na ideia de que “o relato é sempre a invenção do vivido”. A voz do discurso, caso se apresente com o mesmo nome do autor, assume uma postura de “mentir verdadeiramente”; esse recurso também se torna um exercício literário da ficcionalização, o qual o “eu” tem liberdade para fazê-lo, resultando um cenário de encenação e de desestabilização do referencial que gera, por

consequente, “invenção e estetização da memória”. O jogo criado pelo “narrador” que mente ao mesmo tempo avalizado por um estatuto de verdade, afirmado por ele mesmo, reflete o paradoxo entre autobiografia e ficção; antinomia solucionada pelo que Souza chamou de “discurso híbrido”. Todavia, o estudo mais aprofundado acerca do tema revela ser a autoficção um conceito específico da prosa, o que desautoriza o emprego dessa teoria na lírica; desse modo, o termo “pseudoautobiografia” faz-se mais coerente e adequado.

Ana C recusa sua mitificação e a fama intimista e biográfica de sua obra, baseando-se em Fernando Pessoa e no argumento do poeta fingidor. Segundo ela, entrar no poema é uma metamorfose, a partir da qual “saímos do material bruto e entramos na literatura”, em que há “a produção de sentido e a criação de uma nova realidade”.

No poema em prosa *Inverno Europeu*, de “A teus pés” (CÉSAR, 1992), há a crítica explícita a esse tipo de leitura a que tentam enquadrar a poesia de Ana:

Daqui é mais difícil: país estrangeiro, onde o creme de leite é desconjunturado e a subjetividade se parece com um roubo inicial. Recomendo cautela. Não personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada. Os militantes sensuais passam a bola: depressão legítima ou charme diante das mulheres inquietas que só elas? Manifesto: segura a bola; eu de conviva não digo nada e indiscretíssima descalço as luvas (no máximo) à direita de quem entra. (CÉSAR, 1998, p.12)

Mesmo que se perceba um intimismo descritivo inicial, a subjetividade é tratada apenas como um “roubo inicial”, como um lapso momentâneo, do qual se escapa facilmente; até mesmo a referência ao local – Europa, supostamente um dado biográfico, é tratada de forma metafórica. O eu do poema instrui o próprio receptor à leitura a ser realizada com “cautela” e dissociada de paradigmas e estereótipos. Em meio a considerações acerca do espaço de onde se fala, são tratados temas como a ditadura, a crítica literária da época, os movimentos da geração, lançando mão, ainda assim, de uma voz lírica singular.

Tendo em vista a complexidade da lírica de Ana Cristina, conclui-se, em consonância com Marcos Siscar (2011), ser realmente reducionista uma leitura simplesmente de cunho biográfico da obra dessa poeta; entretanto, percebe-se, pela análise da fortuna crítica, ser esse tema predominante. Além da marcada subjetividade e da extensa produção em gêneros intimistas, outra justificativa plausível para esse foco de estudo é encontrada no livro *Ana C.: As tramas da consagração*, de Luciana di

Leone. Segundo essa estudiosa, ao serem analisados os artigos pós-morte até as dissertações e teses mais recentes sobre Ana Cristina, conclui-se que o paradigma estereotipado de comportamento “poético” – o agir wertheriano – faz com que a vida do poeta tenha mais peso e seja mais instigante do que seus próprios escritos; sendo assim, justificam-se as muitas leituras críticas que recaem sobre o biografismo de Ana C. Para comprovar tal reducionismo feito pela crítica, Luciana de Leoni cita e resume, em seu livro, vários estudos que se dedicaram a este fim: ou aprofundar em torno da “menina prodígio” ou justificar o “suicídio” dessa figura considerada apenas como sujeito social.

Todavia, contrariando, em certa medida, a crítica, Flora Süssekind (2007), no ensaio *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César*, em meio a estudo de diversos textos literários de Ana C., assume uma postura mais “equilibrada” entre o “‘biográfico, demasiado biográfico’ ou o ‘literário, apenas literário’”; a esse equilíbrio, esse contraponto, ela denominou “autobiografia, não biografia” – esse é o ponto de partida do ensaio de Flora, segundo ela, é “a tentativa de aproximação crítica da escrita poética de Ana Cristina César”.

Além disso, para ratificar sua tese, SÜSSEKIND (2007) vale-se da análise de vários textos literários e resalta características recorrentes na literatura de Ana, tais como o diálogo enquanto dicção singular, “dicção aparentemente muito pessoal”; “poesia-da-experiência e auto-reflexão”; postura essa quase sempre em guarda, estrategicamente velada ao esboçar um sujeito. No poema intitulado *Vacilo da Vocação*, é possível perceber todos esses elementos, somados ao intimismo marcado pela geração de 1970, bem como o estilo telegráfico seguido pelos poetas marginais.

VACILO DA VOCAÇÃO

Precisaria trabalhar – afundar –
como você – saudades loucas –
nesta arte – interrompida –
de pintar –

A poesia não – telegráfica – ocasional –
me deixa sola – solta –
à mercê do impossível –
– do real.

(CÉSAR, 1992, p. 29)

A primeira palavra do poema é bastante significativa enquanto verbo conjugado no futuro do pretérito do indicativo, revelando dificuldade de o eu lírico escrever – “pintar” – como escreve o “leitor”, mesmo que reconheça certa necessidade. Essa arte

como trabalho é “ininterrupta” e exige que o “autor” se “afunde”, isto é, exige introspecção para a criação. Entretanto, o eu lírico nega esse tipo de escrita subjetiva, introspectiva, posto que a estrutura do poema foge à continuidade e à subjetividade, sendo ele repleto de travessões que o tornam fragmentado e supostamente desconexo.

Desse modo, o eu lírico de Ana Cristina é livre de uma escrita laboriosa em que se treina a expressão de sentimentalismo. Tal liberdade, ou em outras palavras, o “vacilo” de sua “vocação”, é referenciada na segunda e última estrofe em que o sujeito encontra-se “  mercê do real”, tido também como “impossível” e, portanto, tema para poesia. Assim, o objetivo da voz do poema   elucidar uma realidade inovadora, algo que escape da poesia de cunho “telegráfico” ou “ocasional”, aquela que   inútil, concisa, breve e ef mera.

Pseudoautobiografia – A ilusão da confissão

Outra manifestação do conceito de pseudoautobiografia   percebida na maioria dos textos literários de Ana C. e trata-se da representação do que pode ser chamado de palavra muda. Nesse sentido, a expressividade do eu   anunciada abertamente em vários trechos, entretanto, tal revelação ótima simplesmente não ocorre ou ainda, por vezes, é registrada de forma hermética, inacessível ao leitor. Existem, nitidamente, marcas de ironia ao longo da criação poética de Ana C., uma vez que o sujeito da enunciação cria fortes expectativas aos receptores, porém, jamais realiza as confidências prometidas. O eu ao qual a poeta dá voz, portanto, não passa de um falsário, um enganador, daí a primeira vertente dessa pseudoautobiografia. O curto poema “Noite carioca”, do livro *A teus p s*, ilustra essa tendência da poética de Ana C..

Noite Carioca

D logo de surdos, não: amistoso no frio.
Atravanco na contramão. Suspiros no
contrafluxo. Te apresento a mulher mais discreta
do mundo: essa que não tem nenhum segredo.
(CÉSAR, 1992, p. 13)

Apesar de anunciar um “d logo”, ao longo do poema, nota-se apenas uma voz, a do sujeito poético em um monólogo, em uma “apresentação”, leitura essa que assinala a primeira ironia do texto. Outra figura bastante recorrente na produção de Ana C. e também presente em “Noite Carioca” é o paradoxo, aqui, relacionado à adjetivação do

“diálogo” executado, todavia, por pessoas que não escutam; sendo assim, a conversa é mostrada como difícil, quase inviável. Por isso, talvez, na sequência, há a negação dessa frase, recurso esse percebido apenas pelo advérbio “não” acompanhado pelos dois-pontos; após tal pontuação, a expectativa do leitor é por uma explicação, se o “diálogo” “não” é “de surdos” seria, pois, entre quem? Ou melhor, entre quais pessoas ou de que forma realizar-se-ia? No entanto, mais uma vez, falta a explicação, pois o sinônimo que substitui a palavra “diálogo” é “amistoso”,

No poema “Cabeceira”, do livro *A teus pés*, Ana C., apesar das excessivas marcas de subjetividade, características de sua escrita, mostra-se de fato hermética ao leitor; ao mesmo tempo em que tece críticas a respeito da escrita, por meio de uma sofisticada metalinguagem.

Cabeceira

Intratável.

Não quero mais pôr poemas no papel
nem dar a conhecer minha ternura.

Faço ar de dura,
muito sóbria e dura,
não pergunto
"da sombra daquele beijo
que farei?"

É inútil
ficar à escuta
ou manobrar a lupa
da adivinhação.

Dito isto
o livro de cabeceira cai no chão.

Tua mão que desliza
distraidamente?
sobre a minha mão

(CÉSAR, 1992, p. 36)

O poema é escrito em primeira pessoa do singular, marca recorrente na lírica de Ana Cristina. Além disso, o primeiro verso apresenta um adjetivo como outra marca de subjetividade, em que o eu lírico é “intratável”; essa característica refere-se à própria escrita, pois ele se mostra soberbo e rebelde, negando o desejo até mesmo de colocar “poemas no papel”.

O terceiro verso, antecedido pelo aditivo “nem”, é bastante significativo, pois as ideias de escrever e “dar-se a conhecer”, se somadas, são consideradas como diferentes para o eu lírico. Desse modo, o poeta, como mostrou Fernando Pessoa, é de fato “um fingidor” e o poema é a expressão de uma voz que não a do próprio autor.

O hermetismo, a dissimulação e a representação da memória são retratados nos versos seguintes. Fazer “ar de dura” e “sóbria” é uma expressão que significa que esse sujeito que é poético deixa apenas transparecer certa racionalidade e uma falta de sentimentalismo, de afeto, de “ternura”. A “sombra” é uma imagem da lembrança do “beijo”, a qual se torna inútil, posto que nem mesmo esse ato será tema do poema – como mostrado nos versos 7 e 8.

Já nos versos seguintes, a mensagem é direcionada aos leitores e é extensiva aos críticos que tentam em vão “manobrar a lupa da adivinhação”, isto é, esboçar a vida, os aspectos biográficos – comportamentais ou psicológicos – de um autor com base em seus textos, em sua poesia. Segundo o poema-objeto, essa tentativa é “inútil”.

Ana C. mostra uma subjetividade ambivalente: ao passo que nega a intimidade do autor sujeito social, valida também a existência de um eu lírico que tem voz e que se expressa. Tal antagonismo é sintetizado no verso polissêmico “o livro de cabeceira cai no chão”. Em um primeiro plano, esse livro de cabeceira representa todo o arcabouço cultural do sujeito, todas as leituras que, ao longo da vida, influenciam a produção literária do autor ou, em outra leitura mais superficial, o livro “de cabeceira” representa a própria produção poética; entretanto, em ambos os casos, essa “obra” “cai no chão”, ou seja, o passado do autor não interessa como determinante de sua obra que também, por si só, pode escapar ao leitor. O desfecho do poema, por fim, exalta o verdadeiro e grande escritor do texto poético: o interlocutor. A mão dele “desliza” sobre a mão de quem escreve; porém, esse poder sobre a ação do sujeito lírico é sutil, é “distraída”, quase imperceptível.

Temas como tradução, subjetividade, autobiografia, produção epistolar e a própria crítica elaborada por ela foram privilegiados como objeto de estudo; em função desse foco na abordagem da escrita dessa poeta, muitos pesquisadores caracterizam-na como intimista e autobiográfica; todavia, no trabalho que aqui se apresenta, propõe-se a ratificação apenas do primeiro conceito, o da intimidade que não necessariamente acarreta o caráter biográfico forjado em uma leitura superficial e impressionista. Sendo assim, tal intimidade revela uma voz singular na poética de Ana C.; uma voz que fala valendo-se do eu lírico e que assume várias identidades. Propõe-se, portanto, a construção da pseudoautobiografia do sujeito lírico elaborado na poética de Ana Cristina César.

Pseudoautobiografia – Uma Subjetividade desdobrável.

Em se tratando dessa “falsa” biografia “de si”, de uma suposta revelação da intimidade por vias de tentativas vãs, o texto “O homem público nº1”, também compondo a reunião de *A teus pés*, ratifica a teoria da pseudoautobiografia que se propõe à defesa neste trabalho.

O HOMEM PÚBLICO Nº1 (ANTOLOGIA)

Tarde aprendi
bom mesmo
é dar a alma como lavada.
Não há razão
para conservar
este fiapo de noite velha.
Que significa isso?
Há uma fita
que vai sendo cortada
deixando uma sombra
no papel.
Discursos detonam.
Não sou eu que estou ali
de roupa escura
sorrindo ou fingindo
ouvir.
No entanto
também escrevi coisas assim,
para pessoas que nem sei mais
quem são,
de uma doçura
venenosa
de tão funda.
(CÉSAR, 1992, p. 38)

Logo pelo título, percebe-se a necessidade de publicidade do “homem”, do poeta, do ser humano que deve – ou deveria – ter esclarecida toda sua intimidade através do poema; esse aclaramento idealizado é ideia que incorre também nos três primeiros versos pela expressão “dar a alma como lavada” como se tratando de algo “bom”. Entretanto, isso foi aprendido tardiamente e, mesmo que seja reconhecido tal papel imposto à escrita, ao longo do texto, há a compreensão de que a exposição completa do sujeito é impossível. De início, o próprio título sugere uma “antologia” em que esse “homem” seria apenas o primeiro (“Nº 1”); todavia, não há registros de outro texto que dê sequência a esse, fato que contradiz a pretensa coleção anunciada. Esse paradoxo reafirma a inviabilidade de haver textos em que um “homem” possa ser descrito, exposto.

A “noite velha”, citada posteriormente, metaforiza o passado, acontecimentos antigos que são considerados apenas como “fiapos”, lexema esse, símbolo da deterioração material que, nesse sentido, atribuído aos eventos já ocorridos, contribui para a conclusão de que o registro dos fatos desfavorece-os, uma vez que a simples lembrança não é fiel e prejudica o registro, a escrita. Para explicar melhor tal lógica, a pergunta “Que significa isso?” introduz outra metáfora: a da “fita” sendo cortada. A vida, portanto, é lembrada de maneira fragmentada de acordo com a importância que se dá aos eventos; por isso, o que é transcrito ao “papel”, segundo o poema de Ana C., é meramente uma “sombra” do que realmente ocorreu. A escuridão que perfaz o campo semântico dessa palavra é conferida ao texto que tem a pretensão de retratar a vida, o sujeito, desse modo, o sentido do escrito torna-se hermético, enigmático, ao contrário de explícito. Resultado disso é um “discurso” que, ao invés de denotar, apenas “detona”, isto é, ao contrário de significar, engana o leitor e deturpa a realidade do sujeito que arrisca em mostrar-se por meio da textualidade.

Ademais, o próprio eu lírico reconhece: “Não sou eu que estou ali”, em um verso que reflete o não reconhecimento do sujeito no “discurso” no qual “finge” e ao mesmo tempo “sorri” ao longo o exercício de escrita. Em seguida, a conjunção adversativa “No entanto” principia uma ideia oposta, uma vez que o eu lírico, reafirmando-se enquanto escritor, assume ter escrito “coisas assim”, textos que tratavam do “eu” e que pretensiosamente passavam-se por biográficos; entretanto, no mesmo trecho, finalizando o poema, há o reforço da característica vã desse exercício poético – “escrevi” (...) “para pessoas que nem sei mais/quem são”; os leitores referidos são doces, posto se interessarem pela subjetividade do poeta, mas a “doçura” é “venenosa” de “tão funda”, já que o sentimento, o “dito” no poema é, inevitavelmente, adulterado, em função de o conteúdo estrito do texto ser imputado ao escritor na posição de sujeito social.

Em “O homem público nº 1”, tem-se um poema que aborda explicitamente a necessidade de analisar a obra pelo viés da pseudoautobiografia. Além dessas explicitações, o recurso do hibridismo de gêneros é percebido ainda em “O homem público”, se se considerar a mensagem crítica, trechos de autorretrato, de narração e marca de interlocução, característica da carta.

Pseudoautobiografia – Associação de gêneros

Contrapondo as teorias clássica e moderna e explicitando a valorização que essa última institui em relação à mescla de gêneros em uma mesma obra, nota-se sobremaneira o caráter contemporâneo percebido em muitos dos textos do livro *A teus pés* de Ana Cristina César. Um deles é intitulado “Primeira lição”, no qual há uma estrutura de poesia com traços descritivos, ou até mesmo de injunção, entremeados ao tom da prosa, da enumeração.

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.

(CÉSAR, 1992, p. 58)

No texto “Primeira lição”, percebe-se que, por meio do eu lírico, Ana C. imprime um tom didático ao discurso, sobretudo, pelo uso significativo do substantivo *lição*, anunciando a necessidade de um estudo inicial, primeiro, básico, o qual se refere ao estudo dos gêneros, mais especificamente, dos gêneros de poesia. O caráter predominantemente descritivo do poema também reflete o didatismo percebido em primeira instância, na superficialidade do texto, tendo em vista que uma investigação

mais atenta desvenda uma abordagem muito mais literária recôndita pela literalidade da simples “lição”; dessa forma, há nesse texto em questão o típico jogo construído pela poeta: a arte de fazer literatura mesmo valendo-se de uma estrutura antiliterária. No entanto, o texto caminha para as questões intimistas, torna-se pessoal valendo-se de um vocabulário de denúncia de um sujeito aparentemente deprimido.

Ana Cristina César, enquanto professora da disciplina de Literatura, escritora e principalmente considerando sua posição de crítica literária, é notadamente adepta à “liberdade criadora”. A hibridização de gêneros é nítida ao longo de toda a sua escrita, não sendo possível, ao leitor, definir com precisão o tipo de cada texto; desse modo, a categorização de Ana C. – poeta – é, na maioria dos casos, inviável e o trabalho artístico, portanto, mais elaborado e complexo. Em um dos poemas mais famosos de Ana C., posto que mais frequente em trabalhos acadêmicos ou estudos sobre Ana Cristina, percebe-se essa particularidade, aclarada tanto pelo conteúdo do poema quanto pela forma.

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas
(CÉSAR, 1992, p. 59)

O eu lírico, manifesto pela primeira pessoa do singular, posiciona-se como leitor, fato que garante uma dualidade: ao mesmo tempo em que escreve, também é receptor. Entretanto, o poema, gênero lido, referido no texto, não pode ser suscetível de críticas, uma vez que o “corpo” dele, sua estrutura, composta de versos, estrofes, métrica e rimas, por exemplo, é analisada por “muito tempo” não por ser significativa, mas para que o leitor consiga transpô-la, para que ele consiga “perder de vista” os traços meramente estruturais de um texto poético e, assim, possa de fato depreender algum conteúdo, o aspecto semântico do texto. Mais que um simples assunto tratado no poema, o admirador, caso logre êxito na transcendência de leituras, pode “sentir” “um filete de sangue” “entre os dentes”, a compreensão do texto literário, se possível, permite a experiência sinestésica ao leitor. Essa era uma das visões de literatura de Ana Cristina ou de Ana C. – identificação da poeta, escritora.

A observação menos superficial do texto poético é um exercício necessário ao leitor que se arrisca pelos escritos literários de Ana C., tendo em vista, sobretudo, que

essa visão demonstrada era também uma habilidade exercida no processo de criação. O poema “Primeira lição”, *a priori*, enumera a fim de ensinar os gêneros – ou as “subespécies” – de “poesia”; porém, a representação figura-se pela invenção do gênero “ligeiro”, no segundo verso. Dessa forma, ainda que a pretensão seja didática, supostamente fiel a uma teoria que se quer aprendida, o efeito de sentido remete à subjetividade, à liberdade de criação que se dá não só pela hibridação de gêneros – do ponto de vista estrutural, mas também em decorrência do tom pessoal impresso sutilmente no decorrer da exposição/descrição.

Essa oscilação entre a expressão íntima de um sujeito e a genuína exposição sobre uma “lição” também reflete a alternância de gênero do texto. A partir do segundo verso, observa-se a conceituação específica do “lírico” que se delonga e é repetida; todavia, ao mesmo tempo em que há uma explicação científica a respeito do termo, o eu lírico é desvelado por meio de um verso nada científico, posto que pessoal, íntimo – “É a linguagem do coração, do amor”. Essa subjetividade contrapõe-se à esterilidade sentimental dos outros versos dedicados ao conceito do “lírico”, como sendo esse “a tradução de um sentimento subjetivo” ou no verso em que há a explicação puramente etimológica – “assim denominado porque em outros tempos os versos sentimentais eram declamados ao som da lira”. Logo na sequência do texto, são ressaltadas três subdivisões do “lirismo”: “elegíaca”, “bucólica” e “erótica”, as quais são explicadas de forma sucinta e isenta demonstração emotiva. Desse mesmo modo, a poeta finaliza o poema “Primeira lição”, apenas explicando os subgêneros do lirismo elegíaco, como, por exemplo, a “endecha”, “epitáfio” e “epicédio”.

Entretanto, a escolha por detalhar justamente a “elegia” configura-se em um paradoxo, considerando que o início do texto enfatiza ser o lirismo uma forma de expressão do amor “sincero”; porém, ao final, o destaque é dado exclusivamente a textos que tratam de “assuntos tristes”, mais especificamente, da “morte”, palavra recorrente nos últimos versos. Portanto, o paradoxo formado pela antítese amor e morte foi eleito para definir o gênero lírico, de modo que tal predileção, assim como qualquer outra, denuncia o eu lírico, a subjetividade poética, mesmo que, do ponto de vista estrutural, o texto proponha uma leitura supostamente expositiva, uma palestra, uma aula, uma “lição” sobre gêneros, ou ainda uma lição poética.

Examinando as recorrentes manifestações do individual, as repetições como recurso de ênfase, a escolha de tratamento a temas determinados, no caso, o amor e a

morte e, sobretudo, o uso do paradoxo proveniente desses dois assuntos associados, percebe-se que o próprio título faz-se contraditório, levando-se em conta que a “lição” anunciada é apenas pretexto para a criação literária, para a expressão de um eu lírico que se encontra aturdido em relação à morte, suplantada apenas pela escrita, pelo exercício do lírico que pode também versar sobre o amor e eternizá-lo ultrapassando as barreiras da inevitável morte.

A questão dos gêneros – como assunto da escrita ou enquanto teoria a ser problematizada nas estruturas de textos – não é percebida apenas em “Primeira lição”, mas em outros escritos de Ana C., como, por exemplo, o poema/prosa intitulado “Final de uma ode”. A temática dos gêneros, sendo, portanto, metalinguística, é voltada, sobretudo, para a abordagem da pseudoautobiografia; tendo em vista que ao tratar do texto, fala também de um sujeito construído ao mesmo tempo em que o discurso poético ou ainda pelo/no discurso poético. No poema seguinte, apresenta-se, em um desdobramento de personalidade no estilo pessoano, um falso trajeto intimista. Ou seja, do estilo objetivo proposto inicialmente pelo gênero anunciado, percebe-se o intimismo elíptico, ou ainda o jogo de “esconde-esconde” comum na poética de Ana C..

FINAL DE UMA ODE

Acontece assim: tiro as pernas do balcão de onde
via um sol de inverno se pondo no Tejo e saio de
fininho dolorosamente dobradas as costas e
segurando o queixo e a boca com uma das mãos.
Sacudo a cabeça e o tronco incontrolavelmente,
mas de maneira curta, curta, entendem? Eu
estava dando gargalhadinhas e agora estou
sofrendo nosso próximo falecimento, minhas
gargalhadinhas evoluíram para um sofrimento
meio nojento, meio ocasional, sinto uma dó
extrema do rato que se fere no porão, aí que
outra dor súbita, aí que estranheza e que lusitano
torpor me atira de braços abertos sobre as ripas
do cais ou do palco ou do quartinho. Quisera
dividir o corpo em heterônimos – medito aqui
no chão, imóvel tóxico do tempo.
(CÉSAR, 1992, p. 61)

Como indicado no título, a expectativa é que o texto seja uma ode – mais especificamente, o “final” dela – ou ao menos apresente uma estrutura ou temática características de tal gênero; no entanto, nesse aspecto, o leitor é frustrado e ainda desorientado na pretensão de categorizar o texto em uma nomenclatura que o reduza como pertencente a um único gênero. Como propõe a teoria, ode é uma subespécie do

límpico que pode ser traduzida simplesmente como canção e, assim, qualificada para ser musicada, cantada; por isso, a estrutura das odes é fixa, respeita a métrica e ritmo definidos. Embora apresente temas variados, a linguagem usada nesse tipo de texto deve ser sublime e de exaltação a algo ou a alguém.

Analisando tais características comparadas ao texto “Final de uma ode”, de Ana C., observa-se que, sob o viés estrutural, ele não pode ser classificado como uma ode; entretanto, mesmo propondo-se límpico, apresenta traços de prosa, de autorretrato, de diário ou até mesmo de carta. Tal imbricação de gêneros constitui um artifício de criação poética em que, por meio do eu límpico, a poeta apura o exercício da pseudoautobiografia, da encenação, da escrita da realidade que se mostra encenação, do mesmo modo que a escrita de uma “ode”, aqui, apresenta-se como uma indefinição de gênero. A pseudoautobiografia nesse caso também está vinculada à inscrição de um “pseudoeu” de um sujeito que falseia através de uma linguagem da intimidade.

A primeira frase do poema/prosa dá indícios de um relato a ser narrado no momento em que ocorrem as ações descritas – “tiro as pernas” e “saio de fininho”. De início, é engendrada uma cena que, ao contrário de relatada, está velada ao leitor em função da subjetividade evidente em todo o texto. A imagem do “sol de inverno” visto “se pondo no Tejo” é significativa, pois ao mesmo tempo em que é formada por uma oposição, uma antítese que reúne duas imagens conflitantes, esse “sol” pode representar também um elemento aprazível ao inverno, algo capaz de amenizar o frio e remete, portanto, à tranquilidade do eu límpico que estava com “as pernas no balcão”. Antagonicamente ao estado em que se achava o eu do poema, instaura-se uma nova atmosfera, a partir da qual o sujeito necessita retirar-se do local onde admirava o por do sol e sai “de fininho”, mas ainda “dolorosamente”, de acordo com o terceiro verso; além disso, a partida, a mudança de estado é ainda frisada pelo ato de segurar o “queixo” e a “boca”, no sentido de marcar o espanto causado talvez pelo descobrimento do “final da ode”.

A mudança de disposição emocional, percebida implicitamente na descrição dissonante da cena primeira, é explicitada posteriormente pela reação de sacudir “a cabeça e o tronco incontrolavelmente”, comportamento esse também consequente da surpresa ou do espanto. Para atribuir relevo a essa ação, há, no texto, a primeira marca de interlocução; característica do gênero epistolar, a pergunta/diálogo “entendem?” faz referência ao leitor que, ao ser interpelado sobre a compreensão do sentimento do

sujeito lírico, afiança maior dimensão a essa emoção. O efeito de sentido decorrente desse recurso é o de potencializar não somente a sensação de espanto causado pelo “final da ode”, mas, sobretudo, o desagrado, a angústia do eu que fala através do texto.

Indicadores circunstanciais de tempo norteiam a leitura para a percepção de que “antes” havia “gargalhadinhas”; porém, “agora”, o que fulgura é o sofrimento oriundo do “falecimento” ainda “próximo”, mas “nosso”. O pronome possessivo em primeira pessoa do singular atua como mais um traço da carta tendo nessa ocorrência outro sentido; o leitor já não é apenas interpelado, e sim representado como aliado do eu lírico, consorte desse último em um contexto em que ambos têm a “morte”, ainda que metafórica, definida como inevitável. Para representar, em terceira ocorrência, a transformação emocional sofrida pelo eu, é usado, paradoxalmente, o verbo “evoluíram”, cujo campo semântico, ainda que contemple o sentido de mudança, alude a certa positividade, à significação de um desenvolvimento em que houve progresso, melhora; todavia, no texto, as “gargalhadas” transformam-se – ou “evoluem” – para “sofrimento”. Tal dissonância entre o sentido do texto e o emprego do verbo evoluir constitui mais um artifício poético na elaboração da encenação que permeia os textos de Ana C., fingimento de poeta que sustenta, mais uma vez, a ideia da pseudoautobiografia.

Tratando da ideia de poeta fingidor, Fernando Pessoa é referenciado por meio de alguns textos que são usados como intertextualidade em “Final de uma ode”. Ainda citando a sensação de aflição do eu lírico, há como adjetivo desse sentimento de “torpor” a palavra “lusitano”; além disso, no penúltimo verso do texto, observa-se o desejo por “dividir o corpo em heterônimos”. Esses dois indícios – “lusitano” e “heterônimos” – fazem referência direta ao escritor português, e, analisando com mais cautela, a demarcação de espaço em relação ao rio Tejo e a construção da imagem do “rato que se fere no porão” permitem, ao leitor, reportar-se, especificamente, aos textos “O Tejo é mais belo”ⁱ e “Os ratos”ⁱⁱ.

