

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MARIANA ANSELMO

**ENTRE ANAS:
TEXTUALIDADE FEMININA EM ANA CRISTINA CESAR E ANA CAROLINA
SOARES**

UBERLÂNDIA

2021

MARIANA ANSELMO

**ENTRE ANAS:
TEXTUALIDADE FEMININA EM ANA CRISTINA CESAR E ANA CAROLINA
SOARES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares.

UBERLÂNDIA

2021

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

A618e
2021 Anselmo, Mariana, 1989-
 Entre Anas [recurso eletrônico] : textualidade feminina em Ana
 Cristina Cesar e Ana Carolina Soares / Mariana Anselmo. - 2021.

 Orientador: Leonardo Francisco Soares.
 Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia.
 Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
 Modo de acesso: Internet.
 Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.8009>
 Inclui bibliografia.
 Inclui ilustrações.

 1. Literatura. I. Soares, Leonardo Francisco, 1974-, (Orient.). II.
 Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
 Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

 André Carlos Francisco
 Bibliotecário - CRB-6/3408



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br, copplet@ileel.ufu.br e atendpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado				
Data:	23 de setembro de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:30
Matrícula do Discente:	11912TLT021				
Nome do Discente:	Mariana Anselmo				
Título do Trabalho:	Entre Anas: Textualidade feminina em Ana Cristina Cesar e Ana Carolina Soares				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Guerra, Cinema e Romance: a Primeira Guerra Mundial em narrativas literárias e fílmicas				

Às catorze horas do dia vinte e três de setembro do ano de dois mil e vinte e um, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores(as) Doutores(as): Leonardo Francisco Soares / ILEEL-UFU, Flávia Trocoli Xavier da Silva / UFRJ; Paulo Fonseca Andrade / ILEEL-UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/09/2021, às 16:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARIANA ANSELMO, Usuário Externo**, em 23/09/2021, às 16:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Fonseca Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/09/2021, às 19:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavia Trocoli Xavier da Silva, Usuário Externo**, em 24/09/2021, às 11:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3058926** e o código CRC **1F267E49**.

*À minha mãe, Rita,
para onde minha escrita-mulher sempre retorna.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Leonardo Francisco Soares, que me convidou a percorrer os caminhos da literatura e do cinema, e que me conduz pelo labirinto iluminando o caminho com sua orientação, generosidade, dedicação e amizade.

À professora Cynthia Costa e ao professor Paulo Fonseca Andrade, pela amizade e companheirismo nas dicas e críticas preciosas no Exame de Qualificação.

À professora Flávia Trocoli e, novamente, ao professor Paulo Fonseca Andrade, que junto a mim e ao professor Leonardo, teceram uma rede de afetos na realização da Banca, com a indicação de novos caminhos e leituras.

À minha mãe, Rita, que me levou ainda no ventre para a universidade, e que me ensina desde sempre a alegria da descoberta.

À Luiza, minha irmã, por jamais me deixar perder a esperança.

Ao João, meu pai, por me mostrar que o amor é intransitivo.

Às minhas amigas, Aline, Fernanda e Luciana, pela escuta atenta e sem julgamentos, pois com elas essa partilha ganha sentidos. Também aos amigos Alessandra Caixeta, Fernando Barcellos, Laís Corpa, Marcus Vinícius Lessa de Lima, companheiros queridos de Graduação e Pós-Graduação.

À Cleusa Bernardes, que leu o resultado desta pesquisa e me auxiliou na lapidação da trama.

À Regina, com quem compartilho as exasperações de ser Mariana.

À Fernanda Bevilaqua e Luciane Segatto, que me mostraram a potência de meu corpo de mulher que dança.

Ao Ênio Bernardes, para quem me faltam as palavras, e com quem tenho a alegria de dividir belezas, até mesmo as belezas do erro.

*Ó Ana,
eu queria ir ao interior da madeira para saber ,
finalmente,
qual é a tua relação com a pequena estátua onde ensinas a ler.
o fundo da madeira interioriza um nó, um ovo, que acabará por
ser um povoado longínquo no meu horizonte.
O rumor longínquo que há na casa é meu.
Mas o labirinto que me atrai é vosso;
mais que duas bocas, dez dedos, muitas folhas.*

Maria Gabriela Llansol, *Um Beijo Dado Mais Tarde*

*Pitonisa é aquela que um dia queimou e cujo
fogo desce do alto em bênção de ventania sobre
nós em bênção de vendaval. Outra vez a lotação jamais
estará lotada para ti, digo, vem, é possível,
vem imediatamente, possível.
Hoje comeremos carne.
Vem imediatamente, possível, e nos leva.
Durante estes últimos meses amor foi este fogo.
Contagem regressiva: a zerar.
Hoje é o zero,
e daqui (Cristo em cruz de costas)
começo a amar.*

Ana Cristina Cesar, *Inéditos e Dispersos*

RESUMO

Este estudo examina a (im)possibilidade de uma textualidade de mulher na literatura e no cinema de autoria feminina, aproximando o texto poético da escritora Ana Cristina Cesar, em poemas selecionados do livro *A teus pés* (1982), e o texto fílmico da cineasta Ana Carolina, *Sonho de Valsa* (1987). Tendo em vista que literatura e cinema mantêm entre si uma série de relações possíveis, conforme abordado por Bazin (1961), investiga-se a hipótese de que essas obras se tangenciam por dois vieses: pelo viés da intertextualidade (PERRONE-MOISÉS, 1978), na medida em que as obras se apresentam como tramas fragmentárias, tecidas a partir de procedimentos de devoração, apropriação e colagem de vozes, textos e procedimentos artísticos plurais; e pelo viés do gozo feminino (BRANCO, 1989; BRANDÃO, 1989), na medida em que o erotismo é a força motriz das transgressões formais, estéticas e sociais que marcam essas texturas (LORDE, 1984). Na primeira parte, situam-se as autoras em sua dimensão histórica e contextual e em seus respectivos cenários de atuação, com base nos estudos de Malufe (2008), Mocarzel (2008), Moriconi (2016), Soares (2012), Sússekind (1998), busca-se, assim, compreender seu posicionamento *sob a condição feminina*. Posteriormente, discute-se as transgressões operadas nos textos, que se movem pela força do gozo e do erotismo no território do feminino. Por fim, articula-se o desmoronamento do amor romantizado com o *assenhoramento* do êxtase pela mulher na superfície textual das obras, buscando demonstrar os entrelugares em que se encontram Anas.

Palavras-chave: Textualidade; Poesia/Cinema; Mulher:Feminino; Ana Cristina Cesar; Ana Carolina Soares.

ABSTRACT

This study assays the (im)possibility of a woman's textuality in female literature and cinema, bringing together the poetic text of the writer Ana Cristina Cesar in selected poems from the book *A teus pés* (1982) and the filmic text *Sonho de Valsa* (1987) by the filmmaker Ana Carolina. Considering that literature and cinema maintain a series of possible relationships with each other, as discussed by Bazin (1961), the hypothesis that these works are influenced by two perspectives is investigated: through the intertextuality perspective (PERRONE-MOISÉS, 1978), as far as the works are presented as a fragmentary plot, woven from devotion procedures, appropriation and collage of voices, texts and plural artistic procedures; and through the female enjoyment (BRANCO, 1989; BRANDÃO, 1989) insofar as eroticism is the driving force of formal, aesthetic and social transgressions that mark these textures (LORDE, 1984). In the first part, the authors are situated in their historical and contextual dimension and in their respective scenarios of action, based on studies by Malufe (2008), Mocarzel (2008), Moriconi (2016), Soares (2012), Süssekind (1998), the aim is thus to understand its position under *the female condition*. Subsequently, the transgressions operated in the texts, which move by the force of enjoyment and eroticism in the feminine territory are discussed. Finally, the collapse of romanticized love is articulated with the grasping of ecstasy by the woman in the textual surface of the works, seeking to demonstrate the in-between places in which *Anas* find themselves.

Keywords: Textuality; Poetry/Cinema; Woman:Female; Ana Cristina Cesar; Ana Carolina Soares.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa da 1ª Edição de “Cenas de Abril” (1979).....	27
Figura 2 – “Leo the lion” (MGM)	58
Figura 3 – Gata siamesa em <i>Sonho de Valsa</i>	58
Figura 4 – Epígrafe: poema rasurado	59
Figura 5 – Cama de gato.....	63
Figura 6 – Príncipe de cavalo branco.	63
Figura 7 – Larga do meu pé!	67
Figura 8 – Se eu pular, você pula?.....	67
Figura 9 – Mergulho de cabeça	68
Figura 10 – Crise	69
Figura 11 – Traição.....	70
Figura 12 – Entrar pelo cano	71
Figura 13 – Engolir sapos.....	72
Figura 14 – Um homem assim como eu.....	76
Figura 15 – Virginia Woolf em <i>The dinner party</i> (1979).....	80
Figura 16 – Incômodo	106
Figura 17 – Ausência.....	107
Figura 18 – Síncope.....	107
Figura 19 – Fusão	107
Figura 20 – Marcha nupcial.....	108
Figura 21 – Fundo do poço.....	109
Figura 22 – Via-crúcis	111
Figura 23 – Contemplação.....	112
Figura 24 – Clausura e libertação	113
Figura 25 – Quebra e extrapolação.....	114
Figura 26 – Êxtase	119
Figura 27 – Transformação.....	128
Figura 28 – Facetas.....	129
Figura 29 – Pietàs frente a frente.....	129
Figura 30 – Gozo da máquina desnatadora, em <i>Velho e Novo</i> (1929)	131
Figura 31 – Gozo de Tereza e Ivan, em <i>Sonho de Valsa</i> (1987).....	132
Figura 32 – “Era uma vez”, por Ana Cristina.....	142
Figura 33 – “Eu vou te matar”, por Ana Carolina	143
Figura 34 – “E viveu feliz para sempre!”	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Primeiro ato da imaginação	10
PARTE I – ATRAVESSAMENTOS DE ANAS	19
CAPÍTULO 1 – Um anjo encouraçado	20
1.1 “A.C., temerosa, rosa, azul-celeste”	20
1.2 “Poesia e inspiração minha”	27
1.3 A cinematografização do poema em <i>A teus pés</i>	44
CAPÍTULO 2 – O mergulho da sereia	49
2.1 Sob a condição feminina, sob a condição de fazedora de filmes	49
2.2 <i>Sonho de Valsa</i> : os cantares de Tereza	56
2.3 Traduções ao pé da letra, palavra por palavra, imagem por imagem	66
PARTE II – MULHER-TESSITURA-MULHER	73
CAPÍTULO 3 – Anas, Terezas, Marys	74
3.1 “Por que recusamos ser proféticas?”	86
3.2 “E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão?”	102
3.3 “Liberta-me. Fazei com que eu me deixe amar, amando”	106
PARTE III – DESMORONAMENTOS	120
CAPÍTULO 4 – “Te amo estranha, esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor”	121
BANDEIRA	145
REFERÊNCIAS	148

INTRODUÇÃO

“Primeiro ato da imaginação”

A colcha tecida por Penélope. Centenas de fibras de algodão indissociáveis, entrelaçadas: tramas de um tecido de dia, novelos desmanchados à noite. Convoco a imagem do entrelaçar de filamentos, a ideia de texto como tecido, como rede, pescada em especial de Roland Barthes (2015), para ler as obras de Ana Cristina Cesar, escritora, e Ana Carolina Soares, cineasta, puxando fios, explorando a textura de suas obras, envolvendo-me no manto.

As textualidades¹ das duas autoras são marcadas por esse constante entrelaçamento de fios, originários de espaços diversos. O que está ao redor, está em tela. O que está dentro, está fora. Na poesia, Ana C. (uma das assinaturas de Ana Cristina Cesar) se apropria de uma plástica cinematográfica fazendo do papel tela em branco para projetar seu texto-cena, como no poema que abre *Cenas de Abril*:

Recuperação da adolescência

é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço
(CESAR, 2016, p. 17)

Já Ana Carolina se apropria de textos literários e não literários, transformando-os em diálogos, monólogos, encenações, cenários... É o caso dos versos retirados do “Cântico dos Cânticos”, e que, rasurados pela diretora, transformam-se em uma espécie de epígrafe para o filme *Sonho de valsa*:

Sustentai-me com flores
confortai-me com maçãs
porque estou doente de amor.
(SONHO, 1987)

Quais fios unem as duas aberturas? O objetivo deste trabalho é investigar a aproximação dessas escritas (textos poético e filmico) sob dois vieses, tendo em vista a série de relações possíveis mantidas entre literatura e cinema: pelo viés da intertextualidade na medida em que as obras se apresentam como trama fragmentária, tecida a partir de

¹ As noções de filme, texto, textualidade, escrita e escritura são usadas nesta dissertação de modo específico, seguindo a “orientação”: “o termo filme remete-nos à definição proposta por Christian Metz, ou seja, a de um ‘discurso significante localizável’, possibilitando encarar o material filmico como um texto passível de múltiplas leituras: ‘(...) batizaremos de ‘filme’, salvo precisão especial, o filme enquanto discurso significante (texto), ou ainda enquanto objeto de linguagem’ [METZ, 1972, p.11-12]. Já a palavra texto será tomada em um sentido lato: ‘lugar onde se realiza a dinâmica da produção de sentidos e sua transformação (...) Texto, tecido, teia, colcha, retalho, bordado. Rede que produz sentidos e é produzida no tempo e no espaço’ [CASA NOVA, 1996, p. 11]” (SOARES, 2000, p.14)

procedimentos de devoração, apropriação e colagem de vozes, textos e procedimentos artísticos plurais; e pelo viés do gozo feminino, na medida em que o erotismo se apresenta como a força motriz das transgressões formais, estéticas e sociais que marcam essas texturas.

A primeira parte deste trabalho, “Atravessamentos de Anas: Cinema na Literatura, Literatura no Cinema” é dedicada, então, à investigação do primeiro viés de tangenciamento das obras, tendo como pano de fundo a articulação entre literatura e cinema, em uma relação de retroalimentação criativa: como Ana C., sendo escritora, traz o cinema na tessitura de sua poesia, como se *cinematografasse* o poema; como Ana Carolina, sendo cineasta, traz a literatura na tessitura de seu filmes, como se fizesse deles *poesia improvável*. De um lado, Ana C. apropriando-se de técnicas, imagens, modos de fazer, temas do cinema, transcribindo conceitos cinematográficos em poesia; do outro lado, Ana Carolina tomando a literatura popular, sacra, erudita, a fraseologia popular, transformando-as em cenas de seu cinema autoral.

Busca-se, nesse primeiro movimento, compreender como as obras se aproximam ao favorecer a mobilidade e o diálogo entre discursos advindos de diferentes áreas do conhecimento e da arte. A pesquisa envolve, ainda, um movimento interpretativo sobre a literatura no mundo midiático e sobre o modo como ela se relaciona com as outras mídias, destacando as práticas poéticas da segunda metade do século XX e a linguagem cinematográfica. Abordagem importante na medida em que promove uma discussão sobre a ordem social nacional sob o olhar transgressor de duas mulheres artistas.

Destacamos: há nelas uma atitude antropofágica² que não se restringe ao atravessamento da literatura pelo cinema, e do cinema pela literatura. Ela se estende sobre todo o tecido: tanto texto literário quanto texto fílmico são interpenetrados por universos múltiplos, do pop ao clássico, da TV ao teatro, da rua ao consultório do analista; filamentos entrelaçados, forjados nesse viés antropofágico, que formam a complexa estrutura tecida por Anas.

² O termo antropofagia, relaciona-se à tradição oswaldiana, como foi tratado por Haroldo de Campos, que “defende a antropofagia como forma de redução e de devoração crítica, na qual o conceito de nacional se expande internacionalmente, não havendo mais lugar nem para exclusivismos regionalistas, nem para complexos de inferioridade cultural. A redução estética – gesto antropofágico e seletivo – transforma-se em riqueza cultural, em arte de exportação, resposta afirmativa de um país provinciano, tal como se apresentava o Brasil dos anos 1920. A consciência do subdesenvolvimento, uma das mais fecundas interpretações da dependência dos anos 1960, já se acha esboçada no projeto antropofágico de Oswald de Andrade.” (SOUZA, 2014, p. 798).

A segunda parte do estudo, “Mulher-Tessitura-Mulher”, inicia-se pela afirmação indispensável, “Eu estou falando de mulher”, tomada por empréstimo de um texto crítico de Ana Cristina do fim dos anos 1970, e tece paralelos entre reflexões sobre a mulher e o feminino de épocas e origens distintas: desde o ensaio ficcional de Virgínia Woolf do início do século XX, passando pela instalação da artista plástica Judy Chicago, ícone feminista dos anos 1970, por reflexões sobre a força motriz do erotismo da ativista Audre Lorde de 1984, e pelas pesquisas em literatura e psicanálise de Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, da virada dos anos 1980 para os anos 1990, chegando no século XXI com as pesquisas de Adriana Cavarero, de 2011, e de Pedro Kalil Auad, de 2018, sobre o cânone literário masculino e a lógica falogocêntrica.

Em 1979, por exemplo, Ana Cristina questionava sobre a existência de uma poesia feminina, de natureza feminina, distinta da poesia feita por homens. Longe de responder de forma definitiva à questão, uma afirmação sobressai na crítica: o fato de poucas mulheres estarem na produção literária, de poucas brasileiras serem escritoras, *poetas*. É esse fato, segundo ela, que torna imprescindível afirmar o sexo da autoria. Em 2010, trinta anos depois, Ana Carolina afirmava a necessidade de se pensar a hegemonia autoral dos homens nas artes, e por consequência, no cinema. Ela que afirma estar *sob a condição feminina e sob a condição de fazedora de filmes*. Como sinaliza a própria Ana Cristina, já em 1979, “essa discussão toda não fica tão rapidamente anacrônica” (2016, p. 265).

À medida em que os fios entre as reflexões artísticas e teóricas se tecem, a navegação avança por águas femininas embalada por movimentos de avanço e quebra; essa operação perpassa a questão da organização social baseada no patriarcado e na castidade da mulher, bloqueadora do caminho da emancipação feminina, e da problematização de arquétipos femininos repetidos em produções literárias e cinematográficas que obedecem à lógica *falogocêntrica*.³ O movimento de quebra e extrapolação culmina na compreensão de que é necessário repensar os valores estéticos e éticos masculinos que, por tradição, elegem o cânone.

As textualidades de Ana Cristina e Ana Carolina são, assim, tomadas da perspectiva proposta por Virginia Woolf em *Um teto todo seu*: a perspectiva do *gato de manx* –

³ Termo cunhado por Jacques Derrida a partir do jogo com os termos *falocentrismo* e *logocentrismo*, usado aqui na concepção da crítica feminista, para a qual “o termo denota a dominação masculina, evidente no facto de o falo ser sempre aceite como o único ponto de referência, o único modo de validação da realidade cultural. A sociedade dominada pelo falogocentrismo olha sempre a mulher com base na sua relação com o homem, deixando prevalecer os aspectos que lhe faltam por oposição à plenitude do homem. O discurso é falogocêntrico porque se organiza internamente à volta de todos os sinais e marcas do masculino, quer no que respeita ao vocabulário quer em relação à sintaxe, à gramática e às próprias regras da lógica discursiva.” (CEIA, 2009, Disponível em: <https://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/falogocentrismo/>)

possível projeção da mulher – cuja presença estranha, incômoda, distinta e rara no gramado da universidade – espaço de conhecimento – interrompe o almoço de senhores intelectuais – projeção do patriarca –. Em outras palavras, os poemas selecionados de *A teus pés* e o filme *Sonho de Valsa* são tomados da perspectiva da transgressão contínua de limites: o que uma mulher deve ou não deve dizer? Qual é o tom que a artista deve adotar para ser aceita e eleita como *parte* do cânone? Ela *precisa* ser aceita como parte do cânone? A voz de mulher pode falar do desejo ou deve silenciar? Pela voz que atravessa os textos poético e cinematográfico, a investigação busca essas respostas, ciente de que a língua(gem) não fecha a questão.

Assim, em “Desmoronamentos”, terceira parte da investigação, a mulher que se assenhora⁴ de sua força criativa – o êxtase – contida no gozo e operada por via da transgressão no e do texto, desloca-se para novos espaços, liberta-se dos mitos do amor romantizado, da repetição do discurso que não é seu. As imagens arquetípicas de mulher e de feminino, que marcam as texturas de *A teus pés* e de *Sonho de Valsa*, são postas frente a frente. Nesse movimento de aproximação entre as autoras, o leitor é convidado a conhecer o êxtase da mulher na letra do texto, atravessar a superfície e adentrar esse novo espaço.

Convite para o entrelugar (“Do mastro da bandeira”):

Ana Cristina Cesar foi poeta nos anos 70, no Rio de Janeiro.⁵ Pensou poesia antes de saber escrever, e pedia à mãe, Maria Luiza, que colocasse no papel os seus versos de menina. *Poeta precoce*. Antes de publicar seu primeiro livro por editora (o único em vida) – *A teus pés*, objeto desta dissertação – nutria laços de amizade com poetas consagrados da literatura brasileira (Manuel Bandeira, Drummond...), com críticos literários e professores universitários (Heloísa Buarque de Hollanda, Clara Alvim...), e também com poetas que surgiam no Rio dos anos 70 (Cacaso, Chacal...), geração que publicava seus próprios livros feitos artesanalmente (geração mimeógrafo), a dita geração dos poetas marginais.

Foi também *autora de artigos* (já que não se dizia crítica literária): começou no jornalismo cultural no *Jornal Opinião*, órgão respeitável da imprensa alternativa; escreveu para a *Folha de S. Paulo*, para a revista *Leia Livros*, para a revista *Beijo*... Ana escreveu com intensidade, sobre vários temas, sempre ligada ao fio da escrita. Arriscou-se em um

⁴ Assenhorar-se é lido, aqui, na chave do poema “Minha Senhora de Mim”, de Maria Teresa Horta (1971), conforme será retomado no final do capítulo 3.

⁵ Os dados biográficos sobre Ana Cristina Cesar foram retirados dos seguintes textos: *Ana C. O sangue de uma poeta*, de Italo Moriconi (2016); prefácio “Dizer tudo” de Alice Sant’Anna, que consta da edição de *Crítica e tradução*, publicada em 2016 pela Companhia das Letras; textos de Heloísa Buarque de Hollanda, “A imaginação feminina no poder” (1981), “Ana Cristina Cesar: heavy metal e tafetá” (1984) que compõe o “Apêndice” de *Poética*, publicado em 2016, pela Companhia das Letras; “Cronologia” de Waldo Cesar, publicada ao final de *Correspondência Incompleta*, em 1999, pela Aeroplano Editora.

mestrado na Escola de Comunicação da UFRJ (*Literatura não é documento*); viveu um período na Inglaterra onde realizou o mestrado em teoria e prática da tradução literária na Universidade de Essex. Artigo, dissertação, tradução, poesia, prosa, poesia/prosa, ilustração. Entrelugar constante, sempre estabelecendo teias de comunicação entre toda sua produção.

A ideia de poeta precoce, menina prodígio, acompanhou-a desde a infância. Desde criança, seus poemas foram publicados nos jornais de igreja e de colégio. Desde criança, uma persona poética foi forjada. A mão da mãe – que antes emprestava a caligrafia à poesia ditada por Ana – fez o intermédio entre Ana Cristina e Manuel Bandeira: entregou ao poeta um conto de Ana menina cuja personagem é ele próprio, Manuel Bandeira; em resposta, Bandeira enviou cópia de dois poemas manuscritos por ele mesmo, *Debussy* e *Irene no Céu* acompanhados do dizeres “ – Entra Ana, você não precisa pedir licença”. A mãe de Maria Luiza entregou a certidão de nascimento da poeta, “passaporte para o sempre mais, para o além”: Ana Cristina nasce poeta pelas mãos da mãe, mais de uma vez (MORICONI, 2016).

Família protestante, burguesa, da zona sul carioca, e também progressista de esquerda, em anos de ditadura civil-militar no país. O pai, Waldo Cesar, foi diretor da revista *Paz e Terra*, personagem importante do ecumenismo progressista de raiz protestante na América Latina. Perdeu suas atribuições no comando da Confederação Evangélica do Brasil, durante a crise política no Brasil pela ofensiva dos setores conservadores da instituição. A mãe, Maria Luzia Cesar, era professora no Colégio Bennet – colégio metodista onde os filhos estudaram – em que havia também um embate ferrenho entre esquerda e direita. Em 1964, Maria Luiza tirou os filhos do colégio em protesto à direção pró-golpe civil militar, colocando-os no colégio público.

Ana Carolina, por sua vez, nasceu em São Paulo, capital, em 1945. Ana Carolina Tejera Suarez, nome espanhol alterado pelo pai quando se estabeleceu no Brasil, tornou-se Ana Carolina Teixeira Soares.⁶ Sobre essa origem estrangeira cabe uma apresentação em mais detalhes, do mesmo modo de como chegou ao cinema, de como veio parar aqui, neste estudo.

O pai veio para o Brasil, em 1935, de um pequeno município chamado O Barco de Valdeorras, comunidade autônoma da Galícia. Estabeleceu-se na capital de São Paulo, antes mesmo de dominar a língua portuguesa, em 1937, dois anos após embarcar num

⁶ Todas as informações e citações presentes a partir daqui foram retiradas do depoimento de Ana Carolina à FGV, para o projeto Memórias do Cinema Documentário Brasileiro: Histórias de Vida, de 2015.

navio na Espanha. Trabalhou no escritório da representante da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, no governo Vargas, fato que ressoa no primeiro longa da diretora, *Getúlio Vargas*, lançado em 1974. A mãe, do município do Minho na região fronteiriça com Portugal, também da Galícia, saiu da Europa e foi para Santos, com os pais, que montaram no porto uma confeitaria. Ambos fugindo dos regimes fascistas europeus: de um lado Franco, do outro Salazar.

Foi desse encontro de imigrantes europeus, em bonde que descia a Pamplona para o Jardim Europa em solo paulistano, que se iniciou a família galega da Espanha, galega de Portugal e brasileira de São Paulo, “cujo tema familiar sempre foi a morte, o sangue e o amor” como conta Ana Carolina em depoimento à FGV, para o projeto Memórias do Cinema Documentário Brasileiro: Histórias de Vida, em 2015.

Nesse mesmo depoimento, Ana se situa na cidade em que morou até 1974, a partir da marcação de lugares que se relacionam à cultura: nasceu e morou no bairro Sumaré, atrás da *Rádio Tupi*, até os três ou quatro anos. Mudou-se com a família para o centro da cidade, na rua Martins Fontes, próximo à Praça Roosevelt e à *Rádio América*, para estudar em um colégio alemão, Colégio Visconde do Porto Seguro, um dos mais tradicionais da cidade. Entre a Rádio América, a Praça Roosevelt, e o Colégio, está a *Biblioteca Mário de Andrade*, primeira e principal biblioteca pública de São Paulo, e seguindo, a Rua Sete de Abril, onde se situava a *Sede dos Diários Associados*, e a primeira sede do MASP. Todas essas indicações geográficas traçam a teia cultural em torno da qual Ana Carolina cresceu e se formou: uma salada paulista, na pauliceia desvairada.

O contato com os imigrantes e com culturas múltiplas, “pororoca entre a vida escolar e a vida familiar” – herança familiar e consequência da formação no colégio alemão, no período pós-guerra, em que “não se falava bem o português” – produziu essa espécie de divisão, “uma esquizofrenia bem instalada que era uma família galega, anarquista e delirante, e uma escola alemã com uma alta densidade nazi [que] também tinha o humanismo e o iluminismo revisto e revisitado” (2015, p. 03), e essa impossibilidade da comunicação na vida que atravessará o cinema de Ana, como no seu primeiro longa ficcional *Mar de Rosas* (1978), em que, por exemplo, em uma longa sequência, as personagens dizem textos aparentemente desconexos dentro de um quarto cheio de terra, ou em *Amélia* (2002) em que as personagens não se comunicam pela limitação aparente da “diferença” das línguas, no caso, o português e o francês.

O Colégio Visconde de Porto Seguro é tradicional até hoje em São Paulo. Quando aluna das séries iniciais, Ana não só teve contato com a língua alemã nas aulas obrigatórias

do idioma, mas também com a cultura e literatura germânicas: Goethe era leitura obrigatória, ouvia-se Mozart nos intervalos de aula... No ensino superior, ingressou em uma instituição também tradicional: foi estudar Medicina na Universidade de São Paulo, pois queria ser médica neurologista. Acabou, por sua vez, concluindo o curso de Fisioterapia e fazendo uma incursão pela área: especializou-se em paralisia cerebral. Foi trabalhar no ambulatório do Hospital das Clínicas, com dois médicos, Antonio Frederico Branco Lefèvre e Plínio Ribeiro Cardoso, para, em seguida, abrir seu próprio consultório. Contudo, fez um desvio de rota: entrou para o curso de cinema do Colégio São Luiz.

Interessante observar algumas convergências biográficas entre as autoras. Assim como Ana Cristina, Ana Carolina nasceu em família de classe média, convencional, em uma das maiores capitais do país, no caso dela São Paulo/SP. A educação era valorizada pela família, então estudou em um colégio tradicional e rígido da cidade, formando-se no curso de Fisioterapia na Universidade de São Paulo – USP.

O Rio de Janeiro também foi a cidade que assistiu a maior parte da produção de ambas. Ana Carolina lançou seu primeiro longa documental, o já citado *Getúlio Vargas*, em 1974, no *Cine Caruso*, cinema de rua localizado no bairro de Copacabana. Em outras paragens da cidade carioca, mais bucólicas, Ana Cristina escrevia poemas entre os companheiros Chacal, Cacaso, Charles Peixoto na fazenda do poeta Luis Olavo Fontes.

O ano de 1974 é emblemático na história do Brasil. Em março de 74, o General Ernesto Geisel assumiu o poder, após dez anos de vigência do regime ditatorial do país, marcado pela violência repressiva e pelo controle policial imposto sobre a sociedade, e pela ausência de liberdades civis e públicas: a repressão e a opressão pairavam sobre as cabeças. Regime esse que reservava espaço específico para a mulher: lugar de submissão, de esposa, de mãe, de recato: o casamento, dentro da caixa, dentro de casa.

Ao mesmo tempo, ares de liberdade vindos do movimento *hippie* desciam ao sul, a anistia, a contracultura, o desbunde, as ondas feministas, os protestos contra o regime autoritário começavam a tomar forma, a ganhar tamanho. E as autoras que figuram neste estudo *se tornam mulheres*⁷ entre a opressão e a necessidade de liberdade.

O tema da liberdade e o tema da mulher são recorrentes na poesia de Ana C. A liberdade sexual das palavras: coxas, lábios, barrigas, pele, hímen, seios. Existe uma

⁷ Tradução brasileira para o original “On ne naît pas femme, on devient femme”, frase célebre com a qual Simone de Beauvoir inicia o segundo volume de *O segundo sexo* (1949), ideia que tomamos aqui como base do pensamento acerca da mulher.

imagem de mulher pulsante e potente na poesia, esse corpo que passeia livre nos versos. Às vezes discreta, às vezes secreta, às vezes “despetaladamente pelada”.

Também em Ana Carolina estão entrelaçados os temas: a imagem da mulher livre, metonímia de liberdade. Em suas cenas o corpo da mulher fala, desfila, cobre-se, e por vezes está nu, em particular em sua trilogia realizada *sob a condição feminina: Mar de Rosas, Das Tripas Coração e Sonho de Valsa*, com reflexos também em *Amélia* (lançado em 2001, após um hiato de treze anos).

E, para além deste trabalho, essas duas mulheres se encontraram? Em *Literatura não é documento*, resultado do curso de mestrado em Comunicação na UFRJ, concluído em 1979, Ana Cristina Cesar analisa documentários produzidos no Brasil sobre escritores. Dentre os documentários levantados pela escritora, está *Monteiro Lobato*, produzido e co-dirigido por Ana Carolina em 1971. Em 17 de junho de 1978, as Anas se encontram para uma entrevista, cuja transcrição está no item “Sete depoimentos”, que compõe a dissertação de Ana Cristina. O encontro já se dá no campo do atravessamento entre Literatura e Cinema, Cinema e Literatura, o campo em que se instala a terceira margem.

Pouso a mão no mapa de navegação/mulher – peito/farol – para lançar a minha pesquisa nesse limiar da (im)possibilidade feminina, provocada por esses entrecruzamentos, e ciente de estar, como mulher e pesquisadora, *sob a condição feminina*.

PARTE I
ATRAVESSAMENTOS DE ANAS

CAPÍTULO 1 – Um anjo encouraçado

Pesquisar Ana Cristina
Sem cair na leitura ingênua
Sem querer decifrar mistérios
Querendo.
Não cair na armadilha, pato, patinho.
Envolver-se no manto.
Descobrir-se.
Capturar-se.
Tecer de dia e desmanchar à noite.
Puxar os fios.
Ser singular e anônimo.

1.1 “A.C., temerosa, rosa, azul-celeste”

A poética de Ana Cristina revela a apropriação da linguagem das várias áreas em que atuava. Uma incorporação não só da linguagem dessas outras áreas, mas do próprio modo de fazer poético, de vozes de outros poemas e autores. O empréstimo da plástica cinematográfica que atravessa seus poemas é perceptível em temas (personagens, atores, cenas, músicas), e em procedimentos (colagem, cenas, poemas-roteiro, termos técnicos do cinema).

Ler Ana Cristina Cesar – Ana Cristina, Ana C., ou A.C, conforme variava a assinatura em suas publicações – é ser interpelada e mobilizada pelo texto. A todo tempo, dirige-se ao leitor, chama-o a se movimentar, a experimentar o ritmo, o som, o espaço das palavras e do papel. A tensão entre o que é intimidade, confissão, verdade e mentira, que marca a poética da autora, é a armadilha do jogo poético de Ana C.: “a gente pode cair que nem um patinho na armadilha da intimidade, achar que estou revelando minha intimidade ou escondendo minha intimidade e não é isso, sabe? Podemos puxar outros. Ler é meio puxar fios, e não decifrar” (CESAR, 2016, p. 301).

A armadilha da intimidade tem duas faces: uma que captura o leitor, crédulo na intimidade forjada por correspondências ficcionais, em confissões inventadas, em imagens-ícone da autora jovem, no mito trágico do poeta que sacrifica a vida em benefício da Literatura⁸. A outra face da armadilha captura a própria Ana Cristina. Sérgio Alcides faz

⁸ Posiciono-me, no que diz respeito à utilização torta da morte de Ana Cristina como operador de leitura de seus textos, ao lado de Sérgio Alcides, que analisa perfeitamente a questão: “É uma dolorosa ironia que a tragédia pessoal de Ana Cristina Cesar desapareça, irrecuperável, à sombra do mito trágico do poeta, aquele que sacrifica a própria vida em benefício da Literatura – com a inicial maiúscula do seu nome, *L*. A procedência romântica desse ideal não poderia contrastar mais com a poética da autora, como você não

um alerta ao “Querido L.”: a fotografia de Ana Cristina, com óculos escuros e cabelos de permanente revoltosos, que estampa a edição de “Poética”, e que cristalizou sua imagem de poema mulher, jovem, com aura de contestação e marginalidade, representa mais do que uma pessoa, mais do que a pessoa de Ana C. Trata-se de um ícone, e a “disputa pelo significado desse ícone é uma armadilha para Ana Cristina. Tudo isso [as mil palavras que valem essa fotografia-ícone de Ana C.] facilita muito que ela seja adorada (e consumida), mas dificulta que ela seja lida.” (ALCIDES, 2016, p. 12).

Ao teorizar sobre o ato da leitura como puxar de fios de significantes, Ana C. está fazendo também um alerta ao seu “Querido L.”: o reducionismo da leitura como decifração ameaça a efetiva leitura da poesia. É por meio da leitura simplista que se monta a armadilha para sua escrita. Sergio Alcides expõe as três formas principais de leituras reducionistas que sustentam a armadilha: “a redução da poesia ao confessionalismo, que banaliza a relação entre o autor e a voz que elabora, confundindo o ‘eu’ escrito com o ‘eu’ que assina”, a redução da dicção poética ao *pop*, como se a “a escolha da linguagem rigorosamente coloquial, a coragem de ‘contaminar’ a poesia com referências explícitas à cultura de massas então execrada pela intelectualidade, o humor despeitado, além da observação mais ferina do cotidiano de sua geração, inclusive a sexualidade” permitissem a leitura casual e desatenta, e a “redução ao feminino, com a tentativa de dar à condição de mulher um caráter explicativo” (ALCIDES, 2016, p. 13).

Para o autor, e para mim como pesquisadora alertada, é preciso desarmar a cilada, “ler o que está escrito no livro”, tirar a fotografia-ícone da pauta, colocar nela a materialidade do texto, e embarcar no navio da textualidade de Ana C., pois é nele que se navega no universo híbrido de vozes poéticas variadas (ora dela mesma, ora de outros) e de gêneros literários (poesia, prosa, diários, cartas). Nesse universo, não há a “Verdade com letra maiúscula”: a verdade – seja social, política ou íntima – é impossível em literatura, ela escapa; e é sob o princípio de que não existe uma verdade do texto, que Ana C. afirma sua opção pela construção literária, convocando o leitor a puxar os significantes, associando-os a outros, formando constelações. Se a verdade é uma impossibilidade, a poeta opta pelo literário, pela intimidade fingida.

Ao convocar o leitor para puxar os fios desse tecido literário, Ana Cristina indica um caminho para a leitura tanto de sua obra artística, quanto teórica. Seu trabalho

deixará de notar, se chegar ler os livros que ela deixou. Sem falar no fato de esse mito ser originariamente masculino: a poesia dela entre outras coisas dá um tapa na cara do sexismo literário, ainda que com ‘luvas de pelica’.” (ALCIDES, 2016, p. 12).

acadêmico e de crítica exploram diferentes assuntos – cinema, literatura, tradução, por exemplo – e evidenciam um viés essencial de seu pensamento: teorizar acerca de sua própria produção, pelo atravessamento de outras obras. Enquanto analisa outros textos, teoriza sobre seu próprio fazer poético: Ana puxa os fios da malha que ela mesma tece, como Penélope que desmancha, à noite, a trama que teceu durante o dia.

Em depoimento concedido aos alunos da Faculdade da Cidade, em 1983, no curso de *Literatura de mulheres no Brasil*, sobre a leitura como o exercício de puxar os fios, mas não como um ato de decifrar o texto, a escritora evidencia também sua “comunidade” de leitura teórica, já que é Roland Barthes, em *A morte do autor*, quem fala sobre o destecer-se da escritura:

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, ‘desfiada’ (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. (BARTHES, 2004, p. 63).

É Ana Cristina quem revela que seu processo de criação estética passa pela incorporação de trechos, versos, ideias de outros autores. Nesse mesmo depoimento, faz outras referências indiretas às concepções de leitura de Roland Barthes, como no comentário: “agora, ‘a teus pés’, como eu te disse, eu sinto como uma referência ao outro. Inclusive o assunto do texto é uma paixão. Quando você fala em ‘a teus pés’, você está fazendo ‘fragmentos de um discurso amoroso’”, em referência ao título do livro do autor *Fragmentos de um discurso amoroso*, publicado pela primeira vez em 1977, ou ainda: “todo texto desejaria não ser texto. Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura.” em referência ao artigo *A morte do autor*, publicado em 1967 (CESAR, 2016, p. 303). Dá, também, chaves de leitura como o poema “Índice onomástico”, de *A teus pés* (1982) em que constam referências a autores e textos dos quais foi leitora.

Ao perscrutar a dicção poética de Ana Cristina, Flora Süssekind em *Até segunda ordem não me risque nada*, livro/ensaio publicado em 1995, a partir da análise de cadernos e rascunhos pertencentes ao acervo deixado pela autora, afirma a importância do trabalho de tradução na construção dessa dicção poética própria, chamando a atenção para o fato de que o exercício de tradução de alguns textos e a composição de certos poemas traduzidos, sugerem leituras de sua própria poesia. Tendo como foco essa dicção, Flora Süssekind define a poesia de Ana C. sob dois vieses.

O primeiro, interpretativo, toma a poesia como “arte da conversação”, escrita da conversação, como fala. O outro viés, leva em consideração o terreno de interferências em que Ana Cristina desenvolve seu método poético, recorrendo a métodos alheios (tradução), linguagens não verbais (pictografia, desenho), diários de bordo e a própria reescrita de seus textos. O movimento em direção à uma dicção própria passa, além da recorrência a outros espaços artísticos, por uma série de diálogos entre gêneros literários distintos (prosa, poesia, ensaios pictóricos e gráfico-narrativos, exercícios de crítica), mesclando-os e criando uma tensão entre “poesia da experiência e autorreflexão, entre dicção aparentemente ‘muito pessoal’ e postura quase sempre ‘em guarda’ (...) sobretudo quando se trata de esboçar, nos seus textos, um sujeito” (SÜSSEKIND, 1995, p. 10). Ainda nas palavras da pesquisadora:

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

Para Italo Moriconi (2016) a poesia de Ana C. estabeleceu uma dinâmica das relações de som e sentido entre as frases poéticas, deixando transparecer um tipo de formação literária cosmopolita rara no Brasil:

O antiliterário era incorporado como problema do fazer poético. Se a vontade do literário era efetivamente muito forte em Ana Cristina, o fato é que se defrontava com a necessidade histórica do antiliterário. Necessidade de assumir atitudes e temas que negassem ou desconsiderassem o sublime poético. Necessidade histórica que aproximava o clima estético dos anos 1970 ao modernismo dos anos 1920 na esteira do tropicalismo dos 1960. Momentos dessublimadores, culturalmente revolucionários. Ana Cristina enfrentou essa contingência assumindo a lição de seu amado Baudelaire, paixão que roubou de Drummond e Eliot. Tentar o paradoxo: tornar literário o antiliterário, fazer do antiliterário manifestação, ainda, do belo (MORICONI, 2016, p. 20).

Pelo entremeio do antiliterário como problema do fazer poético, a tessitura de Ana Cristina incorpora o prosaico, mimetiza a correspondência e o diário, apropria-se da pictografia e do cinematográfico. *Correspondência completa*, por exemplo, é retrato desse

espaço poético: carta escrita para ninguém e para todos – “my dear” – assinada por uma personagem – Beijo. / Julia – e por ela mesma – na capa consta: ana cristina c. (em letras minúsculas). Reinaldo Moraes, em resenha publicada na *Ilustrada, Folha de S. Paulo*, em 1982, comenta o texto de *Correspondência* (“Foi-se a poeta, restaram os versos. Caí de boca.”) como espécie de forja: “Fragmentos de história exemplar de moça culta, *classèe* e desbundada, frestas de intimidade, estilo elíptico de quem supõe no leitor um possuidor da chave de todas as significações ocultas no texto.”, ironia e sensibilidade, fato mencionado e fato calado, “Escritura ambígua referindo-se a vivências deslizantes”. (MORAES, 2016, p. 448). Para Ana Cristina, “tudo pode ser matéria de poesia. Sem as obrigações iconoclastas do modernismo, a poesia ‘pode dizer tudo’ e revela inquietação ante essa abertura” (CESAR, 2016, p. 189). Daí a incorporação, à sua dicção poética, de diversas vozes e universos.

Em ensaio publicado pela primeira vez em 1976, no *Jornal Opinião*, “Um livro cinematográfico e um filme literário”, Ana Cristina – atuando como crítica – comenta duas obras narrativas literárias: *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Süssekind e *A festa*, de Ivan Angelo. Em ambos os casos, a autora aponta uma aproximação entre a construção da obra literária e o cinema; identifica, então, um procedimento que denomina “cinematografização do texto literário”, a partir do processo de produção de sentido do texto, por meio da montagem. É a figura do narrador, ou uma espécie de diluição de narrador, que, segundo a autora, estrutura essas obras:

No romance de Carlos Süssekind o narrador só se manifesta uma vez, numa nota introdutória (à guisa de letreiros, onde situa os personagens). Depois se retira e “deixa os documentos falarem por si”. Sua presença estruturadora só se manifesta agora no silêncio das relações entre os dois textos, que convergem e divergem implicitamente. O narrador se cala de propósito, se recolhe de toda onipotência, em contraposição a uma literatura de pendor naturalista em que a voz do narrador sabe tudo e conta tudo. Há como que uma cinematografização do texto literário (CESAR, 2016, p. 203).

Tanto em *Armadilha para Lamartine*, em que o narrador se manifesta apenas uma vez, quanto em *A festa*, marcada pela mudança de focos narrativos, de narradores, e de formas de narrar, a cinematografização da literatura é abordada por A.C. como a técnica fundamental que estrutura os fragmentos das narrativas, já que a ausência da voz narrativa reforçaria a credibilidade do aspecto objetivo do que se mostra ao leitor. Essa cinematografização do texto literário consistiria na imitação, apropriação do jeito de narrar

do cinema, objetivo, dispensando a voz do narrador e, mesmo assim, produzindo continuidade no relato pelo recurso da montagem.

A assimilação da forma de narrar do cinema, operada pela literatura nas obras citadas, tal como percebida pela escritora, dispensa a voz do narrador naturalista, onisciente e em terceira pessoa, e ainda assim produz continuidade narrativa na montagem. O sentido se constrói por meio da montagem dos fragmentos e pela justaposição desses elementos sem que um narrador único conte o relato. O texto literário revela imagens; “mostra”, não conta, tomando pra si a plasticidade de um filme. A cinematografização do texto literário é, assim, a plasticidade do cinema emprestada ao discurso narrativo que mostra, aparentemente, sem narrar.

O conceito de cinematografização do texto literário por meio do empréstimo da técnica cinematográfica pela literatura, por meio da montagem e da multiplicação de enfoques, converge para o conceito de uma via de mão dupla entre literatura e cinema, apresentado por André Bazin, em seu ensaio “Por um cinema impuro”, de 1961.

Desde que o cinema surgiu como expressão artística, literatura e cinema mantiveram entre si um conjunto de relações sob a forma de um circuito de mão dupla: no primeiro momento, o cinema encontrou na literatura um modelo narrativo, que permitiu contar histórias através de imagens. Depois, a literatura – impulsionada pela vanguarda modernista – incorporou, por analogia, procedimentos e temas característicos do cinema, modificando sua própria estrutura narrativa.

Em uma extremidade do circuito o cinema incorporava os traços romanescos e ganhava unidade narrativa; na outra, uma determinada produção literária de vanguarda modernista, contemporânea a esse cinema, incorporava os procedimentos de produção e recepção da arte cinematográfica, quer dizer, os “novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o close, ou estruturas de narrativa, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos.” (BAZIN, 1991, p. 121). Essa incorporação do procedimento e da recepção cinematográficos não se deu de forma passiva pela literatura, na medida em que pela escrita se criam imagens ainda não idealizadas pelo cinema. Ocorre uma soma ao repertório procedimental literário, tanto na poesia, quanto na ficção.

A própria Ana Cristina, no ensaio citado, esclarece como se dá a utilização de técnicas que parecem estranhas a um espaço artístico específico, e que como soluções radicais, funcionam como “reviravolta de uma linguagem tradicional”:

No cinema, as técnicas literatizantes sacodem a crença no objeto fotografado, o disfarce da manipulação narrativa e o enfeitiçamento das plateias. Na literatura, a técnica da montagem e da multiplicação de enfoques abre estranhos espaços no romance, em que o grande pai-narrador cala e o leitor é chamado a pôr o livro em movimento (CESAR, 2016, p. 208).

Ao comentar a estrutura do romance *A festa* como um “livro de solução cinematográfica” em que “os elos narrativos são dados fundamentalmente pela montagem, e não pelo discurso de um arquinarrador”, Ana Cristina revela, ao mesmo tempo, uma chave de leitura possível de sua própria obra – como identificado por Flora Süssekind em seu ensaio já citado – que impele o leitor à quebra da passividade da leitura, e o convida a “mudar de galho a cada corte”, descobrir “nexos não explícitos da montagem” (CESAR, 2016, p. 206).

Se, em Ivan Angelo, a autora aponta uma recusa do tom onipotente de um narrador único – como questionamento realizado pelo romance moderno às formas tradicionais de narrar –, na própria Ana Cristina Cesar, analogamente, observamos uma diluição do sujeito lírico nos poemas, em que o sentido do texto se dá pela montagem, articulação e justaposição de imagens.

Essa dispersão contudo não constitui um esfacelamento – porque a montagem as articula e comenta. Os textos são jogados uns contra os outros, diferentes perspectivas se contrapõem e modificam. O texto se cinematografiza para recusar a função onisciente do narrador (CESAR, 2016, p. 207).

Tais considerações apontam para a possibilidade de a Ana C. crítica desvendar alguns dos artifícios da Ana C. poeta. Busco, então, investigar no texto poético da autora o procedimento de construção em textos literários por ela apontados na análise dos romances acima citados, a cinematografização do poema, já que esse modo de construção poderá consistir em procedimento essencial para a leitura crítica de sua obra poética.

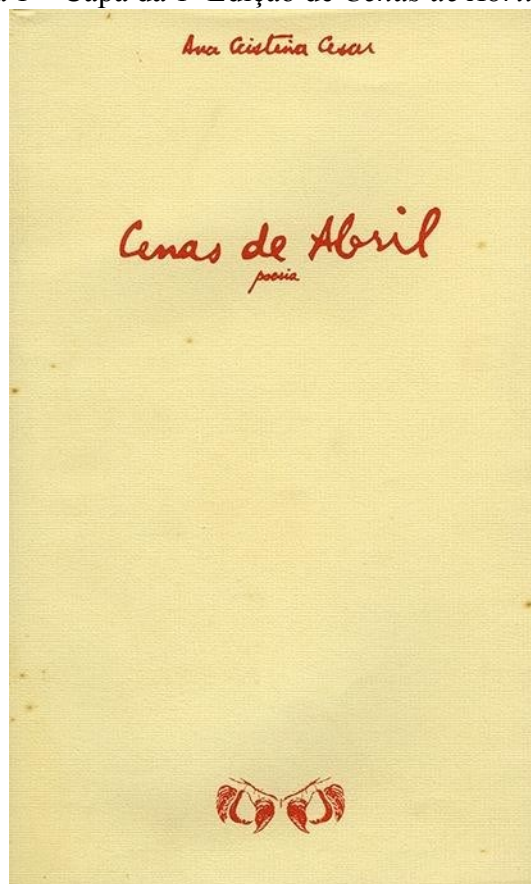
Esta etapa da pesquisa se dedica a apontar as principais características da obra poética de Ana Cristina⁹. Começaremos, então, apresentando o primeiro livro lançado pela autora em versão artesanal, em 1979, *Cenas de Abril* (relançado em 1982 como uma sessão de *A teus pés*, pela Editora Brasiliense) como uma reunião dos principais elementos formadores da poética da autora.

⁹ Tendo como objeto a edição de 1982 de *A teus pés*, da Editora Brasiliense.

1.2 “Poesia e inspiração minha”¹⁰

Em 1979, Ana Cristina Cesar publicou seu primeiro livro de poesias no circuito literário paralelo do Rio de Janeiro, impresso em offset, costurado à mão. A edição em brochura, com trabalho gráfico minimalista e pensado, tem a capa em cor clara, com exceções: ancorado no centro, o título impresso em letra cursiva vermelha, “Cenas de Abril: poesia”; na margem superior o nome da poeta “Ana Cristina Cesar”; e uma pequena ilustração, no rodapé da página, completa a cena. A edição que Ana realizou com as próprias mãos é raríssima; mas *Poética*, edição comemorativa da Companhia das Letras, lançada em 2016, que reúne parte da produção literária de Ana Cristina, preserva a capa idealizada por ela em vida. É a capa, agora impressa em azul, que figura na abertura da sessão “Cenas de Abril”.

Figura 1 – Capa da 1ª Edição de *Cenas de Abril* (1979)



Fonte: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=442945>

¹⁰ Título de um dos cadernos de Ana C.

Embora o primeiro livro de poesia publicado por Ana Cristina não tenha saído por editora, seu nome já circulava no meio literário e acadêmico do Rio de Janeiro da década de 70, seja por sua atuação como jornalista, por suas relações pessoais, ou por ter publicado poemas em revistas de arte independente e em antologias importantes da época.

Em meados de 1975, Ana Cristina formou-se em Letras na PUC. Estava pronta para cair no mundo lá fora. Voraz. Ao lado de sua atividade como professora de português em colégios de 2º grau e de inglês na Cultura Inglesa, buscava inserir-se no universo do jornalismo cultural. A porta de entrada sereia o *Opinião*, o mais respeitável dos órgãos da imprensa alternativa, lido pelo segmento mais crítico, cosmopolita e escolarizado da opinião pública. Na área da poesia, teria poemas selecionados por Bernardo Vilhena e Eudoro Augusto para a seleção de poesia marginal por eles publicada no primeiro número de *Malasartes*, revista de arte lançada em dezembro de 1975. Foi também nesse ano que Ana, por intermédio de Clara Alvim, travou conhecimento com Heloísa Buarque e acabou sendo convidada a participar da antologia *26 Poetas Hoje*. Note-se que no caso de *Malasartes*, “marginal” ainda era um termo genérico referente aos poetas jovens que surgiam no Rio. Ana era marginal por conveniência (MORICONI, 2016, p. 01).

Assim, em 1976, publicou seis poemas – “Simulacro de uma solidão”, “Flores do mais”, “Psicografia”, “Arpejos”, “Algazarra” e “Jornal Íntimo” – no livro *26 Poetas Hoje*, antologia de poemas organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, crítica literária e, também, sua amiga e professora na PUC do Rio de Janeiro. A antologia, como seu título denuncia, reuniu poemas de vinte e seis poetas, tanto daqueles ligados à chamada poesia marginal, como também deu lugar a outros que “de forma diferenciada e independente, percorrem o mesmo caminho”, registrando, assim, a tendência de renovação da poesia da época e os confrontos entre as saídas adotadas por essa poesia (HOLLANDA, 2016, p. 11). É possível perceber, pela leitura dos seis poemas de Ana, que a sua dicção poética não estava totalmente identificada ao tom da poesia marginal. Ítalo Moriconi (2016) confirma a diferença entre a produção literária de Ana C. e a poesia marginal pela sofisticação de sua dicção:

A crítica literária contemporânea é unânime em classificar o texto de Ana Cristina como excêntrico em relação ao tipo de poesia que notabilizou sua geração e que passou para os manuais de literatura sob o rótulo de “poesia marginal”. Seu trabalho apresenta uma sofisticação distinta da dicção propositalmente antiliterária e formalmente simples de poetas como Chacal, Charles, Bernardo Vilhena, Leila Micolis, entre outros, que

forjaram no início dos anos 1970 o tom marginal, a partir de um coloquialismo que misturava Oswald de Andrade, ecos de Manuel Bandeira, ritmos próximos a Caetano e Gil e dicção de Torquato Neto e Waly Salomão. (MORICONI, 2016, p. 02)

Embora seja impossível dissociar a produção poética de Ana C. da época, inclusive o desejo compartilhado do grupo de romper com padrões estéticos dominantes na literatura brasileira até aquele momento, a seleção dos poemas publicados na antologia aponta para esse projeto poético de Ana C.: de um lado, dialoga com a tradição literária, mais evidente em dois poemas, “Flores do Mais”, em referência a “Flores do Mal” de Baudelaire; e “Psicografia”, em referência ao poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, e do outro, problematiza o literário propriamente dito, a partir do questionamento sobre os limites da literatura (entre gêneros e formas literárias, realidade e ficção, confissão e literatura, literatura e biografia) com os poemas “Simulacro de uma Solidão”, “Arpejos” e “Jornal Íntimo”, e sobre o fazer poético, com “Algazarra”. Nesse sentido, Tania Cardoso de Cardoso (2011) afirma sobre o projeto poético da autora:

No conjunto de poemas selecionados para publicação, nota-se uma certa preocupação em apresentar caminhos diferentes a serem trilhados mais tarde, como também elementos que estariam em jogo para a construção de um projeto poético particular. Através dos poemas escolhidos para a antologia em questão, já podemos ver um primeiro esboço de projeto – mesmo que nela a maioria dos textos ainda esteja próxima da estética marginal. (CARDOSO, 2011, p. 79-80)

Dos seis poemas selecionados para *26 Poetas Hoje*, “Arpejos” e “Jornal Íntimo” foram os únicos publicados em livro por Ana C., ainda em vida, na já citada edição artesanal de *Cenas de Abril*, de 1979, incluída em *A Teus Pés*, na edição da Editora Brasiliense de 1982. Os outros quatro só apareceram em livro em 1985, em *Inéditos e Dispersos*, volume póstumo organizado por Armando Freitas Filho, amigo da autora:

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 meus 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 a 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 remorsos.

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 sinais de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata.
(CESAR, 2016, p. 26)

Jornal Íntimo

à Clara

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 obnubilada. 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, pelos 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
(CESAR, 2016, p. 39-40).

Esses dois poemas de *Cenas de Abril* são emblemáticos, não só por figurarem na seleção de Heloísa Buarque de Hollanda, mas por encenarem características fundamentais da poética de Ana Cristina: a linguagem do gênero do diário, o jogo entre os limiões da biografia, da intimidade e da literatura, o coloquialismo, e o erotismo que aparece, tantas vezes em figuras alegóricas, a subversão e a ironia na medida em que mostra a recusa ao convencional.