No primeiro, excerto do livro *O guardador de rebanhos*, do heterônimo Alberto Caeiro, nota-se uma reflexão de cunho pessoal, uma análise correlata à origem do sujeito e sua interioridade. Da materialidade do espaço físico da “aldeia” por onde passa literalmente o “rio Tejo”, interpreta-se, já no segundo verso, a transposição para um espaço metafórico correspondente ao próprio sujeito que é simbolicamente uma “aldeia”; sendo composto por pensamentos, ideologias, sentimentos e recônditos que

podem dar significância ao “rio” pessoal, que não é propriamente o “Tejo”, mas um fluxo íntimo, rico, esquivo, quase inacessível a outros. Em analogia, ambos os rios – geográfico e metafórico – são confrontados ao longo de todo o poema; contudo, o “rio que corre pela aldeia” do eu lírico sempre é posto em evidência, uma vez que se sobrepõe ao Tejo em extensão, beleza, conhecimento, fortuna, liberdade, profundidade e compreensão – “É mais livre e maior o rio da minha aldeia”; “Ninguém nunca pensou no que há para/além/Do rio da minha aldeia”; “Mas poucos sabem qual é o rio da minha/aldeia”. Elemento importante no texto de Fernando Pessoa também é a alusão à memória, faculdade disponível apenas para quem consegue enxergar além do rio Tejo e a quem navega por ele dentro dos “grandes navios”; as lembranças não estão “lá”, é necessário, assim, um olhar que transcende às águas, viabilizado exclusivamente pelos “grandes navios”.

Para Ana C., ou melhor, em seu texto “Final de uma ode”, o deslocamento de seu espaço físico narrado para, metaforicamente, o “rio” pessoal, o subjetivismo extremo, é tentado apenas ao final do texto em que, “de braços abertos”, o eu lírico atira-se, primeiramente, “sobre as ripas do cais”. Esse salto, entretanto, não propicia a liberdade, a reflexão ou a lembrança, como assim ocorre com o rio da aldeia de Pessoa, mas, ao contrário, o “atirar” é malogrado pela presença das “ripas”, um imponente elemento que gera a queda brusca do sujeito, a frustração. Em sequência, o texto desdobra-se em mais duas possibilidades; além do “cais”, a ação de jogar-se pode ser feita do “palco” ou do “quartinho”; todavia, em todas as alternativas, é sobre as “ripas” que ocorre a queda, sobre a madeira, sobre o chão intransponível. O resultado do intento de liberdade é sempre o mesmo, a derrota. Apenas o lugar original do sujeito é múltiplo; no “cais” sonhando a partida, a liberdade, o seu próprio “rio”; ou no “palco”, encenando, criando, ficcionalizando sua própria história ou a ode lida; ou, por fim, no “quartinho”, recluso, fechado, inacessível. Lugares diversos assim como se autocaracteriza o próprio eu lírico que confessa “querer dividir o corpo em heterônimos”, como Pessoa, o qual, valendo-se da voz de Alberto Caeiro, reflete com consciência plena, particular, mas velada ao leitor, sobre sua interioridade, seu íntimo, seu “rio”. Já que essa aptidão não é exequível pelo eu lírico, resta a ele meditar “no chão”, nas “ripas” onde se deu sua queda e posição que reforça a impossibilidade não só de autoanálise, mas também de lembrar, uma vez que é o chão também “imóvel no tempo”, como expresso no último verso.

Considerando a estrita relação entre o texto de Ana C. e o poema “O Tejo é mais belo”, conclui-se, portanto, que, enquanto no primeiro, há o desejo frustrado de autoconhecimento; no segundo, o sujeito a quem o poeta dá voz goza plenamente dessa faculdade, usando para expressão de seu interior a metáfora ampla do rio e tangenciais sentidos propiciados por tal imagem. A passagem das gargalhadas para a morte pode, portanto, ser entendida como uma evolução, um progresso, tendo em vista que o “falecimento” seria o meio de viabilizar a ciência individual, ou a catarse; busca essa que se tornou um dos principais pretextos para a escrita poética – escrever para conhecer-se e, conseqüentemente, para conhecer o ser humano.

Indícios para comprovar essa aflição também do sujeito lírico de Ana C. estão no fato de que ele sente “dó extrema” apenas do “rato que se fere no porão”, verso que faz correspondência direta com outro texto de Fernando Pessoa – “Os ratos”. Esse poema configura-se estruturalmente como uma ode, provavelmente, a que fora “lida” e, a partir da qual, originou-se o texto “Final de uma ode”; entretanto, a palavra final não tem nesse título significado de desfecho, mas sim de tratar-se o escrito de uma conclusão, de uma reflexão surgida pela leitura.

As “gargalhadinhas”, que “antes” eram dadas, devem-se ao inusitado da narração e ao vocabulário afável e descontraído combinados à métrica rígida e à sonoridade elaborada com rimas simétricas. O que foi parafraseado como “porão” é, em Pessoa, o “buraco” em que “quatro ratinhos valentes” “viviam metidos”; tendo eles, um belo dia, acordado com “vontade de comer”, partiram à mercearia buscar alimentos. Porém, três deles morreram ao ingerir salsicha, leite e farinha, simples alimentos que, fortuitamente, estavam deteriorados. O quarto ratinho sobrevivente, por causa de sua solidão, “a negra morte buscou” ingerindo veneno; todavia, até mesmo o tóxico estava “falsificado”, o que lhe impediu o falecimento e fez apenas com que ele engordasse.

Tal ode de Fernando Pessoa, mesmo que simplificada por essa síntese de seu enredo, permite ao leitor esclarecimentos a respeito do texto de Ana C. que, assim como a maioria dos outros escritos dessa poeta, decepçiona em, no mínimo, dois sentidos: na tentativa de categorizar o texto em um gênero único, ou no intento de uma leitura exclusivamente autobiográfica e superficial. Primeiramente, mesmo que o título proponha uma ode, há, como já mostrado, traços de prosa, poesia, autorretrato, carta e relato em que se correlacionam dois ou mais enredos, considerando os intertextos. É inegável, a qualquer receptor, que o suicídio aparece por meio da previsão da morte e,

sobretudo, da relação com o veneno; já que, em “Os ratos”, a droga não deixava o sujeito morrer, mas, ao contrário, sustentava-o, no texto de Ana C., o “tóxico” era o chão em que o eu lírico era aparado, ainda que ele se jogasse para a morte, portanto, desejada. Essa interpretação da angústia de um suicídio frustrado é latente, mas há que se considerar a encenação do poeta, o jogo de paradoxos criado ao longo do texto, os recursos poéticos usados para ludibriar o leitor e que devem ser pesados antes de ser realizada uma análise estritamente biográfica. É nessa ponderação que consiste a pseudoautobiografia, posto que, no próprio texto, a reflexão predominante é a de que é irrealizável ao poeta a demonstração fiel de sua subjetividade; desse modo, é, de fato, utópica a conclusão exclusivamente biográfica de um texto.

Por ter consciência disso, a “escrita de si” feita por Ana C. faz-se tão coerente com a ideia de pseudoautobiografia. A escrita poética íntima é concebida como uma ilusão, um exercício, portanto, sem finalidade, já que, mesmo repetido, aprimorado, aperfeiçoado em várias estruturas, declarado ao extremo subjetivo do ponto de vista estético e semântico, não logra êxito em retratar o sujeito fielmente em sua interioridade. Paradoxalmente, o poeta que não desiste de escrever, apesar de ter a ciência do quanto sua escrita é vã nesse propósito, exerce, com certeza, um trabalho em vão, ou seja, é como se ele penosamente empurrasse a pedra para o cume da montanha todos os dias; porém, ao anoitecer, deixasse a pedra rolar a baixo para erguê-la novamente. A frivolidade da escrita estende-se ao sentido da vida e, conseqüentemente, a morte converte-se na melhor solução, daí o fato de ser tão recorrente na poesia de modo geral.

CAPÍTULO II

PERSPECTIVAS TEÓRICAS DAS ESCRITAS DO EU

A estudiosa portuguesa Clara Rocha (1992), em seu livro *Máscaras de Narciso*, destaca a “explosão intimista contemporânea”, ou melhor, nas palavras de Kundera, a “grafomania” – termo com o qual a primeira autora satiriza a proliferação de escrita com propósitos literários que se verifica nos nossos dias. Ainda de acordo com ela, as autobiografias, até mesmo de desconhecidos, ou de figuras públicas, são produtos de consumo corrente nos tempos de curiosidade *voyeurista*; a chamada literatura do eu está em voga. Esse tipo de escrita é considerado por Philippe Lejeune (apud ROCHA, 1992) como uma técnica de reorientação, terapia e educação permanentes. Reforçando tal teoria, Clara Rocha afirma que a autobiografia é, sobretudo, uma forma de se tentar também compreender os outros – identificar o “lugar do eu em relação aos outros e ao mundo”.

Como justificativas à “eclosão” de uma literatura narcísica, Béatrice Didier (apud ROCHA, 1992) apresenta três fatores interligados: o individualismo; a cultura cristã e o capitalismo. Em primeiro lugar, a necessidade de uma atitude confessional leva o sujeito a pedir a seu deus absolvição e, conseqüentemente, conforto. Por outro lado, o notável individualismo advém, segundo Didier, de algumas transformações sociais, como a revolução demográfica, a mobilidade social, a tentativa de constituição de uma ciência do homem e a ideia de relações interpessoais somente funcionais; a partir dessa nova realidade social, Romantismo, o eu torna-se o único valor absoluto e a intimidade como excludente refúgio. Outro fator de peso foi a Declaração Universal dos Direitos Humanos que ratificou a desigualdade entre os seres, posto serem todos iguais perante a lei, todavia diferentes na prática; restava então exclusivamente o direito de escrita dado a todos como única forma de igualdade. Por fim, a massificação e a alienação oriundas da sociedade de consumo exigem como “fuga”, ou eufemização, a expressão subjetiva do eu que sente a necessidade de buscar sua individualidade.

O ser humano, para o qual resta apenas a consciência de autenticidade, tem a escrita como única forma de salvação em uma sociedade em que a vida pública tornou-

se “teatro do mundo”. Dessa forma, escrevendo, o eu, “star system”, ativa um imaginário que substitui a tradicional figura do herói.

Embora as condições de recepção literária devam ser levadas em conta, nota-se, pelo estudo da crítica, certo critério ao analisar textos pretensiosamente biográficos ou, sobretudo, autobiográficos. Para Clara Rocha, há um primeiro dilema por qual passa quem escreve sobre si: “a ‘baba’ das palavras que deixa atrás de si é um sinal da vida, mas não é a vida”. O segundo problema seria a perda da unidade do eu ou do mito do sujeito pleno, perda essa que o obriga à procura de sua identidade por meio da escrita, incessante e inconclusa.

Da mesma forma, Diana Klinger (2006), em seu livro intitulado *A autoficção no campo da escrita de si*, tece, em primeiro plano, algumas considerações acerca do conceito de autobiografia e a problemática questão do gênero. *A priori*, a estudiosa reconhece a existência da “constelação autobiográfica” composta por “memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu”. Todavia, essa constelação está circunscrita em uma polêmica que envolve a questão dos gêneros: o fato de que não existe autobiografia “pura”, mas também não se deve negar que “toda obra literária é autobiográfica”. Esse paradoxo é ratificado por Paul de Man (apud KLINGER, 2006); para ele, a autobiografia, portanto, não seria um gênero, mas uma maneira de ler ou de interpretar o texto como um todo.

Citando Silviano Santiago, autor de *O falso mentiroso*, Klinger mostra que, segundo a opinião desse escritor, “a ficção nos aproxima muito mais da verdade”, tendo em vista que, ao elaborar um texto ficcional, mais especificamente valendo-se da versão artística, algo mais complexo e elaborado, o autor torna sua vida “matéria contingente”; o que faz da ficção mais verdadeira que a própria autobiografia. Considerando que o conceito de verdade escrita é oriundo da psicanálise, isto é, o “estrato profundo, inconsciente, inatingível, senão através da mediação do ficcional”.

Uma das referências mais citadas sobre o assunto é *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune (2008), o qual distingue inicialmente as relações entre biografia/autobiografia e também entre romance/autobiografia; conceitos que se confundem pela tênue diferenciação entre eles baseada na problemática dos gêneros. A partir de uma intensificação na publicação de textos que se propõem a “contar a vida de alguém” e da respectiva confrontação de tais produções, a autobiografia, em primeiro lugar, é definida como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz

de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Considerando essa delimitação do sentido de autobiografia, ela torna-se uma categoria cujos elementos são: a narração em prosa; o assunto como a vida individual, a personalidade; autor e narrador identificados; equivalência entre narrador e personagem principal em uma visão retrospectiva da narrativa. Caso um texto não contemple todas essas condições, não podem, segundo a visão do francês, serem designados por autobiografia, mas são “vizinhos” dela; alguns exemplos são: o diário, memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, autorretrato, ensaio ou qualquer texto afinado à literatura “íntima”.

Após estabelecer os parâmetros da autobiografia e os gêneros que se desviam constituindo, portanto, essa literatura íntima, Philippe Lejeune problematiza a questão do narrador-autor-personagem, os quais, na autobiografia, devem possuir uma relação de identidade em que a primeira pessoa predomina. Na questão dos gêneros também se insere a diferenciação entre narração “autodiegética” e “homodiegética”; no primeiro caso, há a prevalência do “eu” como voz do discurso, porém, no segundo, o narrador não é o personagem principal e as vozes misturam-se, já que, como chama à atenção o próprio estudioso francês, a classificação pessoa gramatical não é sinônimo de identidade dos indivíduos da narrativa. A primeira pessoa, apesar de recorrente, não se faz prevalente, devido às narrativas em terceira pessoa em que é possível haver identidade entre a personagem e a voz do discurso.

Relacionada a essa problemática do “eu/ele” nos relatos, há também a importância do nome próprio, sendo esse o ponto de encontro entre o narrador e o discurso. Tal congruência revela que a narração sempre converte o “eu” em uma designação nominal específica usada para apresentação e principalmente para a assinatura, recurso esse usado a fim de atestar a “verdade” daquilo que se diz sobre si. Desse modo, é a presença do nome próprio única marca do autor do texto, daí o fato de que todas as questões envolvendo a autobiografia devam se centrar nesse aspecto que o torna responsável pelo exposto. O nome próprio torna-se um elemento não somente extratextual, mas, sobretudo, intratextual que não se refere a uma pessoa una e sim a alguém cuja função é dupla, pois ao passo que escreve, também publica, sendo assim, produtor de um discurso e, ao mesmo tempo, “pessoa real, socialmente responsável” (LEJEUNE, 2008). O termo autor, consoante Lejeune, apenas pode ser atribuído a um

escritor a partir do segundo livro publicado, porque esse sujeito não pode reduzir-se a um único texto; porém, se for a autobiografia o primeiro livro, o autor é, conseqüentemente, um desconhecido, já que não passou pelo crivo de leitores. A importância desses últimos é constatada, posto serem eles que garantem a estruturação do que foi chamado de “espaço autobiográfico”, isto é, a realidade e produção percebidas em outros textos de uma mesma pessoa. Conclui-se que a autobiografia, assim como todos os gêneros da literatura íntima, pressupõe a identificação exata entre autor e nome (assinatura) de publicação, narrador e pessoa tomada como assunto da narrativa, todos esses elementos, portanto, devem manter equivalência para que se configure um texto como uma “narrativa que conta a vida do autor”, ou melhor, uma “autobiografia” (LEJEUNE, 2008).

A questão do uso de pseudônimos, tão comum na ficção, é tratada geralmente como uma controvérsia, uma adversidade que altera a categorização dos gêneros; todavia, Philippe Lejeune explica ser esse recurso apenas um desdobramento do nome com fins de diferenciação e que, por isso, não deve ser modificada a classificação da autobiografia, especificamente. Segundo o teórico, o pseudônimo é tão fidedigno quanto o nome e, ao usar dessa suposta falsificação, o autor mesmo dá indícios relacionados à sua biografia, sua origem. Destarte, havendo explicitação da identidade entre a nomeação do autor e o narrador (personagem) – independente da escolha do nome – há, de fato, autobiografia; contudo, caso haja apenas “semelhança” e não identidade, o texto adequar-se-á ao conceito de “romance autobiográfico”.

Esse último, portanto, refere-se à ficção em que há pessoalidade ou impessoalidade, de forma que o leitor encontre elementos os quais apenas o induzem à desconfiança da identidade; suspeita essa variável em grau, pois o receptor do texto pode perceber apenas alguns traços comparativos entre autor e narrador/personagem ou, em um grau mais elevado, constatar a equivalência entre o eu do discurso e quem assina pela autoria do livro. Sendo assim, conclui-se que o romance autobiográfico depende da investigação do leitor; porém, o contrário disso constitui a autobiografia, gênero que rejeita o “jogo de adivinhação”. Tal recusa configura a tese criada e defendida por Lejeune em relação ao “pacto autobiográfico”, como sendo “a afirmação” da “identidade” entre os nomes (autor-narrador-personagem) e honrando, sobretudo, a assinatura expressa na capa do livro. Usando a palavra “contrato” como sinônima à “pacto”, o teórico admite, contrariando à conceituação comum, que a ficção

autobiográfica pode aparecer como “exata”, caso a personagem seja semelhante ao autor e autobiografia, contudo, também pode mostrar-se “inexata”, desde que haja traços de distinção entre ambas figuras do discurso – criador do texto e pessoa criada.

A compatibilidade entre autoria, personagem e voz que profere o discurso pode manifestar-se de dois modos: o primeiro implícito, no momento do pacto, por meio de intitulações e referências diretas à primeira pessoa, além de, geralmente, no início do texto, o narrador declarar compromisso junto ao leitor de manter-se fiel ao nome de registrado na capa. A segunda maneira é a explícita (“modo patente”), em que se percebe a enunciação de que o nome do narrador-personagem é o mesmo do autor, cuja assinatura encontra-se no livro.

Essa problemática acerca da compatibilidade coaduna-se na diferença entre identidade e semelhança. O primeiro ocorre quando o autor (assinatura/nome próprio) é referenciado pelo sujeito da enunciação, graças, sobretudo, ao pacto autobiográfico. Já no segundo caso, são necessárias nuances de relações entre autor, narrador e personagem, a partir das quais se cria um modelo. O que é denominado semelhança, portanto, tem como finalidade a imagem do real, do verdadeiro, com base no fornecimento de informações que constituem o “pacto referencial” ou, no plano da autobiografia apenas, “pacto autobiográfico”; todavia, em se tratando desse gênero, é indispensável que o primeiro pacto seja firmado e cumprido, distinguindo-se, assim, a autobiografia das narrativas históricas ou jornalísticas, as quais dependem da verificação.

Apesar de a maioria da crítica considerar indistintas biografia e autobiografia, Lejeune estabelece diferenciação entre ambas apoiando-se nos conceitos de identidade e semelhança:

(...) o que vai opor fundamentalmente a biografia à autobiografia é a hierarquização das relações de semelhança e identidade; na biografia, é a semelhança que deve fundamentar a identidade, na autobiografia, é a identidade que fundamenta a semelhança. A identidade é o ponto de partida real da autobiografia; a semelhança, o impossível horizonte da biografia. (LEJEUNE, 2008, p.39)

Em suma, em um texto biográfico, o autor pode ou não ser o narrador, mas a personagem apresenta semelhanças ao modelo, isto é, “a vida de um homem ‘tal como foi’”. Já na autobiografia, percebe-se uma relação de identidade entre sujeito enunciado e enunciator, bem como entre autor e modelo.

Para além da discussão em torno da questão do gênero, no item intitulado “Espaço autobiográfico”, nota-se a contestação da crença na veracidade do romance em detrimento à autobiografia. Essa última, ao ser comparada, torna-se parâmetro e critério para que o primeiro seja ilusoriamente considerado profundo e verdadeiro, posto não ser exato; em contrapartida, ao texto autobiográfico faltam a ambiguidade e a complexidade do romance. Desse modo, ambos tornam-se complementares na criação de um “espaço autobiográfico”, a partir do qual se cria um jogo em que o leitor é subjugado a um “pacto indireto” ao deparar-se com biografias incompletas e insuficientes, vendo-se, pois, obrigado a investigar nos romances traços biográficos que escamparam às autobiografias. Por isso, constata-se que o gênero autobiográfico é sempre um gênero contratual entre autor-leitor, cujo acordo ocorre implicitamente como condição de leitura e explicitamente na parte inicial (informativa) do texto.

A autobiografia, para Philippe Lejeune, pode pertencer a dois sistemas: um da transparência (desde que seja assumido o pacto) e outro literário, aquele despretensiosamente fiel ao real, mas também ambíguo e imitador da realidade. Outra consideração foi em relação à existência de várias interpretações sobre um mesmo texto, sobre o mesmo “contrato”, já que os públicos e o critério de leitura são variáveis. Em se tratando de dubiedades, o francês justifica a exclusão, *a priori*, do estudo da poesia, uma vez que os versos tornam imprecisos os referenciais caros à autobiografia, posto valer-se do imaginário; dessa maneira, a chamada “autobiografia literária” constitui um paradoxo, a partir do qual empreende um discurso verídico e, por meio do estilo, mostra-se como obra de arte. Na poesia, portanto, o pacto autobiográfico, de certo modo, perde credibilidade e o ponto de equilíbrio está entre a “preocupação estética” e o discurso referencial.

Sob esse prisma, a voz do eu lírico possibilita a partilha de um sentimento, da emoção de quem escreve, mas também permite, em maior ocorrência, a autobiografia do próprio texto, ou seja, a assimilação da história de criação do poema. O hermetismo característico do gênero poético é um espaço destinado à colaboração do leitor, trata-se ainda de uma escrita fragmentária, de montagem, de uma busca que não é cabível às narrativas.

Nesse sentido, a poeta Ana C. destaca-se. Mesmo que sua produção literária seja julgada autobiográfica, o hermetismo, a fragmentação, o tom narrativo em estruturas

poéticas e, sobretudo, os jogos de paradoxos unidos à metalinguagem admitem a participação do leitor, ao qual é possível desvendar a intimidade de Ana Cristina César.

Sete Chaves

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha
grande história passionai, 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.
(CÉSAR, 1992, P. 11)

Embora o eu lírico demonstre estar disposto a revelações, o título do poema reflete a decepção do leitor ao longo do texto, pois a “grande história passionai” permanece desconhecida e, se não esclarecida ao fim da leitura do poema destinado a isso, deverá, portanto, permanecer guardada a “sete chaves”. A paixão que adjetiva a narrativa segredada é antagônica à situação para a qual o interlocutor é convidado – o “chá das cinco”, pois esse evento é visto como rotineiro e uma circunstância de serenidade, quietação e relaxamento. Outro ponto de oposição também é estabelecido entre o sentimento de passionalidade e “gaufrettes”, palavra traduzida para a Língua Portuguesa como hóstias, entre as quais “bate incompassado” o coração do eu, revelando que a iminente revelação causa-lhe desespero, pavor. Sendo assim, o “eu” do poema, ao mesmo tempo em que é sujeito de uma “história passionai”, lida com a sensação de pecado e culpa, mais um indicativo de que revelar a história é, de fato, proibido.

O diálogo entre o eu lírico e interlocutor marca a presença de ambas as vozes, de modo que esse último, ansioso diante da revelação do primeiro, representa o leitor de Ana C (poeta). A pergunta “Mais um ‘roman à clé’?” tem finalidade de, por meio da ação de desafiar, persuadir o eu que ameaça proferir a narrativa; já o verbo “conta” no imperativo é explícito em relação ao desejo de conhecimento de algo que poderá contribuir fazendo o papel até mesmo de aconselhamento. À vista disso, para o

leitor/colocutor, o eu lírico assume a função de autoridade e responsabilidade de um “marechal”, cujo poder é revelador, ainda que o expresse de maneira alegórica, isto é, de modo indireto, através de uma linguagem metafórica, inerente a textos literários.

A resposta dado ao desafio é: “Eu nem respondo.”, frase que exprime a negação, sobretudo, da ação de narrar. A possível justificativa encontra-se na sequência – “Não sou dama nem mulher / moderna.”, em um verso cujo *enjambment* anuncia o atributo de modernidade associado à forma do “eu”, nesse caso, enquanto escritor, possível narrador de um conto. Outro motivo de manter tal história a “sete chaves” é o desconhecimento da pessoa a quem se destina a confidência – “Nem te conheço”; logo, ao ignorá-lo, não há confiança suficiente para segredar a intimidade, fatos ainda privados, profundos e recônditos.

Resta, por fim, ao poeta que não pode expor-se aos olhos de leitores desconhecidos, dedicar-se ao tema da própria escrita, ao exercício metalinguístico que surpreendentemente faz-se confessional. A palavra “Então” anuncia uma explanação próxima e prepara o leitor, ávido por manifestação da intimidade do outro, a recebê-la; todavia, é sobre a arte de criação que trata o trecho posterior, mas de uma maneira pessoal e literária. O próprio texto literário é considerado uma “festa” de onde surgem os “versos”; de modo extensivo, é a própria literatura que fornece elementos que dão origem à criação poética do eu lírico, o qual se revela por meio da reflexão de sua própria escrita. A frase “arbítrio silencioso” denuncia a faculdade obtusa da poesia, gênero declinante de explicitações da intimidade, pois tal transparência é incoerente com o estilo que lhe é intrínseco; reforçando o hermetismo declarado como peculiar, o verso “a origem que não confesso” é compreensível quanto à dificuldade de precisar a motivação da escrita – sentimento, emoção ou história. Isto posto, ao contrário de clarificar, o exercício poético transcende o “ponto” e “as luvas”, isto é, ainda que a mão de quem escreve esteja descoberta, a leitura não se finda à colocação do “ponto”, a descoberta da mão deve ser mote para descobertas do leitor; considerando ainda que a ação de “poetar” não é feita para denúncia dos pecados ou da origem do poeta, mas para apagar, através do texto, todos esses vestígios – “como quem apaga seus pecados de seda, seus três / monumentos pátrios (...)”. Por fim, valendo-se da escrita poética, do estilo, da fragmentação, do jogo de contradições e da metalinguagem, consoante Philippe Lejeune, a identificação da autobiografia é intrincada; porém, rastros biográficos

podem ser inferidos pelo leitor atento, desde que esse também respeite os limites impostos pelo eu lírico.

Luiz Costa Lima, outro estudioso que se dedica à questão da autobiografia, apresenta-se de forma mais “branda” em relação à noção de “pacto” e, sendo assim, torna mais eufêmica a polarização entre ficção e autobiografia. Para esse crítico brasileiro, a autobiografia surge a partir do egocentrismo, quando o indivíduo tem consciência de sua individualidade e no Romantismo, teoria a qual recorre, o autobiografismo confunde-se com o conceito de literatura como uma “manifestação eloquente de um eu que, de modo direto ou transposto, se confessa”. Para ele, ficção e autobiografia diferem-se no papel que dão ao sujeito: no primeiro, ele é matéria para invenção, já no segundo, ele é fonte de experiências; todavia, Costa Lima também reconhece a problemática desse último gênero, pois, “porque vive das imagens, a autobiografia não pode ser um gênero puro; porque não se pode entregar livre à plena química do ficcional, o território deste lhe é interditado”.

Para Costa Lima (1986), textos que possuem feição (auto)biográfica podem apenas tencionar recuperar algo desgastado pelo tempo, pela falha memória, sem terem eles necessariamente um assunto específico ou uma lição; essa recuperação de lembranças, segundo o autor, é possível de ser feita em poucas linhas. “Memórias” seria, portanto, um gênero sinônimo de autobiografia e distinto de todos os outros, pois trata da individualidade, constituindo “relatos da vida de um eu” problematizados como “ficções aceitas como verdades” ou ainda ficções “muito úteis” (COSTA LIMA, 1986, 245).

Outra contribuição feita por Costa Lima foi a distinção entre autobiografia e memórias. Para ele, essa última é variável no sentido de que o autor publica as lembranças de um terceiro; porém na autobiografia, de modo semelhante a Philippe Lejeune, Lima acredita que “o eu narrador há de ser idêntico ao que assina o livro”. Mesmo assumindo a diferença, ambos são considerados gêneros, como já mencionado, a partir do Romantismo e, mesmo que distintos, são concebidos como relatos de “boa fé”. A autobiografia, de maneira peculiar, apresenta uma duplicidade: ao passo que pode ser uma oportunidade para revelar a verdade, pode também tornar-se um meio para ocultá-la, sendo, nesse último caso, o eu apenas um recurso artifício engendrado para atribuir “à ficção aparência” de real.

Ana C., em uma das três cartas a Navarro, atesta aos leitores a coerência do pensamento expresso por Luiz Costa Lima. No texto em questão, a poeta vale-se do gênero epistolar, supostamente (auto)biográfico, para criticar esse tipo de leitura reducionista que postula à autobiografia fidelidade à realidade.

Navarro,

Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitam que digam que são produtos de uma mente doentia. Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biográfico. Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas antologias baratas. Já basta o que fizeram com Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar dos signos.

R.