“Jornal Íntimo” se apresenta na linguagem de um diário, em que o sujeito poético relata o cotidiano de forma fragmentária e desordenada. Em *flashes*, o corriqueiro irrompe no poema, como uma elaboração literária da matéria vivenciada: “Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável”, “Voltei a fazer anos”, “Tomo banho de lua”, “Binder diz que o diário é um artifício, [...]”, “Nossa primeira relação sexual”, “Não consegui fazer as reclamações devidas”, “Célia também deu de criticar meu estilo nas reuniões.”, “Comemos pato no almoço.”, “Copiei trinta páginas de Escola de Mulheres no original sem errar.”, “Cantei e dancei na chuva”, “Tivemos uma briga.”, “Célia desceu as escadas de quatro”, “Comemos outra vez aquela ave no almoço”. A enumeração dos dias se inicia de forma lógica, decrescente, do dia 30 de junho ao dia 25 de junho, ponto em que passa a crescente, do dia 26 até o dia 30 de junho.

O simulacro de intimidade, como se partes de um diário fossem transpostas para as páginas de um livro, são denunciados pelo próprio sujeito lírico: “Copiei trinta páginas de Escola de Mulheres no original sem errar”; o poema é também simulacro de intimidade, na medida em que simula o próprio ato da leitura clandestina do texto, “ato erótico de abrir o livro, filho imaculado da paixão” (BRANCO, 1989, p. 100), como se o leitor estivesse “bisbilhotando” a confissão no diário, adentrando a intimidade desse sujeito, indo e

voltando nas folhas, apropriando-se do texto e fazendo um discurso de fragmentos por meio da cópia.

Há um inventário de situações corriqueiras, de confissões, de referências secretas e explícitas, que formam uma teia-texto em que o tensionamento entre o real e o ficcional, o simulacro de intimidade, é atravessado pela questão do próprio fazer literário. O dia 27 de junho é exemplar do procedimento de Ana Cristina:

27 de junho

Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnubilada. 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, pelos subindo pelo pescoço. Quando Binder perguntou do banheiro o que eu dizia respondi “Nada” funebremente.

(...)

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.

(CESAR, 1992, p. 80-81).

Nos trechos, o sujeito lírico feminino relata sua primeira relação sexual com o parceiro, em que estão sóbrios, e sobre a dificuldade de falar sobre suas fantasias, em uma indicação discreta sobre a opressão feminina: “O obscurecimento me perseguiu outra vez”, “Não consegui fazer as reclamações devidas.”, “Quando Binder perguntou do banheiro o que eu dizia respondi ‘Nada’ funebremente” (e mais à frente: “Binder sempre me afaga no lugar errado”). Apesar de desejar e de fantasiar, o faz no lugar do obscurecimento, do implícito, e da metáfora: “O prurido só passou com a datilografia”, identificando a masturbação feminina à datilografia. Interessa observar também que “prurido” aparece em outro poema de Ana Cristina, *Arpejos*, como “coceira no hímen”, demonstrando a incorporação do antiliterário à sua poética.

Outra indicação da encenação da intimidade atravessada pela questão do fazer poético em “Jornal Íntimo” são as referências ao filme *O ano passado em Marienbad* (1961) e à peça teatral “Escola de Mulheres”. A referência ao cinema, por meio do filme de 1961, aparece imiscuído às sensações do sujeito lírico, “Me sinto em Marienbad junto dele”, aproximando-se à sensação de estar perdida, atordoada, confusa, já que a estrutura

narrativa da obra cinematográfica não é convencional, mistura realidade e ficção, na medida em que as relações temporais e espaciais se confundem, atribuindo uma natureza fantasiosa e onírica ao filme (assim como a estrutura do poema, haja vista as datas).

A peça “Escola de Mulheres”, de Molière, do séc. XVII, é uma sátira sobre a infidelidade conjugal, em que um homem machista, por receio de ser traído, idealiza uma esposa: estúpida, ingênua, sem autonomia, uma mulher criada para servi-lo. A intertextualidade proporciona uma leitura crítica e irônica à opressão feminina na ordem patriarcal brasileira, que reservava à mulher o lugar de esposa e mãe apenas, e desconsiderava seus desejos. Por essa lógica, a mulher perfeita não teria voz.

O texto introdutório da antologia fornece, então, o panorama do jornal íntimo de Ana C.:

A poetização do relato, das técnicas cinematográficas e jornalísticas resulta em expressiva singularização crítica do real. Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político. Nesse último caso, é interessante observar como a atualização poética de circunstâncias políticas, experimentadas como fator de interferência e limitação da vivência cotidiana, se faz contundente e eficaz, diferenciando-se do exercício da poética social de tipo missionário e esquemático. (HOLLANDA, 1998, p. 12)

No mesmo caminho, retomando a ideia de Flora Süssekind sobre o procedimento poético de Ana Cristina a partir da teorização sobre os limites do literário e da produção literária, pelo atravessamento de outras obras e pela reescrita de seus próprios textos, é possível identificar os dois vieses da dicção poética apontados no ensaio de 1995, em particular nos poemas mantidos por Ana Cristina em *Cenas de Abril*: o viés da poesia como “arte da conversação”, escrita da conversação, como fala e o viés do terreno das interferências (tradução, diário de bordo, reescrita, diálogos entre gêneros literários distintos).

O livro de 1979 revela, assim, aspectos centrais da poética de Ana Cristina, no que diz respeito ao diálogo com a tradição literária e com espaços artísticos distintos, e as transcrições que opera a partir desses elementos, desde conceitos – como é o caso do próprio nome do livro, já que cena é um conceito tanto do teatro, que pode designar o espaço utilizado para representação ou a subdivisão numa peça, quanto do cinema, em que designa um trecho de filme com unidade de tempo e espaço – passando por citações diretas e indiretas de obras personagens, autores, artistas (*Casablanca*, Baudelaire, Mia Farrow,

King Kong, Álvares de Azevedo, Clarice Lispector entre tantos outros), até procedimentos (arpejos, fotogramas, cortes, flashes).

Para Moriconi, *Cenas de Abril* revela também uma poética marcada pelo desejo:

Em *Cenas de Abril*, o desejo, cuja matriz auto-erótica é representada no texto "Arpejos" pelo ato de pedalar, aparece como descontrole ameaçador, ao passo que a escrita configura um espaço de apaziguamento, possibilitado pelo exercício da memória. Tendo sido o primeiro livro que Ana preparou para vir a público, seu sentido básico é encenar os elementos essenciais de uma singularidade pulsional. O livro encena o adeus às ilusões da adolescência numa estrutura em abismo: a poeta despede a adolescência, ela própria tematizada como despedida. Despedida do fácil, opção pelo difícil. (MORICONI, 2016, p. 14 e 15)

O poema que abre *Cenas de Abril* se apresenta como cena panorâmica, refletindo a capa do livro, em que o texto aparece ancorado em tela branca:

Recuperação da adolescência

é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço
(CESAR, 2016, p. 17)

A imagem de um navio ancorado no espaço abre o vazio para uma espécie de contemplação, convida o leitor a ser espectador. É assim que se adentra pela sala escura; como se avançasse pela sala de cinema, guiando-se por pequenas luzes que acompanham as escadas e fileiras de poltronas, como estrelas são guias para navegadores. O fim da fileira de luzes é a imensa tela branca, ancorada no vazio, sobre a qual serão tecidas as imagens, as cenas de abril. A tela é a página em branco. O poema é a cena diante do espectador/leitor.

Também é possível notar uma outra dimensão da poética de Ana nesse poema, como bem assinalado por Moriconi, e que atribui unidade à obra. Diz respeito ao desejo e a sua ligação ao signo do “navio”:

O poema que abre o conjunto, intitulado “Recuperação da Adolescência”, diz simplesmente: “é sempre mais difícil / ancorar um navio no espaço”. Desejo desancorado. Ao longo do livro “navio” é signo que fala do desejo em busca de objeto, o desejo num estágio por assim dizer mais complicado que o autoerotismo suscitado pelo pedalar e pelos chuveirinhos de bidê (“Arpejos”). (MORICONI, 2016, p. 15)

Esse poema-panorâmica que abre *Cenas de Abril* é seguido por “primeira lição”, poema em que o sujeito poético discorre acerca dos gêneros de poesia, especialmente do lirismo.

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.

(CESAR, 2016, p. 18)

A linguagem em tom pedagógico, com o uso da classificação por tipos de lirismo em subitens “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.”, como em um livro didático, bastante atípica à linguagem poética, empresta ao poema um tom paródico. Indica, assim, duas características da poética de Ana C.: a incorporação de temas e linguagens de outras áreas, artísticas ou não, à poesia; e o tom irônico. O poema não se enquadra em nenhum dos gêneros mencionados, já que se trata de um poema que fala sobre o poema.

Há também um traço de rebeldia em ironizar a literatura como forma pré-concebida e classificável: a questão do antiliterário volta aqui, encontrando ecos, inclusive, no poema “Poética” de Manuel Bandeira: “Estou farto do lirismo comedido / Do lirismo bem comportado / Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. diretor” (BANDEIRA, 2000, p. 32).

A metalinguagem segue o tema das *cenas* que virão, como no próximo poema do livro, que apresenta o uso da primeira pessoa. À primeira vista, diferencia-se dos outros dois, justamente pela marcação do sujeito lírico.

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
 (CESAR, 2016, p. 19)

Para Marcos Siscar, “Encontramos aqui [no poema] algo como uma ideia de *depuração* (...): depurar seria deixar de lado tudo que não seja o corpo, o significante, liberando o poema da parte convencional da linguagem, que associa ao corpo um ‘significado’” (SISCAR, 2011, p. 32). De fato, os versos “e sentir separado dentre os dentes / um filete de sangue / nas gengivas” sugerem a dissociação do líquido em plasma e células, como que contornando a faceta do dente. Como se significante e significado se separassem na condição extrema posta pelo poema: olhar para a mancha do texto tempo suficiente para produzir um borrão do corpo poético.

Concomitante à apresentação da questão metalinguística e saussuriana, pela leitura se forma a imagem dos dentes contornados pelo sangue escorrendo da gengiva. À medida em que lemos, uma lente se aproxima em *close* dos dentes, adentrando pelo corpo, até que se desfoca a imagem, e forma-se um borrão diante dos olhos, “até perder de vista”, e o que paira é a voz do poema, num movimento semelhante ao mecanismo da visão humana quando o olhar está fixado em algo: primeiro a imagem é bastante nítida, e aos poucos vai se tornando turva até se perder e desaparecer, o que permanece são os sons do ambiente. O sujeito lírico assume o ponto de vista daquele que olha para a cena, dando assim a posição do leitor, como se ao ler, tomássemos o ponto de vista desse sujeito. O ponto de vista do sujeito lírico indica o enquadramento da cena, é ele quem posiciona a lente da câmera. Além disso, o sangue é o índice de uma violência operada no corpo – podemos tomar os dentes e a gengiva como metonímias da boca e, portanto, do dizer – que se pode associar tanto ao gesto da escrita, cujo trabalho incide sobre um corte no corpo das palavras, da língua, quanto ao gesto da leitura, que necessita igualmente “violentar” o corpo do poema para produzir sentidos.

O terceiro poema-cena apresentado liga-se, assim, ao primeiro pelo movimento operado por essa espécie de câmera poética. Se em “Recuperação da adolescência” o

poema se dá através de um ângulo visual aberto, em que o cenário à sua frente se revela a partir do movimento da câmera sobre um eixo, como em uma panorâmica, a terceira cena do livro é apresentada através de um plano fechado, em que o corpo do poema ocupa quase todo o cenário e a objetiva avança, em *close up*, até o plano detalhe: os dentes contornados pelo sangue que escorre da gengiva. A ligação entre os poemas-cena se dá por esses elementos cinematográficos que atravessam o texto poético, desde o próprio nome do livro “Cenas de abril”.

Esse atravessamento do texto de Ana C. por elementos plurais, como a transposição de conceitos cinematográficos para o texto poético e a permeabilidade a outros textos, muitas vezes dissociados da literatura, é marca da poética da autora, e o livro de 1979 não é exceção: a começar pelos procedimentos empregados na construção do texto poético, como vimos acima, em que há uma interferência criativa do cinema na literatura. É perceptível que essa apropriação de outras linguagens se dá tanto como procedimento de composição, quanto como tema.

Em “Noite de Natal”, os versos “Irene no céu desmente: deixou de / trepar aos 45 anos” são uma referência a “Irene no céu”, poema de Manuel Bandeira, com quem dialoga diretamente e *desmente*, para usar um termo da própria poeta, subvertendo e contrapondo a ideia dessexualizada da Irene de Bandeira: a Irene de Ana Cristina *trepava aos 45 anos*, Irene é mulher, apossa-se do sexo; ou em “Final de uma ode”, em que a lírica de Fernando Pessoa permeia o poema, colocando o “sol de inverno se pondo no Tejo”, com estranheza e “lusitano torpor”, entre porões, cais, navios e palcos. Esse sujeito lírico que deseja se fragmentar, diluir-se, “Quisera dividir o corpo em heterônimos”, expressa-se em clara referência aos heterônimos do poeta português.

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 um dó extremo do rato que se fere no porão, ai que outra dor súbita, ai 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. (CESAR, 2016, p. 21)

Assim, tanto as referências diretas de autores e de obras, quanto as secretas – “Baudelaire, querido” (p. 36), “O jardim de caminhos que se bifurcam”, em referência à obra de Jorge Luis Borges (“Jornal Íntimo”, p. 35), por exemplo – encontram ressonâncias nas próprias obras mencionadas pelo texto em *outras cenas de abril*, formando, assim, um tecido coeso de fragmentos interligados.

O poema “Enciclopédia”, por seu turno, está intimamente ligado ao poema “Instruções de bordo”, pela presença de signos marinhos e pela apropriação que o poema faz de linguagem estranha à literatura. O próprio título dos poemas “Instruções de bordo” e “Enciclopédia” são indícios dessa operação: em “Instruções de bordo”, imagens triviais são material poético, como se o sujeito lírico, temeroso, enumerasse terrores de um voo (ou sonho?) intranquilo, ao usar palavras que constariam facilmente de um panfleto aéreo, e de situações cotidianas de um voo.

Instruções de bordo

(para você, A.C., temerosa, rosa, azul celeste)

Pirataria em pleno ar
 A faca nas costelas da aeromoça.
 Flocos despencando pelos cantos dos
 lábios e casquinhas que suguei atrás
 da porta.
 Ser a greta,
 o garbo,
 a eterna liu-chiang dos postais vermelhos.
 Latejar os túneis lua azul celestial azul,
 Degolar, atemorizar, apertar
 o cinto, o senso, a mancha
 roxa na coxa: calores lunares,
 copas de champã, charutos úmido de
 licores chineses nas alturas.
 Metálico torpor na barriga
 da baleia.
 Da cabine o profeta feio,
 de bandeja,
 Três misses sapatinho fino alto esmalte nau
 dos insensatos supervôos
 rasantes ao luar
 despetaladamente
 pelada
 pedalar sem cócegas sem súcubos
 incomparável poltrona reclinável
 (CESAR, 2016, p. 24)

“Pirataria em pleno ar / A faca nas costelas da aeromoça. // Flocos despencando pelos cantos dos / lábios e casquinhas que suguei atrás / da porta.”: a imagem de uma aeromoça ameaçada por uma faca num voo invadido por piratas; corta para a mudança de ponto de vista, de trás de uma porta, flocos e casquinhas despencam de lábios. A construção do texto se dá pela justaposição de imagens aparentemente desconectadas, fragmentadas, cujo corte se dá pelo ponto final ao fim dos versos. Na primeira cena, o sujeito poético observa a ameaça contra a aeromoça. No corte, o ponto de vista se desloca para os flocos que despencam dos lábios, e uma atmosfera erótica se instala, acompanhada da ambivalência de sentidos que percorrerá todo o texto: “suguei atrás / da porta”, o sujeito poético confessa, escondido.

Se a primeira imagem do poema é estranha a um voo normal, aeromoça ameaçada por piratas – figura que se liga à imagem do *navio ancorado no espaço*, a primeira *cena* do livro – a segunda imagem segue trivial, alguém que se alimenta e se suja com migalhas, até a revelação do elemento surpresa: o sujeito poético está atrás da porta, ambiente proibitivo. O cinema confirma: o banheiro do avião é palco de cenas eróticas. As expressões “suguei” e “atrás da porta” remetem a essa atmosfera erótica, na qual o sujeito poético se insere com algum mistério, e atribuem aos “lábios” do verso anterior o segundo sentido, do corpo íntimo da mulher: grandes e pequenos lábios, de onde despencam flocos. O gozo na cena.

A atmosfera erótica se prolonga como um fio condutor do poema, como no jogo de palavras nos versos “Ser a greta, / o garbo”, em clara referência à atriz sueca Greta Garbo, famosa por interpretar mulheres belas, fortes, elegantes. O jogo, porém, leva o leitor para além da imagem de uma diva de Hollywood, do início da história do cinema: greta, além de nome próprio, é também uma rachadura, uma fenda estreita que se abre pela dilatação dos corpos sob efeito do calor; garbo significa elegância de modos, porte imponente. O sujeito poético convoca a imagem do corpo da mulher duas vezes, pela referência à atriz e pelo significado de seu nome, como se a atriz fosse ela própria a representação de seu nome. Em paralelo aos versos anteriores, o sentido erótico se confirma, ironicamente, pela imagem dos versos que fecham a cena: “a eterna liu-chiang dos postais vermelhos”. Um cartão postal erótico da década de 70, em que a imagem de uma mulher vestida com um *kimono*, traje tradicional das mulheres chinesas, se sobrepõe à imagem da mesma mulher, seminua. Há nessa *cena* uma evidência da construção poética de Ana Cristina, que incorpora a estética do mau-gosto, a estilística do kitsch, e a justapõe a referências *pop*, como o cinema de Hollywood, na figura de Greta Garbo.

Essa construção por justaposição de imagens e sentidos se confirma na sequência “Degolar, atemorizar, apertar / o cinto o senso a mancha / roxa na coxa: calores lunares” em que a repetição da desinência “ar” intensifica a sensação de horror causada pela ação impressa de “degolar, atemorizar, apertar” e ganha tom irônico pela quebra de sentido dado, novamente, pelo *enjambement* “apertar / o cinto o senso a mancha / roxa na coxa: calores lunares”. Não só a justaposição de imagens opostas se repete, entre bizarras – “degolar, atemorizar” – e triviais – “apertar / o cinto”, como também a ambivalência de sentidos: mais uma vez o tema erótico tonaliza a cena, evidenciado pelo apertar de coxas que se desenvolvem em “calores lunares”. Todo o conjunto da imagem é dado sob a égide do primeiro verso “Latejar os túneis da luz azul celestial azul,”, que catalisa a imagem do corpo feminino pela imagem de túneis lunares: Lua associada ao feminino, à fertilidade. Há, porém, uma segunda associação à Lua que é realizada somente após a leitura do próximo poema, quando passamos para a próxima cena do livro: “Enciclopédia” traz a divindade grega Hécate para o centro, como veremos a seguir.

Os dois movimentos do poema que antecedem o último verso “Metálico torpor na barriga / da baleia. // Da cabine o profeta feio, / de bandeja,” são, também, analogias ao cenário do voo, como se o avião fosse uma baleia metálica conduzida da cabine por um profeta, o piloto. Pode-se associar esses versos também ao romance *Moby Dick*, do escritor Herman Melville, cuja história é narrada por um personagem-narrador, o marinheiro Ishmael, a bordo de um baleeiro que persegue a cachalote Moby Dick. A narrativa, revolucionária à época do lançamento, é composta de descrições intrincadas e imaginativas do narrador e mescla reflexões pessoais, grandes trechos de não-ficção sobre variados assuntos. Guardadas as devidas distinções, o poema de Ana Cristina apresenta algumas dessas marcas: descrições imaginativas, reflexões do sujeito poético, fragmentos de assuntos variados, e um tom aventureiro – como vemos no verso “pirataria em pleno ar”.

Outras imagens triviais de um voo se sucedem, entre tilintares de taças e fumaças de charutos, colando-se a sensações extremadas e de êxtase, como “insensatos supervoos”, “rasantes ao luar” e que culminam numa espécie de anticlímax: “incomparável poltrona reclinável”. A estrutura dos versos, se comparada ao restante do poema, é ainda mais fragmentada, como se o sujeito poético tomasse um último fôlego, um último rasante diante da figura misteriosa de três mulheres belíssimas, três misses que se equilibram sobre finos saltos. O elemento náutico se repete na palavra “nau”, enumerada entre outras, sem a separação de vírgulas (fino alto esmalte nau), e, no *enjambement*, está ligado ao verso seguinte formando a imagem da célebre alegoria “nau/dos insensatos”, que é também

referência à obra *Ship of fools*, filme lançado em 1965, dirigido por Stanley Kramer, com o título traduzido no Brasil para *A nau dos insensatos*, e baseado no romance homônimo de Katherine Anne Porter, escritora jornalista, ensaísta, romancista e ativista política estadunidense, lançado em 1962. Curiosamente, “nau” é também anagrama de nua.

Além de “nau”, “esmalte” pertence, ao mesmo tempo, ao universo náutico, já que os cascos de barcos e navios são pintados com esmalte sintético náutico, e ao universo feminino se tomado como artigo de perfumaria quando se considera o outro elemento listado, “sapatinho fino alto”.

Assim, imersos em um voo azul náutico, azul-celeste, os versos despem a voz lírica, como se caíssem-lhes as pétalas. Nua, despetalada, pelada, pedala livre sem “súcubos”, sem pesadelos. A liberdade é azul.

Três misses sapatinho fino alto esmalte nau
 dos insensatos supervôos
 rasantes ao luar
 despetaladamente
 pelada
 pedalar sem cócegas sem súcubos
 incomparável poltrona reclinável
 (CESAR, 2016, p. 24)

Sem pesadelos, tendo em vista que súcubos remete à personagem mitológica Súcubo (em latim *succubus*), um demônio com aparência feminina que invade o sonho dos homens a fim de ter com eles uma relação sexual e, assim, roubar-lhes a energia vital. Por meio da invasão dos sonhos, o demônio – que fica mais forte em épocas de transição de lua cheia – toma a aparência de desejo sexual do homem e suga a energia do prazer do atacado. Além disso, esse arquétipo está associado a casos de doenças e tormentos psicológicos de origem sexual, pois após os ataques se seguem pesadelos e poluções noturnas nas vítimas. Há no poema o traço do desejo sexual, mas, ainda mais, um forte desejo pela liberdade de desejar, de viver o sexo, “pedalar sem cócegas sem súcubos”, sem ameaça.

O ritmo poético dos últimos versos é também construído pela paronomásia do jogo das palavras “despentaladamente // pelada // pedalar”, que funcionam como eco, como se despissem das sílabas, das letras, e dos significantes, imagem que se reforça pela aliteração de “sem”, “sem cócegas sem súcubus”, conduzindo o texto com fluidez, sentido dado também pela rima interna no verso “incomparável poltrona reclinável”, ao mesmo tempo

entrecortado pelas proparoxítonas “cócegas”, “súcubos”, que tanto no sentido, quanto no significado, são opostas ao movimento total dado pelos últimos versos.

O poema se aproxima de uma sondagem, um voo do olhar desejante do sujeito poético, que observa os detalhes da cena (ou das cenas) de uma viagem aérea, até se entregar ao sono na “incomparável poltrona reclinável”, subentendido também pela referência aos pesadelos que acontecerem durante o sono, “súcubos”. Assim, outra característica fundamental da poética de Ana Cristina que se pode observar de “Instruções de bordo” é a cinematografização do poema, já que se organiza como um roteiro em que os movimentos são dados segundo os pontos finais estrategicamente colocados ao fim dos versos, como se operasse um corte e a câmera se movesse para a próxima cena. Assim, cada fragmento desse roteiro é dado por um conjunto de versos que estão separados pelos pontos finais, e cada conjunto de imagens funciona como uma cena no interior do poema-roteiro. Esse procedimento será observado em outros poemas emblemáticos de *A teus pés*, como será abordado à frente.

É interessante, por fim, observar como as cenas do livro estão ligadas entre si, atribuindo a *Cenas de abril* certa homogeneidade. A imagem das “Três misses sapatinho fino (...)” em “Instruções de bordo” remete à aeromoça ameaçada no início do poema, “A faca nas costelas da aeromoça”, mas também ao tema do próximo poema do livro, “enciclopédia”, poema-verbete cuja figura central é Hécate, divindade da mitologia grega, de forma tríplice, como o próprio texto poético informa:

Enciclopédia

Hécate ou Hécata, em gr. Hékáté. Mit. gr.
Divindade lunar e marinha, da tríplice
forma (muitas vezes com três cabeças e
três corpos). Era uma deusa órfica,
parece que originária da Trácia. Enviava
aos homens os terrores noturnos, os fantasmas
e os espectros. Os romanos a veneravam
como deusa da magia infernal.
(CESAR, 2016, p. 25).

Hécate é uma figura de múltiplas representações e aparece em textos literários de épocas diferentes. Está presente na *Teogonia*, de Hesíodo, cujos versos 404 a 452 são dedicados à deusa; no Hino Homérico a Deméter, em que é tratada como uma deusa sem honras próprias; na tragédia shakespeariana, *Macbeth*, em que Hécate é a deusa da

bruxaria, por exemplo. Sobre essas múltiplas representações, Thais Rocha Carvalho, esclarece:

Enquanto no Hino Homérico a Deméter ela é tratada como uma deusa sem honras próprias, que só as adquirira ao final do poema, Hesíodo a retrata como uma deusa com influência sobre todas as esferas desde a antiga ordem dos Titãs, mantendo-a durante o novo regime de Zeus, e com pouquíssima ligação ao mundo ífero, como ela parece ter em todas outras aparições. Indo aos períodos clássico e helenístico, no entanto, a caracterização de Hécate é completamente distinta, com claras associações à magia e aos fantasmas. (CARVALHO, 2019, p. 18).

A associação entre Hécate e a feitiçaria se solidificou na tragédia *Medeia* de Eurípedes, já que foi no templo de Hécate (deusa propiciadora de poderes mágicos, e da bruxaria) que Jasão prometeu casamento e fidelidade à Medeia, recebendo dela as ervas e as poções mágicas com as quais venceu todas as provas para se apossar, então, do cobiçado toção de ouro; e na tragédia *Medeia* de Sêneca, em que Medeia é neta do Sol, sobrinha da feiticeira Circe e filha de Hécate, detentora das artes de magia, capaz de usar seus dotes sobre-humanos sem medir consequências. Outra passagem fundamental para ilustrar o papel de Hécate como deusa das feiticeiras é o Idílio 2 de Teócrito (c 310-250 a.C.), poeta helenístico. Nos versos, ocorre a invocação de Hécate para testemunhar e auxiliar na execução de feitiços:

A ti, deusa, num murmúrio, entoarei os meus encantamentos, e a Hécate infernal. Diante dela até os cães tremem, quando passa por entre os túmulos dos mortos e o sangue negro. Salve, ó Hécate terrível! Assiste-me até ao fim, para que estas drogas sejam tão fortes como as de Circe, ou de Medeia ou da loura Perimede (TEOCRITO apud CARVALHO, 2019, p. 19)

Os sujeitos poéticos de “Instruções de bordo” e de “Enciclopédia” invocam, então, a deusa tríplice infernal, dos terrores noturnos, da magia. Do texto submergem fantasmas e espectros. Terrores noturnos. E o tema de “Enciclopédia” parece desentranhado de “Instruções de bordo”; não só a imagem de Hécate se reflete em “três misses sapatinho fino alto esmalte nau”, como também o sentido dos versos “os terrores noturnos, os fantasmas // e os espectros.” está espelhado em “súcubus”, figura mitológica associada aos terrores noturnos.

Embora a forma dos dois poemas seja distinta, “Instruções de bordo” é estruturado como roteiro, e “Enciclopédia” é composto como um verbete enciclopédico, que apresenta

a descrição da figura mitológica em questão, ambos os textos poéticos estão ligados por um traço da poética de Ana Cristina que é a apropriação de temas e linguagens estranhas à literatura e, principalmente, estranhas ao lirismo, como é possível observar, inclusive, de “Primeira lição”, poema da mesma obra. Os títulos dos poemas são fundamentais, já que a expressão “Instruções de bordo” remete ao conjunto de normas de segurança de um voo, e “Enciclopédia” à obra que reúne descrições do conhecimento humano de maneira ordenada e metódica, segundo um determinado critério de apresentação.

O movimento que marca *Cenas de Abril* é realizado em pelo menos duas camadas: a primeira é dada pela pluralidade de vozes, que ora se sobrepõem umas às outras, ora ressoam solo, ora em forma de eco. A outra camada de movimentos é dada pela montagem, como se esse sujeito poético fosse, além de diretor, também continuísta. Nos poemas, as imagens dadas pelos versos são coladas umas às outras, sobrepõem-se, alternam-se; são quadros, são *cenas*. No livro, tomado aqui como todo, esse movimento se torna completo e mutável, dado pela sucessão de *cenas-poema* que se apresentam na poética da autora.

1.3 A cinematografização do poema em *A teus pés*

A operação poética de Ana C. construída como teia intertextual não é exclusividade de *Cenas de Abril*: fragmentação e hibridez, e conseqüentemente, a plasticidade do cinema estão presentes em toda sua obra.

Em *A teus pés*, de 1982, o livro se fecha no “Índice onomástico”, em que figuram, ao mesmo tempo, referências da poesia de Ana C. e personagens de seus poemas: Billie Holiday, Gertrude Stein, James Joyce, Cecília Meireles... E se o livro se fecha no poema-índice – nessa espécie de lista de nomes que, a princípio, apareceria na forma de elemento pós-textual (recurso estranho à poesia) – abre-se em um poema, sem título, cuja construção de sentido se dá, sobretudo, pela montagem dos versos: justaposição e colagem de imagens.

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil. Agora silêncio; silêncio eletrônico, produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das asas batendo freneticamente.

Apuro técnico.

Os canais que só existem no mapa.

O aspecto moral da experiência.

Primeiro ato da imaginação.

Suborno no bordel.

Eu tenho uma ideia.
Eu não tenho a menor ideia.
Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.
Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.
Autobiografia. Não, biografia.
Mulher.
Papai Noel e os marcianos.
Billy the Kid versus Drácula.
Drácula versus Billy the Kid.
Muito sentimental.
Agora pouco sentimental.
Pensa no seu amor de hoje que sempre dura menos que o seu amor de ontem.
Gertrude: estas são ideias bem comuns.
Apresenta a jazz-band.
Não, toca blues com ela.
Esta é a minha vida.
Atravessa a ponte.
É sempre um pouco tarde.
Não presta atenção em mim.
Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio do grande rio.
Estamos em cima da hora.
Daydream.
Quem caça mais o olho um do outro?
Sou eu que admito vitória.
Ela que mora conosco então nem se fala.
Caça, caça.
E faz passos pesados subindo a escada correndo.
Outra cena da minha vida.
Um amigo velho vive em táxis.
Dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não chora.
Não esqueço mais.
E a última, eu já te contei?
É assim.
Estamos parados.
Você lê sem parar, eu ouço uma canção.
Agora estamos em movimento.
Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três barcos colados imóveis no meio.
Você anda um pouco na frente.
Penso que sou mais nova do que sou.
Bem nova.
Estamos deitados.
Você acorda correndo.
Sonhei outra vez com a mesma coisa.
Estamos pensando.
Na mesma ordem de coisas.
Não, não na mesma ordem de coisas.
É domingo de manhã (não é dia útil às três da tarde).
Quando a memória está útil.
Usa.
Agora é a sua vez.
Do you believe in love...?
Então está.

Não insisto mais.
(CESAR, 2016, p. 9-11).

O plano inicial da cena é aberto pelos versos “Trilha sonora ao fundo. Piano no bordel. Vozes barganhando / uma informação difícil” que compõem, por meio de cortes, vários segmentos de imagens: uma trilha sonora ao fundo, um piano no bordel, vozes negociando. O universo *pop* se aproxima de uma descrição de cena para um roteiro de filme, com indicação de cenário e trilha sonora; há um convite implícito à experimentação da cena pela sugestão do volume dos sons, a música, as vozes, o piano, e da aparente ausência do sujeito lírico. É pelo texto que se constrói o clima de suspense e subversão, pois é por meio dele que o leitor acessa o ambiente do poema.

Fugindo à lógica do discurso, a condução da cena se dá pela proposta da sensação do silêncio, “Agora silêncio”, sintético, eletrônico, não natural. As vozes, a música, o piano se calam secas, e dão lugar à ausência do som, ao vazio, preenchido pela ideia de “asas batendo freneticamente”, como ameaça. Existe, sem dúvida, uma dinâmica fragmentária incorporada ao poema – do piano ao sintetizador, até asas ameaçadoras – que remete à montagem cinematográfica: corte, colagem de cenas, justaposição de lugares distintos. Ao mesmo tempo, materializa-se o processo de criação artística, realizado em saltos e interrupções, e a ação do texto – sob direção do sujeito poético – é a da criação do próprio texto.

A ausência de pronome pessoal ou de verbo que indique a presença de um sujeito nos sete primeiros versos, em que a ação do poema é introduzida e caracterizada, é substituída nos quatro versos seguintes, por uma voz que anuncia um ato de criação: o “primeiro ato de imaginação” é o “suborno no bordel”. A primeira “aparição” do sujeito lírico ocorre como voz de direção da cena que está se construindo ao lado da reflexão acerca da criação “Eu tenho uma ideia. / Eu não tenho a menor ideia”. A alternância de enfoque entre os sete primeiros versos e os quatro seguintes é uma fórmula que se repete ao longo do poema, produzindo mudança na posição ocupada pelo leitor diante da matéria do poema. O enfoque muda, como muda a posição da câmera num filme. Há momentos, inclusive, em que é dado ao leitor/espectador conhecer a voz da criação/direção – como nos versos “Muito sentimental. / Agora pouco sentimental.”, por exemplo – em que o leitor é posicionado em um *set* de filmagem assistindo ao diretor orientar a elaboração da cena.

A quebra de passividade da leitura, que Ana Cristina observa na obra de Ivan Angelo, é uma das estratégias utilizadas nesse poema. A leitura contemplativa é rompida

na medida em que é exigido do leitor que acompanhe as mudanças de foco, como se pulando de galho em galho a cada corte pudesse descobrir “os nexos não explícitos na montagem” (2016, p. 208), já que o texto é construído como uma sucessão de *flashes*, cenas mixadas, afirmações e falas um tanto desconectadas, todos elementos separados por cortes, rupturas e vazios. A justaposição dessas cenas se dá sobre o vazio e o encadeamento se dá sobre os lapsos e, por isso, não é evidente. O poema é roteiro de um filme fragmentário, não linear: ele mostra, mas não conta (no sentido tradicional e corriqueiro do termo), não conduz um enredo, uma história.

Nesse sentido, como lembra Annita Costa Malufe em diálogo com o pensamento de Gilles Deleuze (1985; 1990) sobre o cinema, as frases são golpes “de exercício”, tiros, flashes disparatados que se mantêm juntos no mesmo poema, dialogando como partes de um mesmo “filme”, pelo movimento:

Ou seja, para além do fato de estarem lado a lado em um mesmo poema, haveria algo mais a reuni-los, fazendo-os dialogar entre si, como parte de um mesmo suposto “filme”? Pois, se afirmamos que o poema se assemelha a um roteiro de cinema, se dizemos que os cortes, por mais súbitos que sejam, estão em uma dinâmica semelhante à de uma montagem cinematográfica, é porque haveria, de fato, algo a manter juntos estes fragmentos, como parte de um mesmo “todo”. Sabemos que este algo não é uma história, não é uma intriga ou uma ação. Sabemos que a sucessão das partes não se dá de modo causal e, ainda, que dificilmente encontraríamos uma unidade, que garantisse uma relação coesa e funcional entre essas partes, como se o todo fosse a soma transcendente de partes sempre a eles remetidas; sabemos que não se trata, tampouco, de submeter o sentido do poema a um significado majoritário, que unifique estes disparates e lhes assegure um solo seguro. No entanto, essas peças soltas parecem participar de uma tendência que compõe o todo do poema. De modo que essas cenas-fragmentos não seriam apenas retalhos arranjados ao acaso, mas criariam, entre si, um sentido, uma direção – sentido que nos faz associar os cortes a uma montagem. Ou, para nos valermos da ideia que Deleuze desenvolve a partir de Bergson em Cinema 1, a imagem-movimento, pode-se dizer que há um movimento que atravessa essas cenas, ou “tomadas”, quase como um movimento puro que se descola dos personagens ou objetos e adquire uma independência (MALUFE, 2008, p. 180-181).

O paralelismo, que conecta os versos fragmentários do poema, revela a consciência da construção formal do texto, a reflexão acerca do ato de criação poética. É a montagem que encadeia e conecta os fragmentos poéticos, justapondo o fluxo de pensamento que revela vozes diversas: a certa altura, o sujeito lírico toma a voz da direção desse poema-roteiro. Em “Muito sentimental. / Agora pouco sentimental.” e em

“Apresenta a jazz-band. / Não, toca blues com ela.” a voz do poema pertence ao diretor do filme fragmentário, dando a direção de atuação para um suposto ator (que talvez seja o próprio leitor), os versos se aproximam de uma indicação de roteiro.

As referências ligadas à técnica e à forma cinematográficas, além das referências à temática do cinema, interferem na concepção poética da autora, como em “Outra cena de minha vida.”, em que brinca explicitamente com a forma de indicação de roteiro de filme. Mais uma vez, nas palavras de Annita Costa Malufe a respeito de *A teus pés*:

Especialmente nos poemas que compõem a série “A teus pés”, do livro homônimo (de 1982, que reunia os três livros anteriores publicados em edições caseiras), o leitor se vê lançado em frases que parecem interrompidas pela metade, cruzando-se e atropelando-se num ritmo frenético. No corte que se dá entre palavras, ou entre versos, ou frases de um texto – tendo que esses poemas já não apresentam um gênero fixo –, o leitor é lançado em inúmeros silêncios, não ditos instalados entre cenários, lugares, situações, que não se ligam, mas coexistem em um mesmo texto como se vindos de mundos distantes. (MALUFE, 2009, p. 04).

Todo o poema se articula de forma a dar a sensação de que o leitor está diante de um filme. O verso “Trilha sonora ao fundo”, seguido de “Primeiro ato da imaginação.”, e por fim “Outra cena da minha vida”, são elementos que demonstram a articulação para apresentar as cenas para o leitor, convidando-o a experimentar a sensação do corte-montagem, a mudança de uma imagem para a outra, no momento da leitura. O uso do tempo presente e do indicativo também contribui para essa sensação de movimento em tempo real; além da repetição de “Agora”, por quatro vezes ao longo do poema, como se tudo estivesse acontecendo no presente, ou esse presente fosse sempre atualizado, ratificado e retificado, diante dos olhos do leitor, como se pudesse assistir ao texto se materializando em imagem diante dos próprios olhos. Leitor-espectador.

O sujeito lírico diluído, que simula um olhar cinematográfico, resulta na formação de imagens ora justapostas, ora sobrepostas, pelo procedimento de corte e colagem, à maneira cinematográfica da montagem. Cinematografiza o poema. Há uma espécie de ocultação e presença do sujeito lírico, que aparece ou desaparece conforme as mudanças de foco da montagem. A construção do texto poético de Ana C. se vale de procedimentos análogos aos apontados pelo texto crítico de Ana Cristina. Os fios estão puxados. Corta.

CAPÍTULO 2 – O mergulho da sereia

O que aprendi com Teresa? Que a ressurreição não é um acto de potência divina, mas a suprema manifestação de amor. Dar a vida não chega, não é um acorde consonante com a substância.

Ressuscitar, sim, é o acorde perfeito.

Mais adiante, o texto falar-nos-á de uma rapariga.

Ele entra, e diz-me:

– *Sim – diz-me ela, pousando as mãos nos meus joelhos: – Desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e que saiba ler.*

– *Alguém que queira ressuscitar para ti?*

– *Sim. Alguém que tenha para comigo essa memória.*

Maria Gabriela Llansol, *O Jogo da Liberdade da Alma*

2.1 Sob a condição feminina, sob a condição de fazedora de filmes

Há uma inquietude que marca o percurso de Ana Carolina Soares até o cinema, como se essa inquietude fosse o próprio caminho traçado. Afora os cursos superiores, Medicina, Fisioterapia e Ciências Sociais, a diretora participou de um conjunto de música barroca em que tocava percussão, fez concertos em vários pontos culturais de São Paulo, chegando inclusive a gravar quatro *long plays*, com Ricardo Kanji, Milton Kanji, Paulo Herculano e Dalton de Luca.¹¹

Ao assistir *Le Petit Soldad* (1963), de Jean-Luc Godard, no Cine Regência, aos 20 vinte anos mais ou menos, teve, em um primeiro momento, uma identificação com a atriz Anna Karina e com a personagem por ela interpretado. Logo depois, porém, outro pensamento determinante surgiu: “Não, não quero fazer isso que ela está fazendo. Quero fazer o que estão fazendo com ela.” (CAROLINA, 2010, p. 20). Ana sabia que queria fazer cinema, não queria ser atriz. Não sabia com segurança que queria fazer Medicina, nem Fisioterapia, nem Ciências Sociais, mas sabia que queria fazer roteiro de filme. Foi o que fez Rodolfo Nani apresentá-la a Walter Hugo Khouri. Ela queria roteiro, ou primeira assistência de direção. Foi de continuísta, sem saber, sem querer. E sem querer entrou num “set de verdade”, coisa que a Escola Superior de Cinema do Colégio São Luiz ainda não tinha mostrado, já que os dois primeiros anos eram voltados à formação intelectual, com disciplinas como Filosofia, Sociologia. A prática vinha depois e Ana saiu antes.

¹¹ As informações e citações presentes neste tópico foram retiradas do depoimento de Ana Carolina à FGV, para o projeto Memórias do Cinema Documentário Brasileiro: Histórias de Vida, de 2015, e do livro “Ana Carolina Teixeira Soares – Cineasta Brasileira”, organizado por Eduardo Mocarzel, da Coleção Aplauso, de 2010.

Assim, na prática do set de *As amorosas* (1968), aprendendo com Anecy Rocha e Paulo José como atores, e José Simão como segundo assistente, Ana entrou para o cinema. Em seguida, codirigiu e assinou a música do curta *Lavra-dor*, em 1968, com Paulo Rufino – quando começa a “viver cinema” após participar do Festival de Cinema do Chile – no ano seguinte faz seu primeiro curta *Indústria* (1969), e também realiza a trilha sonora de *A mulher de todos*, de Rogério Sganzerla, de quem ficou amiga.

Antes do primeiro curta-metragem, a diretora começou codirigindo documentário com o grupo de Thomaz Farkas, pesquisando e filmando para *A condição brasileira*, série documental sobre o Brasil, sabendo que tinha uma linguagem sua, autoral e, por isso, “[q]ueria fazer documentário, mas os homens não deixavam. Ali era expresso: ‘Depois você faz. Depois você faz’. Em 1969 eu fiz o meu”. Finalmente, em 1969, lançou *Indústria*, com sua novidade de linguagem. Em seguida filmou *Guerra do Paraguai* (1969), cujo material se perdeu quase por inteiro, *Monteiro Lobato* (1970), *Pantanal* (1972) com Jorge Bodansky, uma animação *Três desenhos*, também em 1972, todos de caráter experimental e documental.

Ana Carolina se tornou cineasta como “filhote do Cinema Novo”, próxima de Cacá Diegues, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Jorge Bodansky... mas não pertencia – “eu não me encaixo!”, como diz Tereza em *Sonho de Valsa* (1987) – a esses movimentos cinematográficos. A presença masculina no centro do pensamento dos movimentos cinematográficos, como o Cinema Novo ou o Cinema Marginal, naquele momento no Brasil era absoluta, “cinema era coisa de homem, não é?” e “pela faixa etária e pela condição feminina, era suficiente pra falar: ‘querida, fica aí!’” (CAROLINA, 2015, p. 21). Ana não ficou e desenvolveu uma obra cinematográfica de forte caráter autoral, posicionada *sob* essa *condição feminina*.

Em maio de 1974, após filmar *Pantanal*, mudou-se para o Rio de Janeiro, ano de comemoração dos 20 anos da morte de Getúlio Vargas. Em contato com Ney Sroulevich, Ana Carolina então montou em pouco mais de quarenta dias seu primeiro longa documental sobre Getúlio Vargas, a partir do material do acervo do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) arquivado na Cinemateca brasileira, em São Paulo, onde trabalhou por cerca de um ano.

A extrema inquietude que marcou o caminho de Ana até o cinema, e que a levou ao encontro de sua linguagem própria, autoral nessa arte, revelam-se no longa. Em *Getúlio Vargas* (1974), a cineasta encontra sua origem paterna, literalmente: a foto do pai ao lado

do presidente, na inauguração de uma siderúrgica em Volta Redonda, doze dias antes do suicídio.

Começa a inauguração, os últimos dias do Getúlio, a inauguração da Companhia Siderúrgica Nacional e da Mannesman e eu vejo meu pai no palanque. Aí eu falei: “Agora eu não largo esse filme, mas nem por nada”. Enfim, fiz o filme... lancei o filme no Caruso. Não recebi um tostão para fazer esse filme. Lancei o filme no Caruso. Na minha frente tinha o Hélio Silva e atrás de mim, na projeção, estava a Alzirinha, que era... Eu fui muito na casa dela, eu fazia sessões de tarde inteira lá. Estava a Alzirinha, estava o Hélio Silva, estava o Fernando Henrique, estava o Paulo Singer. Tinha umas cabeças coroadas que eu agora não me lembro mais. Mário Henrique Simonsen. E eu falei: “Gente, onde eu fui me meter? Eu não sou uma pessoa teórica”. Foi aí também que eu falei: “Eu não vou mais me meter a fazer documentário”. Eu canto nesse filme e eu toco surdo nesse filme. E a música desse filme é do Macalé. A música “o Presidente Getúlio Vargas morreu suicidado”, nós que fizemos a música. Macalé a letra, e eu e o Macalé. E eu falei: “Eu preciso parar com essa vivência” (CAROLINA, 2015, p. 29-30)¹²

Para Eduardo Mocarzel, a vivência de Ana Carolina tanto como filha do pai, tanto como filha do Brasil, fica evidente no documentário:

Ana Carolina foi se colocando nesse documentário tristíssimo, exorcizando a figura do pai e também a sensação de abandono de uma nação inteira após o suicídio do ex-presidente. *Vargas* é um documentário extremamente autoral, em que o Brasil foi colocado numa espécie de divã. A cineasta toca surdo e empresta sua voz à tristeza infinita dos versos da canção de Macalé no final do filme. (MOCARZEL, 2010, p. 13)

Com *Getúlio* a cineasta firma sua carreira como diretora de longa-metragem. Do documentário sobre o presidente “pai dos pobres”, aprimora a ideia de *Mar de rosas* (1977), primeiro longa da trilogia ficcional que consagrou sua carreira de diretora.

O longa se constitui como terceira mudança de rota na carreira de Ana Carolina, momento em que se consagra como diretora de cinema ficcional no Brasil. Após o lançamento com sucesso de crítica e de público, e de abrir sua própria produtora, Área Produções Cinematográficas Ltda., a diretora percebeu que “não queria mais saber de documentário”, embora ainda tenha dirigido *Nelson Pereira dos Santos Saúda o Povo Brasileiro e Pede Passagem* com apoio da Embrafilme, em 1978, entre *Mar de Rosas* e *Das tripas coração*.

¹² As reticências compõem a transcrição das falas de Ana Carolina no documento da FGV.

Em 1980 fundou também a Crystal Cinematográfica Ltda., produtora cinematográfica que hoje ainda está ativa e produzindo. Em 1982, após quatro meses retido pela censura, lançou *Das Tripas Coração*, filme pelo qual recebeu o prêmio na categoria *Melhor Diretor* no Festival de Cinema de Gramado. Em 1987 fechou a trilogia com o longa *Sonho de valsa*.

Em 2019, a edição de julho-agosto da tradicional revista de cinema francesa *Cahiers du Cinema* foi dedicada às mulheres diretoras de cinema. Ana Carolina foi a única diretora brasileira que figurou entre as selecionadas; foi escolhida graças a sua trilogia lançada entre os anos 1970 e 1980, composta pelos filmes *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de Valsa*, uma obra edificada entre a ditadura militar e a transição democrática¹³.

A obra filmica de Ana Carolina, como um todo, cerca a questão do poder desde os seus documentários – como a reflexão realizada sobre o operário (em *Indústria*), ou sobre o poder do pai e do Estado (em *Getúlio*) – até a ficção, como em *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa*, em que reflete sobre os mecanismos de opressão em funcionamento na sociedade brasileira.

O meu filme não tem nada a ver com a minha condição feminina. Eu sempre, em todos os meus filmes, desde os curtas, minha preocupação não é se sou mulher ou não, porque eu sei a dificuldade que é ser. A minha preocupação é saber quem detém o poder e porque, essa é a única coisa que me interessa, porque é a única coisa que me fere, como fere a todos que têm uma condição de minoria.¹⁴

Conforme afirma Leonardo Francisco Soares a respeito do filme *Amélia* (2002):

O filme de Ana Carolina, para além de ser um filme sobre o Brasil, é também um filme *sob* o Brasil, submetido às condições de produção impostas por essa condição. O uso do *sob* é estratégico, pois este é um signo bastante recorrente nas reflexões da cineasta, como atestado em diversas de suas entrevistas. Nesse sentido, é bastante conhecida a afirmação da diretora a respeito de seus filmes *Mar de rosas* (1978); *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa*, de que estes não eram apenas

¹³ ORICCHIO, Luiz Zanin. Ana Carolina é a única realizadora brasileira lembrada pelos “Cahiers du Cinéma”. *O Estado de S. Paulo*, [S. l.], online, 12 ago. 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/ana-carolina-e-a-unica-realizadora-brasileira-lembrada-pelos-cahiers-du-cinema/>. Acesso em: 15 dez. 2020.

¹⁴ Entrevista concedida à mostra Mulheres do Cinema Brasileiro, na 12ª Cineop – Mostra de Cinema de Ouro Preto, em que exibiu *A primeira missa ou Tristes troços, enganos e urucum* dentro do programa Mostra Histórica, em 2017. Disponível em: http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/215/. Acesso em 25 set 2020.

filmes sobre a mulher, mas *sob* a mulher, *sob* a condição feminina.
(SOARES, 2012, p. 04)

Mar de Rosas (1978), o primeiro filme da trilogia, trata das relações familiares, das convenções sociais que envolvem a tradicional família brasileira, “papai, mamãe, vovô, vovó, titia...” (MAR, 1978) recita em tom irônico, a personagem Sérgio, o pai, interpretado por Hugo Carvana, logo nas primeiras cenas do longa. Segundo a diretora, o roteiro do filme nasceu em seu consultório de fisioterapia quando trabalhava com crianças com paralisia cerebral e Síndrome de Down, nasceu de uma espécie de identificação com elas. A primeira versão do roteiro passou pelas mãos de Rose Marie Muraro, intelectual feminista brasileira, e depois por Isabel Câmara, dramaturga e amiga da diretora: nasceu Betinha (Cristina Pereira), que na primeira versão do roteiro tinha Síndrome de Down e mal falava, na segunda ganha voz, e representa o nó da infelicidade do casal, filha de Felicidade e Sérgio. Há, também, um segundo atravessamento no texto fílmico (resultado da pororoca familiar, talvez) que cruza o real com o ficcional – tal qual a foto do pai da diretora ao lado de Getúlio Vargas, no longa documental –: no roteiro, nas falas da personagem interpretada por Norma Bengell que encarna a mãe, Felicidade, são utilizadas cartas pessoais escritas pela mãe ao pai da diretora (CAROLINA, 2010, p. 62-64).

É interessante observar, contudo, que para além desse cruzamento do real com o ficcional, da identificação da diretora com a adolescente da trama, da utilização das cartas de sua mãe, ou do relato da patologia familiar, o tema central é a família e o filme explora os arquétipos familiares, e as relações de poder que compõe essa família convencional, os casais em crise, o filho problemático. Tanto é assim, que as personagens se alternam, para explorar a mesma estrutura arquetípica, como é o caso de Orlande Barde (Otávio Augusto) que assume o papel do pai na trama, opressor, autoritário e violento, ou do casal formado por Dr. Dirceu e Dona Niobe (Ary Fontoura e Myrian Muniz) também em uma crise de incomunicabilidade incontornável, casal fadado ao fracasso.

A radiografia arquetípica da família brasileira de *Mar de rosas* (1978), experiência universalizante, discute, assim, essas relações de poder que estruturam a sociedade brasileira. E embora o filme trate de acontecimentos sombrios, mórbidos, e aterrorizantes, como o acidente dos noivos no mangue, a tentativa de assassinato no hotel, o sexo forçado, a perseguição de carro, um atropelamento, um incêndio, a navalha no sabonete, o sangue..., já anunciados desde o início com o xixi de Betinha no chão (símbolo, para a psicanálise, de medo e terror), há um contraponto poderoso operado pela ironia das falas aparentemente

desconexas do roteiro. A atmosfera densa, de *road movie* e perseguição, dissipa-se em parte com o enlouquecer da voz rouca de Myrian Muniz gritando receitas de batatas, enquanto rola na montanha de terra descarregada no consultório dentário de seu par romântico interpretado por Ary Fontoura. Uma imagem incômoda e alegórica da dissolução dos valores familiares conservadores, que empresta certa leveza e humor à trama, sem perder o efeito de estranhamento.

Ana Carolina se apropria de vários elementos na composição do roteiro, desde os textos das falas, com as cartas da mãe, receitas, ditos populares, piadas, dados do Ministério da Agricultura, os clichês, passando pela estrutura do roteiro, já que *Encurralado* (filme de Steven Spielberg, em que figura uma personagem cruel dentro de um caminhão fazendo atrocidades) estimulou a escrita do roteiro (CAROLINA, 2010, p. 68), até o título, que remete à fraseologia popular: “nem tudo é um mar de rosas” e exacerba a ironia presente no filme. As situações tratadas são tudo, menos um *mar de rosas*.

O filme não é literal quanto ao contexto, mas dá vários indícios dos tempos em que foi produzido. Apesar de às vésperas da abertura, o país ainda passava pelo regime civil-militar, fruto do Golpe de 1964. As personagens masculinas são arquétipos do pai autoritário e dos homens do Estado opressor vigente. O próprio absurdo das situações que permeiam a narrativa filmica aponta para a realidade também às raias da irracionalidade.

Os títulos dos outros dois filmes da trilogia são significativos, e são também retirados do universo da fraseologia popular. O segundo filme, *Das tripas coração* (1982), vem desentranhado da fala da personagem de Ary Fontoura para Felicidade, na cena icônica da masturbação da personagem na banheira: “O que você está fazendo aí? Está pensando na vida? Está fazendo *das tripas coração*?”.

Se no primeiro filme o foco é a instituição da família, no segundo, o tema é a religião (e por extensão, o sexo, a culpa e o desejo). O filme é construído como um delírio de uma personagem masculina, o interventor Guido (Antônio Fagundes), que vai até o colégio de freiras só para moças, comunicar que o estabelecimento será fechado. Enquanto cochila sobre a mesa de reunião, Guido sonha e imagina como é o desejo daquelas mulheres que compõem a direção, o corpo docente, e discente.

O que é o desejo feminino, na visão de um homem? Como é uma mulher, na visão de um homem? O filme responde com imagens de clichês: mulher histérica, mulher que é a blasfêmia, o riso, o sexo, a liberdade, mulher fantasia sexual dos homens, todas imagens que irão ecoar em *Sonho de valsa* (1987), na personagem de Tereza, quando grita para seu

companheiro em meio a uma discussão: “E eu sou uma fantasia sua. Eu tô sempre tentando sempre ser como você imaginou. (...) E eu não me encaixo nessa tua imaginação, eu me atiro nessa tua imaginação. E eu não caibo nessa tua imaginação” (SONHO, 1987).

Tanto quanto o primeiro filme da trilogia, o segundo trata de arquétipos. Neste, há mulheres em posições de poder, as diretoras do colégio, reprimidas e repressoras, duplo interpretado por Myrian Muniz e Nair Belo; mulheres professoras e sedutoras, o duplo do desejo interpretado por Dina Sfat e Xuxa Lopes; e mulheres de uniformes, desde as alunas, vestindo roupas de colegial – saias de prega, meias nos joelhos e camisa branca – até as faxineiras – com avental e espanador nas mãos. Os homens também representam arquétipos: o professor intelectual, poeta, príncipe e sedutor, interpretado por Antônio Fagundes, e seu oposto, Flanela (Othon Bastos) degenerado e obscuro, por exemplo.

A atmosfera onírica e psicanalítica que marca *Das tripas coração* também está presente nos outros dois filmes da trilogia, e se configura como uma marca estética do cinema de Ana Carolina, que mobiliza imagens do caos: a cena do quarto aterrado pela terra vermelha em *Mar de rosas* está para a cena do piano atirado pela janela em *Das tripas coração*. Parte do humor típico do cinema de Ana é causado por imagens de caos, que soam absurdas e são carregadas de uma ironia, ora sutil, ora escrachada.

Outra característica fundamental do texto fílmico de Ana Carolina é a utilização de elementos da experiência pessoal na composição dos diálogos. Se em *Mar de rosas*, as cartas de sua mãe são partes dos diálogos de Felicidade, no roteiro de *Das tripas* há falas de sua avó espanhola, – “Desaperta o sutiã!”, grita uma das diretoras¹⁵, trechos de cartas de alguns namorados, nas falas do personagem de Antônio Fagundes:

Muitos trechos de cartas de tantos príncipes que me escreviam dizendo coisas do tipo: Ah, exílio de mim mesmo, que saudade de você! Tirei muita coisa das falas da personagem da Myrian Muniz de um manual de moças que li quando era menina, com regras de bom comportamento para moças de boas famílias. (CAROLINA, 2010, p. 104).