(CÉSAR, 2013, p. 316)

Essa carta, também estudada como um dos gêneros da intimidade, mostra a polêmica distinção entre ficção e (auto)biografia. Nesse exemplo, o remetente é claramente ficcional, já que o texto pertence ao livro *A teus pés*, reunião organizada e assinada por Ana Cristina César. Primeiramente, essa dessemelhança entre assinatura do livro e do texto, bem como a criação de uma personagem para o destinatário já se revelam traços que desconstroem os paradigmas da autobiografia, ainda que muitos estudiosos insistam em reafirmar a possibilidade de uma leitura estritamente biográfica relacionada à obra de Ana C..

A invenção do nome “Navarro” é significativa se se considerar ser esse um anagrama imperfeito da palavra narrava, fazendo referência, portanto, ao ato de contar uma história, uma invenção, logo, ficção. A esse sujeito são contados fatos encenados e, em todas as ocorrências em que lhe são destinadas correspondências, o tema é sempre a reflexão sobre a própria escrita bem como, conseqüentemente, a crítica. Essa personagem seria, para o eu lírico, um leitor que representa todos os outros, incluindo aqueles que, acima de tudo, emitem julgamentos em relação ao que fora escrito/publicado.

A primeira frase da carta já remete o leitor à teatralização do sujeito. Em seguida, há a crítica explícita ao que ela chama de “obscurantismo biográfico”, isto é, aspectos relacionados ao autor enquanto sujeito empírico pouco esclarecem a respeito de sua obra. Até mesmo Fernando Pessoa, precursor da teoria de que o “poeta é um fingidor”, foi vítima de tal reducionismo da crítica. A súplica a Navarro estende-se aos

leitores, os quais são o próprio Navarro, identificam-se com ele a partir do “pacto” estabelecido pelo gênero epistolar. Os críticos literários são chamados por Ana de “psicólogos da literatura”, preocupados apenas em delinear o perfil do autor na posição de sujeito histórico/social e, dessa maneira, desprezam a matéria artística, literária de sua produção, desprezam a elaboração ficcional do sujeito. Ainda que o “eu” seja reflexo ou apresente traços do autor que assina o livro, o estilo literário, as tensões e figuras criadas no texto assim como a metalinguagem são elementos os quais enlanguescem a determinação do conceito de autobiografia – de fidelidade irrestrita ao real da vida do autor, nome próprio.

Paul de Man, no artigo intitulado “Autobiografia como des-figuração”, colabora sobremaneira ao desenvolvimento deste trabalho no sentido de propor uma nova visão do conceito de autobiografia com base na definição de linguagem enquanto metáfora ou prosopopeia, isto é, transporte de significados interiores. De início, é problematizado o conceito de gênero e seu emprego concernente a textos autobiográficos; contrariando a opinião de Lejeune e Costa Lima, De Man afirma que essa forma de escrita não pode ser elevada ao mesmo patamar de categorização em que se encontra a epopeia, a lírica ou a tragédia, posto ser a autobiografia ausente de status literário e de estética própria. A conclusão do estudioso é que enquanto gênero ela não pode ou deve ser classificada; todavia, a autobiografia consiste em uma “figura de leitura” ou de compreensão que é admita, portanto, em todos os textos, em maior ou menor grau. Essa forma de assimilar o sentido de um texto é chamada por Paul de Man de “momento autobiográfico”, o qual apenas é possível quando ocorre um “alinhamento” entre os dois “sujeitos envolvidos no discurso”.

Essa relação de reflexão implica uma estrutura “especular” em que pode haver convergências ou divergências em texto cujo autor declara-se assunto da própria escrita, o uso da primeira pessoa ou uma simples capa em que há assinatura são elementos que garantem a autobiografia, ou melhor, o aspecto autobiográfico. Esses indícios – assinatura, autenticidade da autoria e declaração inicial afirmando o biografismo – são argumentos usados por Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico*; no entanto, a afirmação contratual, cerne na teoria defendida nesse livro, é negada por De Man que embasa sua defesa contra o francês na questão trópica do texto em detrimento da referencial. Segundo esse primeiro, há que se considerar, sobretudo, que o autor do texto pode tornar-se um autor no texto, o qual desloca sua identidade por meio do uso

performativo da linguagem, uma vez que a referencialidade é ilusória. Sendo assim, ao leitor é incabível exercer a função de juiz, encarregado de comprovar a autenticidade da assinatura e dos fatos apresentados. É necessário, em contrapartida, que o leitor sensível à autobiografia perceba principalmente a relação especular entre autoria e sujeito enunciador que se constrói e é construído ao longo do texto balizado em uma linguagem, não contratual, mas sim figurativa, representativa, acima de tudo, pseudoautobiográfica.

A partir dessa acepção da palavra-signo, Paul de Man valida a poesia como gênero em que é permissível a leitura autobiográfica do modo como foi instituída por ele; desse modo, em textos poéticos, é viável o exercício da autobiografia, porém, como forma de leitura, tendo em vista que o sujeito não se mostra tal como é na realidade biográfica (sujeito histórico-social que assina a obra), mas, sobretudo, apresenta-se enquanto sujeito idealizado, elaborado, ficcionalizado pela voz do discurso, isto é, um sujeito “des-figurado” concebido através de uma linguagem que é, por essência, metafórica. Em suma, de acordo com De man, pautado em uma análise de Wordsworth, afirma que

Na medida em que a linguagem é figura (ou metáfora, ou prosopopeia), ela é não a coisa em si mas a representação, a pintura da coisa e, como tal, é silenciosa, muda como as pinturas são mudas. A linguagem como tropo é sempre despojadora. (...) Wordsworth diz sobre a linguagem do mal, como é na verdade toda linguagem incluindo sua própria linguagem de restauração, que ela trabalha “permanentemente e silenciosamente”. Ao ponto de que, na escrita, somos dependentes dessa linguagem (...), o que equivale a dizer eternamente privados de voz e condenados à mudez. (DE MAN, 2012)

Esta visão figural, ou múltipla, dos textos autobiográficos, também é encontrada em Dominique Combe em seu estudo cujo título é *A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*, texto teórico que se propõe a estudar a questão especificamente na poesia. Nele, percebem-se constatações pautadas em um percurso teórico que vai de Aristóteles a Hegel até teorias mais recentes, além de referências tanto ao estruturalismo francês quanto à fenomenologia ou ao *new criticism*. A princípio, Combe arrisca-se à justificativa do caráter subjetivo exclusivo à lírica e não aos outros gêneros; segundo ele, a noção de que sujeito lírico iguala-se a sujeito empírico advém do Romantismo hegeliano cuja base era a tripartição dos gêneros e das respectivas pessoas gramaticais – ao drama cabe o tu ou o você, à épica, o ele e ao poema resta o eu sendo, pois, subjetivo. O conceito de lírico, desse modo, foi concebido

como a expressão do sentimento de um “eu” que manifesta sua intimidade por meio de versos narcisistas, os quais têm como centro o próprio sujeito; por isso, esse gênero, segundo teorias mais antigas, divergia da ficção ao oferecer a “verdade da vida”, mais especificamente, a verdade do “eu criador”.

Entretanto, para que uma obra seja considerada estritamente biográfica, é necessário que o eu que se manifesta exerça um papel de “sujeito ético”, isto é, de uma pessoa (poeta) sincera, que não mente nem engana o leitor. Sendo assim, essa visão romântica de eu lírico é errônea, já que ela pressupõe a confissão de alguém que se constitui independente ou de modo inferior à linguagem, conceito esse infundado. Nietzsche contribui para reforçar a marca desse equívoco de pessoalidade quando confere ao poeta capacidade de mergulhar em estado “dionisíaco”, a partir do qual tal fazedor de versos funde-se à natureza e a noção de lirismo assume um caráter “transpessoal”. Uma das conclusões evidenciadas por Combe é que qualquer intento autobiográfico torna-se vão, dado que o uso da linguagem de modo artístico (como, principalmente, o poeta o faz) “amplia a distância entre poesia e vida”.

Embora seja inegável a influência da experiência vivida pelo poeta em suas produções literárias, o sujeito deve ser compreendido a partir do “deslocamento” de um “eu” que se questiona e busca sua essência/existência em direção, portanto, a um “outro”; dessa maneira, ao ser reconhecido pelo seu aspecto reflexivo, o “eu” é convertido em “ele”, uma personagem, uma forma de “eu” despersonalizada e “desegotizada”, forjado e inventado. É como se o sujeito da lírica estivesse usando uma máscara, a fim de dissimular o sujeito empírico, provavelmente ideal não atingido.

Dominique Combe, baseando-se nos estudos de Karlheinz Stierle, reitera que a voz do discurso lírico sobrepõe-se à voz do sujeito real, de modo que esse primeiro, estando reafirmado, arroga-se um “sujeito problemático”, pois está sempre à caça de sua identidade, de seu autoconhecimento; por isso, sua “autenticidade” reside nessa incessante busca por identidade. Considerando ser o eu lírico vazio de conteúdo e, conseqüentemente, privado de personalidade exata, o discurso poético, por extensão, adquire tais características e a referência biográfica desloca-se ao âmbito da ficção. Dessa maneira, o sujeito chamado de “autobiográfico” é a “expressão literária do sujeito empírico”, sendo, portanto, ao mesmo tempo, sujeito enunciador e da enunciação (COMBE, 2010, p. 120).

Ainda que Philippe Lejeune, a partir da definição do “pacto”, ignore, *a priori*, a existência de um poema autobiográfico, ao ser legitimado o conceito moderno de eu lírico como um outro – personagem, é convalidado, de modo adjacente, o caráter biográfico da lírica, uma vez que a primeira pessoa usada no texto poético funde os três elementos exigidos por Lejeune – narrador, autor e personagem. Referenciando o teórico francês, Combe institui o conceito de poema lírico autobiográfico como aquele em que o eu lírico transparece um sujeito personagem que busca sua identidade por meio da linguagem e com base na experiência de um sujeito empírico (autor/assinatura/nome próprio). Ainda segundo esse último autor, quando são criados contextos nitidamente ficcionais no poema, esse recurso também colabora para a percepção de um sujeito que é igualmente fictício. O meio usado para viabilizar tal elaboração é a linguagem criativa, a qual constitui outro ingrediente de um sujeito representado como controverso, confuso, em um movimento infundável para conhecer-se.

A existência de uma leitura biografista do poema, assim como se intentava a partir do Romantismo, é adjetivada de “aporia” por Combe, isto é, filosoficamente, esse tipo de apreciação do texto poético apresenta-se como uma “dificuldade lógica”. Todavia, a suspensão desse mito é possível pela argumentação de que o sujeito lírico é uma “redescritção retórica” do eu empírico que lhe serve de “modelo epistemológico” em uma escrita que é, na verdade, figuração. O sujeito da lírica, seguindo um “desvio figural”, metafórico, assume uma máscara que abre espaço à ficção na poesia e a consequente mitificação dessa voz do poema, cujos traços são a universalização do sujeito e a atemporalidade do texto, além, sobretudo, da autoalegorização pela qual é percebido. A atuação da metáfora, essência do lirismo, condiciona “o acesso à referencialidade” e compromete, por conseguinte, a tentativa de afirmação de um sujeito estritamente autobiográfico; em vista disso, o leitor deparar-se-á com um sujeito “despersonalizado” e “desrealizado” do espaço e do tempo em que se inscreve o sujeito empírico, por isso assume caráter impessoal ao passo que coletivo. A metáfora, além do poder de transformação do sujeito, cria uma espécie de “jogo” de duplicidade tanto da referência quanto da intenção do discurso. Essa outra característica do plano metafórico constitui a grande defesa do texto intitulado “A referência desdobrada”, pois, segundo o autor, “a significação literal jamais desaparece por trás da significação figurada, mas coexiste com ela” (COMBE, 2010, p. 128). À vista disso, ao mesmo tempo em que o

sujeito parece estar voltado para si, está também preocupado em refletir o universo em torno de si – essa ideia proporciona o duplo do sujeito; já quanto à intenção, a dialética consiste nas nuances ou jogos entre o referencial e o ficcional.

Apesar de comprovar a figuração desse novo eu lírico que se abre a várias leituras e identificações por parte do receptor, Combe assente a subsistência de um “fundo autobiográfico”, o qual não contradiz o sujeito impessoal, mas se refere à ficcionalidade – ou seja, uma alegoria à experiência vivida pelo autor assim como de sua consciência criativa e de seu repertório imaginativo.

A conclusão consoante Dominique Combe é a inexistência do sujeito lírico findado e realizado pelo discurso; tendo em vista que ele está sempre em construção, sendo, portanto, elaborado pelo poema que manifesta a incessante busca pelo autoconhecimento.

Por fim, Leonor Arfuch, professora doutora em Buenos Aires, com seu livro *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, tornou-se referência mundial no campo da Literatura, mais especificamente, da crítica autobiográfica. Para essa autora,

A simples menção do “biográfico” remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam aprender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade. (ARFUCH, 2010, p. 15)

Dessa forma, constata-se que, reconhecendo a crescente “obsessão” moderna por deixar impressões e registros pessoais que denunciam a singularidade do sujeito; esse registro vem sendo feito de várias maneiras – confissões, diários íntimos, memórias, biografias e autobiografias, correspondências, retratos, anedotas, testemunhos, conversas, etc. A variedade inumerável de gêneros em que o sujeito tem voz ativa para, supostamente, falar de si é consenso entre Arfuch e muitos teóricos consagrados no estudo biografista; entretanto, a argentina direciona sua pesquisa basicamente ao estudo da entrevista e relatos de vida, ressaltando que o sujeito cujo testemunho é assunto do texto literário passa a dar voz ao que ela designa de “ator social”.

PARTE II – FORMAS DE ESCRITAS DO EU EM ANA C.

CAPÍTULO III

DIÁRIOS POÉTICOS DE ANA C.

A ideia do indivíduo, seguida da consequente valorização do sujeito, surgiu por volta do século XIX. O crescimento da população, a eclosão romântica, a exaltação dos sentimentos e a moda das confissões na Europa contribuíram para o reconhecimento da intimidade, da experiência individual. A partir disso, emergem na literatura os gêneros confessionais, com traços autobiográficos e o destaque a vivências do sujeito – autor.

Jean-François Lyotard (1988), no livro *O pós moderno*, atribui as modificações nos estatutos de ciência e de universalidade à influência que as transformações tecnológicas exerceram sobre o conceito de saber; tais mudanças no conceito de individualidade afetaram significativamente também o campo da literatura e das artes. Para o filósofo, o cenário “pós moderno” é “cibernético e informacional”; portanto, o saber científico passa a ser considerado “um conjunto de mensagens possível de ser traduzido em quantidade de informação” (LYOTARD, 1988, p. 7); tal mudança no conceito de ciência causou a “deslegitimação” do discurso científico que deu lugar às narrativas confessionais. Essas formas de relato também se justificam pela necessidade de estudos referentes à linguagem que a relacionam à “máquina” e a uma maior necessidade de estudos do funcionamento do cérebro e dos mecanismos da vida.

Ana Cristina César preocupou-se em contemplar tais gêneros de maneira a refletir sobre a própria escrita, como percebe-se no diário intitulado “18 de fevereiro”,

18 DE FEVEREIRO

"Me exercitei muito em escritos burocráticos,
cartas de recomendação, anteprojectos, consultas.
O irremovível trabalho da redacção técnica.
Somente a dicção nobre poderia a tais
alturas consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários
que me exigem!" (CESAR, 1992, p. 73)

Ana C., em meio à variada produção literária, criou textos que se configuram como diários. O primeiro traço distintivo desse gênero confessional é a marcação de datas usadas logo de início, como título. No diário em questão, por exemplo, é mencionado e descrito por meio de verbos no passado e em primeira pessoa do singular

o dia referido por “18 de fevereiro”. Além disso, outras marcas de personalidade caracterizam o diário, como críticas e adjetivos – “dicção nobre” e “ritmo seco”.

Para Maurice Blanchot (2005), o diário íntimo apenas simula uma liberdade de forma, de ritmo e de conteúdo; entretanto, essa prática submete-se ou até se subordina à rigidez do calendário, esse é o “pacto” que, ao mesmo tempo, delimita o que é escrito e protege escrita e escritor. O escritor do diário, em função de restringir-se à regularidade dos fatos cotidianos, faz com que, nesses textos, transpareça sinceridade, virtude que é também um ato de coragem atribuído, sobretudo, ao autor (BLANCHOT, 2008, p. 270-271). Ainda segundo o estudioso, há duas formas de tratamento dos conteúdos no diário: a superficial e a profunda, isto é, o ordinário e o extraordinário, respectivamente. O que diferencia ambas é o nível de transparência atribuído ao texto, se superficial, o autor deve ter um maior cuidado com a escrita, tornando-a clara ao leitor, sem romper com a lógica do cotidiano; em contrapartida, se profunda, o escritor se exime do “juramento” de manter “alguma verdade”.

Ana C., em “18 de fevereiro”, expõe, ainda que de modo superficial, sobre o exercício da própria escrita e, conseqüentemente, propõe uma reflexão sobre os gêneros aos quais se dedica – escrevendo na forma deles ou problematizando-os. Esse diário, consoante a teoria de BLANCHOT (2008), pode ser considerado superficial devido à descrição simplória do dia, tornando as ações, ocorridas no dia 18, compreensíveis e acessíveis ao leitor. Todavia, esse caráter de superficialidade e metalinguagem não suprime a literariedade do diário de Ana Cristina César; ao contrário, o próprio eu lírico assume a “nobre dicção” do gênero diarístico.

A datação, marca tão distintiva do diário, também contribui para a identificação de outras características importantes: a descontinuidade e o fragmentarismo. Segundo Clara Rocha (1992), esses traços diferenciam o diário da narrativa autobiográfica e determinam a leitura desse gênero como sendo descontínua e não ordenada; o próprio ato de datar constitui uma estrutura de escrita fragmentada e cria a ilusão de um elo entre acontecimentos, os quais, escritos como se fossem distintos e isolados, geram um efeito de texto fracionado, que segue o compasso do calendário.

Para o sujeito do diário de Ana C., esse “ritmo” próprio do gênero diarístico é considerado “seco”, adjetivação negativa, pois, de acordo com o próprio texto, é um tipo de escrita que exige mais do eu lírico, sujeito que desaprova a forma fixa de textos que técnicos – “redacção técnica”, um “irremovível trabalho”. A exclamação também

evidencia a crítica extensiva à elaboração do diário, que se faz também técnica em relação ao ritmo e, nesse sentido, é semelhante aos textos técnicos.

Já no diário intitulado “Arpejos”, ao contrário do “18 de fevereiro”, não há uma data definida como título, apesar disso, configura-se como um diário.

ARPEJOS

1

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
projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim
poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente à cabeça contra o
Beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do
susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos o resto da
Noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir
Sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos
beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorso.

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto
involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à
minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos
olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria
das rodas me desanuviava os tendões duros. Os navios me iluminam.
Pedalo de maneira insensata
(CESAR, 1992, p.66)

Esse texto, que se configura como uma reunião de três momentos de um mesmo diário, foi publicado no livro *Cenas de Abril* em 1979, uma das organizações e publicações independentes de Ana Cristina César; somente em 2002 esse livro foi inserido na 6ª edição de *A teus pés*. É um livro curto, composto por 24 textos publicados de forma artesanal – rodados em mimeógrafo – pela própria poeta e distribuídos entre amigos e leitores da chamada literatura marginal. O subtítulo dado ao livro é “poesia”, nome sugestivo tendo em vista a pluralidade de formas literárias presentes em *Cenas de Abril*. Em meio a poemas curtos, intimistas, há também textos instrutivos relacionados à escrita, diários publicados sem sequência cronológica, carta e até mesmo um conto; todavia, a única característica em comum entre todos é a “poesia” anunciada por Ana C.

Essa veia poética também é notada em “Arpejos”, mesmo sendo esse um diário, marcas de lirismo são imanescentes, assim como em todos os textos de Ana Cristina César.

A linguagem, ao contrário de simples, é marcada pela escolha de palavras feita de modo mais cuidadoso ao preterir vocábulos mais simplórios ou comuns e eleger, por exemplo, palavras como “sequiosa”, “rouge” e “leigo”, as quais conferem ao texto um caráter de rebuscamento. Esse léxico também permite a elaboração de metáforas como “boca de lagarta”, “signos de decepção”, “beijando o ar”, contribuindo para a literariedade do diário de Ana Cristina.

A sequência numérica que substitui a datação é linear e os três diários, que recebem o nome de “Arpejos”, estabelecem entre si relação de sentido ou uma lógica interna quanto aos fatos descritos. Na teoria musical, quando três notas de um mesmo acorde são tocadas de forma isolada e consecutiva, dá-se o nome de arpejo. Esse conceito é, em certa medida, coerente com o texto literário em questão, uma vez que três dias são descritos separadamente; entretanto, não há uma sucessão cronológica na maneira de narrar. Os diários 1 e 2 apresentam os verbos no passado, já o terceiro é escrito no presente; observação essa que remete o leitor à interpretação de que o eu lírico descreve três dias subsequentes, dispostos de maneira cronologicamente linear assim como a marcação numérica que dá título a cada diário isoladamente. Entretanto, valendo-se de artifício literário, esse leitor desatento é enganado pelo sujeito poético que inicia o segundo diário com a palavra “ontem” rompendo com a expectativa cronológica e criando uma lacuna na descrição dos dias. Essa artimanha poética da descontinuidade contradiz a essência do diário tradicional e desfaz a harmonia sugerida pelo título “Arpejos”.

Essa desafinação também é percebida pela escrita fragmentária, atributo do gênero diarístico. Cada diário é composto por 8 períodos, sendo que apenas o primeiro possui 7 versos e os outros dois, 6 versos apenas; sendo assim, há mais períodos que linhas, de modo que em cada um deles é descrita uma ação particular – ou principal, não relacionada explicitamente à seguinte. A ausência de conectivos reforça a fragmentação na estrutura do texto, tendo em vista a aparente falta de nexos entre as ações descritas no dia e entre os dias. Clara Rocha (1992), em *Máscaras de Narciso*, trata dessa descontinuidade e do fragmentarismo como peculiaridades que diferenciam o gênero diário das narrativas autobiográficas. A partir dessa forma de escrita adotada por Ana C., os acontecimentos tornam-se intercalados e a “datação ressignifica a construção fragmentada”, o que culmina em uma leitura “descontínua e não ordenada”.

O revés ao título, além do ponto de vista estrutural, também é notado no campo semântico dos diários. O eu lírico cria uma espécie de jogo, pilhéria, com o leitor que se encontra, ao longo de toda a análise do texto, frustrado ao tentar esclarecer ou desvendar o que é apenas sugerido, os textos são permeados por enigmas e tensões geradas pelo dizer e, em seguida, desdizer, isto é, ao elaborar um pseudodiário, uma pseudoautobiografia. Já nos primeiros versos, há uma revelação de teor extremamente íntimo que respeita, portanto, a sinceridade que deve haver em todo diário; todavia, a declaração da “coceira no hímen” é tratada de maneira superficial e, desse modo, oculta um sentido latente, uma interpretação mais analítica e mais significativa, tendo em vista a sutil relação entre o fato descrito e os outros citados posteriormente.

O hímen, historicamente, é símbolo de virgindade que alude à pureza, inocência e pudor; as referências a ele ocorrem geralmente diante da necessidade de provar tais virtudes e, por isso, a falta do hímen – ou o seu rompimento – tornam-no também representação do que é proibido, desejado, mas interdito, leviano, ou melhor, de condutas sexuais inaceitáveis, que ferem a moral. Jacques Derrida (apud LIMA, 2010), partindo de uma análise do poema “Quant au Livre”, de Mallarmé, relaciona o hímen como metáfora do *enjambement* que é a categoria que permanece no “entre” versos, assim como o hímen é o “entre” lugar que separa e interliga o que está dentro do que está fora do corpo da mulher. No caso do primeiro diário de “Arpejos”, o eu lírico mostra-se vítima de uma “coceira no hímen”, metaforizando a incitação de um desejo, o despertar de uma volúpia contida.

Essa revelação reafirma o estatuto de confidente do diário. Clara Rocha (1992) trata da contradição pertinente ao gênero diarístico em que coexistem a “vontade de falar” e a de “guardar segredo”, isto é, só se escreve sobre a intimidade que não deve ser divulgada, sobre fatos que não são nem devem ser compartilhados, exceto com o diário, para o qual é permitido contar todas as confidências. A simples ação de registrar aquilo que deveria ser segredo já é um paradoxo. Outra antinomia refere-se à ação expressa pelo verbo, posto que, se não houve a “surpresa”, os “indícios de moléstia” já eram, portanto, esperados; logo, não haveria de fato maneira de o “eu” se surpreender.

Na sequência do texto, o eu lírico vale-se da imagem do espelho, buscando, mais uma vez, desnudar algum segredo ou reafirmar desconfiâncias – “No bidê com espelhinho / Examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia”. O espelho é um símbolo narcísico que, por isso, representa o próprio diário, em que o sujeito se projeta

e toda sua privacidade é refletida; dessa forma, por meio do espelho, há consequentemente a elaboração de uma subjetividade, de uma individualidade ordenada graças à escrita reveladora de “indícios”, a qual viabiliza a (auto)contemplação do indivíduo que não é, todavia, o biográfico e sim a imagem que se encontra no espelho, o reflexo forjado na e pela escrita, a imagem construída e que se permite ser observada. Os versos seguintes atestam a possibilidade reflexão sobre o sujeito – “Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais”; embora conservem o jogo construído no texto de, ao mesmo tempo, afirmar e negar o que é posto. Mesmo que haja a adjetivação dos olhos como “leigos”, posteriormente, afirma-se algo que eles não “percebem”, ou seja, está claro que é de conhecimento do próprio eu que supostamente desconhecia ou ignorava que “um rouge a mais tem significado a mais”; assim sendo, o próprio adjetivo é contestado. O “rouge” metaforiza os “indícios” reveladores dos segredos contidos, sobretudo, em textos como o diário que, portanto, contém “significado a mais”, enigmas a serem desvendados pelo leitor, mistérios esses relacionados exclusivamente ao eu lírico.

Inicialmente, é desmitificada, pois, a ideia de autobiografia precípua ao diário, tendo em vista a forma de escrita como jogo de afirmação e negação, de contradições e, sobretudo, as referências à subjetividade, à intimidade transformada em mistério, em enigma a ser desvendado pelo leitor, tarefa essa também mostrada como uma necessidade. Posteriormente, para, outra vez, enganar o leitor ingênuo, são citadas ações corriqueiras e relacionadas em sequência com os fatos anteriores – “passei pomada”, “murcharam” “projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador”; trechos esses que engendram a idealização de uma escrita que apenas reproduz fatos que ocorrem no dia do sujeito, o qual descreve de modo claro e despretensioso suas próprias ações. Não obstante, o último período contradiz essa imagem falsa de transparência e fidelidade ao biográfico, pois o fato de “dedicar-se à leitura” torna-se, pelo contexto, uma ação extensiva aos leitores e uma tarefa necessária à compreensão, já que essa é a alternativa para o sujeito que não encontrou vestígios na contemplação do “espelho”, isto é, na superficialidade do texto, da descrição simples a que se propõe o diário.

O advérbio temporal “ontem” que inicia o fragmento “2” refere-se, pelo contexto, ao dia anterior ao que é exposto em “1”; dessa maneira, a linearidade de enumeração dos fatos, característica do diário, não é respeitada. A ordem dos três dias escolhidos para a construção de um relato é alterada e o fluxo dos dias, princípio de

todo diário, é interrompido. Mesmo evidenciando tal inversão, “Arpejos” adequa-se à estrutura do gênero diarístico, em função da descrição por meio de verbos que revelam acontecimentos; da escrita fragmentária e pelo teor de trivialidade das ações escolhidas para compor o texto. Entretanto, alteração cronológica contribui para que a subjetividade retratada adquira uma áurea de ficção, de teatralização do eu lírico, que não pode, portanto, ser confundido, pelo leitor, com o sujeito biográfico.

Outra marca de divergência em relação ao gênero diarístico refere-se à criação de uma personagem no texto. “Antônia” não é um elemento biográfico e, portanto, embasa a ficcionalização do diário de Ana Cristina César; característica essa que, além de contestar uma leitura estritamente (auto)biográfica, ratifica a literariedade, sobretudo, da obra diarística criada por Ana. A citação de personagens é um traço constante na literatura da poeta, apenas na curta seleção de *Cenas de Abril* podem ser citados “Augusto” (CÉSAR, 1992, p. 63), “Aizita” (CÉSAR, 1992, p. 71), “Ângela” (CÉSAR, 1992, p. 72), “PQ” (CÉSAR, 1992, p. 78), “Célia” e “Binder” (CÉSAR, 1992, p. 80).