As modalidades de textos ultrapassam o campo do cinematográfico, para confundir-se com a intimidade da diretora, em procedimento que remete a artifícios que a aproxima da poética de Ana Cristina Cesar, conforme destacamos na primeira parte deste capítulo.

¹⁵ “As falas que coloquei no roteiro da minha avó espanhola são muito engraçadas. Sempre quando alguém começava a sentir um mal-estar, ela logo gritava: *Desaperta o sutiã!*” (CAROLINA, 2010, p. 100).

2.2 *Sonho de valsa*: os cantares de Tereza

Cinema e literatura mantêm entre si um conjunto de relações sob a forma de um circuito de mão dupla, em que uma área artística alimenta a outra, entre empréstimos de temas e de procedimentos. Nesse sentido, Robert Stam afirma:

[como] linguagem compósita em virtude dos seus diferentes meios de expressão – fotografia sequencial, música, ruído e som fonético –, o cinema ‘herda’ todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão (...) – a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o décor da arquitetura e a performance do teatro (STAM, 2000, p. 61).

Em *Sonho de valsa* (1987), por exemplo, a tessitura cinematográfica pode ser tomada como essa linguagem compósita, herdeira de todas as formas de arte associadas aos meios de expressão: elementos do universo literário (entre poemas de Teresa D’Ávila, poemas gauleses, e textos bíblicos), do universo popular (desde canções, propagandas da TV, passando pelo cinema hollywoodiano, até ditados populares), e do universo erudito (obras de arte visuais, música clássica), compõem o texto fílmico desde os diálogos até o enredo. O cinema de Ana Carolina, de forma geral, é composto por meio da apropriação de elementos desses vários universos que formam um texto-mosaico de citações e referências, visíveis ou secretas (KRISTEVA, 1974).

O processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, filtrada pela sensibilidade e interesse de um outro autor, é um processo de transcodificação de uma história para uma mídia ou gênero específico motivado, por exemplo, pelo interesse em contestar os valores estéticos e políticos de um texto, prestar uma homenagem à obra ou a um autor (HUTCHEON, 2011, p. 44-45). A trilogia de Ana Carolina, sob o ponto de vista expandido de adaptação, realiza uma tradução intersemiótica, a fim de contestar estética e politicamente o senso comum, a norma social, os clichês e convenções da sociedade brasileira, que envolvem a mulher; ao realizar a crítica, causam uma erosão nessas convenções, como observa Flora Süssekind:

[...] são exatamente o trabalho de apropriação e crítica do lugar-comum e a exibição minuciosa e irônica de frases e imagens-feitas, de algumas das convenções e clichês que ajudam a solidificar o senso comum e a norma social brasileira, que têm funcionado como moles de seus filmes. Começando pelos títulos, referências diretas a marcas comerciais (*Sonho de Valsa*) ou a tesouros da fraseologia popular (*Mar de Rosas*, *Das Tripas*

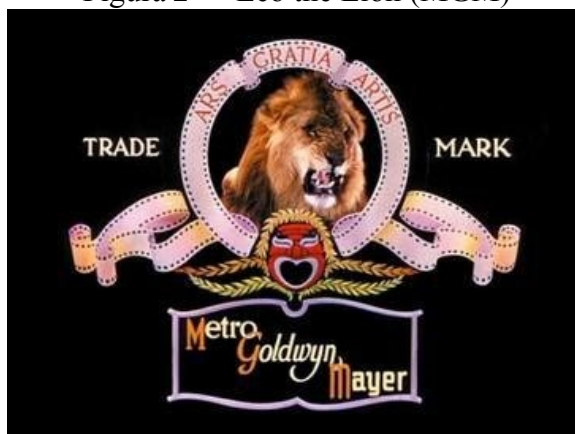
Coração). E passando por um desfile de expressões proverbiais [...]; por uma série de rerepresentações cômicas de imagens religiosas ou patrióticas [...] pela conversão de expressões como “mergulhar de cabeça, “dar nomes aos bois” em trocadilhos visuais e pela descontextualização sistemática de referências comerciais [...], musicais [...] ou a obras pertencentes ao domínio da “grande arte” submetidas a inclemente banalização em *Sonho de Valsa*. (SÜSSEKIND, 1998, 60)

A condição de mulher sobre a qual Ana Carolina reflete está inserida no *locus* da convenção social brasileira, da norma social, sobre a qual realiza sua crítica de forma irônica e paródica, por meio da literalização dos ditados populares e dos textos literários. Segundo a cineasta, *Sonho de valsa* (1987) trata da fantasia de amor imposta às mulheres: o casamento como espécie de salvação, a busca pelo amor incondicional de um “príncipe encantado”, assim como nos contos de fadas (CAROLINA, 2010, p. 131), como se à mulher não fosse legítimo traçar um caminho independente do homem.

Confirma a sinopse: “Uma mulher busca sua identidade, a partir das imagens que faz dos homens, entre os quais o pai e o irmão. Realidade, delírio, sonho, simbolismo e fantasia se misturam” (SONHO, 1987). A protagonista, Tereza (interpretada pela Xuxa Lopes) realiza um percurso em busca da própria identidade e da libertação do lugar que é reservado às mulheres na sociedade, lugar de opressão e submissão, em que a identidade da mulher se confunde com o papel que se espera que ela desempenhe: que seja mãe, esposa, filha.

Mesmo antes de o filme começar há uma dica do modo de fazer artístico de Ana Carolina, e do tom paródico que envolve sua dicção: a famosa abertura de filmes do estúdio de cinema estadunidense Metro-Goldwyn-Mayer, a MGM, criada pelo diretor de arte da Paramount Studios, Leionel S. Reiss, é reinterpretada. A imagem estática de uma gata siamesa substitui “Leo the Lion”, o mascote mais famoso do cinema, enquanto ao fundo ouve-se o áudio original da vinheta. Esse recurso estabelece um diálogo com a própria linguagem cinematográfica, acentuando o vínculo do filme com as demais obras do sistema cultural contemporâneo.

Figura 2 – “Leo the Lion (MGM)”

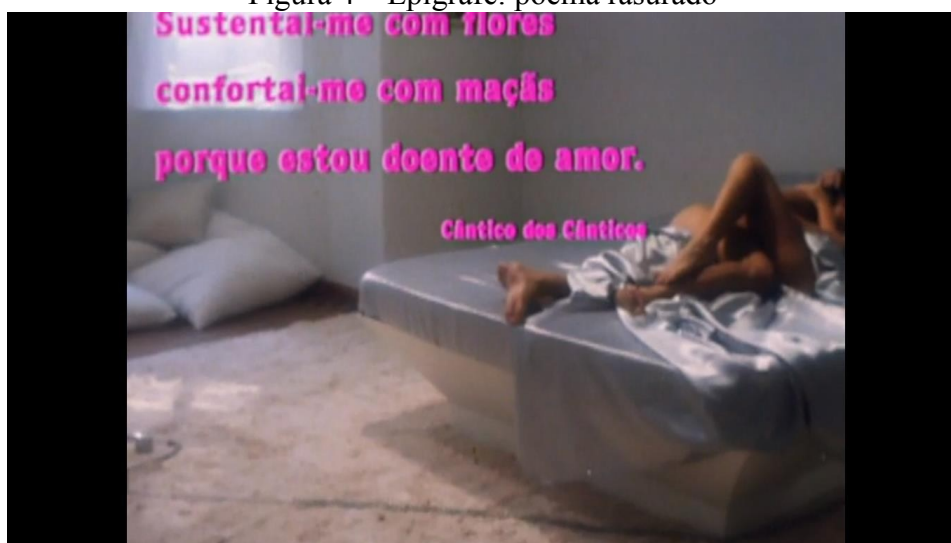


Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Leo_the_Lion_\(MGM\)#/media/File:MGM_Ident_1938.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Leo_the_Lion_(MGM)#/media/File:MGM_Ident_1938.jpg)

Figura 3 – Gata siamesa em *Sonho de Valsa*

Fonte: acervo pessoal

A intertextualidade não está restrita às obras cinematográficas. Após a vinheta, a gata siamesa começa a se movimentar, entrando na primeira cena do filme: em um quarto cinza, é possível ver apenas o canto de uma cama, e sobre o canto esquerdo brilha um letreiro cor de rosa com os seguintes dizeres: "sustentai-me com flores / confortai-me com maçãs/ porque estou doente de amor" (SONHO, 1987). Ao fundo, uma mulher e um homem começam a se mover, a câmera foca primeiro nos pés para depois revelar que estão nus sobre a cama, envolvidos por lençóis de seda, imersos em uma atmosfera onírica. O único móvel no quarto é a cama que parece flutuar sobre o chão. Tudo é cinza e prata. Embora o letreiro seja referenciado como citação do *Cântico dos Cânticos*, a versão traduzida do texto é diferente: “Sustentem-me com bolos de passas, / deem-me forças com maçãs, oh! / que estou doente de amor...” (BÍBLIA, Cântico dos Cânticos, 2:5).

Figura 4 – Epígrafe: poema rasurado¹⁶

Fonte: acervo pessoal

À semelhança do que ocorre com a vinheta de abertura, em que a diretora se apropria da referência e a rasura produzindo modificações de sentido, nessa cena, o texto literário é transportado para a tela do cinema como epígrafe, recurso associado à literatura e não ao cinema; porém, o fato de estar flutuando sobre a tela, a luminosidade produzida pelo cor de rosa em contraste ao fundo cinza, lembra os letreiros de cinemas de rua, em que o título do filme em exibição era anunciado na fachada. Assim, a partir desse movimento de devoração, a autora-diretora escreve seu próprio texto.

Os versos do *Cântico dos Cânticos* não ficam restritos apenas à epígrafe, e serão retomados pela protagonista em seus diálogos ao longo do filme. Embora o texto seja atribuído ao Rei Salomão, como indica o título do poema “O mais belo cântico de Salomão”, existem divergências acerca de sua autoria e datação. Geraldo Holanda Cavalcanti expõe a polêmica:

Ao contrário do que argumentam os defensores da autoria salomônica, por tudo o que se sabe de sua biografia, pouca ou nenhuma verossimilhança existe entre a figura do rei tal como aparece no poema e a personalidade real de Salomão na História. Um dos mais poderosos monarcas da Antiguidade, insaciável colecionador de princesas e de concubinas de porte, não se pode conceber pudesse dedicar-se a escrever

¹⁶ Utilizo, aqui, a noção derridiana de “rasura” segundo Silviano Santiago expõe no *Glossário de Derrida*: “A rasura instaura uma economia* vocabular. O entreaspas, o tipo gráfico da impressão, as letras riscadas e as expressões irônicas devem ser entendidas como manifestações da estratégia desconstrutora em Derrida. Usando termos de uma linguagem que quer desconstruir, Derrida abala esta linguagem e inscreve um sentido outro além dela (v. paleonímia*). Sendo a rasura uma modalidade de solicitação* e estratégia*, funciona como elemento regulador da polissemia* e estabelece uma lógica de complementaridade* na própria sintaxe em que se inscreve.” (SANTIAGO, 1975, p. 74). Assim, a rasura operada pela cineasta tem sentido de adição de significantes “para substituir ou suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso.” (SANTIAGO, 1975, p. 88).

um poema de amor para uma camponesa que, ademais, leva-lhe a melhor, resistindo aos seus constantes esforços de sedução (CAVALCANTI, 2005, p. 24).

O autor destaca, ainda, as pesquisas da década de 1970, ligadas à leitura feminista que se estava fazendo à época, que apontam para a autoria feminina do poema, como o psicanalista François Perrier, que, em um seminário sobre o amor realizado entre os anos de 1970 e 1971, na França, exemplificou a ideia:

com a citação do versículo do Cântico em que a Sulamita promete levar o amado “ao quarto daquela que me concebeu”, salientando o que todas as feministas comentam, a ausência completa de qualquer referência ao genitor num poema escrito numa sociedade e numa época eminentemente patriarcais, enquanto figuram sete menções às genitoras da Sulamita e do amado. [...] “à casa da mãe” não encontra paralelo em nenhum outro livro da Bíblia (CAVALCANTI, 2005, p. 25).

Tomamos, assim, o *Cântico dos Cânticos* como obra literária e poética: “Qualquer que seja a atitude tomada pelos exegetas e comentaristas do Cântico, há o reconhecimento unânime de que se trata de uma obra de excepcional qualidade literária e poética”, rica em paralelismos, musicalidade e metáforas, composto como uma sucessão de monólogos e, por vezes, de discursos indiretos (CAVALCANTI, 2005, p. 99).

Em *Sonho de valsa*, os dois momentos mais evidentes em que o *Cântico* é incorporado pelo texto filmico são a primeira cena, fortemente marcada pelo teor metafórico de dois amantes que se beijam nos aposentos da protagonista, e a outra, em que ela incorpora os versos do *Cântico* em uma sucessão de monólogos, após se encontrar com seu amante. Desse paralelo, é possível observar um dos principais procedimentos de composição de Ana Carolina: por meio da apropriação dos textos, literários ou não, o que é metafórico, figurativo, transforma-se em imagem literal, em cena; assim, a cineasta justapõe esses universos e ao jogar com os sentidos, rasura-os.

“Beije-me com os beijos de sua boca! / Seus amores são melhores do que o vinho, o odor de seus perfumes é suave / seu nome é como óleo escorrendo, [...] Leve-me, ó rei, aos seus aposentos, / e exultemos!” (BÍBLIA, Cântico dos Cânticos, 1:2,4). É assim que se inicia o *Cântico dos Cânticos*: sob o signo do “Beijo”, a amada chama pelos beijos do amado. Em *Sonho de valsa*, Tereza, a amada, sonha – como o espectador descobrirá – com os beijos do amado, um príncipe encantado. A encenação do texto literário, quer dizer, a transposição do texto literário para a tela cinematográfica, que transforma o sentido literal em imagem, cria um efeito ora cômico, ora absurdo no filme.

A imagem literal do poema é utilizada, contudo, não para reforçar uma das interpretações possíveis para o *Cântico*, como exultação do amor ideal e sublime, mas para provocar um deslocamento que rasura esse sentido. O clichê da história de amor, o “sonho de valsa”, é ridicularizado assim que a protagonista é acordada de seu sonho por um barulho externo, originário de sua realidade.

O primeiro elemento da fraseologia popular evidente é o próprio título do filme, *Sonho de valsa*, que faz uma dupla referência: ao clichê do amor, “viver um sonho de valsa”, cristalizada pela ordem social, em que homem e mulher se casam e “são felizes para sempre”; e também à marca comercial da *Lacta*, “sonho de valsa”, criada para nomear um bombom em 1938, no Brasil.

As cores da embalagem do bombom são repetidas na primeira cena do filme: cor de rosa no letreiro, que remete ao emblemático papel celofane cor de rosa que embala o chocolate, prata e cinza no cenário, remetendo ao alumínio que fica por dentro do celofane, envolvendo o bombom. Outros elementos que compõe o rótulo de “sonho de valsa” são um casal formado por um homem e uma mulher, vestidos a rigor, instrumentos musicais, e uma representação do trecho da partitura da valsa de Strauss, comum nos bailes de debutantes e em casamentos, música que toca na abertura do filme e na cena erótica do sonho de Tereza, por exemplo.

Para além da utilização dos elementos da embalagem do bombom na primeira cena. É interessante lembrar que a campanha de marketing da marca comercial em geral envolvia a conquista de uma mulher por um homem, dentro, portanto, dos padrões heteronormativos determinados pela ordem social brasileira. E é pertencendo, aparentemente, a essa ordem patriarcal, que Tereza é apresentada: uma mulher à espera do amor romântico, da conquista, da salvação.

A cena em que Tereza é apresentada ao lado de sua família, composta por duas figuras masculinas – o pai (Arduíno Colasanti) e o irmão (Ney Matogrosso) – mantém o tom paródico da abertura, com um cenário que remete às telenovelas brasileiras: a sala ampla e clara, decorada em tons sóbrios, com livros, cortinas claras até o chão, composta por móveis de madeira nobre, sofá de couro; através das janelas altas de vidro é possível vislumbrar o jardim; e próximo à janela está um piano de cauda; sobre a mesa ao lado do sofá, um telefone branco.

Em movimentos rápidos, a câmera revela um homem jovem de cabelos negros (o irmão) sentado em uma mesa no jardim, e depois outro, mais velho (o pai) na sala, ambos vestidos de branco, olhando em direção à objetiva, que assume o ponto de vista de Tereza,

também vestida de branco, com os cabelos presos (diferente da primeira cena, em que está com os cabelos soltos e revoltos). Aproximando-se do homem mais velho inicia um diálogo:

– Papai, vê aqui. Vê se não tá aparecendo uma espinha aqui. Não dá pra ver?
(SONHO, 1987)

Ao que ele responde, paciente:

– Não, não dá pra ver. É só passar um pouco de pó.
(SONHO, 1987)

A câmera então foca no homem mais jovem, que responde debochado:

– Desde que você era jovem, toda vez que você tem um compromisso, você aparece com uma espinha.
(SONHO, 1987)

Se na primeira cena o delírio erótico coloca a personagem como uma mulher madura, já que no êxtase está livre (como se pode deduzir dos cabelos soltos e do corpo nu), na segunda, em que está acordada na *realidade*, assume uma postura pueril e frágil.

A sequência é construída sobre contrastes, ambiguidades, incômodos. Enquanto a conversa inicial e o cenário dão um tom trivial à cena, Tereza tem as pernas acariciadas pelo pai. O irmão vai assumindo, a cada fala, um tom mais acusatório, já que começa a acusando de dar desculpas para faltar aos compromissos, passando por não saber o que fazer com as mãos, ou de estragar tudo o que a mãe deixou, até o ponto mais grave: “Você já não é uma juvenzinha para sonhar com príncipe encantado. Eu preciso lembrar a princesinha de quantos abortos ela já fez?”.

O peso dos temas – o incesto, o aborto, os ciúmes, a ausência materna – é dissipado pelo lúdico e pelo absurdo de outras falas e cenas que vão sendo sobrepostas, como o momento em que Tereza e o irmão reproduzem a brincadeira popular “cama de gato” com barbante, ou a cena em que repreende o irmão que parece fazer uma ligação de um telefone branco, gritando “Agora não, estamos em horário nobre!”, referências à teledramaturgia brasileira que se confirmam pela semelhança entre a cena da brincadeira “cama de gato” em *Sonho de Valsa* e a abertura da telenovela *Duas Vidas* (1976) de Janete Clair, por exemplo, cuja abertura é a reprodução da brincadeira com barbantes:

Figura 5 – Cama de gato



Fonte: acervo pessoal

Ou ainda o foco em uma noz esmagada no batente da porta (em uma imagem erótica que lembra a vulva). A rapidez com que vão se seguindo as falas e a sobreposição dessas imagens, e o contraste que essa montagem produz resultam na ironia delirante que permeará todo o filme.

O delírio com o amante da primeira cena, repete-se. Porém na realidade de Tereza, o homem que só ela vê está vestido com roupas medievais, como nas ilustrações de contos de fadas¹⁷, por exemplo. A ampla janela de vidro revela a imagem:

Figura 6 – Príncipe de cavalo branco



Fonte: acervo pessoal

¹⁷ Refiro-me aos *contos de fadas* institucionalizado no século XVII, como forma literária que se apropria de elementos populares para apresentar valores e comportamentos das classes aristocrática e burguesa, dotado, portanto, do caráter de narrativa prototípica da civilização ocidental (CANTON, 1994, p. 30-31). Sobre o fenômeno dos contos de fadas e a sua concretização como gênero literário, a reflexão de Katia Canton em *E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea* (1994) é esclarecedora. Porém, não há o intuito, neste trabalho, de aprofundar o diálogo ou a comparação entre as obras literárias objeto de pesquisa e o instituto dos contos de fadas.

O príncipe de cavalo branco, uma figura típica dos contos de fadas, é tradicionalmente associado à ideia de salvação da princesa, ou seja, da mulher; nessas narrativas, o príncipe vai ao encontro de uma donzela em apuros, para salvá-la, casar-se com ela, e “viverem felizes para sempre”; à donzela são impostas inúmeras provações para que possa encontrar o par romântico que a salvará (e provar que é merecedora de tal salvação). Ela, então, aguarda durante o decorrer da história por esse amor ideal salvador.

Ao tomar a tradição das narrativas de contos de fadas, Ana Carolina realiza a passagem da tradição oral e escrita para o cinema, como o próprio cinema de Hollywood fez e faz. O traço distintivo da poesia improvável de Ana Carolina está em se apropriar da fórmula repetida à exaustão, e transformá-la em crítica ao conteúdo – e à forma – da própria fórmula: no conto de fadas modernista, Ana Carolina trata, literalmente, de uma mulher sonhadora (delirante) a espera de um príncipe que não passa de uma miragem.

E como autora antropófaga que é, herdeira de Oswald, mas acrescida de um olhar fecundo de crítica social e de questionamento da questão da alteridade,¹⁸ Ana Carolina não se apropria apenas do que é exterior, mas também interior. Em meio ao *falatório* sobre suas fantasias, “O amor que eu tenho pelo meu amor que eu ainda não tenho. Entendeu?” (SONHO, 1987), é impelida pelos homens da casa a tocar no piano a cantiga popular *Terezinha de Jesus*, narrativa poética de uma personagem feminina socorrida por três cavaleiros.

Terezinha de Jesus
De uma queda, foi ao chão
Acudiram três cavalheiros
Todos os três, chapéu na mão

O primeiro foi seu pai
O segundo, seu irmão
O terceiro foi aquele
Que a Tereza deu a mão

Terezinha levantou-se
Levantou-se lá do chão
E sorrindo disse ao noivo
Eu te dou meu coração

Da laranja, quero um gomo
Do limão, quero um pedaço
Da morena mais bonita
Quero um beijo e um abraço

¹⁸ Sobre a antropofagia oswaldiana e uma retomada e alargamento mais recente da noção, feita pelos estudos culturais, ver: GOMES, 2010, p.35-53.

A referência à cantiga, à semelhança dos outros elementos tratados até aqui, é uma orientação do enredo do filme, já que provoca a associação da personagem cancional, Terezinha, à personagem em cena, Tereza. Num primeiro momento, a associação se dá pela coincidência dos nomes das protagonistas. Depois, pela presença das personagens masculinas: “O primeiro, foi seu pai / O segundo, seu irmão”.

Há, na canção popular, um terceiro cavaleiro, o noivo para quem Terezinha de Jesus (a personagem cancional) dá a mão, “sorri e entrega seu coração”, que a resgata da queda. Na tradução intersemiótica realizada por Ana Carolina, Tereza sorri para uma miragem: o terceiro cavaleiro é uma ilusão, existe apenas na imaginação da personagem.

Em lugar da queda, uma espinha; em lugar do resgate, o deboche; em lugar do noivo, uma miragem. No processo de apropriação e assimilação da matéria cancional, Ana Carolina opera uma recriação do texto de origem, e embora conserve e integre elementos do original, recombina esses elementos para rasurar o sentido da canção.

Além dos textos já citados, a intertextualidade do texto fílmico se dá nas falas de Tereza, apropriadas do texto bíblico de Isaías, versículo 10, dos escritos literários de Santa Teresa de Ávila, e do próprio *Cântico dos Cânticos*, entoados por Tereza a certa altura, conforme informa a própria autora:

Comecei a escrever o roteiro de *Sonho de Valsa* dois anos antes de filmar. Fui misturando muita coisa nas cenas que escrevi: Santa Teresa de Ávila, Isaías, mais precisamente o versículo 10, e algumas poesias da Galícia. No final, quando a personagem da Xuxa Lopes está prestes a adormecer, ela subitamente diz um trecho de um poeta popular galego (CAROLINA, 2010, p. 123-124).

A consciência do processo de composição e criação assumida pela cineasta explicita seu processo criativo fundado em reler, recriar, adaptar. Há em Ana Carolina um atravessamento que corresponde a uma espécie de *literalização* da linguagem fílmica. A partir desse procedimento, podemos observar a constituição de uma obra cinematográfica como processo de (re)interpretação de textos literários de diversas autorias e de autores desconhecidos, que são traduzidos em imagens, por meio da transcodificação anunciada e extensiva, na acepção desenvolvida por Linda Hutcheon (2011), e também por alusões e representações de outras mídias.

2.3 Traduções ao pé da letra, palavra por palavra, imagem por imagem

Sonho de Valsa é um filme alegórico porque traduz figuras de linguagem em imagens, desde o título até outras imagens literais da fraseologia popular como o "canto das sereias", "entrar pelo cano", "engolir sapos", "colocar os pingos nos is", "carregar a própria cruz", "cair na real", estar "no fundo do poço":

Há um verdadeiro inventário de provérbios, trechos de canções e textos conhecidos, brincadeiras infantis, slogans, hinos, orações e banalidades que, de tão detalhados, produz uma opacidade e uma comicidade capazes de, à medida mesmo que se multiplicam e são repetidos ou justapostos, tirar deles a impressão de evidência que costumam provocar quando ditos isoladamente no cotidiano. (SÜSSEKIND, 1998, p. 60)

A partir do título *Sonho de valsa*, Ana Carolina encena o clichê da sociedade burguesa relacionado ao casamento: Tereza é convidada para uma festa, a que comparece deslumbrante, vestida por um vestido de cetim prata – semelhante ao tecido da roupa de cama da primeira cena do filme, evocando uma vez mais a embalagem do bombom – acompanhada de seu pai e de seu irmão, também vestidos a rigor, como determinam as convenções sociais.

Essa apresentação da mulher à sociedade, como se observa da tradição dos bailes de debutantes, é encenada como crítica aos costumes da sociedade patriarcal brasileira, que submete as mulheres ao casamento com os parceiros que a família julga apropriados. A mulher em questão, contudo, não tem quinze anos, como uma debutante, ela tem trinta anos, e procura com avidez por um par romântico que possa, finalmente, salvá-la, para viver então seu "sonho de valsa". Entre ilusões de príncipes encantados, a figura paterna, e a figura incestuosa do irmão, Tereza encontra Marcos (Daniel Dantas), que a resgata.

Se nas narrativas de contos de fadas o início do relacionamento é marcado pelo salvamento da princesa pelo príncipe, ponto alto da trama, em *Sonho de Valsa* não é diferente. Mas há, aqui, um certo tom jocoso na operação de resgate: enquanto Marcos limpa os pés cheios de espinhos de Tereza, ela ordena "Larga do meu pé!".

Figura 7 – Larga do meu pé!



Fonte: acervo pessoal

E ao invés de um “beijo de amor”, ou um pedido de casamento – como sugere a imagem de Marcos ajoelhado aos pés de Tereza – que sela as relações idealizadas, o casal se desnuda em cena, conduzido pela fala de Marcos, “Vamos dar um mergulho!”, “Você pula atrás de mim!”, “Nós vamos contrariar a Lei de Newton!”, ditando o ritmo da caminhada em direção ao mar. O precipício que se vai revelar após se desnudarem é representativo. A cena remete à expressão popular “mergulhar de cabeça” em relacionamentos, à intensidade das paixões. E é na perspectiva de entrega e insensatez – mergulho em um precipício – que o início desse “conto de fadas” de Tereza é apresentado.

Figura 8 – Se eu pular, você pula?



Fonte: acervo pessoal

A expressão popular “mergulhar de cabeça” é transposta em imagem, por meio de um plano sequência belíssimo. Um dos únicos momentos do filme em que não há diálogo,

os atores pulam de um penhasco em direção à água, e se ouve apenas o barulho das ondas quebrando (em uma alusão ao gozo) seguido pelo som da entrada dos corpos na água.

Figura 9 – Mergulho de cabeça



Fonte: acervo pessoal

A imagem do mergulho de cabeça funciona como resposta à fala de Marcos, recurso comum na dicção de Ana Carolina, que justapõe aquilo que é da ordem pessoal e íntima – a nudez do casal, por exemplo – ao banal e às expressões mais impessoais – mergulhar de cabeça. Essa passagem do íntimo ao banal pode se dar pelo som e sentido entre as palavras, pela relação entre fala e imagem, pela literalização de situações verbais, como expõe Flora Süssekind:

Passa-se de Cleonice e Clitóris, de piano a pênis, de uma identidade a outra, de felicidade à D. Felicidade, dos pintos nos iis a um pingo na vida em algumas poucas frases ou palavras. Uma fala pode começar com Dante (“No meio-dia da minha vida”) e terminar com David Cooper (“Eu quero mesmo é matar meus pais”), como em *Das Tripas Coração*; assim como uma sequência pode ter uma imagem respondendo a uma fala (a filha que dá uma alfinetada na mãe, o casal que se encontra, conversa, de repente mergulha de cabeça, e mais tarde, no meio de uma discussão, entra pelo cano) e solucionando visualmente situações a princípio verbais (provérbios). Funcionando a imagem, assim, por vezes, como mais um lugar-comum nessa catalogação vertiginosa de Ana Carolina. (SÜSSEKIND, 1998, p. 62)

Além disso, as duas sequências guardam um forte sentido transgressivo, tanto pela nudez quanto pela entrega de Tereza; mas como veremos na segunda parte deste trabalho,

trata-se de um extrapolar dos limites que não liberta a personagem feminina, já que se dá, ainda, sob a lógica do discurso do homem, tanto que ela aceita o convite para segui-lo, mesmo que seja se jogando do alto de um penhasco. A ruptura com a crença no amor idealizado só se efetiva após se assenhorar de seu caminho, como veremos adiante.