Dando continuidade à análise da ficção diarística de Ana Cristina, percebe-se que no excerto de título “2” há a indicação de um episódio que explica a metáfora da “coceira no hímen” com a qual “acorda” o eu lírico; esse verso inicial de “Arpejos”, como citado anteriormente, alude a uma ação desejada, mas proibida, significação essa consonante ao tema central do beijo em Antônia que é posto como uma ação que poderia ter sido concluída, mesmo de maneira accidental, todavia, era um ato que conservava também um caráter de ilícito. A negação do desejo de beijar Antônia também é elaborada de acordo com a configuração de uma escrita de fingimento do eu lírico que afirma para negar em seguida. Essa habilidade literária é articulada por meio de ambiguidades e paradoxos; a palavra “inadvertidamente”, por exemplo, simula um descuido do “eu” quanto ao “beijo accidental”, todavia, essa isenção de culpa é logo contradita pela ação de virar “à cabeça contra o beijo de saudação”, ou seja, esse ato é escrito como sendo proposital, a presença da crase ajuda a compreender que a cabeça do sujeito foi posicionada intencionalmente à frente da de Antônia em um gesto de negação do simples beijo dado para saudar, de contrariedade à conotação primeiramente ingênua desse beijo, daí o uso da preposição “contra”.

A frase “bafo seco do susto” também representa uma recusa do próprio “susto”, tendo em vista a antítese entre as palavras “bafo” e “seco”; a reação de “susto”, portanto, é urdida como uma simulação do “eu” que finge, dessa maneira, o caráter de

acidental do beijo. Considerando a dramatização feita pelo sujeito, “desfazer o engano” torna-se, assim, um recurso de ironia, assim como a palavra “remorso” que também pode ser irônica ou, apreciando a polissemia provocada, essa “crise” de arrependimento aguardada justifica-se devido a dois motivos: a não concretização do beijo ou à frustração em relação à finalização do encontro – “nos beijamos de acordo, dos dois lados”.

O último diário elucida, por fim, a tentativa de teatralização que o sujeito faz no tocante ao “engano” de “virar à cabeça contra o beijo”. Há uma irônica adjetivação do “gesto” como “involuntário”, característica essa que não exime o sujeito de intenção, mas indica a impulsividade de tal ato, mesmo tendo o “eu” consciência de sua conduta; em seguida, a frase “represento a cena ao espelho” esclarece, por meio do verbo, a capacidade de fingimento em relação ao teor accidental do beijo. Ademais, durante essa representação, a particularidade desse eu fingidor é possuir uma imagem “sequiosa”, isto é, desejosa, ávida, sedenta; traços que ratificam também propósito quanto à ação descrita como sendo apenas um “engano”.

A frase “boca de lagarta” oferece uma imagem significativa em relação à personagem Antônia que beija “para sempre o ar”. Na literatura, a “lagarta”, na maioria das ocorrências, simboliza transformação, metamorfose iminente; entretanto, não é permitido a ela “abrir sua boca”, manifestar-se, pois o sujeito fala “o tempo todo” apenas em si mesmo, isto é, há a elocução, a escrita, apenas da intimidade do eu, desprezando o olhar do outro, mesmo estando esse representado no texto e sendo essa personagem capaz de modificar o tom do discurso.

O diário “2” é encerrado de modo a antecipar o último texto de “Arpejos”. São os únicos que se apresentam de modo coeso e, aparentemente, em sequência; no segundo excerto, a “crise aguda” é aguardada e no terceiro, o primeiro período já apresenta o resultado de tal expectativa em que a suposta “crise” está, para o sujeito, “controlada”; estado que reforça o teor de dissimulação construído ao longo do texto. Esse nexos sintático constitui mais um elemento que acentua a falta de linearidade de “Arpejos” e ludibria o leitor; posto que, considerando a sucessão dos fatos e acontecimentos, o segundo diário refere-se ao primeiro dia descrito e o texto de número três representa a descrição do último (ou terceiro), estando, portanto, apenas esse na ordem correta.

Há, entretanto, uma relação de oposição entre o “1” e o “3”, enquanto naquele o sujeito é impedido de “pedalar”, nesse, essa ação ocorre de “maneira insensata”. Outra discordância também é percebida entre ambos os diários, enquanto no primeiro, “Antônia” nem é citada e o desejo é proibido, assim como andar de bicicleta, no último diário, a personagem não mostra decepção diante das aspirações do eu lírico, em consonância, portanto, o pedalar é insensato. Sendo assim, a ação de “andar de bicicleta” metaforiza a concretização do desejo manifestado em todo texto. As imagens das “rodas” e dos “navios” expressam também uma ambiguidade, pois ao passo que podem indicar o andamento, a viabilidade do “beijo” em Antônia intentado pelo sujeito, podem, ao contrário, indicar “partida”, posto que o encontro ocorreu em uma “recepção” e a “boca” desejada beijou “para sempre o ar”.

O texto “Arpejos”, sem dúvida, enquadra-se estruturalmente e semanticamente na forma do diário, um gênero confessional, desdobramento da autobiografia. Entretanto, Ana Cristina César recria o gênero diarístico, reelaborando-o de uma maneira peculiar definido por um modo poético de descrever o cotidiano mais trivial, permeado de metáforas, figuras, *enjanbements*, valendo-se de uma linguagem literária rica e polissêmica. Mantendo as características do gênero, Ana C. é fiel à subjetividade e ao tratamento da intimidade, porém, substitui a datação e transgride com a ordem cronológica dos fatos; sendo assim, em função dessas transgressões e da literariedade do diário dessa poeta, fundamenta-se a qualidade de pseudoautobiografia concernente às criações de cunho confessional, em detrimento de uma leitura estritamente (auto)biográfica.

Em francês, o diário é conhecido como *journal intime*, expressão traduzida por Ana Cristina e usada como título de outro texto escrito atendendo ao padrão do gênero diarístico.

JORNAL ÍNTIMO

à Clara Alvim

30 de junho

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta
Produzir contradições, é preciso explicá-las”.
De leve recito o poema até sabê-lo de cor. Célia
aparece e me encara com um muxoxo
inexplicável.

29 de junho

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados
trechos do antigo diário. Trocam olhares. Que

bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia.

27 de junho

Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnublada. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam. Tomo banho de lua.

27 de junho

Nossa primeira relação sexual. Estávamos sóbrios. O obscurecimento me perseguiu outra vez. Não consegui fazer as reclamações devidas. Me sinto em Marienbad junto dele. Perdi meu pente. Recitei a propósito fantasias capilares, descabelos, pêlos subindo pelo pescoço. Quando Binder perguntou do banheiro o que eu dizia respondi “Nada” funebremente.

26 de junho

Célia também deu de criticar meu estilo nas reuniões. Ambíguo e sobrecarregado. Os excessos seriam gratuitos. Binder prefere a hipótese da sedução. Os dois discutem como gatos enquanto rumbas me sacolejam.

25 de junho

Quando acabei Os Jardins dos Caminhos que se Bifurcam uma urticária me atacou o corpo. Comemos pato no almoço. Binder me afaga sempre no lugar errado.

27 de junho

O prurido só passou com a datilografia. Copiei trinta páginas de Escola de Mulheres no original sem errar. Célia irrompeu pela sala batendo com a língua nos dentes. Célia é uma obsessiva.

28 de junho

Cantei e dancei na chuva. Tivemos uma briga. Binder se recusava a alimentar os corvos. Voltou a mexericar o diário. Escreveu algumas palavras. Recurso mofado e bolorento! Me chama de vadia para baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada.

30 de junho

Célia desceu as escadas de quatro. Insisti no despropósito do ato. Comemos outra vez aquela ave no almoço. Fungo

e suspiro antes de deitar. Voltei ao
(CÉSAR, 1992, p.80-81)

“Jornal Íntimo” mostra um receptor definido, trata-se de um diário-carta endereçado a “Clara”, referência a uma professora que tornou-se amiga de Ana (Clara Alvim). Essa mescla inusitada de gêneros é suficiente para revelar o caráter fictício e não estritamente biográfico dos textos de Ana C.; um diário, endereçado a um interlocutor identificado e presente em outros textos, é também um texto que tem por estatuto a confidência revelada: “Binder diz que o diário é um artifício/, que não sou sincera porque desejo secretamente/ que o leiam”. Nesse gênero, cria-se um efeito de intimidade que se difere da autobiografia, pois se trata de uma subjetividade hermética, claramente ficcional e desconstruída.

Entretanto, o que se percebe é a ficcionalização do sujeito empírico, Ana C. se reinventa e cria uma personagem para si por meio da “metáfora literária”. Em *A Crítica Biográfica*, Eneida Maria de Souza (2011) reconhece que as circunstâncias ligadas à vida e principalmente à morte do autor enquanto sujeito social fascina o leitor que cede ao exercício teórico ficcional biográfico; todavia, essa pesquisadora alerta para o uso da metáfora literária como meio de elaboração de textos “pseudoautobiográficos”. Para ela, o termo autobiografia é substituído por “biografia intelectual” que consiste no “resultado de experiências do escritor no âmbito familiar e pessoal e na condensação entre público e privado” (SOUZA, 2011, p.18); além disso, a leitura que um autor faz de seus precursores também tornam o texto ficcional.

Segundo Eneida Maria de Souza, até mesmo as datas são tratadas de modo alegórico, de modo a contribuir também para que a chamada biografia intelectual converta a história em ficção. Em “Jornal Íntimo”, percebe-se uma diacronia em relação à marcação das datas, alguns dias são repetidos e o dia “30 de junho” dá início e fim ao diário; tal desconstrução da ordem linear do diário não nega a subjetividade desse gênero, mas atribui caráter de ficção ao texto.

Embora seja escrito em primeira pessoa do singular e apresente muitas outras marcas de intimismo, os fatos cotidianos descritos por Ana Cristina não engana o leitor que se propõe a uma “interpretação textual baseada em soluções fáceis e superficiais”; ao reunir o elemento poético ao biográfico, ou seja, ao associar vida e arte, a linguagem do cotidiano é transformada em ato literário e, portanto, invenção, criação do próprio “eu”. Ademais, Ana C. reinventa os fatos corriqueiros tornando-os metafóricos e sempre

os associando ao ato da escrita – na maioria dos trechos, há menções sobre o fazer poético ou à leitura como um exercício diário, incessante e relacionado aos episódios mais simples ou supostamente desimportantes do dia-a-dia.

Para Eneida Maria de Souza, a “interpretação do fato ficcional como repetição do vivido carece de formalização e reduplica os erros cometidos pela crítica biográfica praticada pelos antigos defensores do método positivista e psicológico” (SOUZA, 2011, P.20).

Essa “encenação de subjetividades”, feita por Ana Cristina, pode ser considerada pela crítica como “aventura teórica”; entretanto, confere ao sujeito atualmente o aval para a ficcionalização de si no ato da escrita e do discurso, isto é, a encenação do biográfico. Sendo assim, preserva-se o conceito de autor como “ator no cenário discursivo”, a “figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática”. Autor e leitor, portanto, criam na narrativa uma personagem-escritora que desempenha vários papéis e que, valendo-se de sua rede imaginária construída subjetivamente em favor de pretensões futuras, reinventa sua própria biografia no texto literário (SOUZA, 2011, p. 21).

Até mesmo as personagens citadas em “Jornal Íntimo”, bem como o tratamento dado ao interlocutor, são matéria para criação literária. Tanto “Célia” quanto “Binder” são descritos de maneira subjetiva, a eles são atribuídas particularidades eleitas pelo eu lírico que, além dessa seleção, mostra de forma metafórica tais características. A invenção, portanto, faz-se mais evidente que a reprodução do “real”.

A personagem “Célia”, primeira a ser citada, é relacionada em todas as ocorrências a reflexões sobre a escrita. No primeiro trecho, “30 de junho”, após uma citação e o recitar de um poema, “Célia aparece” e “encara com um muxoxo” o sujeito; já no dia “26 de junho”, essa personagem tece críticas sobre a maneira de escrever do eu lírico – “estilo” “ambíguo e sobrecarregado. Os excessos seriam gratuitos”. Já na descrição do dia posterior – “27 de junho”, Célia “é espancada” e tem “seus dentes quebrados” em sonho descrito pelo sujeito que, nesse mesmo dia, “datilografa” “até sentir câimbras”; porém, diante de tal escrita, “Célia” aparece novamente irrompendo pela sala “batendo com a língua nos dentes”, em um ato, portanto, de crítica “obsessiva”.

A personagem masculina “Binder” assume uma conotação mais íntima relacionada ao sujeito, há referência à “primeira relação sexual” entre ambos e a citação

de que Binder a “afaga sempre no lugar errado”. Além desse sentido, em português, essa palavra significa “pasta”, elucidando a relação de intimidade, sobretudo, entre o sujeito e sua própria produção, de modo que, há críticas também proferidas por “Binder” que diz que o diário é “artifício” e, portanto, se escrito para ser divulgado, a sinceridade torna-se ilusória. O eu lírico reafirma tal conceito no período “Tomo banho de lua”, elucidando a exposição do “eu” que escreve de forma subjetiva e, assim, exhibe sua intimidade com vistas a ser lida e apreciada por outros leitores além do próprio diário, geralmente único interlocutor do gênero.

A invenção dessas personagens, ambas com papéis distintos, embora possuindo a mesma função crítica e reflexiva sobre a escrita, arrefece o teor de autobiografia pura que permeia todo diário. Em função disso, mesmo que sejam mencionados dados da biografia de Ana Cristina, o caráter de invenção e criação literária não são prejudicados e tal leitura, que considera o poeta como um “fingidor”, prevalece.

Outro dado biográfico é a referência significativa ao filme “Ano passado em Marienbad”, um longa-metragem de drama-romance dirigido por Alain Resnais e estreado em 1961. Em suma, o enredo apresenta a história de um estranho que tenta convencer uma mulher casada a fugirem juntos, argumentando ter sido o amante dela na cidade de “Marienbad”, no último ano; porém, a mulher não se lembra do suposto relacionamento, mesmo que o homem descreva o romance a ela. No contexto de “Jornal Íntimo” de Ana C., a intertextualidade justifica-se considerando a equivalência entre o enredo do filme e a forma de escrita do(s) diário(s) dessa poeta, no sentido de que em ambos são descritas passagens da vida de um sujeito que se embasa em memórias e experiências, todavia, sem certificar o leitor em relação à veracidade dos fatos descritos, mas, ao contrário, deixando vestígios de invenção, de fingimento.

Por fim, o último “verso” também deixa em suspenso o sentido – “Voltei ao”. Essa suspensão atribui responsabilidades ao leitor que deve inferir a suposta referencialidade, mesmo em se tratando de um diário, gênero por essência descritivo. Tal paradoxo enfraquece o teor estritamente biográfico, a partir do qual a maioria dos críticos analisam Ana Cristina César, e ressalta a importância do interlocutor que, depara-se, em “Cenas de Abril”, mesmo livro em que se encontra *Arpejos*, com mais três textos diarísticos, porém, permeados por um certo hermetismo que fundamenta o jogo de tensões imbricado na obra de Ana.

A poeta dispôs, de maneira não sequenciada, os três excertos que possuem o mesmo título – “16 DE JUNHO”.

16 DE JUNHO

"Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem. Ângela nega pelos olhos: a woman left lonely. Finda-se o dia. Vinde meninos, vinde a Jesus. A Bíblia e o Hinário no colinho. Meia branca. Órgão que papai tocava. A bênção final amém. Reviradíssima no beliche de solteiro. Mamãe veio cheirar e percebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansada de ser homem. Ângela me dá trancos com os olhos pintados de lilás ou da outra cor sinistra da caixinha. Os peitos andam empedrados. Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o caminho, a verdade, a vida. Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para o meu caminho. Posso ouvir a voz. Amém, mamãe."

(CÉSAR, 1992, p. 72)

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.

(CÉSAR, 1992, p. 75)

MEIA-NOITE, 16 DE JUNHO

Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora. Daqui do meio sinto cara afogueada, mão gelada, ardor dentro do gogó. A matilha de Londres caça minha maldade pueril, cândida sedução que dá e toma e então exige respeito, madame javali. Não suporto perfumes. Vasculho com o nariz o terno dele. Ar de Mia Farrow, translúcida. O horror dos perfumes, dos ciúmes e do sapato que era gêmea perfeita do ciúme negro brilhando no gogó. As noivas que preparei, amadas, brancas. Filhas do horror da noite, estalando de novas, tontas de buquês. Tão triste quando extermina, doce, insone, meu amor.

(CÉSAR, 1992, p. 77)

Por serem datados, sobretudo, trata-se de diários; ademais, a escrita fragmentada e em forma de descrição acentuam os traços de tal gênero, os quais constituem um modelo. Para Philippe Lejeune, em *O pacto Autobiográfico*, ainda que a escrita dos

diários exija um paradigma, não há uma regra específica que norteie esse exercício definido por um tema, “um episódio, um fio” contextualizados por “uma crise, uma fase da vida ou uma viagem”, por exemplo; a forma de criação é “livre” e pode amoldar-se na asserção, narrativa ou lirismo. O autor ainda reitera ser a datação a base do diário, posto que o texto “sem data, não passa de uma caderneta”; esse tipo de escrita cotidiana apresenta ao leitor uma série de vestígios cujo futuro era ignorado no ato do registro e, portanto, a autenticidade do momento é mantida.

Entretanto, considerando os três textos nomeados da mesma maneira, referentes, pois, à representação dos fatos de um mesmo dia, percebe-se que a autora, ao organizar o livro, intencionalmente de modo a desassociá-los, modifica o próprio diário. Essa segregação, para LEJEUNE (2008), fomenta a possibilidade de ser atribuído ao texto “algum valor literário”, o que, no caso de Ana C., comprova-se.

No primeiro registro do dia 16 de junho, na página 72 da 6ª edição de “A teus pés”, o dia “finda-se” logo no terceiro verso; sendo assim, a ordem cronológica é alterada, tendo em vista que o último texto, disposto na página 77, explana sobre a primeira hora do dia, sendo ele chamado de “MEIA NOITE, 16 DE JUNHO”. A pontuação e a ordem sintática desse último título corroboram ao entendimento de que, dada a meia-noite, encerra-se um dia e inicia-se o próximo – 16 de junho, sobre o qual irá discorrer, detalhar ou ainda narrar.

De início, logo no primeiro verso, há um paradoxo a partir do qual o eu admite não voltar “às letras”, no sentido de não escrever mais, ainda que faça essa revelação no ato da própria escrita. A justificativa para supostamente negar-se a redigir deve-se ao fato de as “letras” “doerem como uma catástrofe”, comparação essa que alude, sobretudo, à dramatização feita pelo sujeito, considerando que, etimologicamente, segundo o dicionário Houaiss, catástrofe² é um termo utilizado também para designar a solução ou o desfecho de uma peça teatral ou de um poema. O sentido de representação feita e delatada no diário é ratificado pelos versos seguintes nos quais o eu lírico encontra-se “no meio da cena”, atuando de modo a sentir “cara afogueada, mão gelada,

² gr. *katastrōphē*, ês 'agitação, transtorno, ruína, desastre', lat. *tar. catastrophā*, ae 'mudança de fortuna para o bem ou para o mal, desenlace, solução; desfecho no fim de um poema ou de uma composição teatral', prov. pelo fr. *catastrophe* (1552) 'fim, desenlace, desfecho, final feliz ou infeliz'; f.hist. 1679 *catastrophe*, 1698 *catastrofe*. (HOUAISS, 2009)

ardor dentro do gogó”, sintomas ao mesmo tempo de tensão e constrangimento, bem como de desejo ou ânsia de falar, ou seja, de escrever.

O exercício da escrita é assemelhado, no segundo verso, a uma militância, a qual, todavia, não é mais praticada. Percebe-se, desse modo, que a produção do diário é um meio de negar apenas esse caráter relativo à guerra atribuído à criação de um texto a partir do qual o autor poderia defender seus ideais, expor suas críticas e, até mesmo, apresentar-se de modo intimista, sem a necessidade de encenação. Todavia, o sujeito afirma estar “no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora”; sendo assim, mesmo que escreva, não é possível ser sincero, mas sim produzir textos que sejam coerentes aos paradigmas estabelecidos pelo cânone da época (“quem adoro”) e também que não frustrem as expectativas dos receptores (“quem me adora”). O diário, portanto, manifesta-se como uma espécie de desabafo, de crítica à própria escrita, ou melhor, “às letras”.

O impasse entre ansiar exprimir-se com franqueza, mas ser impedido de fazê-lo é referido novamente ao longo do diário sob outra perspectiva: a do bestiário. Esse é usado no texto por meio das figuras do lobo e do “javali”, as quais, de maneira alegórica, representam, respectivamente, a figura da censura e do censurado. O eu lírico apresenta-se como “madame javali” tolhida por uma “matilha” que, em uma ação violenta de “caça”, impede o exercício de “maldade pueril” do sujeito que deseja militar. A escolha desses animais não é aleatória, visto que o javali é um animal selvagem e perigoso por possuir garras afiadas e extremamente cortantes; entretanto, o único animal capaz de literalmente caçá-lo é o lobo, ainda assim somente em bando (“matilha”).

A impossibilidade de manifestação por parte do sujeito adquire outro tom a partir do sétimo verso. A queixa desejada de fato, ainda que contida, refere-se à desconfiança, ao ciúme em relação ao “amado”; desse modo, o diário assume um viés amoroso e também melancólico. A voz feminina investiga o “terno dele”, primeira referência a outra personagem, um suposto amante em cuja vestimenta encontram-se vestígios de “perfumes” adjetivados como insuportáveis – *o horror dos perfumes*.

Surpreendida em seu ato de investigação, a mulher a quem Ana Cristina dá voz no poema compara-se à atriz “Mia Farrow”; porém, assim como ela, tal mulher figura um “ar de translúcida”, isto é, “deixa passar a luz, mas não permite que se percebam objetos colocados por detrás de si” (HOUAISS, 2009), sentido esse que se contextualiza

posto que o sujeito lírico, mesmo que consciente de estar sendo enganado, vê cerceado seu impulso e desejo de reclamar ou esbravejar manifestando seu ciúme. A analogia entre Farrow e a figura feminina do texto é adequada tanto em se tratando da biografia dessa primeira quanto em relação à história mais famosa interpretada por ela em “O bebê de Rosemary”, filme estreado em 1968. O enredo, de forma sintética, apresenta um casal que se muda para um estranho prédio onde “coisas bizarras acontecem”; após a mudança, a personagem *Rosemary* (Mia Farrow) engravida e passa a ter alucinações com envolvimento do marido com a vizinhança – uma “seita de bruxas que quer que ela dê a luz ao Filho das Trevas”³. Na mesma época em que esse filme, dirigido por Roman Polanski, era gravado, a atriz passava por um divórcio polêmico com Frank Sinatra.

Além da coerente menção a Farrow, a atmosfera demoníaca característica do longa-metragem é percebida também no diário em análise. Nos últimos versos, o “ciúme” é adjetivado como “negro” e as “noivas” são “filhas do horror da noite”, frases que enfatizam a ira do eu lírico mediante desconfiança de suposta traição. Contraposições assentadas por meio de antíteses e paradoxos são recorrentes na obra de Ana Cristina César e percebidas em relação à figura da “noiva” na finalização do diário. Mesmo sendo preparadas pelo sujeito, as noivas são também “filhas da noite”, contrariando o caráter de brancura atribuído a elas; ademais, ainda que “amadas”, são “tontas” e “exterminam” o “amor” de maneira “triste”, embora “doce” e “insone”.

A identificação do eu lírico com Mia Farrow na constituição de uma história de amor, traição e um jogo de negação resulta na escrita de mais um diário: o segundo da trilogia denominada “16 de junho” e posto na página 75 da 6ª edição de “A teus pés”, duas páginas antes do primeiro, que lhe antecede cronologicamente.

No segundo registro do dia, o sujeito, em uma postura contrária à primeira – em que se nega a “voltar às letras”, inicia o texto com o seguinte período: “Decido escrever um romance”. Todavia, em comum entre ambos os diários há a reflexão sobre a própria escrita a partir da qual, nesse último caso, ocorre uma mescla de gêneros; tendo em vista que a descrição diarística imbrica-se à narração e, ao mesmo tempo, à metalinguagem. Ainda no primeiro verso, o sujeito anuncia quais personagens farão parte do romance, enumerando-os após os dois-pontos e isolando-os em períodos; considerando essa

³ Referência: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-7120/>;
<http://cinemorama.blogspot.com.br/2008/08/o-beb-de-rosemary.html>.

pontuação, a “Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos; o fotógrafo feio e fino” e, por fim, de modo mais inusitado, o “livrinho” farão parte do “romance” a ser criado.

Quanto ao enredo, não há esclarecimentos que o antecipam ao leitor; no entanto, as descrições feitas sobre as personagens permitem inferências coesas em relação à história inicial permeada por ciúmes e desconfianças. A “Grande escritora” será também protagonista apaixonada, a qual possui “Grandes Olhos” que simbolizam o esclarecimento, a ciência da traição – “vestígios de perfumes” – que a torna, pois, “farpada”, isto é, preparada para ofender, disposta metaforicamente a machucar o outro com “farpas”. Mesmo assim, estabelecendo mais um paradoxo, a aspiração do sujeito é inventar a “ilha perdida do prazer”; um lugar utópico, idealizado, onde as inquietações oriundas das investigações feitas pelo eu, portanto, solucionam-se.

Mas a personagem que mais contribui para a inferência do enredo que se pretende é o “livrinho”. Esse último é descrito praticamente como uma obra rara, difícil de ser encontrada; já que, parafraseando o diário, esse livro está sumido em uma “estante” da “parede” de um “quarto” que fica em um “labirinto cego”. Apesar de todo o mistério criado em torno do “livrinho”, apenas o “coelho pensante” tinha conhecimento dele, fato que aclara o conteúdo da obra se se considerar que essa última referência faz alusão a um conto de Clarice Lispector – “O mistério do coelho pensante”. Publicada pela primeira vez em 1967, essa curta história foi escrita a Pedro e Paulo, cujo animal de estimação era um coelho, personagem principal que estimulava a imaginação dos garotos e, conseqüentemente, dos leitores comuns. De maneira sucinta, ao longo da narração, o animal chamado de Joãozinho é descrito como tendo muitas ideias pensadas “com o nariz” – ao franzir e desfranzir; a principal delas foi fugir de sua gaiola, intento que ele conseguiu mesmo sendo gordo, não conseguindo passar pelas grades nem levantar a tampa pesada, daí o mistério não desvendando: como ele conseguia escapar? Inicialmente, as fugas eram uma forma de conseguir comida; porém, ao desenrolar do conto, as escapulidas tinham por finalidade encontros do coelho com a namorada ou passeios que lhe permitiam conhecer as coisas, o mundo. O espírito de aventura, de conhecimento e de desprendimento constitui o que a narradora chama de “natureza de coelho”, diferente da “natureza de gente”.

Retomando o diário de Ana Cristina César, o labirinto, no qual se encontra o sujeito, metaforiza a situação amorosa problemática narrada no primeiro diário e exemplificada pela história de Mia Farrow. Entretanto, tal labirinto é familiar apenas ao

“coelho pensante”, pois ele “conhecia e conhecia e conhecia” tal “lugar”; nesse trecho, percebe-se, assim, a repetição da conjunção aditiva “e”, recurso que caracteriza o polissíndeto, uma figura de estilo por meio da qual se enfatiza que o coelho, por ser o único a vencer os enigmas labirínticos, é uma personagem capaz de realmente converter uma “catástrofe” (do texto “Meia-noite, 16 de junho”) em “ilha perdida do prazer” (segundo diário do dia 16 de junho).

Tal transformação extrema também é revelada no último período desse excerto, posto ser ele iniciado pela expressão “nessa altura”, frase que reitera o sentido da mudança propiciada pela invenção de uma nova e diferente história. O sujeito lírico, nesse contexto, possuía “um quarto” só para si; desse modo, o caráter amoroso é substituído por um viés de solidão e narcisismo – “janela de correr narcisos”.

O desagrado e desgosto mostrados no primeiro diário do dia 16 culminam na determinação e coragem do eu lírico de escrever uma nova história para si, ainda que de modo solitário. Todavia, o elemento providencial a essa mudança foi, sem dúvida, o labirinto. Gaston Bachelard trata desse símbolo como um “sofrimento primário” e angustiante, “símbolo do amor ferido, que sufoca” (BACHELARD, 1990, p. 179); porém a ambivalência desse elemento consiste no fato de ele representar também a vontade de “abrir caminhos”, de aniquilar a angústia e facilitar a passagem para o mundo espiritual.

Essa transposição viabilizada pelo labirinto é nítida, sobretudo, na passagem entre o diário “16 DE JUNHO” (página 75) e outro de mesmo título, porém, constante na página 72. O último relato sobre essa data é anunciado pela frase “Finda-se o dia” que dá início ao terceiro verso, sendo todo o texto repleto de referências e citações bíblicas elucidando tal “passagem religiosa”.

A voz feminina, manifestada ao longo de todo o dia 16, faz-se mais ressoante na última anotação, ainda que o eu admita, de forma antitética, estar “cansada de ser homem”. Na sequência, há o registro da personagem “Ângela” mencionada ao longo de todo texto; inicialmente, lhe é atribuído “negar pelos olhos” a seguinte frase: “*a woman left lonely*” que dá título a uma música de Janis Joplin⁴ lançada em 1971. A letra da

⁴ **A Woman Left Lonely**

A woman left lonely will soon grow tired of waiting,
 She'll do crazy things, yeah, on lonely occasions.
 A simple conversation for the new men now and again
 Makes a touchy situation when a good face come into your head.
 And when she gets lonely, she's thinking 'bout her man,

canção aborda a respeito da mulher solitária, de modo a apresentar os prejuízos dessa solidão e os recursos dos quais ela pode dispor para escapar dessa condição a qual, segundo Janis Joplin, torna a mulher vítima das “febres da noite” que a “queimam” e, conseqüentemente, tais “chamas” tentam trazer novamente o “antigo amor”. Na música, a interpelação a Deus ocorre com a finalidade de solicitar que as forças divinas protejam a mulher “abandonada” para que ela consiga, mesmo sozinha, evitar de “desviar do seu caminho ou mudar o seu próprio jeito”

No último diário de Ana Cristina César do dia 16 de junho, percebe-se a mesma estrutura da música *A woman left woman*. O conflito entre religião que gera culpa e o desejo amoroso é refletido pela alternância de citações bíblicas e denúncias relacionadas a sensações voluptuosas. Primeiramente, o hino “Vinde meninos, vinde a Jesus” é citado juntamente com a *Bíblia* e o *Hinário*; elementos como a “meia branca” e o “órgão” tocado pelo *pai* reforçam o caráter de pureza e religiosidade. Em contraposição, no período seguinte, já se encontram frases como “Reviradíssima na beliche”, “mamãe percebeu tudo”, as quais assumem um teor de lascívia sendo contrárias aos preceitos religiosos e, portanto, responsáveis por garantir um sentimento de culpa ao eu lírico. Em função desse pesar, mais uma vez, há referências diretas à trechos bíblicos⁵ que explicitam ser a única “luz” e o único “caminho” os preceitos cristãos.

A figura materna assemelha-se à imagem cristã, uma vez que também é mostrada como repressiva – “Mamãe veio cheirar / Mãe vê dentro dos olhos do coração”; prova disso é a última frase do poema na qual o “Amém” é dirigido não a Deus, mas sim à “Mamãe”. Para finalizar mantendo a dicotomia a partir da qual foi escrito esse último diário, o penúltimo período apresenta-se ambíguo; a começar por

She knows he's taking her for granted, yeah yeah,
Honey, she doesn't understand, no no no no!

Well, the fevers of the night, they burn an unloved woman
Yeah, those red-hot flames try to push old love aside.
A woman left lonely, she's the victim of her man, yes she is.
When he can't keep up his own way, good Lord,
She's got to do the best that she can, yeah!
A woman left lonely, Lord, that lonely girl (...)

⁵ João 14:6: Disse-lhe Jesus: Eu sou o caminho, e a verdade e a vida; ninguém vem ao Pai, senão por mim.

Salmo 119:105: Lâmpada para os meus pés é tua palavra, e luz para o meu caminho.

(ALMEIDA, 1993)

“Posso ouvir a voz”, em que a última palavra pode referir-se tanto à voz interior (feminina) quanto à voz divina.

Philippe Lejeune aponta várias utilidades para um diário em “O pacto autobiográfico”. Dentre elas, destacam-se a finalidade de “conservar a memória, sobreviver à morte, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir e suportar as adversidades, refletir ou simplesmente escrever” (LEJEUNE, 2008, p. 261-265). Entretanto, o que se percebe é que, em Ana C., o gênero diarístico, embora nítido, é subvertido em função do hermetismo e da ficcionalização garantidos por meio de uma linguagem também fragmentada e supostamente intimista. Nesse sentido, os diários estão associados ao exercício poético da expressão íntima de um sujeito que é feito de modo obscuro e ficcional, as revelações são, portanto, negadas ao leitor; fato que faz da escrita estruturalmente subjetiva, pouco expressiva em se tratando do “eu”.

Flora Süssekind, em seu livro *Literatura e vida literária*, dedica um estudo relacionado a textos de vários autores da geração de 1970/80 para demonstrar como era registrada na literatura da época a questão da subjetividade e, principalmente, quais razões garantem dissonância aos escritos de Ana C.. Segundo a autora, que inicia o texto analisando um pouco da poesia de Cacaso, nota-se um “equilíbrio precário entre arte e vida”, pois o cotidiano do poeta é assunto para produção literária, assim como seu ego também pode tornar-se tema em igual medida ou ainda de modo conflitante no texto. Süssekind reitera ainda que o “eu”, foco da poesia de 70, não equivale ao eu biográfico, ou melhor, ao eu empírico, visto ser o tal poesia mais do registro do “instante de passagem” em detrimento ao simples memorialismo (SÜSSEKIND, 2004, p. 115-116). O eu lírico, dessa forma, é visto como uma “instância oculta” ou “um ego malandro” que transforma, por meio da linguagem, o seu dia-a-dia em poesia que, embora coloquial e em primeira pessoa, apresenta uma sinceridade não-expressa, que se confunde à referencialidade.

Outra característica da geração de 70, ou dos “marginais”, é a relação de proximidade ou até de cumplicidade estabelecida com o leitor através do texto e em decorrência da maneira pela qual o livro era vendido – pelo próprio autor, também produtor gráfico e artístico da obra. O contato direto entre emissor e receptor caracterizava os poetas da geração de publicação independente como escritores de uma poesia mais subjetiva, daí a preferência por diários ou por textos com caráter semelhante a textos jornalísticos, embora fizessem parte de um circuito cultural alternativo. O autor,

portanto, mostra-se mais ao leitor, não somente pelo texto, mas pela produção e venda da obra, daí a prevalência da “cumplicidade” em detrimento à referencialidade; a partir dessa primeira, é possível notar tom de confissão e segredamento, sobretudo, na poética dessa geração. Para Flora Süssekind, esse é o pacto estabelecido entre autor e leitor, o pacto da revelação feita pelo primeiro e acreditada pelo segundo, como se esse último lesse o registro da memória fiel do poeta. Surge, então, uma poesia “menos literária e mais confessional” (SÜSSEKIND, 2004, p. 126), teoria que destoa Ana C. dos poetas de sua geração, posto que essa escritora privilegia o uso criativo da palavra e o exercício poético na construção de uma ficcionalização que é subversiva aos gêneros da intimidade e que, portanto, conferem à sua literatura caráter de pseudoautobiografia – com base, mais uma vez, na elaboração de um sujeito que não se deixa conhecer, mas vale-se de uma linguagem íntima. Ainda de acordo com a estudiosa da geração do “mimeógrafo”, em relação, especificamente, aos diários de Ana C.,

O sujeito se ausenta discretamente do texto e passa a descrever-se. O leitor é forçado, mesmo que isto corte o seu prazer de *voyeur*, a distanciar-se. Não há pactos biográficos ou geracionais. (...) E, quebrando com um lugar-comum da poesia da última década, o que se lê em *A teus pés* não é bem uma “poesia do eu”. Trata-se aí de levar ao limite experiências poéticas em torno da subjetividade e do texto confessional. Pois só aparentemente os textos de Ana Cristina nos fazem revelações. (SÜSSEKIND, 2004, p. 130-131)

A imagem da luva que faz parte do título “Luvas de pelica” ilustra bem o distanciamento a impossibilidade de autoexpressão entre autor (enquanto sujeito biográfico) e sujeito lírico. Flora Süssekind reforça ainda mais a ideia de pseudoautobiografia ao conceituar a intimidade em Ana C. como “uma ilusão de ótica”, inviabilizando, assim, a proximidade pela revelação entre quem escreve e quem lê o texto poético. Tal dissonância entre os escritos de Ana Cristina César e os de seus contemporâneos ressalta que o uso de formas de expressividade é, com certeza, nulo, já que o fim a que se presta não é atingido – o da expressão subjetiva.

CAPÍTULO IV

AS CARTAS POÉTICAS DE ANA C.

O conceito de carta enquanto um gênero definido por elementos específicos não se faz procedente quando se trata da escrita literária de Ana C., uma vez que essa poeta reelabora de maneira peculiar as inscrições epistolares. Destinatários fictícios ou destinatário-remetente, escrita em versos, construção de metáforas, enigmas, jogos poéticos são alguns recursos que tornam dissonantes as cartas de Ana C. com o gênero epistolar.

Apesar de a maioria dos poemas dessa autora apresentarem interlocutor definido ou até marcas de interlocução, apenas duas obras foram dedicadas a correspondências. A primeira, cujo título é *Correspondência Completa*, contém apenas uma carta e foi inserida no livro *A teus pés* pela própria Ana Cristina César. Já a segunda obra, de título *Correspondência incompleta* (1999), é póstuma e constitui-se de uma reunião de fotos e cartas organizada por Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. As missivas compiladas nesse último livro datam de 1976 a 1980, quando a poeta fazia seu Mestrado na Inglaterra, e os capítulos são divididos de acordo com os seguintes destinatários: os próprios organizadores; Clara Andrade Alvim e Maria Cecília Londres, as quais, assim como Heloisa Buarque, foram professoras de Ana Cristina César; e, por último, a amiga e companheira de tradução Ana Candida Perez. Segundo Armando Freitas Filho, o envolvimento afetivo e intelectual com as destinatárias contribuiu para incitar o alto teor literário das produções epistolares, de modo que nelas ainda é possível perceber as variações de assinaturas – “Ana” e “Ana Cristina”, “Ana C.”, “A.” ou o pseudônimo “Júlio”, parte masculina de “Júlia”, usado para assinar a única carta de *Correspondência Completa*.

A declaração da ficcionalização do pseudônimo “Ana C.” ocorre em um dos textos enviados a Heloisa Buarque de Hollanda com data de “14.2.80” pertencente ao livro *Correspondência Incompleta*. Nessa carta⁶, em que o destinatário é escrito como

⁶ Ainda que o foco de estudo deste trabalho seja a poesia de Ana C., faz-se acertado dedicar uma parte preliminar das análises a algumas cartas em prosa, em função do teor poético presente nelas e, sobretudo, pela contribuição de caráter teórico para o progresso do tema “Escritas do eu” ou “Escritas de si”.

“Helô, love”, o assunto principal é a literatura, como acontece na maioria das outras cartas dessa obra; porém, o que motiva a escrita especialmente dessa é o envio de um texto crítico sobre “Caetano” e o pedido de uma revisão do texto a Heloisa Buarque. Além disso, também cita estar lendo *Envy and Gratitude*, obra que lhe causa um sentimento adjetivado de “aterrador” e, brevemente, emite juízos negativos a respeito de Augusto de Campos. O primeiro parágrafo da missiva mostra que a escrita é feita logo após uma ligação que a remetente faz à destinatária e que causa a essa primeira sensação de proximidade entre ambas – “Parecia tão perto que quando eu desliguei tiveram de me dar palmada para eu voltar pra onde eu estava!”.

A assinatura, abaixo da saudação “Beijos+beijos”, é “Ana C.”, mas, de modo diferente das outras cartas ou textos em que esse codinome aparece, essa epístola traz várias observações antecipadas pela sigla PS⁷ (do latim, *post scriptum*, ou melhor, depois do escrito). No primeiro comentário, a autora diz serem suas cartas “confidenciais”; já no segundo (“P.S.2.”), ela diz ter “adotado de vez” seu “nome de guerra”, sendo ele, portanto, a subscrição “Ana C.” valorizada como designação usada para marcar a autoria de textos com teor literário, mesmo tratando-se de cartas, ou até como marca de uma personagem, um pseudônimo (nome de guerra). Na terceira observação, que também chama a atenção, há a expressão de um desejo: “Quero a puta carta que se perdeu nos caminhos da vida!!!”; nesse P.S., de número 3, há o registro de uma inquietação, a busca por uma carta adjetivada pejorativamente como “puta”, adjetivo esse que causa o efeito de sentido contrário ao seu significado vulgar, aludindo, dessa forma, a uma carta primorosa, de qualidade e superior. Mesmo dedicando as três primeiras observações à literatura, atribuindo caráter metalinguístico a elas, nas outras duas finais, o foco do leitor é desviado para, em primeiro lugar, a necessidade de correções a serem feitas no texto que é assunto da carta e, por último, para a importância de uma “permanente”. Tal discrepância de assuntos marca a construção de um jogo poético que ludibria o leitor e é muito comum em textos literários de Ana C..

⁷ (...)

P.S. Minhas cartas são confidenciais.

P.S.2. Adotado de vez meu nome de guerra.

P.S.3. Quero a puta carta que se perdeu nos caminhos da vida!!!

P.S.4. Acabo de perceber um misprint na pág. 7 do artigo (linha 11) que foi errado para o Marcos: é intelectual e não artística. Corrigi aqui e não no dele.

P.S.5. Uma permanente é tudo que se pode desejar. Depois dela fica inimaginável sem ela. *Try one!* (HOLLANDA & FREITAS FILHO, 1999, p.40)

Outra carta de exemplo em que isso também ocorre é a única de *Correspondência Completa*, texto de 1979 em que o jogo constitui-se artifício essencial para a composição do literário. Podem ser observados mais dois pontos em comum entre essa missiva e a primeira analisada – aquela em que Ana C. adota seu pseudônimo escrevendo à Heloisa B. de Hollanda, que são, primeiramente, o fato de a escrita ser motivada por uma ligação e, em segundo lugar, a presença de observações antecipadas por “P.S.”.

Entretanto, enquanto na primeira, o assunto literatura predominou, nessa última, a questão amorosa e os trechos diarísticos perfazem boa parte do *Correspondência Completa*. Logo de início⁸, o interlocutor é referenciado de forma carinhosa pelo “eu” que tem voz por meio da carta; já no primeiro parágrafo, o nome desse destinatário é revelado – Roberto. O tom revelador, ao menos em relação ao nome do destinatário, não condiz com o texto como um todo, posto que, logo de início, nota-se o engendrar de associações contraditórias as quais, conseqüentemente, transformam a carta em um enigma, ao contrário de confessional.

A falta de clareza logo de início soma-se, portanto, a construções de dubiedades semânticas, a partir das quais, por exemplo, os “gatos pingados”, em que o eu diz “pensar”, podem representar tanto um estado dos “gatos” por causa da chuva “a cântaros” ou ainda a pouca quantidade de “gatos” em que se pensam, tornando-se, assim, metáfora de possíveis amantes – em consonância com o sentido amoroso do texto. O “frio” que aflige “mãos e pés” está, segundo o remetente, “sob controle”, essa frase demonstra uma das incompatibilidades criadas, pois se há “controle”, o estado gélido não deveria mais assolar; porém, a representação que se percebe nesse trecho é da solidão – “quase chamei você mas olhei para mim mesmo etc.”. Outro artifício de desconexão é a questão do gênero do eu, pois o pronome “mesmo”, usado no

⁸ My dear,

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

O dia foi laminha. Célia disse: o que importa é a carreira, não a vida. Contradição difícil. A vida parece laminha e a carreira é um narciso em flor. O que escrevi em fevereiro é verdade mas vem junto drama de desocupado. Agora fiquei ocupadíssima, ao sabor dos humores, natureza chique, disposição ambígua (signo de gêmeos).

Depois que desliguei o telefone me arrependi de ter ligado, porque a emoção esfriou com a voz real. Ao pedir a ligação, meu coração queimava. E quando a gente falou era tão assim, você vendo tv e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas cartas). Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura (um reflexo verde na lagoa no meio do bosque)? (...) (CÉSAR, 1992, p. 87)

masculino, opõe-se ao sujeito feminino (“atraída pelo português”), que escreve em tom amoroso a “Roberto” e que assina como “Júlia”.

A primeira personagem, “Célia”, aparece para retratar mais uma contradição, mas, dessa vez, declarada: “vida” e “carreira” são tratadas como dois polos opostos. Logo na sequência, há a referência à escrita, sendo essa a possível profissão do sujeito que profere o discurso; todavia, ele, com base em mais um jogo de contradições, alude ao fato de que o teor de sua produção é falso, tendo em vista que, apesar da afirmação de que o que escrevera em “fevereiro”, em um contexto de “drama de desocupado” é “verdadeiro”, “Agora”, entretanto, em sua atual condição, de “disposição ambígua”, esse mesmo sujeito encontra-se “ocupadíssima”. Desse modo, a escrita anterior não mais é válida se se considerar o estado presente daquele que escreve. Os parênteses que finalizam o parágrafo – “(signo de gêmeos)” – resumem bem o arquitetar de dualidades que têm por consequência, intencional ou não, mascarar e proteger o sujeito da enunciação de revelações pessoais; dessa forma, o destinatário e, por extensão, o leitor da carta são privados de exposições subjetivas.

No parágrafo seguinte, também há menção à escrita, porém, nesse caso, a reflexão é direcionada às cartas. Nesse trecho notadamente metaliterário, percebe-se claramente a preferência por “correspondências” em detrimento a ligações, pois, segundo o eu poético, “a emoção esfria com a voz do real”; além disso, a pergunta retórica que finaliza o parágrafo deixa clara a opinião de que as missivas, juntamente com a “distância” que as tornam necessárias, “alimentam uma aura”. A ênfase da imagem criada por essa “aura” reporta a uma escrita sublime, cheia de “emoção”, ao passo que vazia de realidade, ao contrário do que ocorre em um telefonema. Ratifica-se, à vista disso, a subversão feita por Ana C. em relação à essência confessional do gênero epistolar, assim como do teor literário patente em suas cartas, independente da forma fixada a elas – se prosa ou verso.

Após apontamentos acerca da escrita, o assunto é desviado bruscamente para o tema do amor, tratado de modo pessoal, mas pouco revelador⁹. Outro sujeito, Thomas,

⁹Penso pouco no Thomas. Passou o frio dos primeiros dias. Depois, desgosto: dele, do pau dele, da política dele, do violão dele. Mas não tenho mexido no assunto. Entrei de férias. Tenho medo que o balanço acabe. O Thomas de hoje é muito mais velho do que eu, não liga mais, estuda, milita e amor na sua Martinica de longos peitos e dentes perfilados, tanta perfeição.

Atraída pelo português de camisa que atendeu no Departamento Financeiro. Era jacaré e tinha bigode de pontas. Ralhei com tesão que me deu uma dor puxada. (...) (CÉSAR, 1992, p. 87-88)

mais uma personagem, aparece como um amante renegado pelo eu; no entanto, mesmo no florescer da “paixão”, em que supostamente deveria haver certo calor, o que havia, mas também já “passou”, é o “frio dos primeiros dias”. Desse modo, mesmo que, no passado, não seja possível perceber um sentimento efusivo do eu em relação a Thomas, no presente, ele é “muito mais velho” e seu amor representa solidão, pois ele se dedica a amar “Martinica”, uma ilha da França conhecida por sua beleza. A atração, então, não mais recai sobre Thomas, e sim sobre um “português de camiseta que atendeu no Departamento Financeiro”, figura brevemente comentada e detalhada de modo impreciso e hermético; porém, novamente a frustração do desejo é reprimida pelo “ralhei com tesão que me deu uma dor puxada”.

Além desses dois (possíveis) amantes, mais três personagens são inseridas à carta, associadas na elaboração de uma sequência narrativa cujo foco é a amizade. Em primeiro lugar, aparece “Cris”, mulher que está de visita e que tem o mesmo nome da “cachorra” pertencente ao sujeito. Essa homonímia é *a priori* escrita como imprevista ou até acidental – “Só hoje durante a visita de Cris é que me dei conta que batizei a cachorra com o nome dela”; todavia, percebe-se que o sujeito, ao afirmar sua inocência quanto à coincidência de nomes, tenta enganar o destinatário-leitor. Quem desmascara esse sujeito poético é “Gil”, a segunda personagem, que tem uma atitude reveladora da culpa do eu – “Gil por sua vez leu como sempre nos meus lábios e eclatou de riso típico umidificante”.

A principal característica que acompanha essa figura ao longo do texto é a capacidade de entendimento que ele tem em relação ao enunciador. Entende-se que a opinião de Gil é absoluta, certa e reveladora, da qual é impossível ao eu fugir – “e desvia o olhar para o centro da mesa, depois de diagnosticar silenciosamente minha paranoia”. Já a terceira personagem, Mary, é retratada como ponto de conflito, que se justifica pelos sentimentos de inveja e de disputa em vários níveis, tanto pessoal quanto intelectual.

Na narração de um programa feito pelos três amigos – “Gil”, “Mary” e o remetente da carta – nota-se, sobretudo, a linguagem articulada de modo poético, o que é característico nas produções literárias de Ana C.. No trecho em que se dedica a problematizar sobre o ciúme, por exemplo, vale-se de metáforas que traduzem de modo peculiar e surpreendente sua visão mais íntima a respeito de tal sentimento. Para o eu, ao qual a poeta dá voz por meio da carta, “o ciúme fica saliente, rebola e diz gracinhas

que nem eu mesma posso adiantar. Ninguém sabe mas ele tem levezas de um fetinho. É maternal, põe fraldas, enquanto o trio desanca seus caprichos.”; portanto, o ciúme, manifestação muito próxima à inveja que compartilhava com Mary, é personificado pelo verbo “rebola”, recurso usado para intensificar o sentido de que esse sentimento estava vivo e patente na relação entre os amigos. Além de ressaltado, o ciúme é também associado a um “fetinho”, em uma construção alegórica que induz o leitor a interpretar as ações dos amigos como infantilizadas e ingênuas na manifestação desse sentimento, ou até, de acordo com o próprio texto, repletas de “caprichos”. Para finalizar a descrição do encontro, o sujeito revela que o programa “Resulta um show da uva, brilhante microfone do ciúme!”, de modo que a “uva” pode ser a representação do vinho e, por consequência da ingestão dessa bebida alcoólica, os amigos expõem-se com mais ímpeto (como se usassem um “microfone”) a demonstrações de ciumentas. Como pode ser analisado por mais metáforas desse último trecho, a escrita poética de Ana C. avulta-se também em textos cuja forma é a prosa.

Outro recurso de estilo poético sobressai quando, engendrando uma aparente quebra de expectativa, assim que o ciúme é mencionado pela última vez, no mesmo parágrafo, há a referência a Roberto. Tal mudança de temática não é completa, visto que, embora o sentimento em questão tenha sido atribuído aos amigos, está também associado ao destinatário da carta, chamado primeiramente de “My dear” (meu caro/querido); isso se justifica por excertos do início do texto em que o sujeito emissor reclama a inexatidão de notícias precisas sobre Roberto, e ainda insinua que a falta de presteza das informações seja proposital e tenha outras razões que podem, porventura, causar-lhe ciúme – “Notícias imprecisas. Fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira?”. A partir dessa conclusão, a comoção que ganha destaque é a “melancolia” e a figura de Roberto passa a ser “uma sombra” no “sorriso” do eu.

O exercício poético, além de percebido pela análise da linguagem, é assumido por meio de mais uma opinião de Gil, o qual afirma ser o sujeito uma “leoa-marinha”. Em muitas culturas, esse animal é símbolo da atenção, do aprendizado a ouvir vozes interiores, do uso da criatividade, inspiração e imaginação; características pertencentes aos poetas e admitidas pelo sujeito que pede “segredo absoluto” quanto a mais essa revelação feita por Gil.

O elemento onírico presente na descrição de um “sonho da noite passada”¹⁰ contribui também para a fragmentação e a atmosfera hermética da *Correspondência Completa*. Logo após interpelar Roberto a respeito da somatização¹¹ que ele possivelmente apresenta, percebe-se a enumeração lógica de um sumário destinado a esse homem e, posteriormente, já é descrito o sonho de maneira desconexa e fragmentada, com frases separadas por vírgula ou ponto-e-vírgula e, aparentemente, sem relação lógica, justamente por se tratar de um sonho.

Mesmo não explicado nem ao menos contextualizado, tal assunto é encerrado, dando lugar a mais uma ocorrência metalinguística. “Escrever”, de acordo com a confissão feita nesse trecho, é “a parte que chateia”, pois garante ao sujeito “dor nas costas” e “remorso de vampiro”; em contrapartida, a “programação” ou as “artes gráficas” são retratadas como uma tarefa melhor, mais aprazível. O pesar após o ato da escrita é análogo ao sentimento de um “vampiro”, símbolo esse que contribui no texto para a interpretação de que escrever seja uma ação necessária à sobrevivência do sujeito, embora, quando praticada, implica o seu sacrifício. Por isso, para finalizar o parágrafo, tem-se a clara ideia de que o “prazer é anterior” ao “livro” e o conteúdo da

¹⁰Recebi outro cartão-postal de Londres. Agora dizia apenas "What are men for?". Sem data. Não consigo dizer não. Você consegue?

E a somatização, melhorou?

Insisto no sumário que você abandonou ao deus-dará: 1. bondade que humilha; 2. necessidade versus prazer; 3. filhinho; 4. prioridades; 5. What are men for.

Sonho da noite passada: consultório escuro em obras; homens trabalhando; camas e tijolos; decidi esperar no banheiro, onde havia um patinete, anúncios de pudim, um sutiã preto e outros trastes. De quem seria o sutiã? Ele dormiu aqui? Já nos vimos antes, eu saindo e você entrando? Deitados lado a lado, o braço dele me tocando. Chega para lá (sussurro). Ela deu minha blusa de seda para a empregada. Sem ele não fico em casa. Há três dias que pareço morar onde estou (ecos de Ângela). Aquele ar de desatenção neurológica me deixa louca. Saímos para o corredor. Você vai ter um filhinho, ouviu?

Passei a tarde toda na gráfica. O coronel implicou outra vez com as idéias mirabolantes da programação. Mas isso é que é bom. Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro. Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca. (CÉSAR, 1982, p. 89)

¹¹ O termo somatização foi criado em 1943 por Stekel para definir um “distúrbio corporal que surge como expressão de uma neurose profundamente assentada, uma doença do inconsciente”. Na literatura médica, diversos autores usam o termo “somatização” (...) como sinônimo de histeria e de conversão. (...) De forma didática, podemos operacionalizar e entender o termo somatização de quatro formas: como sintomas somáticos ou queixas físicas inexplicáveis; como preocupação somática excessiva ou hipocondríaca; como apresentação somática clínica de um transtorno de humor, de ansiedade ou outro transtorno mental; como sintomas somáticos no contexto de uma síndrome clínica funcional (fibromialgia, cólon irritável, fadiga crônica).

http://www.medicinanet.com.br/conteudos/revisoes/2325/histeria_somatizacao_conversao_e_dissociacao.htm (acesso em 20 de junho de 2014)

obra deve ser escrito para se adequar a ela, já pronta, esteticamente definida e graficamente elaborada.

Dando continuidade à sequência metaliterária, o excerto seguinte a esse último pode ser lido como o mais elucidativo da carta, uma vez que se percebe o anúncio de uma “epígrafe”¹² “masculina do livro do Joaquim”; todavia, em uma observação feita em parênteses, confidencia-se que “há outra” epígrafe “feminina”, provavelmente a de Júlia, remetente e assinante da *Correspondência Completa*. Ainda que seja adjetivada como mais “contida”, a descrição feita na inscrição que resume a obra apresenta traços percebidos nessa missiva enviada a Roberto. A “crônica”, por exemplo, aparece nos trechos narrativos que retratam fatos simples do cotidiano do sujeito; já a “tara gentil” e a “verbalização e exposição de fantasias eróticas” são aludidas em trechos cujo tom é amoroso e erótico, mesmo que percebidas no sonho detalhado. A “inteligência das mocinhas em flor” refere-se à faculdade demonstrada pela própria destinatária da carta, que se intitula “mocinha” e que exercita sua poética também mencionada e comparada à do músico e compositor Carlos Galhardo. Portanto, ainda que essa epígrafe tenha sido conferida a outra obra, é possível apreender o caráter esclarecedor e resumitivo dela em relação à carta em análise; sendo, desse modo, o trecho mais esclarecedor e, consequentemente, o menos hermético de todo o texto.

Tal obscuridade de sentido é possível graças a construções alegóricas e aos jogos de contradições e negações que perfazem o exercício poético concernente a essa carta escrita por Ana C.. Para o eu ao qual essa poeta dá voz, é inexequível, por meio da linguagem, a demonstração de afeto – “Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”; a repetição da palavra “ternura” e a pergunta “entende?” dirigida a Roberto demonstram a dificuldade de expressão íntima e sentimental, ainda que o escritor consiga utilizar, em sua maestria, variados recursos literários, como, por exemplo, imagens, analogias, metáforas, símbolos, paradoxos. Outra inquietação sentida e delatada é a dificuldade encontrada no ato de “fazer literatura”¹³; nesse trecho,

¹² Epígrafe masculina do livro (há outra, feminina, mais contida), do Joaquim: “É a crônica de uma tara gentil, encontro lírico nas veredas escapistas de Paquetá, imagética, verbalização e exposição de fantasias eróticas. Contém a denúncia da vocação genital dos legumes, a inteligência das mocinhas em flor, a liberdade dos jogos na cama, a simpatia pelos tarados, o gosto pela vida e a suma poética de Carlos Galhardo”.