Logo após o início do relacionamento, há um corte para Tereza e Marcos, no banheiro. A intimidade volta à tela em uma nova sobreposição de universos, “se desenha um interior, mas para ao seu lado se escancarar um fraseado público, demasiado público” (SÜSSEKIND, 1998, p. 64). Tereza se banha com uma escova na banheira, depois passa a lâmina de barbear na perna, enquanto narra para Marcos um sonho profético em que perde o dente da frente: “Ai Marcos, e aí eu me vi assim de longe. Eu tava linda. E eu vim andando, andando. Aí, quando eu sorri pra você (...) aqui na frente, oh, bem aqui, tá vendo? (...) Tinha um buraco. É como se fosse um tiro, tava faltando um dente. (...) Eu tenho impressão que eu ia tomando um caminho que me levava a um lugar cheio de pedra (...)”. Em paralelo, ele em pé, faz a barba, frente ao espelho, interrompendo Tereza a cada frase: “Não é isso...!”, diz sobre o sonho, “eu não tenho saco, não!”. A conversa se aproxima de dois monólogos, cada um em seu enquadramento, já que a comunicação não se estabelece de fato entre o casal, enquanto Tereza tenta estabelecer um diálogo, Marcos pensa em assuntos práticos de seu interesse exclusivo – “Eu acho melhor pensar um pouco mais no nosso projeto, sabe?”, Tereza sarcástica: “Seu projeto, né?” – passando para provocações de ciúmes e “alfinetadas”, até a disputa final pelo lugar no espelho, causando um mal-entendido ainda maior.

Figura 10 – Crise



Fonte: acervo pessoal

Embora Tereza afirme em algum momento que ama Marcos, a declaração adquire tom de súplica e de dubiedade – “Eu te amo tanto... pelo menos hoje eu acho que eu te amo. Sabe que eu poderia te amar mesmo, mas você não olha pra mim, né? Você não fala comigo. Você não diz que me ama. Nem que quer ficar comigo!” – e depois de ciúme, quando aos berros diz: “Eu já não te falei que não suporto essa ideia de traição, Marcos! Além de ser uma coisa burguesa!”.

A cena é retrato, da ordem do clichê, do casal tradicional em crise: todos os assuntos são sensíveis, não há comunicação, reinam ciúme, desconfiança, medo, traição, gritos e tapas. A discussão que coloca o relacionamento nesses status, chega ao ápice pela presença de uma sereia que canta na banheira, ocupando o lugar em que Tereza antes se banhava.

Figura 11 – Traição



Fonte: acervo pessoal

Na Odisseia de Homero, a voz e o canto das sereias¹⁹ são tomados como algo monstruoso, divino e portentoso: “Elas cantam palavras, vocalizam histórias, narram cantando (...). Sua sabedoria é total. (...) Tal como ocorria com a Musa, a língua homérica torna a confirmar que ver e saber coincidem” (CAVARERO, 2011, p. 129) O canto feminino das Sereias, na visão de Adriana Cavarero, inquieta de um modo singular “se comparado aos estereótipos de gênero elaborados pela tradição ocidental” (2011, p. 130). Assim, seduzido, Marcos entra na banheira seguindo a sereia, sob os xingamentos de Tereza – “Porco, machista!” – que, apesar de perceber a traição, persegue o companheiro através de um segundo mergulho. Diferente de Odisseu, Marcos não resiste à sedução.

¹⁹ “Mas quando estávamos à distância de um grito, / rápido viajando, elas não ignoraram a nau saltadora / surgir próxima, e deram vazão a canto agudo: / ‘Vem cá, Odisseu muita-história, grande glória dos aqueus, ancora tua nau para ouvires nossa voz. / Nunca ninguém passou por aqui, em negra nau, / sem antes ouvir a melíflua voz que vem de nossa boca; / mas ele se deleita e parte com mais saber. / De fato, sabemos tudo que, na extensa Troia, / aguentaram argivos e troianos por obra dos deuses. / Sabemos tudo que ocorre sobre a terra nutre-muitos’. / Assim falaram, lançando belíssima voz. Meu coração / quis ouvir, e num movimento das celhas / solicitei aos companheiros que me soltassem;” (HOMERO, Odisseia, Canto 12, 181-192).

É possível, contudo, realizar uma segunda leitura da cena. A aparição da figura mítica da sereia para Marcos e Tereza instaura, é verdade, a aura da sedução, e embora Marcos seja seduzido pelo canto, Tereza também é, de certa forma, capturada pela aparição. Ao entrar pelo cano, a sereia a conduz – ainda que indiretamente – por um caminho fundamental em sua história, que a tira da vida idealizada, romantizada. Assim, talvez exista nesse ponto uma correspondência da figura da sereia de Homero – que tudo sabe, porque tudo vê – com a sereia de Ana Carolina que leva a heroína ao encontro de si mesma, rompendo com a lógica do discurso falocêntrico.

Figura 12 – Entrar pelo cano



Fonte: acervo pessoal

À semelhança do recurso utilizado na sequência do início do relacionamento amoroso, o fim também é encenado a partir da literalização do clichê. Na tela, a protagonista engatinha pelo cano escuro e úmido. Durante algum tempo, o único ponto de luz está sobre seu roupão branco que vai se sujando pelo percurso, até que se pode avistar no centro da tela escura “a luz no fim do túnel”. Enquanto se arrasta pelo cano sujo, repete “ai meu Deus, perdi o meu amor”. A sequência claustrofóbica e surrealista assume o tom paródico ao culminar em uma passeata militar, alusão ao regime ditatorial da década anterior.

Süssekind (1998) comenta a passagem da banheira para o cano:

Aí Ana Carolina toma de fato como seus certos recursos plásticos que, oriundos em parte de um repertório pictórico surrealista, funcionam, no entanto, de maneira toda particular e ora sintetizam metaforicamente, em imagens-relâmpagos, o que se passa ao longo de toda a fita, ora servem simplesmente de imagens-enigma em meio a outras degraus diversos de dificuldade de decodificação. Metáforas visuais absolutamente sem legenda. (SÜSSEKIND, 1998, p. 68)

O trabalho de apropriação e rasura desses elementos do universo popular pela diretora são utilizados como marcos das mudanças da personagem e como crítica às idealizações e aos estereótipos atirados sobre as mulheres. Ao longo do enredo outros

elementos da fraseologia popular são materializados em imagens literais, em procedimento análogo ao acima descrito.

Figura 13 – Engolir sapos



Fonte: acervo pessoal

As frases feitas materializadas em imagens, propostas pelo cinema ficcional de Ana Carolina são provocadoras. Por meio da apropriação dos *lugares fixos*, do proverbial, do universo erudito e religioso, compõe um texto fílmico repleto de referências explícitas e secretas. Os textos são transpostos para a tela, transcodificados em imagens: o que é metafórico, figurativo, transforma-se em imagem literal, na cena; assim, a cineasta justapõe esses universos e ao jogar com os sentidos, os rasura, os desloca, e forja sua improvável poesia.

Pela estratégia da justaposição de lugares-comuns, provérbios e imagens-clichê, o filme estabelece um diálogo entre elementos do universo popular, as imagens-feita, e o universo íntimo, de cunho subjetivo e confessional, e coloca em tela trocadilhos visuais, ora comentados, ora silenciosos. Com tom irônico e cômico, resultante do absurdo das imagens propostas, realiza uma crítica sobre algumas das convenções e clichês que solidificam a norma social brasileira, focando naquilo que se refere ao casamento como instituição.

PARTE II**MULHER-TESSITURA-MULHER**

CAPÍTULO 3 – Anas, Terezas, Marys

Venho e vou lua.

Uma mulher tem só caprichos, baby.

Os cheiros delas.

Adoro.

Adoro, baby,

os gestos nos anéis.

Lavandas.

O Banho, feito eterno.

E os dias pretos.

A gaze preta delas.

Véus

pelas mãos, pelas pernas.

São sem olhos.

Angela Melim, *Das tripas coração*

Começo este capítulo por dizer o imprescindível em um estudo que se lança sobre a obra de duas autoras: eu estou falando de mulher. A afirmação, emprestada de um texto de Ana C. em que a poeta e crítica discute a *escrita* feminina, torna-se indispensável na medida em que a pesquisa avança sobre a questão da (im)possibilidade de uma escrita que se distingue do paradigma literário e cinematográfico masculino, que já tem o seu lugar garantido na história oficial tanto da literatura, quanto do cinema.

Ao perseguir os traços de uma dicção feminina em textos de Clarice Lispector e Hilda Hilst, no ensaio “A (Im)Possibilidade da Escrita Feminina” (1989), Lucia Castello Branco comenta sobre uma “inquietante provocação” causada pela dificuldade em manter o distanciamento crítico do objeto de análise, que ameaça se misturar ao sujeito pesquisador:

A ideia de ler o texto da mulher, buscando identificar ali traços que apontem em direção a uma especificidade da escrita feminina surge-me, a princípio, como uma inquietante provocação. Não há como manter o “distanciamento crítico” quando o objeto de análise corre o risco de se misturar ao sujeito, quando o *corpus* de pesquisa é um corpo flutuante em que é preciso tocar sem reter, interferir sem ferir. ‘Ver o sexo de minha mãe: isso me chocara. Para mim, não havia corpo que existisse menos do que o dela; mais ainda, não existia’, afirma Simone de Beauvoir diante da imagem da mãe semimorta. Como acercar-se da escrita feminina sem o sentimento constrangedor de algo muito antigo, muito familiar, que retorna, e a constatação de um estranho vazio que nos escapa e nos arrebatava como uma aparição? (BRANCO, 1989, p. 111)

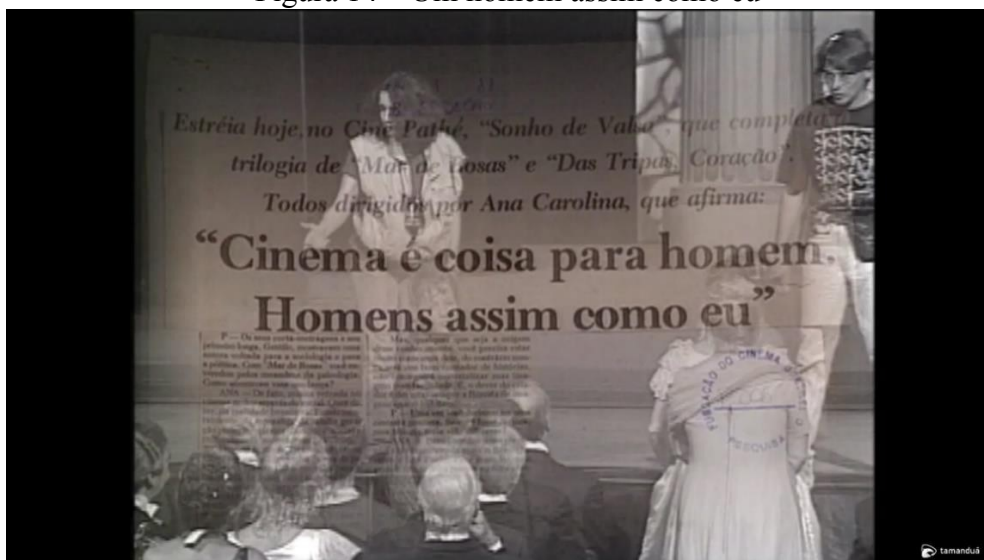
No mesmo sentido, em sua investigação sobre o “O Lugar do Texto sobre o Feminino”, Ruth Silviano Brandão (1989) afirma:

Quando se trata de algo tão próximo a nós mesmas quanto a questão do feminino e sua imagem, o risco é aí mergulhar narcisicamente e nada mais ver ou ouvir que a própria face ou a própria voz, na doce tentação de submergir nos reflexos fascinantes de um espelho particular. Então o que aqui espero é que, refletindo esta imagem, ela me seja devolvida com sua transparência ou suas ranhuras, seus oblíquos desvios, que podem ter-me escapado no gesto de construí-la. Falar da mulher ou da figura feminina, onde quer que ela resplandeça, é de alguma forma falar de mim mesma, do meu desejo e do meu inconsciente, pois o texto sempre fala de seu autor. (BRANDÃO, 1989, p. 21)

Por sua vez, há quase cem anos, no ensaio *A Room of One's Own* (traduzido no Brasil como *Um teto todo seu* ou *Um quarto só seu*) publicado em 24 de outubro de 1929, Virginia Woolf se baseia em uma série de palestras ministradas em outubro de 1928 em Newnham College e Girton College, duas escolas para mulheres na Universidade de Cambridge, para tecer uma reflexão sobre o tema “A mulher e a ficção”, e sobre o lugar da mulher na produção literária ficcional. À semelhança de Ana C. refletindo sobre a poesia feminina, de Lucia Castello Branco perseguindo as (im)possibilidades da escrita feminina, de Ruth Silviano Brandão no mergulho narcísico sobre o feminino e sua imagem, a missão de Virginia Woolf está no lugar da inquietante provocação de analisar criticamente a mulher na literatura, as condições históricas e materiais sob as quais as mulheres produzem literatura, e por consequência, a si própria no exercício de seu ofício. O ensaio crítico ficcional, considerado um dos textos mais influentes do século XX, diz sobre o contexto da escritora – a Inglaterra do início do século XX – mas diz respeito também à mulher artista na segunda metade do século XX e no início do século XXI. A inquietante provocação guia também esta pesquisadora que aqui reflete sobre a escrita de outras mulheres, submersa nos reflexos desse espelho particular, sob a condição de mulher. Eu estou falando de mulher e de ser mulher.

A mulher Ana Carolina afirma em uma entrevista: “Cinema é coisa para homem. Homens assim como eu”.

Figura 14 – Um homem assim como eu



Fonte: https://tamandua.tv.br/filme/?name=ana_carolina_no_pais_do_cinema

A afirmação impactante da cineasta, que virou manchete de jornal no dia da estreia de *Sonho de Valsa* no Cine Pathé, em Belo Horizonte, nos anos 1980, coloca em questão os esquemas de poder que estão em jogo quando se pensa o sexo da escrita. Deparar-se com o corpo flutuante e com a necessidade de “tocar sem reter, interferir sem ferir” parece-me uma constante em toda produção de mulher, seja científica, seja artística.

Sem desconsiderar as inegáveis conquistas das mulheres na sociedade contemporânea, a partir do direito ao voto (o movimento sufragista data da época em que Virginia Woolf escreveu o ensaio citado), até a chegada de mulheres a altos cargos políticos – como, por exemplo, os casos emblemáticos de Angela Merkel, atual chanceler da Alemanha, a ex-presidenta Dilma Roussef, no Brasil, a primeira-ministra da Nova Zelândia, Jacinda Kate Laurell Ardern, a atual vice-presidenta dos Estados Unidos, Kamala Harris – também é inegável que a sociedade ocidental permanece organizada nos moldes patriarcais, em que o homem detém o poder e domina a mulher – tema explorado, com humor ácido, por Ana Carolina, em sua trilogia *sob* a condição feminina. Por isso, *Um teto todo seu* permanece atual para se pensar o lugar da mulher na ficção – e, por extensão, a sociedade em que se insere.

Woolf alerta, já no começo, que a reflexão – a ideia comparada a um peixe deixado no lago para engorda – é atravessada pelos preconceitos que constituem todo ser humano, condição da qual ela não escapa, e tampouco escapam os leitores. Alerta, ainda, para o fato de que o assunto – o sexo – é polêmico, e que isso mobiliza todo tipo de preconceitos,

controversas e paixões. Assim, é necessário que as alunas – pois o texto é direcionado às mulheres de duas universidades britânicas – estejam cientes desses fatores.

O título “As mulheres e a ficção” poderia significar, e talvez vocês pensassem assim, as mulheres e como elas são, ou as mulheres e a ficção que elas escrevem, ou poderia significar as mulheres e a ficção que é escrita sobre elas, ou poderia significar que de alguma forma as três possibilidades estão inextricavelmente emaranhadas e vocês gostariam que eu as considerasse sob esse ponto de vista. (WOOLF, 2014, p. 10)

A narrativa ficcional gira em torno dessa mulher que fará uma fala sobre “a mulher e a ficção”. Ela se encaminha a uma instituição universitária para palestrar, nomeando os lugares com nomes que não existem de fato na Inglaterra, no início do século XX. Virginia Woolf cria esse ensaio ficcional para falar da mulher que escreve ficção, uma metanarrativa, uma metacrítica. Sobre a relação entre ficção e realidade, Naome Jeff comenta:

Os limites entre ficção e realidade não estão claramente explicitados neste ensaio porque o tema mulheres e ficção é, em si mesmo, uma espécie de ficção. Praticamente não houve mulheres ficcionistas na história oficial da literatura inglesa até o século XX, com exceção de muito poucas, as quais também viveram sob pseudônimo, risco e penúria. Houve, sem dúvida, inúmeras personagens femininas, complexas e poderosas, mas que, se vivas, mal poderiam roçar a complexidade ficcional, pois estariam cuidando dos filhos, do marido e da casa. (JEFF, 2014, p. 81)

Os elementos que aparecem nessa narrativa crítica são pistas: trata-se de uma narradora-personagem, cujo nome fica em aberto, que avança pelo gramado dessa universidade, e desacompanhada, persegue um pensamento: “Então ali estava eu (chamem-me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ou qualquer outro nome que lhes agrade – pouco importa), sentada às margens de um rio há uma ou duas semanas no clima agradável de outubro, perdida em meus pensamentos” (WOOLF, 2016, p. 11). A reflexão é interrompida pela presença masculina de um bedel que a alerta: o lugar é reservado apenas aos alunos e professores homens da instituição. Quando tenta entrar na biblioteca, outro homem a impede, pois uma mulher só poderia adentrar esse espaço do conhecimento acompanhada por um aluno, ou com uma carta de apresentação.

(...) eis-me de fato à porta que leva para a própria biblioteca. Devo tê-la aberto, já que, num instante, como um anjo guardião impedindo o

caminho com o esvoaçar de um traje preto em lugar de asas brancas um cavalheiro desaprovador, prateado e gentil, lamentou em voz baixa, à medida que me dispensava com um gesto que só se admitiam damas na biblioteca se acompanhadas por um estudante da universidade ou munidas de uma carta de apresentação. (WOOLF, 2014, p. 12)

O espaço do conhecimento e os espaços de reflexão, representados nas passagens pelo gramado da universidade e pela biblioteca, são limitados pela presença masculina. “Como estabelecer uma linha contínua e fronteiras claras se quase sempre há um bedel pedindo que se caminhe no cascalho, outro interrompendo a entrada na biblioteca? Se não se pode fisgar um pequeno peixe, se falta o rabo ao gato e é preciso comer ameixas?” (JEFF, 2014, p. 81).

Ao narrar um almoço com os homens da universidade, a narradora reflete sobre a forma recorrente com que se apresentam almoços em romances, quer dizer, reflete sobre o próprio fazer ficcional tradicional: há sempre um acontecimento, uma fala sábia; nunca se narra o almoço, aquilo que se comeu, de fato. Então, de forma irônica, põe-se a narrar os pormenores da refeição, produzindo um rompimento na tradição narrativa dos almoços de romances. A expressão “romancistas” utilizada no texto vem sempre acompanhada, na tradução para a língua portuguesa, pelo artigo definido “os”, marcando a presença majoritária dos autores homens na tradição literária. Sabemos que, de fato, o cânone literário, ou melhor, a construção da história do cânone literário é edificada a partir de determinados valores estéticos que não são inatos às obras, são construções de critérios estéticos no âmbito acadêmico dominado por homens. Nas palavras de Pedro Kalil Auad,

O problema do cânone literário (e do cânone cinematográfico) e da história literária (e da história cinematográfica) ganha novos contornos a partir da denominada segunda onda feminista. Isso não exclui, obviamente, o tratamento que a questão teve anteriormente, como é possível ver no clássico *A Vindication of the Rights of Women* [Em defesa dos direitos da mulher], de Mary Wollstonecraft. Porém, há uma mudança de postura em relação à lógica de Wollstonecraft e as feministas da segunda onda. Enquanto a primeira acredita que as mulheres não entraram na história oficial ao serem impedidas de ter uma formação como a dos homens, as novas feministas afirmam que mesmo aquelas que mereceriam espaço não o teriam porque a história destaca os homens, não as mulheres. Ou seja, não é importante somente revelar que as mulheres foram excluídas de processos que as levariam a pertencer à construção histórica, como também se ressalta que mesmo aquelas que adentraram nesses processos foram excluídas da história oficial. (AUAD, 2018, p. 06)

Questionar o modo de narrar literário canonizado (que não diz sobre o que se comeu no almoço memorável) a partir da criação de uma outra forma de narrar (que descreve com pormenores todos os pratos servidos) é questionar, ironizando, o cânone literário e os critérios estéticos que o edificam. Assim, a narrativa do almoço serve como marcação da transgressão à linguagem e à forma tradicional da narrativa ficcional, às fórmulas utilizadas pelos escritores homens de ficção, transgressão a que a narradora chama de “desafio do costume”.

É curioso que os romancistas nos façam acreditar que os almoços são invariavelmente memoráveis por algum dito espirituoso ou algum feito muito sábio. Mas eles mal dizem uma palavra sobre o que se comeu. Faz parte de seu costume não mencionar sopa e salmão e pato, como se a sopa e o salmão e o pato não tivessem importância, como se ninguém fumasse um charuto ou tomasse uma taça de vinho. Aqui, contudo, tomarei a liberdade de desafiar esse costume e contar a vocês que o almoço naquela ocasião iniciou-se com linguado (...) sobre o qual o cozinheiro da universidade espalhou uma camada de um creme muito branco, (...). Depois disso vieram as perdizes, (...) com uma comitiva de molhos e saladas (...) as batatas, finas como moedas mas não duras demais; os brotos, folhosos como botões de rosa, porém mais suculentos. (...) um doce do qual emergiam ondas de açúcar. (...) Nesse meio-tempo as taças de vinho jorravam amarelo e jorravam carmim; (...) E assim, aos poucos, acendeu-se no meio da espinha, a base da alma, não aquela luz elétrica rígida que denominamos inteligência, que entra e sai dos lábios, mas o brilho mais profundo, sutil e subterrâneo que é a forte chama da comunicação racional. (...) enquanto, acendendo um bom cigarro, nós nos afundávamos entre as almofadas do sofá sob a janela. (WOOLF, 2014, p. 14)

Evoco, aqui, a imagem da instalação artística de 1979 de Judy Chicago, *The Dinner Party*, importante ícone da arte feminista dos anos 1970, e um marco na arte do século XX. *O Banquete*, como foi traduzida no Brasil, exhibe um grande banquete cerimonial, organizado em uma mesa triangular com um total de trinta e nove talheres, para convidadas cuidadosamente escolhidas. Cada uma delas é designada por meio de caminhos de mesa bordados e sobre eles são dispostos um cálice de ouro e utensílios, um prato de porcelana pintado com motivos centrais em relevo, baseados em formas vulvares e de borboletas, reproduzidos em estilos apropriados para cada mulher homenageada. Os nomes das outras 999 mulheres são inscritos em ouro no piso de ladrilho branco abaixo da mesa triangular.²⁰ Dentre as convidadas para o banquete, está Virginia Woolf.

²⁰ As informações sobre a obra são baseadas no texto informativo disponível no site do Brooklyn Museum, disponível em: https://d11fxha3ugu3d4.cloudfront.net/education/docs/Dinner_Party_Edu_resources.pdf. Acesso em: 24 jul 2021.

Figura 15 – Virginia Woolf em *The Dinner Party* (1979)



Fonte: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/virginia_woolf

Segundo Pedro Kalil Auad, “[e]ssa obra, pois, estaria disposta a recontar a história da humanidade, e das mulheres em particular, ao chamar a atenção para essas mulheres que seriam, constantemente, esquecidas; seria o caso de exaltar aquelas que, sem dúvida, foram importantes para a construção da história dos homens e das mulheres.” (AUAD, 2018, p. 03). Parece-me que Judy Chicago realiza um movimento de questionamento do cânone artístico na instalação, assim como Virginia Woolf enquanto narradora do almoço de *Um teto todo seu*, rompendo a forma tradicional de narrar almoços e jantares, para construir novas formas e novos sentidos nessas narrativas.

A quebra de expectativa do almoço que se torna memorável por um dito espirituoso ou feito sábio, ocorre também no desfecho, que se dá pela presença incômoda de um gato sem rabo, um “animal ridículo, esquisito, em vez de bonito”. Nesse ponto, o dito espirituoso ou feito memorável é substituído pelo desconforto causado pela presença da criatura sem rabo, e pelos comentários – provavelmente impróprios – dos convidados embriagados após o almoço farto de vinho.

Era algo tão ridículo pensar nas pessoas cantarolando essas coisas, mesmo de boca fechada, nos almoços antes da guerra, que explodi em risadas e tive que explicar meu riso apontando para o gato manx, que realmente tinha uma aparência meio absurda, pobre animal, sem rabo, no meio do gramado. Teria ele nascido assim ou perdera o rabo em um acidente? O gato sem rabo, embora se afirme que habite a ilha de Man, é mais raro do que se imagina. É um animal ridículo, esquisito em vez de bonito. É estranha a diferença que um rabo faz – vocês sabem o tipo de coisa que se diz à medida que o almoço termina e as pessoas pegam os casacos e os chapéus. (WOOLF, 2014, p. 16)

O gato sem rabo pode ser interpretado como a mulher, ou como projeção da própria narradora. Pode-se fazer uma leitura lacaniana, em que o rabo está para o falo, leitura permitida pela insistência das expressões “sem”, “faltava”, “faltar”, “diferente”, para se referir à presença do *gato manx*: uma presença definida pela ausência. Sobre a relação entre a mulher e a falta, Lucia Castello Branco, esclarece:

Ora, a mulher, em nossa cultura, caracteriza-se sobretudo com um ser de falta. Mais ainda que o homem, é ela quem se define através da provação, da perda, da ausência: é ela *a que não possui*. Destituída de voz, de poder, de intelecto, de alma, de pênis, resta-lhe a falta, a lacuna, esse lugar do vazio em que o *feminino* se instaura. Nisto reside seu extremo poder: em sua capacidade de manipular a perda, em sua íntima relação com a morte. (BRANCO, 1989, p. 125)

Mais à frente, a personagem terá outra refeição, com as mulheres da universidade. Enquanto o almoço com homens é puro regozijo – entre linguado, perdizes, brotos, pudim, vinhos e cigarros – o jantar com mulheres é apenas suficiente – ameixas, bife, sopa rala e biscoitos secos. Estabelece-se, assim, uma comparação entre a refeição completa e regozijante destinada aos homens, e a insatisfatória destinada às mulheres.

Eis minha sopa. O jantar estava sendo servido no vasto salão. Longe de ser primavera, era, de fato, uma noite de outubro. (...) Ali estava a sopa. Era um caldo simples. Não havia nada para torná-lo mais elaborado. Teria sido possível ver os motivos desenhados no prato através do líquido transparente. (...) Depois veio um bife com seu acompanhamento de legumes e batatas – uma trindade caseira, evocando as ancas do gado em um mercado lamacento, e brotos retorcidos e amarelados nas pontas, e pechinchas, barganhas e mulheres com sacolas numa manhã de segunda-feira. Não havia razão para queixar-se da alimentação diária da natureza humana, visto que o suprimento era suficiente (...). Seguiram-se ameixas e creme inglês. E se alguém reclamar que as ameixas, mesmo quando suavizadas por creme inglês, são um vegetal sem coração (frutas elas não são), viscosas como o coração de um avaro e que exsudam líquidos como os que devem correr nas veias de um avaro que lhes negou vinho e conforto por oito anos e ainda assim não os doou aos pobres,

deve-se considerar que há pessoas cuja caridade compreende até as ameixas. Em seguida vieram biscoitos e queijo, e nessa hora a jarra de água circulou livremente, porque é da natureza dos biscoitos serem secos, e aqueles eram biscoitos por excelência. Isso foi tudo. A refeição terminara. (WOOLF, 2014, p. 18-19)

A falta anunciada pelo gato sem rabo marca também a textura de Virginia Woolf, quando a narradora aponta as diferenças entre as refeições, destacando a insuficiência da comida e a ausência de prazer do jantar: “ninguém consegue pensar direito, amar direito, dormir direito se não jantou direito. A luz na espinha não se acende sobre carne e ameixas” (WOOLF, 2014, p. 26). E ecoa aqui, também, as palavras de Ruth Silviano Brandão: “[n]ascido da lacuna, enigma dessa lacuna, aí neste não-lugar do objeto perdido, vívida satisfação nunca experimentada, constitui-se o fantasma, o texto e a feminilidade” (BRANDÃO, 1989, p. 23).