Meu pescoço está melhor, obrigada. (CÉSAR, 1982, p. 89)

¹³ “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.

há a reiteração de que é impossível escrever sobre os sentimentos pessoais, a confissão sentimental é tida, pois, como inviável por meio da palavra. Além disso, a questão do leitor como outro fator complicador da criação literária é colocada em voga por meio da crítica à recepção do texto literário. As personagens Gil e Mary representam dois polos de oposição, sendo que o primeiro exerce um papel de leitor investigador, criticado por “não perdoar o hermetismo” e identificar “segredos biográficos” em todos os “versos” e construções literárias; porém, já Mary desempenha uma leitura extrema e adversa à primeira, no sentido de que, por ler como se tudo fosse “literatura pura”, não é capaz de entender “as referências diretas”, o sentido intencional motivado pelo poeta. Esse julgamento que o sujeito faz em relação a dois tipos extremistas de leitores constitui uma opinião recorrente nos textos de Ana C. e estende-se à Crítica Literária, da qual também essa poeta fazia parte. Tal crítica é, sem dúvida, um alerta ao destinatário e aos leitores da missiva que, por acaso, intentam lê-la com vistas a encontrar esclarecimentos ou ainda confissões sobre o remetente; a justificativa que embasa a crítica advém do fato de que o viés poético-literário é marcadamente acentuado em nesse texto epistemológico e, conseqüentemente, tal leitura investigativa é fadada ao fracasso.

Embora escrever cartas tenha sido um hábito de Ana Cristina César, sobretudo, durante suas viagens e sua estadia na Inglaterra, o único texto desse gênero organizado para publicação por ela mesma foi *Correspondência Completa*. As características gerais dessa obra são o tom predominantemente amoroso e lírico, com recorrente erotismo e ainda uma obscuridade de sentido causada intencionalmente por meio de vários recursos de estilo. Na posição de todo leitor de cartas, o que se espera é a revelação íntima de um sujeito distante, todavia, o eu criado por Ana C. dissipa-se ao longo leitura para salientar a poesia latente no texto, a qual se torna tema em vários trechos e, desse modo, é valorizada em oposição ao sentimentalismo supostamente confesso. Além da metalinguagem e do exercício poético, outro aspecto que garante a designação de cartaficção à *Correspondência Completa* é a menção a personagens e a presença de excertos narrativos, para os quais não há definição temporal exata, isto é, o tempo das narrativas não é linear; além disso, a fragmentação dos assuntos que marca a distribuição dos parágrafos dá ao texto um caráter de devaneio e reforça, assim, a ausência de exposição

Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas” (CÉSAR, 1982, p. 90)

e de clareza na comunicação entre remetente e destinatário. Nesse sentido, “Roberto” passa a ser detentor único do conteúdo da carta ou ainda um decifrador do código escrito, de modo que apenas esse homem possui a chave dos mistérios criados, única e exclusivamente ele compreende as metáforas expostas pelo sujeito, por terem, ambos, compartilhado de uma relação. Não obstante, “Roberto” também pode ser um pretexto para escrita da carta que necessita de um receptor definido, considerando essa interpretação, o intuito verdadeiro seria, pela publicação, universalizar o assunto da missiva e, desse modo, cativar diversos leitores que admirassem não um conteúdo particular e restrito a um único interlocutor mas, sim, o exercício poético refinado e, ao mesmo tempo, a reflexão sutil e peculiar acerca de temas variados. Essa dicotomia quanto ao interlocutor da carta – se exclusivamente Roberto ou um público vasto de leitores – é perceptível, ao passo que irresoluta, por se tratar de mais um recurso de estilo literário usado na elaboração da carta-ficção ou carta poética.

De acordo com André Crabbé Rocha, em *A epistolografia em Portugal*, as epístolas, muito além de noticiar, são um meio de comunicação e compartilhamento entre os homens, elas representam a substituição de gestos ou atos e têm a finalidade de evitar ou amenizar a solidão. A relação entre esses escritos e a literatura é estreita, ainda segundo esse autor, os “mecanismos” literários podem permear as cartas, todavia, não é regra que todo artista seja inevitavelmente um exímio epistológrafo, nem que, para desempenhar esse papel, seja necessário ser antes um magnífico literato. Independente do quinhão literário, a carta, enquanto gênero, deve enquadrar-se a determinadas normas estruturais, que são: o lugar da escrita, a data, o destinatário, a assinatura e o conteúdo segredado. Esses elementos são tidos por ROCHA (1965) e por muitos outros críticos que estudaram tal gênero como essenciais; no entanto, nota-se que, mesmo garantindo aos seus escritos todas essas exigências, os elementos das cartas de Ana C. recebem, por meio de sua linguagem literária tão singular, um novo uso, novo sentido.

No livro *Poética*, de Ana Cristina César, organizado por Armando Freitas Filho e lançado em 2013, há a reunião de todas as obras da poeta somadas a alguns textos inéditos encontrados em arquivo do Instituto Moreira Salles. Em *Inéditos e dispersos*, pertencente a esse livro, encontram-se duas cartas em forma de poema que contribuem para explicar a singularidade das epístolas de Ana C..

uma resposta a angela carneiro
no dia dos seus anos

“A literatura não me atinge”
A. Carneiro, 10.5.82

Não respondo de medo. De medo da pressa dos inteligentes que arrematam a frase antes que ela acabe. E porque não tem resposta. Qual o segredo por trás disso tudo? Como te digo que desejo sim meu cônjuge, meu par, que não proclamo mas meu corpo pêndulo nessa direção? Que meu par é quem quer saber e dá, a bênção, as palavras: em nome do pai, e da filha, qual é o endereço? o interesse? o alvo do raio? a vida secreta do sr. Morse? Alguém viu – o sossego do urso? Alguém ficou fraco diante de sua mãe? Alguém disse que é para você que escrevo, hipócrita, fã, cônjuge craque, de raça, travestindo a minha pele, enquanto gozas?
 (CÉSAR, 2013, p. 276)

A primeira delas já indica no próprio título tratar-se de uma missiva à interlocutora Ângela Carneiro, escritora, formada na PUC e a quem era destinada uma “resposta”. Aliás, a própria epígrafe é, por si, considerada uma marca de autobiografia, elemento esse também desconstruído no texto de Ana C.. A motivação para escrita, nesse caso, partiu da frase cuja autoria é atribuída a essa última autora: “A literatura não me atinge”; percebe-se, assim, que o nome, acompanhado da data, não é escrito como vocativo introdutório da carta, mas como assinatura da frase que gera a “resposta”.

Contrariando o título, o poema é iniciado pela frase “Não respondo” acompanhada de duas justificativas. A primeira delas é embasada no sentimento de “medo” quanto à possibilidade de ser o sujeito interpretado de forma rápida pelos “inteligentes”, os quais podem acabar revelando segredos que deveriam ser mantidos ou, se se considerar o uso irônico da palavra “inteligentes”, a leitura apressada pode ser incompleta e equivocada, algo também que se deseja evitar e do qual se tem medo; já a segunda alegação à falta de resposta é simplesmente a ausência dela. Como é possível notar, já de início, encontra-se um paradoxo na carta, pois, ao passo que o título anuncia a resposta, os dois primeiros versos argumentam em favor da impossibilidade de ocorrência dela.

Em vez de resposta, os versos seguintes apresentam uma sequência de nove perguntas, as quais, mesmo apresentando características de retórica, possuem predominantemente marcas de interlocução; nessa última acepção, o objetivo da carta mostra-se contrário ao que se propõe inicialmente – no lugar de responder, o eu lírico questiona, interroga o interlocutor. O que chama o leitor à atenção, todavia, é o fato de que, mesmo direcionando as perguntas a outra pessoa, o eu expressa-se de forma íntima

e subjetiva por meio de uma linguagem ricamente literária e supostamente confessional, sendo essas características coerentes com a obra poética de Ana C..

O primeiro questionamento aclara para a existência de um segredo “por trás” “disso tudo”, expressões essas que retomam a ausência de resposta e o “medo” denunciados anteriormente. Apesar de indagar a respeito desse mistério, como se requeresse do leitor/receptor a revelação sobre o que há de recôndito, os versos seguintes apresentam-se de modo esclarecedor ou confessional. A dificuldade demonstrada, ou melhor, assumida, não está somente relacionada à oferta de resposta, mas também à capacidade de expressão do sujeito em se tratando do tema amoroso; considerando que a segunda pergunta é iniciada pela frase “Como te digo”, é possível notar que, para o eu lírico, manifestar-se intimamente, por meio da linguagem, é penoso, quase impraticável. Daí o primeiro paradoxo elaborado no texto, tendo em vista que, apesar de mostrar não conhecer a maneira de “dizer”, faz testemunhos de um de seus desejos mais íntimos: o fato de querer um “cônjuge”. Usando o advérbio de afirmação “sim” logo após o verbo “desejo”, o efeito de sentido gerado no texto é a ênfase associada à aspiração incontrolada por um “par”, mais uma prova disso é o “corpo” do sujeito adjetivado no texto como “pêndulo” na “direção” desse anseio. Tal confissão diverge, portanto, da dificuldade de expressão, o que constitui o paradoxo reforçado ainda mais pela frase “não proclamo” seguida da conjunção adversativa “mas” que introduz a repetição da revelação; essa estrutura sintática e semântica desvela a dissimulação do sujeito que constrói um jogo no qual se mostra, mesmo forjando ocultar-se. Essa aparente hipocrisia causada por dicotomias – dizes e desdizer – constitui marca recorrente na poética de Ana C. e um dos principais modos de elaboração da “escrita do si” em seus textos.

Antes de dar sequência às perguntas, observa-se uma afirmação a respeito de quem é o “par” tão desejado. Em primeiro lugar, ele é definido como “quem quer saber”, alguém que claramente demonstra interesse pelo sujeito, mas que não está exposto de maneira exata ao leitor. Esse último, em uma interpretação mais afinada, encontra-se também na posição desse “cônjuge”, caso reconheça seu papel de uma pessoa que, em razão de desempenhar uma leitura minimamente curiosa, para não dizer investigativa, é igualmente “quem quer saber”; desse modo, a ambiguidade acerca da figura do “par” inviabiliza sua identidade e mantém o segredo do eu lírico, representando, mais uma vez, a destreza na criação poética de Ana C. que falseia

exibições pessoais. Além dessa primeira suposta definição, o “cônjuge” é, igualmente, aquele que “dá”; porém, após esse verbo, há uma vírgula que inviabiliza sintaticamente o sentido de que os termos “bênção” e “palavras em nome do pai e da filha” sejam complementos da ação de “dar”. Sendo assim, o “par” não “dá” algo específico ao sujeito, pois esse verbo, sendo intransitivo no trecho, assume uma significação mais coloquial, ou seja, o parceiro é aquele escolhido de forma não tão exigente, mas resignada, conformada e consentida – “meu par é quem quer saber e” quem “dá”. As sentenças “benção” e “palavras em nome do pai, e da filha” aparecem na sequência, mas de maneira isolada – após a vírgula – e representam alusões à religião, garantindo, assim, o caráter sublime e puro da procura e possível concretização do desejo demonstrado pelo sujeito; a inversão do gênero da palavra “filho” refere-se ao próprio eu que assume uma voz feminina no texto.

A partir da referência religiosa, tem início uma série de quatro perguntas curtas, mas investigativas à procura do possível “par”, o pronome usado para dar introdução a elas é o “qual” e as interpelações são todas feitas com letra minúscula, mesmo após o ponto de interrogação, o que demonstra a existência de uma continuidade semântica. A inquirição começa com o pedido pelo “endereço”, depois as questões sobre “o interesse”, “o alvo do raio” e, por último, “a vida secreta do Sr. Morse”; após solicitar dados e a precisão em relação ao nível de atração e encantamento do possível “cônjuge”, há a utilização alegórica do “raio” representando, por extensão, o Sol, metáfora do calor, da paixão entre amantes, daí o questionamento sobre o “alvo” desse “raio”, o eu lírico deseja saber, pois, se é o centro do desejo de quem possivelmente demonstra interesse. Por fim, analisando a última pergunta, depara-se com a única denominação feita ao “par” apetecido: “sr. Morse”. Contudo, tal designação é pouco elucidativa, pois, além de ele possuir uma “vida secreta”, seu nome corresponde ao “Código Morse”, um sistema criado em 1835 que viabiliza a comunicação a distância, contemplando todas as letras do alfabeto e os números representados por símbolos, os quais constituem mensagens gráficas a serem decodificadas¹⁴. Outro paradoxo, portanto, é inscrito na carta a Ângela Carneiro, posto que a designação que deveria ser reveladora transparece um enigma, um nome que é apenas um código a ser decifrado; tal fato

¹⁴Disponível em: <http://www.brasilecola.com/geografia/codigo-morse.htm>. Data de acesso: 22 de junho de 2014.

reforça ainda mais o tom misterioso do discurso, e o segredo é mantido, ainda que os trechos sejam escritos em primeira pessoa e de modo intimista como pode ser percebido na literatura de Ana C. de modo geral.

As três últimas perguntas da epístola em análise formam uma anáfora, pois todas são iniciadas pelo pronome indefinido “Alguém”. O sentido vago dessa expressão amplia-se não somente ao receptor específico das perguntas, mas também ao “cônjuge” indefinido e ao leitor representado não mais somente por Ângela e sim pelo coletivo em razão da publicação premeditada no ato da escrita. Além disso, a imprecisão do vocábulo “alguém” transpõe a dificuldade de comunicação já referida bem como, sobretudo, à ímproba ou até impossível tarefa de encontrar o “par”.

A primeira das três últimas perguntas interpela sobre o “sossego do urso”. O animal presente no trecho remete à força e instinto ferozes; porém, apenas o encontro do “cônjuge” que o eu lírico intensamente deseja é capaz de aquietar os impulsos mais primitivos – representados pela imagem do “urso”. Outro elemento significativo e emblemático é a figura da “mãe” que aparece na segunda pergunta – “Alguém ficou fraco diante de sua mãe?”; o sentido figurado garantido pelo emprego desse termo alude à força da natureza, mas uma natureza pessoal, íntima, essência instintiva de cada sujeito. O fraquejar diante da própria natureza pode ser entendido como a redenção ao sentimento de desejo tratado ao longo de toda a carta; ainda que o pronome “alguém” recuse a identidade daquele que sucumbe à paixão, está claro que o eu lírico cobiça por um “par” que faça justamente isso – ceder à própria natureza em razão do “outro”.

Enfim, a pergunta que encerra a carta-poema apresenta uma interlocução expressa pelo pronome de tratamento “você”. Nela, fica evidente o direcionamento da escrita – o amado tão desejado, mas inatingível, ao contrário do que se espera pela leitura título em que Ângela Carneiro é declarada como única receptora do texto. Essa ilusão arquitetada pelo poeta quanto ao destino da missiva reflete mais um jogo a partir do qual o leitor é ludibriado, ou minimamente levado à surpresa quanto ao conteúdo e expressividade lírico-amorosa do que é lido. A sequência de adjetivações – “hipócrita”, “fã”, “cônjuge craque”, “de raça” – foi também delineada a partir de um duplo sentido, pois as atribuições cabem tanto ao “eu” (que “escrevo”) ou ao “você” que recebe a carta; a irresolução dessa ambiguidade, portanto, possibilita ao leitor reafirmar ambas as interpretações: de que tanto o emissor quanto o destinatário da carta são enganadores, mas, ao mesmo tempo, são admiradores do outro e “cônjuges” obcecados a ponto de

assemelharem-se ao “craque”. A frase final – “travestindo a minha pele, enquanto gozas” – faz referência a uma ação que anuncia o ponto máximo de concretização amorosa. O verbo gozar aparece conjugado na segunda pessoa do singular, sendo assim, é o interlocutor, pessoa estimada, que desfruta desse ato, momento esse em que assume a “pele” do eu lírico, o qual, portanto, não está presente. O ato de “gozar”, representando metaforicamente a concretização do amor é exclusiva ao “par” inacessível ao sujeito enunciador, o qual ainda é privado desse deleite amoroso.

Retomando o texto de Andrée Brabbé Rocha e comparando-o à escrita epistolar de Ana C., é possível comprovar a afirmação feita inicialmente de que o gênero carta ganha uma nova e singular feição, tendo em vista que o exercício poético *sui generis* dessa poeta garante particularidades e inegável valor literário.

Para ROCHA (1965), o “lugar” de onde se escreve é fator “preponderante na feitura da carta”, normalmente é a distância espacial e, conseqüentemente, a ausência que motivam a escrita entre correspondentes, os quais, por meio da linguagem, reafirmam sua relação, seja ela de qualquer tipo, no plano afetivo. Na carta de autoria de Ana C., suposta resposta a “angela carneiro”, não há marca espacial relacionada a nenhum dos interlocutores; o que motiva a carta, todavia, não é precisamente a ausência – já que esse termo implica o conhecimento da identidade do ser ausente – mas sim o que se percebe é a falta, a inexistência de um “par”, uma pessoa intensamente desejada, a qual assumiria o papel de “cônjuge” do eu lírico. O segundo elemento fundamental na estrutura de uma epístola, de acordo com o estudioso, é a marcação temporal também não declarada no texto analisado de Ana C.. Nesse ponto, as cartas assemelham-se ao diário, cujas narrativas, embora efêmeras, contêm uma entonação noticiosa, que atribuem caráter documental às cartas, sendo essas, muitas vezes, estudadas como testemunhos biográficos ou até históricos; em relação a esse traço também se diverge a produção de missivas de Ana C., visto que o tom confessional é usado como recurso literário dessa poeta na elaboração de uma ocultação do sujeito. A imprecisão da *persona* do destinatário é outro ponto de obscurantismo dos escritos analisados até aqui; consoante Andrée Crabbé Rocha, o leitor da carta é “vivo e único”, mas se o texto for destinado a “ampla publicidade”, ou seja, se o intuito da criação for a publicação, a abrangência de leitores, constitui-se, assim, a “carta-ficção”, conceito bastante coerente com a produção da poeta Ana C.. A assinatura, item obrigatório, assegura responsabilidade em vários níveis ao autor da carta, bem como confere a ela valor

material e sentido de maior veracidade em relação ao conteúdo exposto; a falta de “autógrafo” ou a presença de pseudônimos, como notado nas epístolas poéticas analisadas, atestam, mais uma vez, a singularidade da poesia de Ana C., ainda que tal exercício seja feito por meio da prosa.

Por fim, a qualidade consagrada das cartas e de suma importância é o “aspecto confidencial ou secreto da mensagem”, o lacre que protege o conteúdo e assegura a inviolabilidade de um envelope ou invólucro tornou-se símbolo do segredo guardado pelo papel, tanto que, na maioria das culturas, foram criadas normas que garantem o direito à privacidade das correspondências pessoais. A confissão ou, como afirma ROCHA (1965), a “sinceridade muito mais destemida” fundamenta a criação das missivas e as transforma em veículo para exposição individual. Ana C., cujo exercício poético está acentuado também nas cartas, imprime uma linguagem confessional, íntima, repleta de sentimento, de modo a respeitar essa última exigência estrutural; todavia, a traço distintivo de seus textos, como comprovado em análises anteriores, é o hermetismo e o jogo de dissimulação, a partir do qual o eu lírico, ou sujeito enunciador, encobre verdades e falseia informações pessoais. Desse modo, Ana C. não imputa expressividade exclusivamente à primeira pessoa ou ao interlocutor, mas a *persona* que ganha voz por meio da linguagem poética dedica-se a manifestações universais, coletivas, as quais abrangem um público mais amplo, alvo da divulgação premeditada. Andrée Brabée Rocha assevera o “valor biográfico e estético” da carta, pois, segundo ele, “é a carta uma revelação da personalidade íntima no que tem de mais superficial como de mais profundo”, acrescenta ainda que esse tipo de escrita corrobora para a individuação do autor, cujas obras podem ser melhor compreendidas por meio de expressões pessoais. Para esse estudioso,

Se a correspondência for suficientemente vasta e variada, – pois é certo que uma carta isolada nem sempre nos dá a chave duma personalidade – , podemos assim acompanhar o artista da mocidade à velhice, seguindo, ao mesmo tempo que as peripécias da sua existência e as feições salientes do seu carácter, a evolução das suas idéias, das suas doutrinas estéticas, das suas preocupações dominantes, etc, (ROCHA, 1965, p. 25)

À vista disso, assevera-se o prestígio dado pela crítica quanto à leitura tão somente (auto) biográfica embasada, em especial, na “sinceridade” intrínseca à elaboração das cartas. Entretanto, essa compreensão tão limitada e estrita do texto não

deve ocorrer se a autora é Ana Cristina César. Uma vez que, como já percebido em algumas análises, o ato literário dessa poeta, embora confira ao discurso epistolar tom de confissão ou exibição do eu postas como verdadeiras, os artifícios poéticos usados sobrepõem-se à superficialidade conteudista e, assim, o emissor da carta dá voz a um eu lírico que dissimula, aguçando a imaginação do leitor que pode ultrapassar a barreira limitada de depreensão de sentidos oriundos da simples comunicação entre apenas dois correspondentes. Para justificar a distinção das cartas escritas por Ana C., é necessário considerar o valioso conceito de carta-ficção sugerido por ROCHA (1965), cujo exemplo é essa última missiva analisada de título: “uma resposta a angela carneiro / no dia dos seus anos”.

No livro *Inéditos e dispersos*, na página seguinte à de registro dessa última carta, encontra-se outra que tem anunciado o mesmo destinatário da anterior, porém com o primeiro nome representado apenas pela letra “A.”, mas o sobrenome “carneiro” é mantido. Entretanto, enquanto se sabe que o texto da página 276 pertence ao gênero carta pelas diversas ocorrências de interlocução e pelo título que antecipa a escrita de uma resposta, já nesse da página 277, o nome próprio é colocado na forma de vocativo no primeiro verso e isolado por vírgula.

“the Keys to given!”
Joyce, últimas linhas do Finnegans Wake

A. Carneiro,
Esta é a última vez que te passo cola.
Complete aí nessa lacuna.
Nilo é o nome do maior rio de todos.
Já o tirano que deseja destronar-se
– e não me atribua esse desejo –
se chama de outra forma.
Aí desejo caudaloso de ter nas mãos
o brilho cego de um cadeado
que se transforma,
subitamente,
em chave.

Te falo no portão,
Depois da sineta do recreio.
(CÉSAR, 2013, p. 277)

A primeira frase da epígrafe utilizada nessa carta, de fato, pertence à obra *Finnegans Wake* e, embora esteja toda entre aspas no texto acima, percebe-se ter havido uma adaptação da original; no romance de James Joyce, há um ponto final antes da

palavra “given”, ponto esse suprimido por Ana C. – uma das “últimas linhas” do livro realmente é “The keys to. Given!”. A supressão intencional do ponto-final gera um sentido de continuidade à frase, com base no qual, a palavra “chave” pode ser entendida como destinada a (“para”) ser “dada”; o objeto “chave”, portanto, símbolo da descoberta, da revelação do que estava em segredo, guardado, possui, para o eu lírico de Ana C., uma finalidade contrária ao comum. Essa revelação é também referida pela palavra “cola” no primeiro verso, logo após o vocativo da carta, esse ato de “passar cola” ao destinatário da missiva garante ao texto uma atmosfera de inocência, ingenuidade, ao mesmo tempo em que é possível perceber o anúncio de prováveis segredamentos considerados, entretanto, supostamente proibidos, embora possíveis e iminentes ao texto. A carta talvez seja o meio utilizado para a tal confidência desautorizada e inocente – “Esta é a última vez que te passo cola”, o verso seguinte reforça essa ideia ao iniciar-se com um verbo no imperativo, fazendo um pedido ao interlocutor o qual deverá “completar” a “cola”, isto é, a informação dada na “lacuna”.

O primeiro informe, no terceiro verso, está relacionado ao rio “Nilo” adjetivado, ou melhor, segredado, como o “maior rio de todos”. A referência a esse rio é recorrente nos textos de Ana C. relacionada à partida, ao distanciamento do eu lírico também motivação da escrita de cartas. Já a segunda informação contada por meio da ação chamada de “cola” é pouco esclarecedora, pois a possível pergunta relaciona-se ao “tirano que deseja destronar-se”, porém, ao invés de ser nomeado, sua identidade não é revelada, segundo o próprio verso, esse “tirano” “se chama de outra forma”. O verso isolado por travessões (“e não me atribua esse desejo”) revela o desejo do eu lírico em “destronar” tal “tirano”, mesmo que ironicamente perceba-se a negação dessa intenção; desse modo, o “tirano” assume a personificação da censura, do cerceamento do dizer, do expressar-se, em consonância com o sentido da “cola”, postura do sujeito ao longo do poema. Além disso, “Se chama de outra forma” contrária ao rio “Nilo” que representa, por meio do símbolo da água, clareza, pureza de significado e fluidez que se estende à fluência da linguagem capaz de (auto)expressão. Em contraposição, mais uma referência ao rio aparece em “Aí esse desejo caudaloso de ter nas mãos / o brilho cego de um cadeado que se transforma, / subitamente, / em chave.”; a palavra “caudaloso” reforça que o “desejo” de “destronar” a tirania imposta silêncio, exigida pela proibição de expressão, pertence sim ao eu lírico. O “cadeado” é também marca dessa proibição, meio pelo qual se inviabiliza demonstrações subjetivas; todavia, o desejo é que esse

objeto converta-se na “chave” (epígrafe) de libertação, a partir da qual a expressão deixa ser uma “cola” e faz-se possível, desimpedida e libertária. Os dois versos finais iniciam-se com um pronome que remete ao interlocutor (“Te falo no portão”) e a possibilidade de concretização do desejo, o falar, dessa maneira, é anunciado e esperado para “depois da sineta do recreio”. A atmosfera do espaço da escola e, conseqüentemente, de inocência e ingenuidade são mantidas, bem como, pode-se concluir que o “cadeado” pode ter se transformado em “chave” que elucida os segredos e intimidades do sujeito; todavia, essa revelação é destinada apenas ao interlocutor que recebe a cola e negada, portanto, aos leitores da carta de Ana C., os quais, mesmo que leiam anunciações de iminentes falas, frustram-se ao esperá-las.

De acordo com Silviano Santiago, em *Ora (direis) puxar conversa!*, as cartas são textos em que “a estilização literária”, ou o “fingimento, recobre, surrupia, esconde, escamoteia e dramatiza a experiência pessoal, intransferível e íntima, para que a letra perca o diapasão empírico” e “se alce à condição de literatura, e a palavra, à condição de universal” (SANTIAGO, 2006, P. 59). Portanto, a imagem desse “tirano” na carta poética de Ana C. pode ser representação também da própria linguagem, pela qual é possível o fazer literário, mas não somente a expressão íntima completa e simplesmente empírica. Daí o eu lírico das cartas de Ana C. mostrarem-se sempre através de uma “dramatização” ou ficcionalização, exercício poético da pseudoautobiografia. Além disso, se se considerar a tirania da linguagem elucidada na missiva, as escritas epistolográficas que tenham a finalidade de expressão sincera do sujeito, assim como a leitura investigativa de tais textos, serão sempre atos desempenhados em vão, já que inviável pela essência da linguagem literária; desse modo, tais ações, tanto do eu lírico quanto do leitor são consideradas como ação nula, vã, que jamais se encerra a um propósito.

Outro exemplo de texto em que é possível reafirmar Ainda que se trate de um poema, percebem-se marcas do gênero epistolar associadas ao lirismo de Ana Cristina. Essa mescla é recorrente em toda a obra da poeta em que a voz do eu lírico confunde-se com a voz de um interlocutor, ou, em muitos casos, ambas as vozes são sobrepostas. Na sequência “DUAS ANTIGAS”, também do livro *A teus pés*, além de haver uma reflexão sobre a escrita da própria carta, a pessoa mais usada ao longo do texto é a primeira do plural.

DUAS ANTIGAS

I

Vamos fazer uma coisa:
 escreva cartas doces e azedas
 Abre a boca, deusa
 Aquela solenidade destransando leve
 Linhas cruzando: as mulheres gostam de provocação
 Saboreando o privilégio seu livro solta as folhas
 Aí então ela percebeu que seu olho corria
 veloz pelo museu e só parava em três,
 desprezando como uma ignorante os outros
 grandes. E ficou feliz e muito certa com a volúpia da sua ignorância.
 Só e sempre procura
 essas frases soltas no seu livro
 que conta história que não pode ser contada.
 Só tem caprichos
 É mais e mais diária— e não se perde no meio de tanta e tamanha
 Companhia

(CÉSAR, 1992, p. 27)

II.

Eu também, não resisto. Dans mon île, vendo a barca e as gaivotinhas
 passarem. Sua resposta vem de barca e passa por aqui, muito rara.
 Quando tenho insônia me lembro sempre de uma gaffe e de um
 anúncio do museu: “to see all these works together is an experience
 not to be missed”. E eu nem nada. Fiz misérias nos caminhos do
 conhecer. Mas hoje estou doente de tanta estupidez porque espero
 ardentemente que alguma coisa... divina aconteça. F for fake. Os
 horóscopos também erram.
 Me escreve mais, manda um postal do azul (eu não me espanto).
 O lugar do passado? Na próxima te digo quem são os 3, mas os outros
 grandes... eu resisto.
 Não fica aborrecida: beijo político nos lábios de cada amor que tenho.

(CÉSAR, 1992, p. 28)

O primeiro verso do trecho do número I é iniciado com um verbo no imperativo, pelo qual o eu lírico pede que lhe sejam escritas “cartas doces e azedas”, uma antítese que adjetiva os textos a serem-lhe dirigidos e, pela antonímia, abrange, conseqüentemente, o desejo a qualquer tipo de carta. Todavia, essas epístolas são inspiradas pela “deusa” no terceiro verso, de modo a inferir a elas um caráter de literário e, ao mesmo tempo, caracterizando “provocação”, a partir de uma linguagem mais elaborada, característica, sobretudo, do texto literário – “Linhas cruzando: as mulheres gostam / de provocação”.