A visita à Oxbridge (a faculdade fictícia da narrativa de Virginia Woolf) desperta uma série de questões: “Por que os homens bebem vinho e as mulheres, água? Por que um sexo é tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tem a pobreza sobre a ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte?” (WOOLF, 2014, p. 24). Na busca por respostas, a narradora consulta o acervo do Museu Britânico para fazer um levantamento das obras escritas por mulheres e se depara com uma grande quantidade de obras de autoria masculina cujo tema é a mulher.

Vocês têm noção de quantos livros sobre mulheres são escritos no decorrer de um ano? Vocês têm noção de quantos são escritos por homens? Têm ciência de que vocês são talvez o animal mais debatido do universo? (...) O sexo e sua natureza devem muito bem atrair médicos e biólogos; o que era surpreendente e difícil de explicar era o fato de que o sexo – feminino, na verdade – também atrai ensaístas lisonjeiros, romancistas de mãos ágeis, homens jovens com seus diplomas de mestrados, homens com nenhuma qualificação aparente exceto não serem mulheres. Alguns desses livros eram, em face de tudo isso, frívolos e jocosos, mas muitos, por outro lado, eram sérios e proféticos, dignos e estimulantes. Simplesmente ler os títulos já sugeria incontáveis mestres, incontáveis clérigos (...). Era um fenômeno muito estranho, e aparentemente – aqui consulte a letra M – restrito ao sexo masculino. (WOOLF, 2014, p. 37)

A consulta aos “cavalheiros que se especializaram na mulher e sua influência” nos mais diferentes assuntos, resulta em uma conclusão: os homens sentem raiva das mulheres. Por que? Porque declaram a inferioridade mental, moral e física das mulheres? (WOOLF, 2014, p. 43). Mary Seton quer descobrir o objeto e o motivo da raiva e quer conhecer o

passado da mulher para poder preparar o seu futuro, uma das principais contribuições deste ensaio.

A resposta vem, então, da leitura de fragmentos de um jornal vespertino: uma atriz de cinema é colocada à beira de um precipício na Califórnia e suspensa em pleno ar; um juiz fez um comentário na Vara de Divórcios sobre a Falta de Vergonha das mulheres; o tempo vai ficar nevoento, dentre outras.

O mais efêmero visitante neste planeta, pensei, que pegasse esse jornal não deixaria de saber, mesmo por esse disperso testemunho, que a Inglaterra estava sob as normas de um patriarcado. Ninguém em plena consciência deixaria de detectar a supremacia do professor. Eram dele o poder, o dinheiro e a influência. Ele era o proprietário do jornal e seu editor e subeditor. Ele era o Secretário das Relações Exteriores e o juiz. Ele era o jogador de críquete; ele era o dono dos cavalos de corrida e dos iates. Ele era o diretor da empresa que paga duzentos por cento a seus acionistas. Ele doou milhões à caridade e a faculdades que eram administradas por ele mesmo. Ele suspendeu a atriz de cinema em pleno ar. Ele irá decidir se o cabelo no cutelo é humano; é ele quem irá absolver ou condenar o assassino, ou enforcá-lo, ou deixá-lo livre. Com exceção da neblina, ele parecia controlar tudo. Ainda assim, ele tinha raiva. Eu sabia que ele tinha por seu testemunho. (WOOLF, 2014, p. 45).

A raiva do professor – que catalisa a raiva do patriarca – tem relação com a necessidade de afirmar a superioridade do homem, que precisa conquistar, governar e dominar o outro, a mulher. Colocar a mulher, que funciona como um espelho, no lugar de inferioridade é uma das fontes de poder do patriarcado: “qualquer que seja sua aplicação nas sociedades civilizadas, espelhos eram essenciais para toda ação violenta e heroica. É por isso que Napoleão e Mussolini ambos insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois se elas não fossem inferiores, eles parariam de aumentar”. Para Jeff,

Algumas das conclusões – inexatas – a que ela chega é que a raiva dos homens é proveniente de uma estratégia propriamente masculinas. Mas é justamente sua inferioridade, sua atuação como reflexos obedientes, que causa raiva no sujeito espelhado. O espelho é inferior, e se assim não for considerado vai deixar de cumprir sua função especular. (JEFF, 2014, p. 81)

Esse esquema de poder em funcionamento no patriarcado funciona, assim, como sustentação do poder masculino. É pela da raiva que a opressão opera, silenciando a voz feminina, impedindo que a mulher fale, que se sustente, que critique, que escreva... Afinal, se a inferioridade feminina é sistematicamente afirmada – e Virginia Woolf elenca

inúmeros exemplos em seu ensaio, desde a era elisabetana, até o século XX – cria-se desconfiança e resistência àquilo que será dito e feito pelas mulheres. Ao lado da afirmação da inferioridade, a imposição da castidade é outro elemento estruturante dessa organização social, pois impede a emancipação das mulheres, mantendo-as sob o controle dos pais, e depois dos maridos.

É necessária pouca habilidade em psicologia para se assegurar que uma garota altamente talentosa que tenha tentado usar seu talento para a poesia teria sido tão impedida e prejudicada por outras pessoas, tão torturada e jogada de lado por seus próprios instintos contrários, que ela com certeza deve ter perdido sua saúde física e mental. Nenhuma garota poderia ter caminhado até Londres e ficado parada na entrada de um palco e aberto caminho na presença de atores-gerentes sem ter causado a si mesma violência e sofrido uma angústia que podem ter sido irracionais – pois a castidade pode ser um fetiche inventado por certas sociedades devido a razões desconhecidas – mas, por outro lado, inevitáveis. A castidade tinha então, e tem até hoje, importância religiosa na vida de uma mulher, e por isso se cobriu de resistência e instinto de forma que libertá-la e trazê-la à luz do dia exige coragem das mais raras. Ter tido uma vida livre em Londres no século XVI teria resultado para uma mulher que fosse poeta ou dramaturga um estresse e um dilema que poderiam, muito bem a ter matado. Se ela tivesse sobrevivido, o que quer que tivesse escrito teria sido revirado e distorcido (...). Era a relíquia do senso de castidade que ditava o anonimato a mulheres mesmo no mais recente século XIX. (WOOLF, 2014, p. 65)

Assim, entre as mulheres que figuravam na ficção escrita por homens e as mulheres que viviam de fato na Londres, desde a Era Elisabetana até o século XX, havia uma grande diferença. Enquanto na ficção a mulher era heroica e cruel, esplêndida e sórdida, bela e horrenda, tão ou mais grandiosa que os homens, na vida real, ela era trancada, espancada, jogada de um lado para o outro; ou era uma senhora de trinta e seis anos, vestida de azul, chapéu preto e sapatos marrons (WOOLF, 2014, p. 35-36). E ainda que tivessem o talento de Shakespeare, sendo contemporâneas a ele, hoje não conheceríamos seu nome, pois o que conhecemos é a visão do historiador, e o historiador é homem.

A mulher não era encorajada a ser artista, pelo contrário. É disso, também, que trata esse ensaio: a necessidade de afirmar a inferioridade feminina para bloquear o seu caminho a fim de que o patriarca se sinta superior, diante das artes e de todos os outros caminhos que podem levar à emancipação feminina. Mesmo que no século XVIII as mulheres fizessem traduções ou escrevessem romances que não se tornaram integrantes do cânone literário, e que ganhassem dinheiro com a escrita, e que no século XIX, uma mulher escritora falasse do amor de uma mulher por outra, e que no século XX as mulheres artistas

sobrevivessem de arte, ainda que mal, a mulher escritora no século XXI vive ainda no patriarcado, vitoriosa de muitas conquistas, mas sob a constante ameaça do silenciamento.

Abro aqui um parêntese para uma experiência pessoal como mulher no espaço acadêmico: em 2008, na primeira aula do curso de Direito de uma universidade federal, um professor – que detinha, também, o cargo de promotor de justiça – perguntou à turma de oitenta alunos calouros quais as discentes mulheres eram virgens. O objetivo, segundo ele, era realizar uma comparação entre as idades e estados civis das alunas, em uma tentativa de explicar o que se entende, no âmbito do Direito Civil brasileiro, por moral e bons costumes. A situação causou não só constrangimento, como também desencadeou uma série de julgamentos por parte dos alunos homens em relação às mulheres. No Brasil, até a promulgação do novo Código Civil, em 2002, o “defloramento da mulher, ignorado pelo marido” era causa para anulação do casamento; em termos práticos, a mulher poderia ser “devolvida” até dez dias depois do casamento, se descobrisse que ela não era mais virgem²¹. Em 2018, a *Revista Veja* lançou uma capa com o aposto “Bela, recatada e do lar” para uma ex-primeira-dama.

Surpreende que as questões suscitadas pelo ensaio de Virginia Woolf, sobre a castidade da mulher e o patriarcado, estejam tão atualizadas um século depois. A castidade feminina é tão valorizada porque ela isola as mulheres em seus papéis sociais, mãe, filha, esposa, impedindo que sejam independentes de fato. Impedem que a mulher seja sujeito de seu discurso. Manter a mulher casta é manter sobre elas o domínio e o controle do patriarca, repetidora do discurso do outro.

Essa digressão serve para demonstrar o quanto a organização social patriarcal ainda predomina. Se a história literária é uma construção ficcional, não um objeto estático ou imanente, ela é construída sob um ponto de vista, e no patriarcado, a narrativa da história da arte se dá a partir da visão masculina de arte, ou seja, a história da literatura é a história literária dos homens, segundo as concepções de mundo, ideologias e valores estéticos perpetuados sob essa lógica. Quais os jargões normativos de leitura que resultam na avaliação estética? Sem negar o método científico e a objetividade que dele resulta, é possível dizer – sem contradição – que a neutralidade na crítica acadêmica não existe, pois a seleção de textos canônicos resulta de determinados valores estéticos masculinos.

²¹ COSSO, Roberto; SUWWAN, Leila. Virgindade deixa de anular casamento. **Folha de S. Paulo**, Brasília, 15 ago. 2001. Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u35006.shtml>. Acesso em: 22 jul. 2021

Com a segunda onda do feminismo, a partir da década de 1960, houve uma ampliação sobre o debate dos direitos das mulheres. Enquanto na primeira onda, a luta envolvia o direito ao voto, o direito à propriedade e a derrubada de obstáculos legais à igualdade de gêneros – discussões que aparecem com clareza em *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf – a segunda onda ampliou o debate para as questões de sexualidade, família, mercado, direitos reprodutivos, desigualdades legais, divórcio, entre outras; o papel social da mulher e as expectativas que envolvem esse lugar passaram a ser questionados com mais vigor.

Por isso, é necessário repensar os valores estéticos masculinos que elegem o cânone. Como colocou Auad (2018), a história da literatura e do cinema precisa considerar as teorias feministas, promovendo uma mudança quantitativa e qualitativa no cânone. No caso deste estudo, pensar a textualidade feminina de Ana Cristina e Ana Carolina pelos critérios estéticos estabelecidos não só pela crítica canônica, mas também levando em consideração as teorias feministas. Talvez seja necessário ler esses textos pela perspectiva proposta por Virginia Woolf, de um gato sem rabo, raro e incômodo que atravessa o gramado.

3.1 “Por que recusamos ser proféticas?”

O que uma mulher deve ou não deve dizer? Qual é o tom que uma escritora deve adotar para ser aceita na história da literatura, para ser eleita como *parte* do cânone? A voz feminina pode dizer daquilo que é erótico, ousar “declarar-se no cio” (BRANCO, 1989, p. 88), ou deve ater-se a “Perfume, pérola, flor, madrugada, mar, estrela, orvalho, pólen, coração. Tépido, macio, sensível. E em aparente contradição: inatingível, inefável, profundo.”? Para ser escritora consagrada é necessário render-se ao lugar de “mulher inatingível e sensual ao mesmo tempo”, “carne e luz”? Ater-se à “função tradicional da poesia (de mulher?): “elevação” além do real. (...) Belezas mansas, doçura. Formalmente, uma poesia sempre ortodoxa (...). Um temário sempre erudito e fino.”? (CESAR, 2016, p. 256-257).

Ao refletir sobre literatura e mulher, e mais detidamente sobre poesia (d)e mulher no Brasil, seus marcos, temas, nomes determinantes, Ana Cristina identifica a poesia de Cecília Meireles como definidora de uma essência da dicção feminina, espécie de forma essencial e abstrata que o falar feminino deveria ter na poesia:

(...) as mulheres escritoras são raras e o fato de serem mulheres conta. Mulher sempre engrossou demais o público de literatura, mas raramente os quadros de produtores literários. No Brasil, então, as escritoras mulheres se contam nos dedos e quando se pensa em poesia Cecília Meireles é o primeiro nome que ocorre. E, exatamente, por ser o primeiro, ela como que define o lugar onde a mulher começa a se localizar em poesia. Cecília abre alas: alas da dicção nobre, do bem falar, do lirismo distinto, da delicada perfeição. Quando as mulheres começam a produzir literatura, é nessa via que se alinham. (CESAR, 2016, p. 260).

O comentário sobre a virtuosidade de Cecília Meireles, contudo, não funciona para confirmar esse lugar reservado à escrita feminina, mas para questionar “a marca feminina” que, junto da poesia de Henrique Lisboa, deixou na poesia brasileira, “sem no entanto jamais se colocarem como mulheres” (CESAR, 2016, p. 261). Ana Cristina questiona: Por que a mulher se atrela a esse tipo de dicção? Por que essa exigência de recato literário? Por que nenhuma mulher produziu poesia irreverente, mesclada, questionadora, imperfeita? (CESAR, 2016, p. 260). E você, Ana, produziu poesia irreverente, mesclada, questionadora, imperfeita, revolucionária?

Em *A escrita mulher*, Lucia Castello Branco explica o intento da reflexão: analisar a escrita feminina em distinção ao paradigma literário masculino, que tem lugar nas histórias literárias oficiais. A oposição a essa lógica masculina também é explorada por Adriana Cavarero, a partir do pensamento de Hélène Cixous sobre a escritura feminina:

Movendo-se em um âmbito de reflexão que tem vários pontos em comum com o de Kristeva, Hélène Cixous enfatiza explicitamente que o logocentrismo da tradição ocidental é também um falocentrismo. “A filosofia é construída sobre a abjeção da mulher”: a subordinação da ordem feminina à masculina é “a condição do funcionamento da máquina”, ou seja, insere-se na típica economia binária sobre a qual se edifica o sistema metafísico. Muitas e coerentes são as séries de oposições que organizam tal sistema como uma hierarquia, mas dentre elas a mais sintomática é, para Cixous, a que contrapõe a palavra à escritura. Recusando a lógica dicotômica dessa oposição, Cixous teoriza – e pratica – uma *écriture féminine* [escritura feminina] capaz de reverberar os ritmos pulsionais, infinitos e incontrolláveis da voz. (CAVARERO, 2011, p. 168)

A partir da recusa da tradição falocêntrica, em que “a linguagem se apresenta como um sistema de significação que utiliza e controla o vocábulo, provocando o esquecimento de sua origem”, Hélène Cixous recupera o “tempo materno do prazer no qual a voz se mistura com o leite segundo o ritmo de sucções doces e generosas”

(CAVARERO, 2011, p. 169). Nessa perspectiva, a prática da escritura se liga à dimensão materna:

A écriture féminine é uma escrita fluida, rítmica e transbordante, que rompe as regras do simbólico fazendo explodir a sintaxe. Ela precede e excede os códigos que governam o *logos* falocêntrico. (...) evocando o canto remoto que vem da fonte vocálica materna, a *écriture féminine* se costura à voz da “língua-leite” e reverbera seus sons. Sentindo ainda na boca o sabor do leite da mãe, Cixous “escreve com a tinta branca”, ou, como sempre repete, com a carne, com o corpo. A sua escrita é prazer, potencialmente infinito, sem bordas nem medida externa. (CAVARERO, 2011, p. 170)

Liga-se, também, à poética uterina que Lucia Castello Branco (1989, p. 98-99) aponta como possível característica dessa escritura marcada pelas “feridas da natureza feminina”, poética que recorre a atmosferas infantis “povoadas de figuras femininas: a ama de leite, a mãe, a avó.”, retorno índice da “busca da identidade da mulher, impulso direcionador da criação literária feminina”, já que “[é] na infância, no seio materno, ou no regaço da avó, que o sujeito feminino busca reencontrar a sua linguagem, a sua tradição”.

Para Cavarero, a *écriture féminine*, não inaugura um novo estilo, um novo gênero literário,

mas sim uma prática que, obedecendo àquela sedução fônica que a própria cultura androcêntrica vincula ao princípio feminino, subverte e inverte a estratégia metafísica que produziu a desvocalização do *logos*. O “feminino” está a indicar o canto, a música, o ritmo e, sobretudo, o imaginário ligado ao corpo materno que alude ao calor e à fluidez, ou seja, a toda uma constelação metafórica, evocatória do corpo da mãe, que já se tornou usual no léxico feminista. Todos os aspectos que caracterizam a rigidez do logocentrismo metafísico – da lógica opostiva ao privilégio do significado mental sobre o significante sonoro – são desmantelados por meio de um retorno à esfera do vocálico. Sintomaticamente, trata-se de um retorno que concerne tanto à relação com a mãe quanto à matriz vocálica da poesia. (CAVARERO, 2011, p. 171)

Embora a questão da dicção feminina não se feche – prova disso é o título de um dos ensaios de Lúcia Castello Branco, “A (im)possibilidade da escrita feminina”, em que o prefixo -in vem grafado entre parênteses atribuindo à questão o sentido de deriva e não de definição – a autora “persegue” os rastros femininos na escrita de Florbela Espanca e Gilka Machado, que são considerados, pela crítica, como marcas possíveis de feminilidade nas literaturas de Portugal e do Brasil, respectivamente.

É verdade que ambas possuem uma fala poética incrivelmente próxima e que esta fala se assemelha a de muitas outras mulheres escritoras. É verdade também que muitos dos temas escolhidos por estas poetisas distinguem-se daqueles abordados pelos escritores, mesmo os de seu tempo. Mas a questão seria se esta fala diferente, esta fala do *outro*, é elemento suficiente para se falar numa linguagem feminina, própria das criadoras do “outro sexo”. (BRANCO, 1989, p. 88)

Ana Cristina também questiona se os elementos comuns que encontra em Cecília Meireles e em Henriqueta Lisboa, por exemplo – oceano, terra, vida, mar como imagem de uma experiência psíquica – podem ser tomados como puramente femininos, considerando que são encontrados também nos romances fenomenologistas de Kafka a Camus. Assim, no ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, publicado em 1979, apropria-se de vozes oriundas de diferentes lugares, para refletir sobre o feminino na literatura, sobre a literatura de mulher e sobre o lugar da mulher na literatura. Faz recortes de crítica escrita por homens sobre mulheres escritoras, por exemplo, e dispõe da ideia do artigo de Roger Bastide, “Poesia masculina e poesia feminina” de 1949, para desorganizar a lógica masculina “o feminino existe só na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época.” (CESAR, 2016, p. 259).

É interessante observar, nesse ensaio, a forma como a autora estabelece diálogos entre personas que se contradizem entre si, a partir da colagem de fragmentos de textos e ideias de autorias diversas, fazendo uso de uma voz ficcional, Sylvia Riverrun. Os fragmentos retirados de textos científicos e de textos literários, são de autoria feminina e masculina, Roger Bastide, Clarice Lispector, Cunha Leão, Darcy Damasceno, Maria José Queiroz, José Paulo Moreira da Fonseca, Adélia Prado, um panfleto feminista do *Institut d’Action Culturelle* de Genebra, e apesar de não concordarem entre si, giram sobre o mesmo tema: a possibilidade de se falar de uma literatura de mulher. Sem afirmar definitivamente o que pode ou não ser considerado literatura feminina, ou quais os temas devem ou não ser tratados por essa poética feminina, o ensaio ficcional de Ana C. coloca várias perspectivas em discussão. Como bem salienta, Anélia Montechiari Pietrani:

É na originalidade e criatividade desses ensaios-ficção que Ana Cristina opera o deslimite entre texto literário e texto ensaístico, ao corroer a categoria do ensaio como forma e como gênero, ao problematizar as relações entre ficção e realidade, entre arte e vida, além de pôr sob suspeita o estatuto da autoridade e legitimidade do discurso acadêmico –

e, aqui, não só por questionar o ponto final que Bastide, categoricamente, põe ao tema, mas especialmente por criar a personagem (sim, personagem) Sylvia Riverrun, como se a autoridade acadêmica também pudesse ser inventada. (PIETRANI, 2011, p. 02)

Sylvia Riverrun, em uma suposta entrevista concedida à Ana C., afirma a necessidade de se considerar o sexo da autora – o fato de ser uma mulher quem escreve – na crítica literária, porque mulheres que escrevem são raras. Ana Cristina joga com a voz ficcional para realizar, como Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, uma crítica sobre seu próprio lugar na literatura, como mulher escritora, e aponta, atravessada pela voz da personagem, a produção de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa como marcos dessa localização da mulher na poesia brasileira, lugar de dicção nobre, do bem falar, da perfeição e da delicadeza; uma produção que não interveio, contudo, na revolução e renovação da produção poética brasileira, a despeito de serem escritoras reconhecidas, já que não se colocaram (ou não foram lidas assim pela crítica) em posição de transgredir a relação poesia-dicção nobre-assunto elevado. O lugar reservado pela crítica à poesia, especialmente aquela poesia escrita por mulheres, e o modo como acolhe e julga a arte produzida por escritoras mulheres fica circunscrito a um espaço de tradição, de recalque, de limitações, posto que não permite o questionamento e a imperfeição, apenas lirismo e pudor (CESAR, 2016, p. 261).

Importante salientar que, antes mesmo de o ensaio ficcional ser publicado, em 1979, a textualidade de Ana C. havia integrado a antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, e as versões artesanais de *Cenas de Abril* e *Correspondência completa* já circulavam. Dessa forma, a produção de Ana C. compõe a produção de literatura feminina da qual fala Sylvia Riverrun na “Errata” anexada ao ensaio, um adendo à primeira entrevista, escrito após entrar em contato com a produção poética contemporânea de mulheres no Brasil. Pela voz de Sylvia Riverrun, Ana Cristina faz uma crítica de sua própria produção, refletindo sobre e a partir de seu lugar na literatura brasileira contemporânea. Assim como faz a narradora do ensaio ficcional de Virginia Woolf.

A “Errata” à entrevista concedida por Riverrun trata, então, dessa nova produção alinhada ao feminismo militante da década de 1970, que se propunha a “despoetizar, a desmontar o código marcado do feminino e do poético” (CESAR, 2016, p. 264), uma escrita que romperia com a retração e o recalque da posição da mulher, de que seriam exemplos as produções de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, tratadas pelos fragmentos

recortados de outros textos, e pela própria voz de Riverrun, como dissemos antes. Na correção, Riverrun – ou Ana C. – retoma a expressão “despoetizar”, por meio da tradução do panfleto feminista da IDAC:

IX.

Étrange occupation que celle à laquelle nous aloons nous atacher ici: dépoétiser. Supprimer la magie évoquée par cette faulté qu'on apelle aussi (aussi trompeur que les autres) el dont sixième sens homes parlent avec un sourire attendri et condescendent. [De um panfleto feminista do IDAC – Institut d'Action Culturelle, Genebra]. (CESAR, 2016, p. 262)

O modo de composição característico de Ana Cristina, por apropriação e incorporação dos elementos literários e não literários ao texto, atravessa sua criação ficcional, Sylvia Riverrun, que usa o panfleto feminista para analisar a poesia de mulher no Brasil, poesia transgressiva e transgressora, que coloca em cena “a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade.” (CESAR, 2016, p. 264), levando como bandeira a inversão de valores.

A nova (?) poética inverteu os pressupostos bem-comportados da linhagem feminina e fez da inversão sua bandeira. Mulher não lacrimeja mais piegas: conta aos brados que se masturbou ontem na cama, e desafiante, e faiscante, e de perna aberta. A escrita de mulher é agora aquela que desfralda a bandeira feminista, depois de costurar o velho código pelo avesso? A poesia feminina é agora aquela que berra na sua cara tudo que você jamais poderia esperar da senhora sua tia? A produção de mulher fica novamente problemática. Marcada pela ideologia do desrealque e pela aflição hiteana de *dizer tudo*, sem deixar escapar os “detalhes mais chocantes”. (CESAR, 2016, p. 264)

O texto, que esboça uma tentativa de definição daquilo que seria a nova poética de mulher, parte da dicotomia entre poesia de moças sérias e poesia de moças livres, esbarrando na questão – fundamental – da fixação de um lugar específico para o feminino, que deve ser ocupado a fim de que a escritora seja reconhecida pela crítica como portadora de uma “verdadeira postura de mulher”. Se o retrato da (literatura de) mulher foi fixado no Brasil por escritoras como Cecília Meireles, cuja dicção poética é identificada à virtuose e à nobreza, entre os anos 1970 e 1980, abre-se um novo caminho para a poesia feita por mulher que coloca em cena a liberdade, o sexo, o desequilíbrio e a imperfeição proibidos. Nas palavras de Anélia Montechiari Pietrani:

Num certo sentido, nesses ensaios-ficção, através da figuração de Sylvia Riverrun e de sua opinião, Ana Cristina Cesar abre importante discussão sobre os estereótipos do falar feminino inscritos no senso comum, tanto no âmbito do que idealiza o inefável sublime de uma suposta natureza feminina, quanto no do que é cobrado à nova mulher como nova postura, nova poética, nova fala em negação a tudo. (PIETRANI, 2011, p. 03)

Porém, e é para isso que a “Errata” chama atenção, ao se exigir que a poesia de mulher tenha esse ou aquele tom, incorre-se no mesmo problema da fixação de um imaginário específico em que a mulher precisa se encaixar. E enquanto a produção poética de mulher deve se encaixar em parâmetros específicos, a literatura irreverente, questionadora, imperfeita e mesclada, essa que pode revolucionar a língua(gem) a partir dela própria, quebrando regras de ouro, da poesia e da sociedade, é território em que a mulher escritora é eterna Medeia, estrangeira e exilada em seu próprio país. Retomando Anélia Montechiari Pietrani ainda uma vez:

Para Sylvia Riverrun, como parece ser também para Ana Cristina, os dois caminhos [o inefável sublime de uma suposta natureza feminina, e a nova postura, nova poética, nova fala em negação a tudo] apesar de divergentes e excludentes, acabam por confluir, na verdade, como resposta única e exclusiva ao que significa e ao que se espera de um comportamento marcado previamente e, agora, novamente instituído culturalmente sobre o que é escrever como mulher. Sylvia/Ana lembra, ainda, ao final da errata, que esse assunto que, no início, é tratado como anacrônico, não é – errata da errata – anacrônico coisa nenhuma: é preciso falar sobre a literatura de autoria feminina, sobre o lugar que ela ocupa ou que querem que ocupe, e nem Roger Bastide nem nenhuma suposta autoridade têm que fechar ponto nessa questão. (PIETRANI, 2011, p. 03)

A interrogação na expressão “a nova (?) poética” entre parênteses marca, então, a crítica da autora à apreensão da literatura feminina ou como poesia-orvalho ou como poesia-masturbação, apreensões aprisionantes. E marca, também, um mecanismo da poesia de Ana Cristina em seu texto crítico, a intertextualidade, já que a expressão é uma referência ao poema de Manuel Bandeira, “Nova poética”, do livro *Belo Belo* (1949):

Nova poética

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.

Poeta sórdido:

Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.

Vai um sujeito.

Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:

É a vida.

O poema deve ser como a nódoa no brim:

Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.

Sei que a poesia é também orvalho.

Mas este fica para as meninhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e as amadas que envelheceram sem maldade.

(BANDEIRA, 1993, p. 205)

O poeta sórdido de Manuel Bandeira traz o texto poético para um lugar estranho à literatura, lugar do cotidiano, da sujeira da vida, da lama lançada por um caminhão, do desespero; se o terno engomado é o lirismo comedido, bem comportado, purista, de versos e rimas contabilizados, o poema sórdido é a lama que mancha o branco do tecido, é o poema bêbado, louco, irônico. Na nova poética, não há espaço para a ingenuidade de orvalho, nuvem, navios, coisas etéreas, estrelas, esses temas são para a poesia de “meninhas”, “estrelas alfas”, “virgens”, “amadas que envelheceram sem maldade”. O texto poético, irônico, estabelece uma dicotomia, e nos atentemos para o gênero dos termos: de um lado, o poeta sórdido, que está no corpo a corpo com a vida, que encara a lama e a realidade, que quebra a velha forma de fazer poesia, o poeta sórdido é o novo, o progresso de “caminhão”, é a mancha no purismo tradicional da poesia; do outro lado, está a poesia ingênua, poesia de orvalho, inefável, piegas, velha, e pura.