O tom narrativo mistura-se ao tom da carta e é notado pelo uso do pronome “ela” e a sequência de fatos associados. A polissemia em torno desse pronome é significativa, pois pode referir-se tanto à deusa ou a outra personagem, além dos

interlocutores. As “folhas” e “frases” soltas encontradas no livro usado também como recurso à escrita contam uma “história que não pode ser contada”. A carta, portanto, representa um modo de confissão e de intimidade desvelados por meio de uma linguagem literária que, segundo o próprio texto, “só tem caprichos” e, por isso mesmo, não pode ser lida como (auto)biografia.

Esse poema, apesar de apresentar algumas características de carta, tem esse gênero, sobretudo, como assunto. A inspiração trazida pela “deusa” no ato de “abrir sua boca” garante a escrita adjetivada como uma “solenidade” que “destransa” “leve”, provavelmente, as “linhas que cruzam” na composição do livro ou da carta pedida e, para a qual, são dadas instruções de escrita – “Vamos fazer uma coisa:”. A leitura de missivas também é um tema abordado e o modo de fazê-la é aconselhado ao longo do texto, uma vez que ao “saborear” o “livro”, o “olho corria” pelo “museu” e “parava em três” (“folhas soltas”), sendo assim, além de serem lidos fatos ou trechos relacionados ao passado, elucidado pela palavra “museu”. A apreciação deve também “desprezar” completamente outras partes menos importantes e concentrar-se nos detalhes contidos em “frases soltas” ou em “caprichos”, os quais são mais diários e podem revelar mais intimidade (“É mais diária e mais diária”), logo, representam maior possibilidade de aproximação entre autor e leitor. No entanto, é importante ressaltar o verso que expressa a impossibilidade de clareza daquilo que é lido, tais “frases soltas” contam uma “história que não pode ser contada”.

Essa tentativa de ludibriar o leitor, ou leitores, é também marcada no excerto II, iniciado com o pronome “Eu” e seguido de uma confissão – “não resisto”. Em seguida, há uma intertextualidade com a música de Caetano Veloso “Dans mon île”ⁱⁱⁱ, lançada no ano de 1981, a qual deslinda as descrições do “paraíso” do sujeito da enunciação como sendo um lugar ao mesmo tempo de desfrute amoroso e de reflexão pessoal. No entanto, as referências à efemeridade e à partida são feitas por meio das imagens da “barca” e das “gaivotas que passam por aqui”, assim como as cartas em resposta que são “raras” e apenas “passam”; por isso, há mais interpelações ao destinatário para que esse último escreva, manifeste por meio de um “postal”, independente do qual o eu não apresentará “espanto”. O sujeito lírico também supostamente anuncia uma intimidade quando esse tem “insônia” que suscita “lembranças” de viagem, de passagem, entretanto, tais lembranças não são esclarecidas ao leitor.

Apesar de ter feito “misérias” “nos caminhos do conhecer”, o eu lírico arroga-se, no presente, “doente de tanta estupidez”, pois, segundo ele, há a expectativa de que “alguma coisa... divina aconteça”. A referência à deusa aclamada no trecho de número I é retomada pela “coisa divina”, inspiração para escrita e revelação, porém, ao contrário do esperado, o que o sujeito encontra é “F for fake”, expressão traduzida literalmente como falsificação. Portanto, ao invés de deparar-se com “conhecimentos” ou revelações cujo teor assemelha-se a horóscopos, isto é, a marcas subjetivas, o eu lírico não se surpreende ao encontrar, ou ainda a imprimir nos textos, uma falsificação de si, defraudação essa resumida pela dramatização característica dos textos literários. Em função disso, de não se dar a conhecer ao seu leitor, o último verso do trecho II faz um pedido ao destinatário: para que ela “Não fique aborrecida”, já que não são possíveis muitas manifestações ou demonstrações através da linguagem. Em seguida, finalizando ironicamente, o eu envia um “beijo político” “nos lábios” “de cada amor” que tem; esse adjetivo estende-se também à escrita que é apenas “política”, falseando um sujeito que finge exhibir-se.

Esse pensamento é encontrado em *Crítica e Tradução* em um artigo escrito por Ana Cristina César, cujo título é “O poeta é um fingidor”. Para essa autora, enquanto crítica, a escrita literária resvala a contradição entre a palavra sincera e o fingir poético; sendo, portanto, a negação da palavra como “espelho sincero”. Para ela,

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. (...) Diante do papel fino da carta, seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu “verdadeiro”, à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranqüila do eu. (CÉSAR, 2009, p. 202)

Parafraseado Mário de Andrade e citando Fernando Pessoa, Ana Cristina César reforça a “insinceridade” do poeta escritor da carta. A leitura da carta enquanto um texto capaz de elucidar verdades a respeito de seu autor é, para ela, ingênua; o jogo de falsidade construído pelo escritor de missivas é, pois, “problema literário” e deve-se, dessa maneira, evitar “o cotejamento simplório entre o literário e o extraliterário”.

CAPÍTULO V

O AUTORRETRATO POÉTICO DE ANA C.

Em decorrência da valorização da individualidade do sujeito, ocorrida, sobretudo, a partir do Humanismo, percebe-se uma crescente preocupação em retratar o homem e todos os aspectos que lhe são concernentes, desde valores morais e cívicos, até mesmo físicos ou subjetivos, sentimentais. Daí a eclosão de manifestações do “eu” que se dão por meio das mais variadas formas; na arte, por exemplo, em telas e pinturas, esculturas, e, principalmente, na literatura, em textos, os quais, independente do gênero, possuem como foco o sujeito, sua experiência pessoal e com o mundo a sua volta. Por isso, é possível afirmar que aspectos estéticos, poéticos e de ordem tanto material quanto espiritual circundam qualquer que seja a tentativa de retratar o indivíduo.

De acordo com estudo feito por José Artur Vitoria de Sousa Ramos (2001), ainda que o retrato de si seja claramente caracterizado como exacerbação da autoestima, ele viabiliza o autoconhecimento ao mesmo tempo em que consiste em uma alternativa para amenizar a passagem do tempo. Além disso, torna-se uma forma de representação por meio da qual o sujeito intenta encontrar-se no mundo, tendo em vista a necessidade constante de buscar a si, de conhecer-se e deslindar respostas ignoradas por toda a humanidade a respeito da própria subjetividade. O autorretrato, em função de seu caráter estritamente egocêntrico, fora considerado, durante muito tempo, como uma maneira “vulgar” do retrato; todavia, a partir do relevo das “experiências de si” como essenciais a toda a humanidade, o aspecto da universalidade acabou tornando-se intrínseco não somente a esse tipo de retratação do eu, mas a qualquer variante usada pelo sujeito a fim de expressar-se sobre sua própria existência. Desse modo, certo destaque e, conseqüentemente, certa importância passaram a ser atrelados às formas de expressão de si, como é o caso do autorretrato.

Tendo reforçado tal valorização, José Ramos ainda reitera que, mesmo que esse tipo de texto centrado no sujeito – foco do discurso – tenha a figuração como tentativa de glorificar, por meio da memória, o eu que foi retratado com vistas a burlar o esquecimento advindo da inevitável morte, coexiste aí a nítida identificação entre leitor e aquilo que é reproduzido. O efeito da semelhança pode ser interpretado como especular, à medida que, pela intimidade e subjetividade, há, de fato, a reinvenção da

imagem (própria ou daquela que é “lida”), do contexto, das personagens e, por extensão, do mundo. O sujeito criador do autorretrato, bem como o receptor, têm consciência de que esse exercício logra a prazerosa e resoluta substituição “da ausência pela presença”, fato que se torna alento para os homens, os quais, além de se preocuparem com a morte e a consequente finitude, temem inconscientemente pelo alheamento de sua própria existência.

Outro intuito pretendido pela produção dos autorretratos pode ser interpretado como a elevação do próprio autor/criador/artista/poeta. A presença imposta pelo texto (independente da forma assumida) transforma o sujeito em ícone carregado de autoridade que ele mesmo instituiu, articulando o texto a seu favor. Somando-se a esse discurso de autoridade e consequente superioridade conferidas ao eu, há também o notório poder da autorreferência, a partir do qual o sujeito é livre para expressar-se, pois está protegido pelo jugo da intimidade que o liberta de qualquer obediência/fidelidade ao real ou a exigências estéticas.

Um elemento importante, posto ser intrínseco ao retrato do eu, é o “olhar”. Ainda com base na dissertação *O autorretrato e a reversibilidade do rosto*, o autorretrato, texto tão expressivo e pessoal, é a transfiguração de si e do mundo, dos objetos e das pessoas em geral; sendo assim, o particular e o universal fundem-se na criação de um retrato peculiar, mescla de subjetividades, intenções e influências exteriores ao criador – em outras palavras, RAMOS (2001) chama essas relações de “alma do artista”. Considerando tais aspectos, sobretudo, o fato de haver a interferência da arte, a poética contribui para a certeza de infidelidade ao real exercitada mesmo em autorretratos – textos literários ou obras de arte que intentam fidelidade ao sujeito retratado. Desse modo, um texto supostamente representante da autobiografia transforma-se, por artifícios artísticos, em pseudoautobiográfico; considerando que o sujeito, que busca sua identidade, assim o faz por meio da arte que “seque um modelo interior e espiritual”. Além disso, há que se considerar a interferência da imaginação que age sobre a matéria, a qual está, sem dúvida, subjugada à intenção do criador de desenhar-se para ser visto/lido da maneira que melhor lhe convier.

Na literatura, a linguagem poética desabrocha com essa finalidade – de representação de um eu aturdido pelo seu mundo e em conflito com sua própria existência. Daí irromper-se enorme quantidade de textos pretensa ou supostamente autobiográficos ou também chamados de especulares. Ana C., enquanto poeta moderna

e grande representante de sua geração, aventurou-se pela escrita de prosas em forma de poema com características de autorretrato. No poema “Psicografia”, por exemplo, são notadas descrições de um sujeito que faz reflexões sobre si e sobre o mundo, assim como o destaque ao próprio exercício da escrita poética – traço muitíssimo comum na poesia de Ana C; além disso, o caráter intimista, que percorre toda a produção da poeta, sobressalta ao leitor em textos em que a percepção do retrato do sujeito é possível.

Psicografia

também eu saio à revelia
e procuro uma síntese nas demoras
cato obsessões com fria têmpera e digo
do coração: não soube e digo
da palavra: não digo (não posso ainda acreditar
na vida) e demito o verso como quem acena
e vivo como quem despede a raiva de ter visto
(CÉSAR, 2013, p. 193)

Em outra contribuição feita pelo estudioso José Artur de Sousa Ramos, nota-se que o autorretrato também pode ser “a tentativa de captar a alma do sujeito através de sua aparência”; portanto, o ser humano, ao ter consciência da incapacidade de definição de si ou de precisar um momento único de sua existência – já que a lembrança não é exata, muito menos real – encontra na descrição de si o melhor recurso ao autoconhecimento, ao entendimento também do seu semelhante, do mundo e até mesmo da alma.

Segundo o Dicionário Houaiss, a palavra “psicografia”, título do poema, pode significar a “descrição dos fenômenos psíquicos ou a descrição psicológica de uma pessoa, assim como pode ser o ato ou efeito de escrever (algo que teria sido ditado ou sugerido por um espírito desencarnado)” e até mesmo “um estudo do estilo de vida, atividades, interesses dos consumidores”. Desse modo, o poema acima, ainda que (ou mesmo porque) relaciona-se à metalinguagem representa de modo oportuno, porém eficiente, o gênero autorretrato na produção literária deixada por Ana Cristina César. O poema “psicografia”, além disso, ao valer-se de verbos que indicam ações do sujeito, as quais lhe esclarecem a personalidade, pode ser considerado como autorretrato. O fato de concatenar a descrição à reflexão da própria escrita consiste em uma estratégia recorrente adotada por essa poeta que, por vezes, traduz o fazer poético em seus textos com vistas a não somente deixar esclarecido o receptor sobre o conteúdo abordado e

arte de criação, mas, acima de tudo, demonstrar um sujeito que tem voz crítica e também é leitor, conhecedor do cânone. Em função dessa última característica – isto é, de Ana Cristina ter sido docente em literatura, estudiosa, acadêmica, tradutora e, especialmente, crítica – depreende-se, de sua criação, interferências de autores consagrados, em um diálogo criativo a partir do qual a poeta, valendo-se do intimismo que lhe é peculiar, transforma versos clássicos de outros autores por meio de uma poética única, *sui generes*. Em “Psicografia”, por exemplo, a partir de uma análise mais atenta do texto, percebem-se referências a Manuel Bandeira^{iv} e Fernando Pessoa^v, autores esses frequentemente aludidos na poética de Ana C.. Essas intertextualidades serão analisadas e discutidas posteriormente à interpretação mais genérica do poema.

O primeiro verso inicia-se com a expressão “também”, reiterando não só o reporte a outros poetas, mas ainda a alusão ao leitor, cujo papel é de relevo na escrita de Ana C.. A ambiguidade vinculada à palavra “também”, desse modo, inclui tanto o leitor quanto outros autores – mais especificamente, os que escrevem poesia – à manifestação feita pelo eu lírico, cujo sentimento assemelha-se ao de ambos os referenciados em uma demonstração de identificação com eles por parte da voz que profere o/no texto. Sendo assim, pressupõe-se que sair “à revelia” constitui-se uma atitude compartilhada; porém, tal caráter não torna essa postura menos rebelde, isto é, a ação descrita no primeiro verso faz alusão à falta de “juízo” ou de responsabilidade por parte do eu lírico.

O autorretrato, portanto, começa a ser aclarado a partir da primeira descrição de um sujeito que se diz insurreto, revoltoso. Além da ação primeira de “sair” – deslocar-se diante de um incômodo a ser ainda desabafado no poema, a conjunção “e”, que dá início ao segundo verso, encerra a ideia de soma de outra ação, mais especificamente, a de “procurar uma síntese nas demoras”. A angústia começa a ser revelada com base em um lexema polissêmico; uma vez que a “síntese” almejada pode referir-se, ao âmbito da gramática, como a reunião, em uma só palavra, de outras duas ou mais, formando um todo resumido e completo semanticamente; na literatura, por outro lado, trata-se da resenha de uma peça que se tem em mente. Entretanto, a “síntese”, sob o prisma da

filosofia, adquire significados mais amplos e mais elucidativos¹⁵ à “Psicografia” de Ana C.. Embora apresentando divergências teóricas, a maior parte das linhas filosóficas considera como síntese a constituição de conhecimento ou de entendimento, em primeiro lugar, a partir da “investigação de realidades sensíveis e inteligíveis” nas quais os fragmentos do “objeto” são reformulados em uma totalidade. Outro sentido coerente à abordagem feita no poema é o de transformação do simples para o complexo, de acordo com a ampliação do conhecimento que era apenas “especulativo” e, logo, atinge um nível superior de entendimento. Para Aristóteles, ademais, a síntese refere-se à “proposição” em que são reunidos “sujeito e predicado”. À vista desses conceitos mais adequados ao contexto da poesia em questão, percebem-se a ânsia do sujeito por conhecer a si, por examinar sua realidade e, através dela, compreender-se em uma totalidade que supera a fragmentação que lhe caracteriza e da qual tem consciência. A “procura” por tal entendimento é feita nas “demoras”, isto é, ao longo do tempo; além disso, consoante à síntese aristotélica, tem a finalidade, sobretudo, de reunir predicados ao sujeito que ignora, dessa maneira, suas qualidades, atributos, virtudes.

A busca pelo autoconhecimento é delineada, posteriormente, como uma “obsessão”, a qual, contrariando seu próprio sentido e a ideia de irracionalidade do primeiro verso, é descrita como uma ação praticada dispondo, o eu, de “fria têmpera”; desse modo, o significado dessa última expressão aponta para um tipo de comportamento reto e com respeito à moral e aos princípios. Ao autorretrato, assim, é agregada outra característica do eu lírico, o qual se intitula nobre, íntegro nessa “procura obsessiva”.

A contradição engendrada já de início entre “revelia” e “fria têmpera” compõe um jogo criado pelo sujeito, o qual, apesar de valer-se de um gênero cuja essência é a descrição, falseia com o leitor por meio de paradoxos. Incoerências como essas

¹⁵ 10 fil no *cartesianismo* e *leibnizianismo*, método cognitivo us. na investigação de realidades sensíveis e inteligíveis, que, partindo da evidência imediata dos fragmentos de um objeto, alcança uma formulação teórica de sua totalidade, indo da constatação de elementos simples à explicação de combinações complexas p.opos. a 1 análise;

11 fil no *kantismo*, atividade fundamental da consciência que, anteriormente a qualquer procedimento analítico, constitui e amplia o conhecimento e o pensamento especulativo, por meio da reunião de representações sensitivas e conceituais;

12 fil na dialética *hegeliana*, fusão de uma tese e de uma antítese numa noção ou proposição nova que, num nível superior de entendimento ou conhecimento, as combina, conservando o que há de legítimo em cada uma;

13 lóg no *aristotelismo*, ato intelectual que constitui uma proposição, consistindo na reunião de um sujeito e um predicado.

enfraquecem a veracidade esperada pela leitura do autorretrato e, por conseguinte, corroboram para a percepção apenas de uma verossimilhança entre descrição e objeto descrito; por isso, é possível ratificar o teor de pseudoautobiografia do poema “Psicografia”, ainda que o autorretrato pretenda-se autobiográfico. De forma a manter o elemento da contradição no poema, percebe-se a encenação de mais outra antinomia relacionada, dessa vez, ao ato de dizer, metáfora da própria escrita e da manifestação do eu lírico em relação à sua subjetividade.

Assegurando ser vã a busca por autoconhecimento, o eu afirma “dizer”, em primeiro lugar, “do coração: não soube e digo”; logo, pode-se notar que o sujeito coloca-se na posição de quem “diz”, ou melhor, de quem escreve sobre a intimidade, a qual, todavia, desconhece. Assuntos relacionados “ao coração”, sentimentos, angústias, amor e intimidade, por exemplo, são registrados, mas de forma desprovida de ciência; fato que reitera a necessidade de criação ou representação do eu que, ao dizer sem conhecer, compõe o “coração” descrito no texto segundo sua intenção. Essa dissimulação, mesmo sendo feita no autorretrato, ocorre por meio da linguagem metaforizada no poema de Ana C. pela expressão “palavra”. Além de dizer/escrever por meio do “coração”, o poeta também pode falar por intermédio da “palavra”; no entanto, para o eu lírico que tem voz em *Psicografia*, esse registro é inexequível – “da palavra: não digo”. A limitação inerente à linguagem poética é também tratada por Paul de Mann que argumenta que o uso do código como expressão fiel de um sujeito é apenas uma ilusão, pois as palavras, usadas para a escrita do eu, adquirem caráter performativo e, portanto, a intentada referencialidade torna-se, do mesmo modo, utópica.

Por fim, a ação de “demitir o verso”, mesmo compondo-o, também faz alusão ao mito literário de Penélope na *Odisseia*, a qual, à espera de seu marido Ulisses que estava em guerra, determinou que apenas cederia às intenções de outros pretendentes quando acabasse de tecer a mortalha de seu sogro; no entanto, ao longo do dia fiava o manto, mas, à noite, desfazia o trabalho feito. Desse modo, manteve a fidelidade ao esposo enganando os interesseiros.

Em função do atributo de ineficácia de expressão defendido por De Mann quanto à linguagem literária, percebe-se, assim, que o autorretrato, mais uma vez, não pode ser considerado, ou muito menos lido, como um texto estritamente biográfico, posto ser, especialmente em Ana C., modificado pela expressão poética, fato que já é suficiente para negar a autenticidade do contexto supostamente confessado no texto. O

sujeito, cujo intuito é revelar-se para entender a si e ao mundo, empreita-se, dessa maneira, a uma ação improfícua da qual tem consciência; apesar disso, mostra sua angústia ao leitor com o qual, muitas vezes, dialoga e tenta identificação ou ao menos concordância. Nota-se então a frivolidade da escrita em prol do autoconhecimento, representação recorrente na obra de Ana C., tendo em vista que tal exercício, apresenta-se como uma ação que exige muito esforço do poeta, ao refletir, sobretudo, sobre a própria escrita. A escrita de si – ou do eu – constitui-se, claramente, nesse poema, assim como em muitas outras produções de Ana C.. Na sequência à denúncia de que “palavras” são incapazes de significar aquilo que o eu queria dizer, é inserido ao verso um parêntese contendo uma possível explicação a respeito da frase “não digo” – “(não posso ainda acreditar na vida)”. O sentido do verbo “acreditar” remete à falta de crença, isto é, a impossibilidade de convencimento em relação à veracidade de algo ou de alguma ocorrência. No caso do eu lírico do poema de Ana C., a ausência de fé ou a simples incerteza recaem sobre a vida, cuja explicação não é apreensível ao homem e, conseqüentemente, o registro referente ao seu conhecimento torna-se, para o sujeito, inviável. Em decorrência disso, o “verso” é “demitido” no poema de Ana C., em uma atitude de recusa ao texto poético, já que ele não se presta à expressão subjetiva do eu e do mundo a sua volta – “demito o verso como quem acena”. Outrossim, o ato de “acenar” revela desistência, um gesto a partir do qual se abre mão de uma tentativa mal sucedida, mas repetida.

Em se tratando, por fim, das intertextualidades percebidas, mas ainda não analisadas, nota-se um primeiro contraponto: enquanto em Ana C., o eu “vive como quem despede a raiva de ter visto”, em Manuel Bandeira, no poema “Desencanto”, há a expressão de se fazer “versos como quem chora” e também “como quem morre”. A escrita, para esse último, é a mais pura manifestação da angústia eu lírico e representa, pois, a exteriorização do pranto, do sofrimento, da “tristeza esparsa”, em que “cada gota” metaforiza cada palavra como representação da dor. Dessa forma, para esse poeta modernista, pode-se afirmar que o ato da criação poética está atrelado ao choro e, por conseguinte, à morte; a poesia é, assim, um lamento que deixa “um acre sabor”. Entretanto, na produção literária de Ana C., essa atmosfera não é percebida. Apesar da semelhança na construção dos versos, a morte é, para ela, sinônima do conhecimento proibido ao homem e da qual ele tenta escapar, valendo-se do exercício da escrita e, ao

mesmo tempo, do esforço para esquivar-se do desejo de entendimento. Essa leitura ressalta em “Psicografia”, assim como em muitos outros textos literários dessa autora.

O título desse poema remete à última intertextualidade sobressalente: “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa; poema, o qual, além do nome, possui um dos versos pessoanos mais famosos e, não por acaso, usado como título de artigo escrito por Ana Cristina César – “O poeta é um fingidor”. Nesse texto, mesmo desfilando considerações acerca do gênero carta, Ana Cristina, enquanto crítica, ressalta que a “sinceridade” do poeta “nos engana”, “como engana a superfície tranquila do eu”. Segundo ela,

A literatura mexe com essa contradição: desconfia da sinceridade da pena e do cristalino das superfícies; entra a fingir para poder dizer; nega a crença na palavra como espelho sincero – mesmo que o afirme explicitamente. (CÉSAR, 1999, p. 202)

Apoiando nesse trecho em que a poeta Ana C. discorre na posição de crítica, função cujo desempenho lhe garantiu ser bastante respeitada no meio acadêmico e literário, é possível reiterar, mais uma vez, o teor de pseudoautobiografia que perpassa, não somente a obra poética dela, mas também a literatura como um todo. Segundo Ana Cristina César, nem mesmo quando um autor intitula-se verdadeiro ou escreve usando formas (supostamente) biográficas, há sinceridade em suas palavras, em sua escrita. O que ela chama de “insinceridade” é, portanto, intrínseco ao texto literário, isto é, o fingimento faz parte da essência literária, bem como a encenação. Essa defesa feita pela própria Ana¹⁶ constitui também a proposição que se busca verificar neste trabalho; no entanto, é Ana C. (poeta) o objeto de estudo, ou melhor, sua produção literária compõe o *corpus* deste estudo.

A ideia de fingimento, retomada na intertextualidade, tem como precursor Fernando Pessoa em um poema cujo título induz o leitor, primeiramente, ao autorretrato – “Autopsicografia”. Entretanto, o eu lírico arrisca-se, ao longo do texto, à definição de “poeta”, enquanto um ator, uma personagem inventada e que traduz pela sua escrita não necessariamente a “dor que deveras sente”; porém, executa tal tarefa com tanta precisão e maestria que a dor descrita passa a ser sentida – “E os que leem o que escreve, / Na dor lida sentem bem”. A imagem das “calhas de roda” reporta à metáfora da própria

¹⁶ Usa-se neste trecho apenas “Ana” para tentar fazer referência tanto à pessoa biográfica (Ana Cristina), à crítica e professora (Ana Cristina César) quanto à poeta (Ana C.).

vida, como um ciclo suscetível à passagem do tempo representado pela água em movimento na “roda”. Sendo assim, o “coração”, como um elemento que substitui a água – “E assim nas calhas de roda / gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / que se chama coração”, adquire o significado da vida, sobrepondo-se à razão que é enganada pelo poeta, o qual ludibria o leitor.

Essa leitura relacionada à contraposição entre sentimento e racionalidade é frequente nos poemas de Ana C., sobretudo, relacionada ao sujeito-poeta e à discussão sobre o exercício da escrita. No texto poético nomeado de “Poema óbvio”, há, sem dúvida, o predomínio do gênero autorretrato e também a reiteração da noção de poeta enquanto “fingidor”.

Poema óbvio

Não sou idêntica a mim mesmo
sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob
[o mesmo ponto de vista
Não sou divina, não tenho causa
Não tenho razão de ser nem finalidade própria:
Sou a própria lógica circundante
(CÉSAR, 2013, p. 172)

Considerando haver na poesia o predomínio de verbos de ligação, mais especificamente, do verbo “ser”, pode-se afirmar que esse texto, por sua estrutura e contexto, representa com rigor o gênero autorretrato. Não obstante à adequação tão precisa ao retrato de si, é possível perceber que, de 5 versos que constituem o poema, nos 4 primeiros foram usadas negações atribuídas às descrições. Percebe-se, portanto, o predomínio não das afirmações a respeito dos predicados do eu lírico, mas sim as ressalvas em relação à personalidade dele, a definição de tudo aquilo que ele não é ou não pode ser. Cabe enfatizar que as negações eleitas para compor o poema – considerando não serem aleatórias – podem ser entendidas como assuntos, geralmente tratados pela crítica, concernentes à figura de um autor, poeta ou artista. Desse modo, constitui-se a poética de um “não-autorretrato” ou ainda de um “negativo”, filme fotográfico necessário para que as fotos fossem reveladas; entretanto, neles, as cores eram invertidas, assim como na descrição feita do eu lírico que se vale de negações. Além disso, a negatividade pode ser um traço característico da definição desse sujeito, pois “ela” não é “divina” “nem tem causa”.

A identidade, por exemplo, é uma característica estudada em muitos trabalhos acadêmicos (primeiro verso: “Não sou idêntica a mim mesmo”), bem como a tentativa

de apreender uma opinião única (“ponto de vista”) e o “lugar” do qual fala o poeta são anseios da maioria dos trabalhos que se arriscam ao estudo da literatura. Todavia, ao negar-se aos intentos dos estudiosos, cobiçadores de verdades únicas, o sujeito, que tem voz no poema, julga-os e, por extensão, condena essa parcela significativa da crítica. Uma vez que essa última restringe a análise de um autor em função de aspectos como finalidade da escrita (“Não tenho razão de ser nem finalidade própria”) ou simplesmente o motivo, o acontecimento biográfico que “pode ter” contribuído, por exemplo, para a criação de tal poema (“Não tenho causa”).

O último verso encerra a desaprovação feita pelo eu lírico ao inserir, pela primeira vez no poema, uma característica afirmativa – “Sou a própria lógica circundante”. Tal assertiva desapropria a crítica literária, tendo em vista que tal verso contém um paradoxo em que a racionalidade que “circunda”, ou seja, que está à volta do sujeito e é ampla, múltipla, torna-se, por isso mesmo, inapreensível; desse modo, o significado de lógica não se mostra coerente com o adjetivo a ela atribuído. Fato esse que inviabiliza o desempenho de parte da crítica literária que insiste em reduzir a análise da obra pautada no perfil biográfico, psicológico do autor. Esse tipo de leitura limitada já se apresenta bastante criticada no meio acadêmico, em função da ausência de argumentos que justifique o pacto como a crença do leitor no narrador (ou sujeito da enunciação) que, supostamente, apresenta-se de modo fiel à realidade. Portanto, não se trata somente de uma pseudoautobiografia, mas, sobretudo, de um pseudoautorretrato, a partir do qual a descrição pessoal do gênero é camuflada pelo exercício poético que torna inviável o enlevo do eu lírico; portanto, a escrita do autorretrato em Ana C. é um ato praticado em vão, já que o sujeito, além de não se dar a conhecer, nega suas próprias características ao leitor.

Reforçando tal ideia, Dominique Combe (2010) ressalta que qualquer tentativa de autobiografia é vã, considerando que o poeta faz uso artístico da linguagem e, consequentemente, dados da vida distanciam-se da obra. Além disso, tal sujeito, ao “desdobrar-se” pela lírica, deve ser compreendido como um eu descentralizado e questionar, mas que busca conhecer-se através da imagem de um “outro”; isso é feito em Ana C. no “Poema óbvio” em que o eu lírico desfaz-se de sua personalidade negando-a.

Ana C., em seu exercício poético, não apenas contradiz esse caráter autobiográfico que estigmatiza e ao mesmo tempo reduz o estudo do texto literário, mas

também elabora uma peculiar metalinguagem. No poema “onze horas”, em tom de prosa, mais uma vez, percebe-se uma mescla de gêneros em que sobressai o autorretrato como predominante.

onze horas

Hoje comprei um bloco novo.
 Pensei: a você o bloco, a você meu oco.
 Ao lápis a mão e os pensamentos em coro
 Me sugeriam rimas e sons mortos.
 Para, coisa. Se oculta, rosto.
 Cessa estes ecos porcos,
 Esta imundície coxa, este braço torto
 Reabre o tapume verde do poço,
 Salta dentro, ao negrume tosco
 Este nada resta afoga-se no lodo
 Para que sobre o resto do nada, o sono.
 (Sussurro.) Euvocê.

maio/68

(CÉSAR, 2013, p. 145)

De início, há a referência ao “bloco” como um elemento repetido e importante, objeto que o sujeito comprou, adquiriu para escrever ou ainda para demonstrar o quanto essa tarefa é árdua e penosa. O objetivo de tal aquisição é antecipado pelo verbo “Pensei” seguido de dois-pontos já no segundo verso e introduz a ideia de que a finalidade primeira, para além da anotação, é destinar o “caderno” ao interlocutor, sem dúvida, ao leitor do poema. No entanto, considerando ser “novo”, esse artigo contém, não a descrição do sujeito que fala e que presenteia, mas “oco” desse último, o vazio do seu ser ou de sua intimidade inexprimível. Apesar da denúncia relacionada à ausência de demonstrações, a imagem do “lápis” aparece em seguida para viabilizar a inscrição da subjetividade do eu no texto por meio da “mão”, a qual representa um instrumento capaz de transcrever os “pensamentos” que estão “em coro”. No entanto, a possibilidade mostra-se ilusória ao leitor, já que as ideias sugerem apenas “rimas e sons mortos”, vazios de sentimento, de expressividade ou de revelações esperadas. Por isso, no verso seguinte, a interpelação é redirecionada do leitor para os “pensamentos”, os quais passam a ser referidos como simples “coisas”, e a ordem para que eles cessem é dada pelo verbo “para”. Outro verbo no imperativo, no mesmo verso, reitera o domínio que o poeta/escritor possui de sua personalidade, a qual ele insiste em manter privada ao ordenar que o “rosto” deva se ocultar, não se abrir, portanto, a exposições de expressividade em qualquer nível, desde o mais real até mesmo ao mais ficcionalizado.

Posteriormente, o “coro” do “pensamento”, potência de uma revelação subjetiva, é chamado, progressivamente à expressão “coisas” ou “rosto”, de “ecos porcos”. Além do tom aviltante atribuído à noção de si possível de consciência ao eu lírico, outro verbo com sentido de pedido nada polido faz alusão à tentativa de autocontrole desempenhada ao longo do texto com tanto afínco – “Cessa estes ecos porcos”. É como se a substituição do interlocutor leitor para o monólogo reflexivo assegurasse a impossibilidade de escrita do eu lírico (ou melhor, da escrita de si), do sujeito – voz ativa no poema – e que cerceia seu próprio desejo de desabafo, de manifestação da interioridade. Dessa forma, ao estabelecer um diálogo consigo, o “eu” irrompe-se pela alteridade de “um” que se julga “outro”, um duplo, resultado do desdobramento pessoal, o qual anseia por ser lido e, sobremaneira, desnudar seu íntimo valendo-se da escrita.

Entretanto, a imagem que sobressai no poema é a de Narciso, elucidada principalmente pelos símbolos do “rosto que se oculta”, o “poço”, “salta dentro”, “afoga-se no lodo” e o “sono”. Todavia, há uma nítida inversão relacionada a esse mito, pois o sujeito que se olha e desenha-se através da linguagem do autorretrato “onze horas” não faz isso por meio de uma água límpida na qual se admira, ao contrário, trata-se de um “poço”, cuja água é adjetivada como “negrume tosco”, sendo ela, portanto, turva aos olhos do sujeito que passa a enxergar-se de modo consonante. A imagem que o eu lírico delineia de si reflete de maneira negativa e permeada por certa desconstrução, já que o “braço” é “torto” e “nada resta” além do “sono”, ou seja, a morte.

Por fim, a mescla de gêneros pode ser percebida se se considerar que, além dos elementos predominantes de autorretrato, há também algumas marcas do diário, como o título indicando as horas e a última parte (ou verso) que delimita o mês e o ano de escrita do texto. Especificamente, 1968 foi um ano considerado “divisor de águas” por muitos historiadores e estudiosos, pois a paisagem cultural sofreu drásticas modificações contando, para isso, com a participação maciça e radical da juventude. A repressão sofrida com a ditadura, os tabus e os costumes passaram a ser questionados e criticados com base em teorias marxistas e psicanalíticas; temas como “sexo, família, loucura, espiritualidade, dentre outros aspectos do cotidiano” faziam parte dos debates e, principalmente, do modo de viver dos jovens dessa geração. Um modo de vida, chamado também de *modus vivendi* foi aderido pela juventude que era “libertária”, essa maneira revolucionária de viver foi batizada de “contracultura” e representou um

rompimento com a tradição. O sujeito histórico de destaque, portanto, foi o jovem que liderou não apenas uma revolução política, mas cultural, com base na concepção de que “o agente repressor” “internalizado pelo Sistema” era o “superego”, contra o qual deveria lutar. (CAMPELLARI, 2007)

Para Cláudia Dias Sampaio (2009), o gênero do autorretrato é caracterizado como um texto que tem a finalidade da “autorreflexão”, considerando seu aspecto também especular, já que o eu se descreve a partir de uma imagem que apreende ou faz de si. Para essa autora,

É pela transformação que empreende de si, no exercício da escrita, que o escritor dá sua contribuição ao espaço público; tendo a leitura e a escrita como práticas de recolhimento necessário à construção subjetiva e, portanto, à criação da alteridade pela qual a partilha de um *ethos* se torna possível. (...) Tendo na linguagem o lugar de troca, o autorretrato seria, portanto, a expressão deste recolhimento, um ajuste de contas do artista consigo, uma abordagem de si em direção ao outro. (SAMPAIO, 2009, p.3)

De acordo com a defesa da estudiosa mencionada, há uma inegável relação entre autorretrato e autobiografia, tendo em vista que um indivíduo, independente da forma pela qual se expressa, faz uma descrição de si; entretanto, especificamente na forma de poema, a linguagem poética atua possibilitando “horizontes infinitos de leitura”, o que enfraquece o teor de restrita biografia, ou melhor, transgride a fidelidade da descrição quanto à realidade. Nesse artigo em que é analisado o poema “Auto-retrato”, de Cecília Meireles, a autora adota como um dos referenciais teóricos Paul de Man com sua hipótese da *desfiguração* e da *encenação*; o retrato de si seria, portanto, o “exercício no desenvolvimento da subjetividade que admite a consciência da individualizada”, a partir do qual o sujeito retrai-se para mostra-se em suas “fraturas” e fragilidades, valendo-se de uma linguagem também fragmentada e inconstante. Essa consciência do esfacelamento do eu torna necessário o “retirar-se” à individualidade para interagir com o outro por meio da expressão pessoal, de modo que tal olhar de si/para si tem como preocupação não apenas um viés subjetivo, mas, sobretudo, o olhar do outro/para o outro; daí a associação do retrato à palavra “retratar”. O escritor ou fazedor do autorretrato, dessa maneira, descreve-se a fim de unir os “retalhos” de si, com vistas a corrigir suas faltas e falhas diante o olhar do leitor. Outro fim ao qual se destina esse gênero é responder a uma questão que atordoa o sujeito moderno: “Quem sou eu?”.

Ana C. também apresenta tais inquietudes modernas, pois, além de expor-se no intuito de atender a esse questionamento, usa a palavra poética para retratar-se na construção de um retrato de si preocupado também com o leitor ou com o seu espectador, já que o jogo de encenação faz do sujeito, elaborado por ela, ator do próprio poema. No texto “Protuberância”, ressalta-se essa análise.

Protuberância

Este sorriso que muitos chamam de boca
É antes um chafariz, uma coisa louca
Sou amativa antes de tudo
embora o mundo me condene
Devo falar em nariz (as pontas rimam por dentro)
Se nos determos amanhã
Pelo menos não haverá necessidades frugais nos espreitando
Quem me emprestar seu peito na madrugada
E me consolar, talvez tal vez me ensine um assobio
Não sei se me querem, escondo-me sem impasses
E repitamos a amadora sou
armadora decerto atrás das portas
Não abro para ninguém, e se a pena é lépida, nada me detém
É sem dúvida inútil o chuveiro de meus olhos
O círculo se abre em circunferências concêntricas que se
[fecham sobre si mesmas
No ano 2001 terei (2001-1952=) 49 anos e serei uma rainha
rainha de quem, quê, não importa
E se eu morrer antes disso
Não verei a lua mais de perto
Talvez me irrite pisar no impisável
e a morte deve ser muito mais gostosa
recheada com marchemélou
Uma lâmpada queimada me contempla
Eu dentro do templo chuto o tempo
Uma palavra me delinea
VORAZ
E em breve a sombra se dilui,
Se perde o anjo.

Setembro/68

(CÉSAR, 2013, 147)

Segundo o dicionário *Houaiss*, a palavra “Protuberância” refere-se à “parte mais elevada”, àquela que se “destaca em uma superfície”. Tal camada mais superficial trata-se do próprio sujeito que, de acordo com o sentido do título, expressará apenas a parte que ressalta aos olhos de quem o vê. Entretanto, ao dedicar-se a representações íntimas e, por isso, mais profundas a respeito de si, o eu lírico extrapola essa superficialidade,

supostamente objetivada, e vai além daquilo que o leitor pode perceber aparentemente em relação ao sujeito. Em função de aplicar a escrita à descrição de si, pode-se afirmar que o poema pertence ao gênero autorretrato; para reforçar tal classificação, há que se considerar elementos como os verbos de ligação – “é”, “sou”, inscrição de detalhes físicos e predomínio da primeira pessoa do singular.

O pronome demonstrativo “este” que dá início texto, ao referir-se a quem fala através das palavras, enfatiza o exercício do retrato de si, além de mostrar a primeira contraposição de tantas elaboradas no poema. O “sorriso” estabelece um paradoxo com o “chafariz” do segundo verso, sendo, esse último, metáfora do choro que se sobrepuja ao riso, percebido, por “muitos”, apenas como “boca”, isto é, nem sempre como manifestação de alegria. Nota-se, portanto, a primeira característica que constitui a figura do eu lírico: “uma coisa louca”, um sentimento de lamento (choro/“chafariz”) disfarçado pelo “sorriso”; desse modo, é possível perceber que o primeiro atributo registrado revela um sujeito dissimulado, o qual, ao disfarçar, na vida, falseará também com o leitor ao longo da construção do autorretrato.

A preocupação relacionada a quem lê o texto aparece logo em seguida – “embora o mundo me condene” – a uma declaração em que o sujeito, expresso por voz feminina, caracteriza-se como “amativa” “antes de tudo”, como se tal atributo afirmado com tamanha ênfase predominasse na descrição feita ao longo do poema; entretanto, o que se percebe é o abandono a esse tema, consequentemente negligenciado em função do destaque a assuntos como a morte ou a própria escrita. O verso “Devo falar em nariz” resume o reconhecimento da necessidade do eu lírico de dedicar seu “discurso” a matérias que vão além do amor, mais especificamente, a tópicos concernentes ao “nariz”, metáfora do eu, do egocentrismo, da capacidade de discernimento e de nortear decisões individuais, posto ser também símbolo da clarividência. As várias “pontas” que pode ter o nariz são interpretadas como os possíveis desdobramentos que a individualidade do eu assume ao longo da feitura de seu autorretrato; as variadas alteridades registradas e confessas, marca constante na poesia de Ana C., no texto “protuberância”, especificamente”, “rimam por dentro”, isto é, mesmo que o sujeito em foco seja único, sua personalidade é exposta como múltipla, distinta, mas harmônica (“rimam”).

A partir desse momento em que o leitor é preparado para encontrar no poema revelações acerca da subjetividade do eu lírico, a primeira pessoa do plural é inserida ao

texto criando uma ambiguidade entre a possível inclusão do receptor ou quiçá de uma personagem cuja relação com o eu é amorosa. Todavia, em vez de delongar-se na descrição sobre si ou sobre o presente, o sujeito manifesta preferência por dar tratamento apenas ao futuro, o que evita, assim, “necessidades frugais”, simples ou frívolas tornem-se prioridade da escrita. Apesar de, inicialmente, declarar-se acessível e disposto a revelar-se através do texto, o verso “Não abro para ninguém” contradiz a suposta franqueza. O que resolve a contradição criada é a referência à pena que dá continuidade ao trecho – “se a pena é lépida, nada me detém” – no qual, percebe-se ser viável a expressão do eu apenas por meio da escrita, ou ainda, por meio do autorretrato.

CONCLUSÃO

Ana Cristina César, autora considerada de excelência pela sua vasta produção acadêmica e literária, teve mais notoriedade a partir de seu precoce suicídio em 1982. Esse fato, somado a linguagem bastante intimista elaborada em seus textos poéticos, fez com que boa parte da crítica fosse influenciada por dados biográficos em uma leitura reducionista e determinista da obra de Ana C..

Entretanto, teóricos mais recentes propõem um estudo mais equilibrado entre vida e ficção, estudo que privilegie a criatividade poética e os artifícios literários em detrimento a fatores de cunho estritamente biográfico. Daí a proposta desenvolvida neste trabalho: propor uma leitura inovadora da obra de Ana C. em que a linguagem literária e o modo como essa poeta a elabora foram ressaltados e estudados.

Para isso, o que se notou foi o engendramento de uma pseudoautobiografia por meio de textos aparentemente confessionais e (auto)biográficos. Esse termo balizador de todo o trabalho foi usado primeiramente por Eneida Maria de Souza, no sentido de referir-se a um sujeito que encena, dramatiza, falseia valendo-se dos recursos poéticos. Desse modo, o eu lírico em Ana C., sendo, portanto, pseudoautobiográfico, trama um jogo de ilusão de revelações, no qual supostamente anuncia verdades nunca ditas; além disso, percebeu-se também ser esse sujeito fragmentado ou ainda multifacetado, mais uma tentativa de enganar o leitor que busca esclarecimentos em relação à subjetividade do eu.

A questão do gênero literário em Ana C. também é bastante problemática, tendo em vista que, em muitos casos, não é possível definir a qual estrutura pertence o texto literário. Marcas de carta, diário, autorretrato, narração, injunção, dentre outros, misturam-se em um gênero peculiar em que se cria um “espaço” da enunciação, ou melhor, da pseudoenunciação.

Os gêneros da intimidade, portanto, foram estudados, de modo que se constatou que Ana C. garante a eles uma nova estrutura, por meio de uma subversão criativa e literária. Uma seleção de diários, cartas e autorretratos foram analisados em capítulos separados para ressaltar o modo de elaboração de cada um deles e principalmente quais recursos garantem ao texto caráter de a pseudoautobiografia.

Primeiramente, foram analisados os diários ou ainda os textos poéticos com características desse gênero. Traços como a falta de linearidade na datação e a fragmentação, a linguagem pouco simples, carregada de lirismo, hermetismo e contradições. Além desses traços de pseudoautobiografia, nota-se que Ana C. recria o gênero diarístico ao subverter seu caráter de texto confessional, pois o que a poeta faz é o inverso da confissão, é um jogo com o leitor, sendo ele induzido a pensar que haverá revelações, mas essa expectativa é sempre frustrada.

Já em relação aos textos do gênero epistolar selecionados para análise neste trabalho, a declaração de ficcionalização do eu lírico ocorre em uma carta destinada a Heloisa Buarque de Hollanda em que a poeta assume o pseudônimo Ana C., marca registrada em textos literários; sendo assim, o primeiro indício de pseudoautobiografia é essa “assinatura”. O jogo semântico, a falta de clareza e a construção de dubiedades são recorrentes também nesse gênero. A metalinguagem e a inserção de personagens que não correspondem fielmente às pessoas do convívio de Ana Cristina César são aspectos que corroboram com a ideia de fingimento do eu lírico. Os interlocutores das epístolas são partícipes do texto e colaboram com a construção, por vezes de uma narrativa. A quebra de expectativa é também um recurso estilístico muito usado nas cartas, já que o leitor é frustrado de várias maneiras: na esperança de ter acesso a confissões, de encontrar na leitura uma carta tradicional e ser um destinatário convencional.

O elemento onírico constitui-se de outra marca frequente em textos de diferentes gêneros. Tal referência confere ao discurso um tom de abstração e fuga da realidade, remetendo o leitor a não confiabilidade em relação ao conteúdo apresentado que, não trata, portanto, de um eu sincero e disposto a revelar-se, mas sim de um sujeito oblíquo que escapa da leitura mais atenta.

O último gênero estudado com profundidade foi o autorretrato. A primeira dificuldade foi encontrar um texto que se adequasse especificamente a esse gênero, pois em Ana C. há uma mescla de traços de vários gêneros em um só texto; por isso, o autorretrato foi considerado neste trabalho como uma característica mais ou menos presente em várias criações literárias – aqueles poemas que apresentaram maior incidência dessa característica foram escolhidos.

O autorretrato é, segundo teóricos, a tentativa de “captar a alma do sujeito através de sua aparência”. A problemática surge quando o eu se dá conta de que sua lembrança é falha e a memória, traiçoeira. Daí justifica-se o teor de uma autobiografia,

por consequência, falha, que se nega e se contradiz em um jogo de supostas verdades e criações poéticas. A impossibilidade de revelar-se inteiramente por intermédio da palavra, causa no eu lírico de Ana C. extrema angústia, sentimento percebido nos poemas selecionados e discutidos neste capítulo (V). A obsessão pela necessidade de autoconhecimento é sentida por essa poeta, mas sempre acompanhada de frustração, sendo essa noção transmitida incessantemente ao leitor, que não realiza seu desejo investigativo diante da pseudoautobiografia.

Em um dos poemas, bastante significativo, analisado nesse capítulo V, o eu lírico a quem Ana C. dá voz chega a assumir a demissão do “verso”, pois há a limitação inerente às palavras, sobretudo à linguagem poética, tanto que em outro verso há a seguinte afirmação: “da palavra, não digo”. Paul de Mann ratifica tal ideia presente no poema ao afirmar que acreditar em um código que seja expressão fiel de um sujeito é uma mera ilusão, pois as palavras usadas para expressão literária e figurativa do eu adquirem caráter performativo e a referencialidade torna-se inevitavelmente utópica.

Expostas tais particularidades relacionadas a esses três gêneros confessionais, notou-se que um fator comum entre eles era a negação da exposição que o sujeito anunciava fazer, mas jamais fazia. Essa ausência de expressividade dá-se no campo semântico na poética de Ana C., mesmo que a linguagem seja expressiva. Em função disso, o fazer poético torna-se vazio, uma ação que se propõe a revelar, mas esconde um sujeito e sua intimidade plena.

Para ilustrar tais comprovações, textos literários foram retirados e analisados do livro *A teus pés, Antigos e Soltos e Inéditos e dispersos*. Já para embasar tais estudos, teorias das Escritas do Eu foram estudadas de forma coerente com os textos poéticos, autores que mais contribuíram a este trabalho foram: Maurice Blanchot, Diana Klinger, Paul de Man, Clara Rocha, Eneida Maria de Souza, Philippe Lejeune, Leonor Arfuch, Luiz Costa Lima e Dominique Combe.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, João Ferreira de. Trad. *A Bíblia Sagrada* (revista e atualizada no Brasil) 2ªed. São Paulo. Sociedade Bíblica Brasileira, 1993.
- ARAÚJO, André Luís de. *Ana Cristina Cesar: o devir de um corpo*. 2004. 119f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. Tradução de: L'Espace Littéraire, 1955.
- BOSI, Viviana. Orfeu e o gato: Jorge de Lima e Ana Cristina César, uma trajetória de releitura poética. In: *Remante de males*. Volume 20. Campinas: Unicamp, 2000.
- BOSI, Viviana. Objeto urgente (Prefácio). In: FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In AMADO, J. & FERREIRA, M.M.. *Usos e Abusos de História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos*. Chapecó: Argos, 2003.
- _____. Do fim do poema à ideia da prosa: para reler Ana Cristina Cesar. In: PEDROSA, Celia e CAMARGO, Maria L. de B. (orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: Ed.7Letras, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4 edição. São Paulo: Editora Perspectiva. 1992.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- CANDEIAS, Daniel Levy. *Identidade e intimidade; uma tentativa de decifração da poética de Ana Cristina Cesar*. Estudos Semióticos, Número 3, São Paulo, 2007.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo horizonte, MG: Editora Itatiaia, 2000, vol. II.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. 2007. Tese (doutorado) Universidade de São Paulo.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 7ª edição. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Poética*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Antigos e soltos*. (org. Viviana Bosi). São Paulo: Intituto Moreira Salles, 2008.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. In: Poesia Brasileira e seus encontros interventivos. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, v. 8, n. 11, 2004.

_____. O outro no mesmo. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. In: *ALEA: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, v. 8, n. 1, jun.e 2006.

COMBE, D. *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. *Rev. USP*. Nº 84. São Paulo fev. 2010.

COSTA LIMA, Luiz. Persona e sujeito ficcional. In COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos* (Dispersa demanda II) Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Limites da voz*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

_____. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

DUMITH, Denise de Carvalho. *O mito de Perséfone e sua retomada na literatura brasileira: Clarice Lispector e Nélide Piñon*. 2012. 298f. Tese (doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FREITAS FILHO, Armando (Org.). *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. De corpo presente. In: *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Lar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Veja, 2006.

- GOMES, Ângela de Castro (Org.) *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- _____. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- HOLLANDA, Heloisa B. e FREITAS FILHO, Armando. (Orgs.). *Ana Cristina Cesar, Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- HOPKINS, Gerard Manley. “Poesia e verso” (Trad. Luis Bueno). In *Inimigo Rumor*, n.6, Rio de Janeiro: 7 Letras, janeiro-julho, 1999.
- HOUAISS. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JUNQUEIRA, Ivan. *A presença poética feminina. Ensaios Escolhidos*. São Paulo: A Girafa Editora, 2005, p. 483 - 506.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de Si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 204f. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.
- LEJEUNE. Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UGMG, 2008.
- LEONE, Luciana di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- LEVY. Tatiana Salem. O mundo desdobrado – a paixão do fora. In: *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LIMA, Daniel Wallace de Souza. *O entre discurso de Ana Cristina César: uma análise do poema Arpejos*. Mafuá, Florianópolis, ano 8, n. 14, setembro 2010.
- LIMA, Regina H.S.C. *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 1988.
- MAN, Paul de. *La autobiografía como desfiguración*. Suplementos Anthropos, Barcelona, 1991.
- MACHADO, Lizaine Weingärtner. *As palavras escorrem como líquidos: considerações Sobre o projeto poético de Ana Cristina Cesar*. Revista Desenredos - ISSN 2175-3903, Teresina / Piauí, ano V - número 16, Janeiro/Fevereiro/Março de 2013.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

- MALUFE, Annita C. *Poéticas da impermanência. Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: Fapesp e 7 Letras, 2011.
- _____. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 2006.
- _____. *Ana C., A crítica por trás da poesia*. Revista Letras, Curitiba, n. 62, p. 27-40. jan./abr. 2004. Editora UFPR.
- MIRANDA, Wander Melo, SOUZA, Eneida Maria de. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- OLIVEIRA, Fátima Maria de. *A máquina da escrita de Ana Cristina Cesar: afirmação da fissura nas bordas da produção de sentido*. Disponível em: <www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. *Singular e anônimo*. Folha de S. Paulo, São Paulo, p.08-9, 4 nov. 1984.
- _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- PEIXOTO, Marta. Sereia de papel: *Ana Cristina Cesar e as ficções autobiográficas do eu*. In: SÜSSEKIND, F.; DIAS, T.; AZEVEDO, C. (Org.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003. p. 275-284.
- QUEIROZ, Vera. *Paixão e morte em Ana Cristina César* (2002) Documento eletrônico disponível em <<http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/paixao35.htm>>
- RAMOS, José Artur Vitoria de Sousa. *O auto-retrato ou a reversibilidade do rosto*. 2001. (Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2001.
- ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica de Portugal*. Coimbra: 1992.
- ROCHA, Andrée Crabbé. *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Livraria Almedina, 1965.

- SAMPAIO, Cláudia Dias. *Autorretrato – A poético do retalho*. 2009. Disponível em: http://www.ciencialit.lettras.ufrrj.br/garrafa/garrafa19/clauidiasampaio_apoeticado.pdf. Acesso: 13 de março de 2014.
- SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo; Companhia das Letras, 1988.
- STAEEL, Madame. *Da literatura*. In LOBO, Luiza.(org) *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau - A transparência e o obstáculo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.
- SHALHUB. Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 7ed. São Paulo: Ed. Ática, 2007.
- SOUZA, Eneida M. de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Org.). *O futuro do presente: Arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a Crítica Biográfica. In.: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. *Janelas Indiscretas: Ensaio de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007 (2ª. Ed.).
- _____. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- VELOSO, Caetano. *Dans mon île*. Disponível em: <http://www.lettras.com.br/#!caetano-veloso/dans-mon-île>. <Acesso em 18 de junho de 2014>
- VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. *Bliss & Blue: segredos de Ana C*. São Paulo: Annablume, 1998.

WILLRICH, Bernardo Augusto. *Reflexos de uma escrita*: Representações do espelho na literatura. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2012, 52 p.

ZILBERMAN, Regina. História da Literatura e Identidade Nacional. In JOBIM, José Luis(org). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ⁱ XX - O TEJO É MAIS BELO

(do "Guardador de Rebanhos" - Alberto Caeiro)

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.

O Tejo tem grandes navios
E navega nele ainda,
Para aqueles que veem em tudo o que lá não está,
A memória das naus.

O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem.
E por isso porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

Pelo Tejo vai-se para o Mundo.
Para além do Tejo há a América
E a fortuna daqueles que a encontram.
Ninguém nunca pensou no que há para além
Do rio da minha aldeia.

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.

ⁱⁱ Os ratos – Fernando Pessoa

Viviam sempre contentes,
No seu buraco metidos,
Quatro ratinhos valentes,
Quatro ratos destemidos.

Despertaram certo dia
Com vontade de comer,
E logo à mercearia
Dirigiram-se a correr.

O primeiro, o mais ladino,
A uma salsicha saltou,
E um bocado pequenino
Dessa salsicha papou.

Eu choro do rato a sina,
Que a tal salsicha matou,
Por causa da anilina

Com que alguém a colorou.

O segundo, coitadinho,
 À farinha se deitou,
 E comeu um bocadinho,
 Um bocadinho bastou.

Após comer a farinha
 Teve ele a mesma sorte,
 Pois o alúmen que ela tinha
 Conduziu-o assim à morte.

O terceiro, pra seu mal,
 Gotas de leite sorveu,
 Mas o leite tinha cal;
 Foi por isto que ele morreu.

O quarto, desmiolado,
 A negra morte buscou,
 E julgou tê-la encontrado,
 Quando o veneno encontrou.

E sorvendo sublimado,
 Enquanto este gastava,
 (Agora invejo-lhe o fado),
 O feliz rato engordava.

É só cá neste terreno,
 Que caso assim é passado —
 Até o próprio veneno
 Já fora falsificado!

in Poesia do Eu, Obra Essencial de Fernando Pessoa, edição Richard Zenith, Assírio Alvim

iii Na minha ilha

Na minha ilha
 Ah... como é bom!
 Na minha ilha
 onde nunca se faz nada
 Onde se adora ao Sol
 Que nos acaricia
 E onde temos preguiça
 Sem pensar no amanhã
 Na minha ilha
 Ah..como o tempo é ameno!
 Bem tranqüila
 Perto do meu mar
 Debaixo dos grandes coqueiros que se balançam
 Em silêncio, nós sonhamos com nós mesmos
 Na minha ilha
 Um perfume de amor
 se esgueira
 Desde o fim do dia

Ela se apoia, me esticando seus braços doces
Doces e frágeis
Em volta do que há de mais mais belo
Seus olhos brilhantes
E seus cabelos castanhos
Se espalham
Sobre a fina areia
E nós brincamos de Adão e Eva
Brincadeira fácil
Que nós aprendemos
Porque minha ilha é o paraíso

^{iv} Desencanto

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.

- Eu faço versos como quem morre.

^v Autopsicografia

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.
E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.