O poema confirma a hipótese levantada por Ana Cristina, a partir dos prefácios de Darcy Damasceno e Maria José Queiroz, para os livros de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, de que “A apreciação erudita da poesia dessas duas mulheres se aproxima curiosamente do senso comum sobre o poético e o feminino” (CESAR, 2016, p. 257) que envolve a ideia de um temário sempre erudito e fino, ortodoxo, em tons fumarentos, nebuloso e belos, a função tradicional da poesia (de mulher?), uma ideia que identifica esse universo de apreensão do literário e o ideário tradicional ligado à mulher.

O movimento realizado para discutir a questão da escrita de mulher se assemelha ao movimento realizado no artigo já citado aqui, “Um livro cinematográfico e um filme literário” de 1976, em que a autora analisa o texto literário de outros autores, pensando os seus próprios procedimentos de criação, como a *cinematografização* do poema. Em “Literatura essa palavra de luxo” (1979) e “Riocorrente, depois de Eva e Adão” (1982), Ana Cristina está pensando sua própria dicção poética, sua posição de mulher escritora e, portanto, sua literatura (de mulher), a partir da análise de outras obras de mulheres, anteriores e contemporâneas à sua produção.

Em *Riocorrente, depois de Eva e Adão*, publicado no jornal *Folha de S. Paulo* em 12/09/1982, Ana C. compara as primeiras leituras realizadas da obra de Angela Melim com a última, *Os caminhos do conhecer*, livro contínuo e inteiro de prosa “engravatada” e linear, lançando a questão: “Angela virou homem?”.

Desde 1974 que venho lendo Angela à medida que seus livros aparecem. E entre um poema e outro, aprendi a ouvir uma prosa de voz íntima, que fala como quem conversa intimamente com um interlocutor, que se apegue às exclamações e aos murmúrios da intimidade, e que pede emprestado da conversa a despreocupação com a continuidade lógica e com a sintaxe rigorosa, desobedecendo às regras de desenvolvimento expositivo, à mercê de toda sorte de interferências meio fora de controle, de associações meio súbitas, de interrupções e parênteses que quebram às vezes irremediavelmente as primeiras sequências. (CESAR, 2016, p. 276)

O comentário sobre a leitura de Angela Melim, foi publicado sob o tópico “linhas cruzadas” do artigo, dois anos após a publicação de “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”. Os artigos estão ligados por vários fios – “linhas cruzadas” – e o segundo funciona como espécie de resposta ou continuação ao tema levantado pelo primeiro: “Escrita de mulher: uma charada sem resposta?”. Ana C. persegue o feminino na literatura de Angela:

Quando lia os livros anteriores de Angela, especialmente a parte final de *Das tripas coração* e *As mulheres gostam muito*, me batia sempre a sensação nítida de estar lendo “livro de mulher”. Ou para ser mais precisa: eu lia feminino esses livros, seus poemas, e essas prosas em que acabava mandando o feminino. Operação com duas direções: eu lia no feminino, mas os textos de Angela (e arrisco dizer: os seus melhores textos) iam-se impondo como femininos. O feminino impera, pensava eu. Ou vai imperando, se imprimindo aos poucos, em diversas formas de coexistir: na adoção de um ponto de vista de mulher; no interesse por certos caprichos, cheiros, gestos nos anéis, lavandas, véus pretos pelas mãos e pernas, na irrupção cada vez mais constante do ser mulher como tema e motivo de texto; mas sobretudo nesse tom íntimo, nessa sintaxe infantil, meio segregada, meio caprichosa de sua indisciplina... (CESAR, 2016, pp. 276-277)

Como no ensaio ficcional, a autora faz uso da voz crítica ficcional, Sylvia Riverrun, para discutir a questão do feminino no texto literário, e deixa à deriva, o próprio conceito de mulher. É interessante observar que o termo no título do artigo “riocorrente” é tradução literal de “riverrun”, sobrenome da autora ficcional, e está no mesmo campo semântico da locução “à deriva”, na qual os conceitos de mulher e de literatura de mulher são por ela localizados.

E embora o conceito esteja à deriva, o texto vai revelando pistas sobre essa ideia de literatura feminina que não está nem no lugar do feminismo, nem no lugar da ideologia do eterno feminino, mas que coloca a questão na interioridade do texto, em uma tentativa de olhar para a mulher que escreve de dentro da própria escrita, “a pergunta passa para dentro do próprio texto” (CESAR, 2016, p. 281).

Questionando a ideia de função tradicional de poesia ligada ao feminino, e se apropriando da proposta de uma *nova poética* lançada por Manuel Bandeira, o poema sujo e sórdido, Ana Cristina questiona a tentativa de privar o texto poético feminino da liberdade da transgressão. Posiciona-se, assim, em uma espécie de terceira via, um entrelugar permanente que não fecha as possibilidades da dicção poética de mulher, recolocando-a no lugar da ousadia, da quebra das regras. Em Ana Cristina, meninas sérias ousam:

Atrás dos olhos das meninas sérias

Mas poderei dizer-vos que elas ousam? Ou vão, por injunções muito mais sérias, lustrar pecados que jamais repousam?
(CESAR, 2016, p. 93)

O título do poema “Atrás dos olhos das meninas sérias” foi apropriado do poema “Variações sérias em forma de soneto”, poema de *Estrela da tarde*, de Manuel Bandeira, em que o sujeito lírico pergunta: “Em que pensais, meninas, se repousam / os meus olhos nos vossos?”, e em seguida: “Mas poderei dizer-vos que eles ousam?”.

Variações sérias em forma de soneto

Vejo mares tranquilos, que repousam,
Atrás dos olhos das meninas sérias.
Alto e longe elas olham, mas não ousam
Olhar a quem as olha, e ficam sérias.

Nos recantos dos lábios se lhes pousam
Uns anjos invisíveis. Mas tão sérias
São, alto e longe, que nem eles ousam
Dar um sorriso àquelas bocas sérias.

Em que pensais, meninas, se repousam
Os meus olhos nos vossos? Eles ousam
Entrar paragens tristes de tão sérias!

Mas poderei dizer-vos que eles ousam?
Ou vão, por injunções muito mais sérias.

Lustrar pecados que jamais repousam?
(BANDEIRA, 1993, p. 236)

Enquanto no poema de Bandeira “eles” se refere à ousadia dos olhos do sujeito lírico masculino, o texto de Ana Cristina diz da ousadia das meninas sérias: “Mas poderei dizer-vos que elas ousam?”. A ousadia – ou a transgressão – pode ser observada na estrutura do poema, pois a autora se apropria dos versos decassílabos do soneto de Bandeira e os desmancha em versos livres, e na mudança do gênero no verso apontado, “eles” para “elas”. Nesse sentido, Maria Lucia de Barros Camargo explora a intertextualidade contrapondo sua leitura do poema de Bandeira:

As variações de Bandeira constroem-se, com perfeita simetria, em torno da alternância de dois temas: sérias/ ousam, sendo que este último se estende, por paranomásia, em pousam e repousam. A seriedade e a ousadia alternam-se na rima e nos detentores desses predicados. Elas, as meninas, sérias; eles, ousam. E desejam ousar. Eles, os olhos, do eu que vê. Elas, sérias, atrás dos olhos. O olhar reúne “as meninas sérias” que olham “alto e longe”, “mas não ousam”, ao eu cujos olhos ousam repousar nos olhos das meninas sérias. Duas rimas. Dois olhares. Eles e elas. Variações sérias em forma de soneto. (CAMARGO, 2003, p. 190).

À leitura do poema de Ana Cristina:

Sobre essas “variações”, Ana Cristina faz outras bem menos sérias, ambas usando como título o segundo verso do soneto: “Atrás dos olhos das meninas sérias”. (...) Tanto são “variações sobre um mesmo tema” no sentido musical, evidenciado pelas estruturas rímica e rítmica, como também são variações sobre a “seriedade” e a “ousadia”, segundo as qualidades tradicionalmente atribuídas à feminilidade e à masculinidade, inclusive em suas conotações sensuais e morais, complementarmente contrapostas. É preciso ressaltar, todavia, que a seriedade maior deste soneto está no tom grave, no rigor construtivo, na perfeição forma, na beleza do efeito obtido, e na ousadia de ser soneto em tempos de versos livres. (CAMARGO, 2003, p. 191)

Em “Atrás dos olhos das meninas sérias” a transformação se dá no plano da estrutura sonora e rítmica pela desconstrução dos versos decassílabos e da rima, que dão lugar a uma forma limítrofe entre o verso livre e a prosa, e também pela transformação do sentido das “variações sérias”, por meio da substituição do “eles” por “elas”. No soneto de Manuel Bandeira, “eles” são os olhos do sujeito lírico, que se pergunta sobre a possibilidade de ousar invadir “as paragens triste de tão sérias”. No poema de Ana Cristina, “elas”, as meninas, ousam. Ousam escrever, ousam lustrar pecados.

Na versão de Ana Cristina, o olhar é o da mulher, e isso muda tudo. Muda porque rompe com o estereótipo da mulher passiva e pura, do anjo, tão cristalizada na representação idealizada (romântica) da figura feminina, das meninas sérias. É dela a possibilidade de ousar. Por trás dos olhos dessas meninas sérias, desconstroem-se as meninas de Bandeira. Por trás dos olhos das meninas sérias está, em imagens contestadoras, o avesso das outras meninas. (CAMARGO, 2003, p. 192)

Esse poema, leva ao segundo de mesmo nome, que está também em *A teus pés*:

Atrás dos olhos das meninas sérias.

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o primeiro sidecar anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie's Angel rumando a toda para o Lagos, Seven year itch, mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bolsa de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta. (CESAR, 2016, p. 94)

A apropriação do poema de Bandeira se dá pelo incorporação do verso, “atrás dos olhos das meninas sérias” e funciona como elo de leitura entre os três, estabelecendo relações entre passado e presente, tradição e contemporaneidade, modelo masculino e poesia de mulher, e destaque aqui a relação entre as imagens de mulher, como se ao olhar outra vez “por trás dos olhos das meninas sérias”, aquela figura feminina se tivesse multiplicado em várias imagens de mulher, elencando com ironia os estereótipos que o olhar masculino produz, transformando esses estereótipos em outras imagens, as dicotomias reproduzidas pelos recortes do ensaio ficcional, mulher angelical X mulher pecadora, das quais Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Florbela Espanca e Gilka Machado foram vítimas.

No caso de Florbela Espanca e Gilka Machado, por consequência da ousadia da expressão da sexualidade sem máscaras, sem disfarce e sem sublimação, Lucia Castello Branco afirma que as autoras pagaram o preço de uma imagem “no mínimo, escandalosa” e exemplifica sua afirmação com um trecho de uma crítica de 1920, feita por Medeiros e Albuquerque, que taxa os textos de mulheres que se “dispõe a cantar o amor” como “embaraçosos”, já que seria reservado apenas aos escritores do sexo masculino o direito de

aludir ao sentimento amoroso em seu sentido abstrato, e de “descer às minúcias descritivas que nos parece [aos homens] parecem deliciosas”²². Quer dizer, causa estranheza permitir à mulher aludir ao pormenor dos sentimentos amorosos em seu sentido erótico. “A ousadia, portanto, consistiu em invadir um terreno que não lhes pertencia (e que até hoje não pertence à mulher): o da expressão de uma sexualidade às claras, sem disfarces e sem sublimações; o direito ao uso e abuso do próprio corpo. (BRANCO, 1989, p. 101).

A menina séria avisa: “vou virando um avião”, e se desdobra em várias outras representações cigana, adúltera, separatista protestante, melindrosa basca, sidecar anfíbio. Todas elas carregando um traço comum, a ousadia de não ser anja sublime, mas sim anjo encouraçado. Em seguida, o texto elenca imagens de mulheres belas da TV e do cinema norte-americano, em frases curta, justapostas: a referência à série televisiva norte-americana *As panteras* (*Charlie's Angels*) estrelado por atrizes belas dos anos 1970, como Jaclyn Smith, Kate Jackson, Farrah Fawcett, e ao filme *The Seven Year Itch* (traduzido no Brasil para *O Pecado Mora ao Lado*), estrelado pela musa de Hollywood, Marilyn Monroe em 1955. O texto traz a sucessão de imagens em ritmo vertiginoso, como se o leitor embarcasse neste sidecar guiado pela voz poética que a qualquer momento vai se lançar em uma rasante, no estilo das perseguições cinematográficas de *As panteras*, mulheres belíssimas de cabelos esvoaçantes, em veículos pegando fogo pelos ares. São “Imagens plenamente contextualizadas, contestações juvenis, coragem, em suma a ousadia das meninas sérias traduzidas em agressividade cheia de *glamour* e com ritmo televisivo em horário nobre.” (CAMARGO, 2003, p. 193).

Há, contudo, uma quebra no ritmo frenético quando o sujeito lírico anuncia: “Pulo para fora”. Como se desejasse se libertar de um certo padrão de mulher, o sujeito lírico continua avisando, ousado: “não me afogo mais, não abano o rabo nem rebole sem gás de

²² Reproduzo a crítica de Medeiros e Albuquerque sobre a obra *Estados da Alma* de Gilka Machado, não sem indignação de mulher (ainda que anacrônica): A situação das mulheres, quando se dispõem a cantar o amor, é muito mais embaraçosa do que poderia parecer á primeira vista. Os homens tem o direito, não só de alludir ao sentimento amoroso no que nelle ha de abstrado, como de descer ás minúcias descritivas que nos parecem deliciosas. Mesmo sem chegar, como alguns auctores, a percorrer as belezas femininas e compor um poema especial para louvar cada uma, qualquer autor masculino pôde alludir a um pormenor da formosura da mulher, sem que isso cause extranhesa. Que alguém pense num corpo feminino, da cabeça aos pés, e, por pouco que tenha manuseado poetas, verá que não ha nada nelle que não tenha exdtado o entusiasmo deste ou daquele escriptor. Permittir-se-ia ás mulheres fazer o mesmo? Parece que não. Até hoje pelo menos não se tem permittido.” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, **Páginas de Crítica**. Rio de Janeiro, RJ: Leite Ribeiro, 1920. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=29048>. Acesso em: 23 jul 2021.

decolagem. Não olho para trás.”, “Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta”.

E se se recusa a olhar para o passado, “não olho para trás”, também não olha para o futuro através de sua bola de cristal, mas para o mundo de ficções da novela “minha bola de cristais que vê novela de verdade”, e da santa que veste um manto “azul dourado mais pesado do que o ar”, aparentemente a novela referenciada é *Sétimo Sentido*, da Janete Clair, com a personagem feminina dobrada Luana/Priscila. Entre um polo, mulheres glamorosas das telas, e outro, a santa de manto dourado e azul, a profecia faz revelar estereótipos de mulher: de santas e pecadoras, passando por musas e espiãs, até religiosas, ciganas e separatistas, todas ideias que precisam ser desconstruídas, devem ser quebradas, para que enfim, a mulher possa dar rasantes sobre o céu, alçar voos mais ousados, sem que saltos enganchados no pedal (da bicicleta? Do sidecar?) a impeçam.

Essa quebra com os estereótipos de mulher da primeira parte do poema, marcada pelo verso “Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem.”, vem marcada também por uma dúvida entre parênteses: será que o salto ficou enganchado no pedaço de pedal? A imagem oferece duas leituras opostas: o salto incômodo fica pra trás enganchada no pedal do sidecar anfíbio, e ela não olha, pois rompeu com a tradição que um salto fino e alto pode representar na ideia de mulher. Ou a mulher está presa pelo salto, em uma imagem de vertigem, a “atriz de cinema colocada à beira do precipício na Califórnia, suspensa em pleno ar por um diretor” (WOOLF, 2014, p. 30), uma passageira do veículo se levanta do acento e ameaça se jogar no acostamento da estrada em plena perseguição, mas fica presa pelos saltos no pedal da motocicleta. As possibilidades são cinematográficas.

Sem a pretensão de dar uma solução para a pergunta, mas atenta à dúvida instalada pela interrogação entre parênteses, arrisco (ouso) dizer que o texto oferece ainda uma terceira via: o salto alto enganchado no pedal é imagem da tradição e ao mesmo tempo de sua ruptura, imagem do passado, presente e futuro, catalisadora da dicção poética de Ana Cristina, que toma as tradições para si e as desmancha ao se lançar, em rasantes, por novas constelações poéticas, circulando entre as texturas possíveis na literatura.

A ruptura é o começo (“Pulo para fora”), a interrupção da transmissão de ideias estereotipadas de mulher, de poesia de mulher, a quebra da tradição que impossibilita à mulher artista ser agente da transgressão. Ao afirmar, de forma contundente e provocativa em 1979, que nenhuma mulher produziu poesia modernista no Brasil, Ana Cristina está se referindo, justamente, àquela poesia que rompe com uma ideia tradicional de poesia, de

dicção nobre e pura. A poesia modernista, ligada à ideia de tradição moderna que critica o passado imediato, interrompe a continuidade e, por fim, critica a si própria, só leva nomes masculinos. E questiona: por que? Por que à poesia escrita por mulheres, apenas se lançam sorrisos condescendentes?

É esse o movimento de ruptura e tradição que se pode enxergar de sua poesia – e também da crítica – principalmente nos poemas em que estabelece um diálogo direto com a tradição, o salto enganchado no pedal, ao mesmo tempo que nega o passado (“não olho para trás”), afirma-se diferente (“garras afiadas, e pernalta”), e ousa lustrar pecados, olhar, escrever, o que nos leva a pensar com Octavio Paz:

O passado é um tempo que reaparece e que e que nos espera ao final de cada ciclo. O passado é uma idade vindoura. Desta forma, o futuro nos oferece uma dupla imagem: é o fim dos tempos e o seu recomeço, é a degradação do tempo arquetípico e é a sua ressurreição. O fim do ciclo é a restauração do passado original – e o começo da inevitável degradação. (...) O tempo cíclico transcorre, é história; igualmente, é uma reiteração que, cada vez que se repete, nega o transcurso e a história. (PAZ, 1984, p. 28)

O salto enganchado no pedal do veículo como um liame com o passado, reverbera na imagem da bola de cristais, instrumento capaz de revelar acontecimentos do futuro e do passado, fatos ocultos do presente. As profecias que se refletem na superfície esférica são elos entre os tempos, tal qual o sapato preso no pedal, tal qual a própria escrita de Ana Cristina, que é o presente enquanto imagem no papel, para sempre vinculada a cânones da poesia, mas rompendo com esse passado imediato, por meio das apropriações que opera, transcria novas formas e estruturas rítmicas, rítmicas, temáticas.

Há um profundo desejo de independência que emerge desses textos, tanto dos textos poéticos, quanto dos críticos. A voz poética que se lança em vertiginosas rasantes deseja transgredir o lugar tradicional em que a crítica coloca a produção de poesia feita por mulheres, os estereótipos lançados em seu caminho, limitando as suas possibilidades de existência, a própria ideia de poesia pura, limpa, etérea. A voz poética quer dizer sem máscaras, sem culpas.

Sua escrita é espécie de profecia que não revela verdades absolutas, mas que deixa a tarefa da leitura da sorte ao leitor-vidente, para que enxergue através da superfície curva de cristal, através da superfície curva das letras, as imagens de passado-presente-futuro. E talvez por revelar verdades de novela ao leitor, por se colocar em permanente relação de ligação e ruptura com o passado, recuse-se a ser profética.

As imagens de transgressão, profecias, veículos em alta velocidade, mulheres que não obedecem aos estereótipos determinados pela visão masculina, do universo pop e televisivo, reverberam no poema “Mocidade independente”:

Mocidade independente

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir as consequências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão. (CESAR, 2016, p. 85)

Em “Mocidade independente”, Ana C. opera deslimites entre a linguagem poética e a linguagem prosaica, entre a linguagem íntima e confessional, e a linguagem estética e formalmente concebidas. A fricção entre prosa e poesia é indicada pelo sinal gráfico da barra no subtítulo de *A teus pés*: “prosa/poesia”. Esse tensionamento entre o íntimo confessional e o texto “com desvelo técnico”, também é indicado pelo próprio título do livro que interpela o leitor a questionar: aos pés de quem se joga a poeta?

Se abrisse um diário e encontrasse escrito “Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima” o leitor provavelmente teria a impressão de estar diante de uma confissão íntima, talvez uma confissão sobre uma paixão, talvez incontida “Voei pra cima sem medir as consequências”, sensação reforçada pela repetição da expressão “voei pra cima”, seguida de “é agora, coração”, e proibida “infringi a regra de ouro”. Talvez esse leitor do diário alheio não consiga arrancar dessas linhas informações concretas, porque estão escritas de modo cifrado, entrecortado, interrogatório: “Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência do serão?”. A pergunta em tom indignado se volta sobre o próprio texto, e seu leitor poderia lançar sobre ele a indignação: e que dialeto é esse? O leitor bisbilhoteiro conseguiria colher alguma ou outra pista, sobre o sexo desse sujeito textual – feminino, evidência contida no trecho “por que recusamos ser proféticas?” – sobre o sentimento desse sujeito – a paixão avassaladora – sobre o espaço – São Paulo. Mas não há data, não há destinatário, não há nome. De posse desse fragmento de *confissão*, paira pelos ares o desejo de “tudo aquilo que é viver”, de se abrir, como se fosse o sol, sem tentar dissimular, disfarçar, esconder, ocultar ou calar²³.

²³ Faço referência à canção “Explode Coração”, de Gonzaga Jr., interpretada por Maria Bethânia no álbum *Álibi*, lançado em 1978, e que foi tema na novela *Pai Herói* (1979) escrita por Janete Clair. Ana Cristina comenta sobre as novelas da “Dama das Oito” em algumas de suas correspondências disponíveis em *Correspondência Incompleta* (1999).

A proximidade e semelhança com um texto escrito em diário, o sujeito poético feminino, a atmosfera confidencial, o título, nenhum desses elementos é ingênuo. São espécies de armadilhas com as quais o leitor precisa lidar ao adentrar o texto. “Mocidade independente” não é um fragmento de diário, embora se aproxime desse tipo textual; trata-se de um poema que subverte a linguagem. Desde o título até a organização formal do texto, passando pelo uso da pontuação e pelo tom adotado pelo sujeito poético, cuja atitude é de rompimento e ruptura tanto com padrões comportamentais, quanto padrões estéticos.

Esses rompimentos fazem deslizar os sentidos do texto, geram ambivalências, confundem. O título do poema “mocidade independente”, por exemplo, faz referência à escola de samba carioca Mocidade Independente de Padre Miguel²⁴, embora esse não seja o assunto específico do poema, o nome da escola é usado como qualificação de uma geração de jovens que está se movimentando no sentido de se libertar, de se emancipar na esfera dos costumes e na esfera estética. A contracultura, os poetas marginais, a segunda onda do feminismo são todos movimentos desse momento histórico brasileiro e mundial.

Como expressa Sylvia Riverrun nos ensaios ficcionais, reverberando Rita Felski:

O surgimento de uma segunda onda do feminismo nos anos 60 justifica a análise da literatura escrita por mulheres como uma categoria separada, não por conta de diferenças automáticas e inequívocas entre textos escritos por mulheres e por homens, mas por conta do recente fenômeno cultural de explícita autoidentificação de mulheres como um grupo oprimido, que é, em contrapartida, articulado nos textos literários a partir da exploração de questões específicas de gênero centradas em torno do problema da identidade feminina. (FELSKI apud PIETRANI, 2011, p. 05)

A verve transgressora dessa geração atravessa o texto poético, quebra as regras de ouro da língua(gem) dos serões e da boa literatura, e das convenções sociais, que prendem as moças sérias dentro de casa.

3.2 “E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão?”

Quebrar a regra de ouro para o sujeito poético feminino parece envolver uma relação amorosa não aceita, não permitida pela ordem social, e, portanto, não tradicional;

²⁴ O atravessamento do texto poético de Ana Cristina pela realidade vai das questões ideológicas, como o feminismo e as consequentes discussões sobre a mulher na literatura, até as referências à cultura de modo geral. Por isso, o fato de a Mocidade estar em ascensão entre as grandes escolas de samba do Rio de Janeiro possa ter causado ecos na escolha do título desse poema. Em 1979, com Arlindo Rodrigues, a Mocidade conquistou o primeiro campeonato com o desfile “O descobrimento do Brasil”, e em 1980, com Fernando Pinto, conquistou o segundo lugar com o enredo “Tropicália Maravilha”.

também parece se relacionar à quebra da castidade feminina, uma das regras maiores do patriarcado. Menina séria, casta, não “voa pra cima”. Meninas sérias se sentam no sofá junto da família no serão da noite, para ler boa literatura, tocar piano, bem comportadas e comedidas. Atirar-se com fúria, desobedecendo à regra da castidade, não é atitude respeitável de uma moça de família, sob o ponto de vista dessa sociedade conservadora. E é nesse viés que age o sujeito poético, quebrando as regras que se impõem sobre seu comportamento, e, conseqüentemente, sobre sua linguagem.

Quando se considera a estética da geração marginal, da qual Ana Cristina fez parte, ainda que a identificação geracional não seja total, esse tornar-se independente por meio da transgressão às regras como sinalizado pelo texto poético faz sentido. No lugar do dialeto de serão, formal e tradicional, o texto adota um tom de fala cotidiana, livre e direta: “voei pra cima”, “é agora, coração”. Mais do que isso, questiona a linguagem tradicional dos saraus. Se a poesia tradicional é composta por estrofes, versos, métrica e rima, a poesia de Ana C. não apresenta esses elementos de imediato. Tampouco o tema do poema se filia aos temas relacionados pelo senso comum à poesia de autoria feminina.

Não há versos e estrofes marcadas como se esperaria de um poema apresentado em serões tradicionais; há uma única estrofe composta por frases que se aproximam da fala cotidiana, de um diálogo, embora o texto não explicita de quem são essas vozes, quem são essas personagens, permite aludir a um sujeito poético feminino em “voei” “furiosa”, cujo desejo funciona como força motriz do poema: é pelo ser desejado – “por você” – que atravessa o céu de São Paulo, em fogo, furiosa, pelos ares. Ao interrogar “Por que recusamos ser proféticas?”, o sujeito poético dá uma importante evidência sobre o destinatário de seu desejo: trata-se do feminino. Por que se recusar a acreditar no destino, no futuro, em futuras amantes?

Embora a organização formal do poema não seja tradicional, o texto faz uso de outros recursos poéticos que o permitem deslizar da prosa para a poesia, do poema para a narrativa, da narrativa para a correspondência e o diário, sem se fechar sobre um único sentido, dialogando com as possibilidades, e causando, por vezes, pequenos curtos-circuitos nos gêneros textuais: confissão, carta, desabafo, diário, narrativa, verso, prosa... Na primeira frase/verso, a assonância do “i” desde o título em “mocidade”, “independente”, “primeira”, “infringi”, “voei”, “cima”, “medir” somada à ausência de pontuação – com exceção do ponto final da frase – conferem à abertura do poema um tom agudo, como se fosse um apito alto, constante. Como uma chaleira de água fervente.

Da mesma forma que o apito da chaleira anuncia a água em ebulição, aprisionada pelas paredes de metal do recipiente, no poema, o apito anuncia a ebulição das palavras e das ideias contidas pelas paredes das letras e das regras sociais. O leitor será lembrado, pelo anúncio do apito, de que há ali na letra do texto um desejo em estado de fervura, contido e aprisionado: “proféticas”, “dialeto”, “audiência”, “voei”, “cima”, “furiosa”. É curioso perceber que a assonância do “i” cessa somente quando o sujeito poético se encoraja e dá uma pequena abertura ao seu desejo, deixando que voe pelos ares – como faz o vapor expelido com fúria pelo bico da chaleira – como se deixasse à mostra por momentos esse querer proibido pelas regras de ouro dos serões de meninas sérias, como se libertasse o desejo, e nesse momento, é possível ouvir um grito poético, o êxtase, o gozo, o sentido confirmado pela presença do som aberto do “a” em “pra”, “cima”, “agora”, “coração”, “carro”, “ares”, “uma”, “graça”, “atravessando”, “estado”, “São Paulo”, “madrugada”, “furiosa”, “agora”, “nesta”, “contramão”.

É na contramão que Ana C. coloca seu texto, sua dicção. Na contramão das regras de ouro da poesia – como já anunciava o tom paródico e propositalmente ingênuo de “Primeira lição”, ao tratar o lirismo como “tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.”, “linguagem do coração” (CESAR, 2016, p. 18) – das regras sociais impostas às mulheres – em particular as mulheres de classe média, conservadora e tradicional, educadas para continuarem e confirmarem um projeto burguês de família –; na contramão do recato e da castidade impostos. A mulher poética de “mocidade independente” escreve em seu diário um pouco à moda da escrita da correspondência e diarística, relacionada à autoria feminina²⁵, sem se preocupar com a elaboração estética (pelo menos não a princípio) e que deseja, sobretudo, mobilizar seu interlocutor.

É para esse sentido que aponta a análise de Marcos Siscar:

É significativo, para não dizer surpreendente, que uma poeta preocupada com a formulação da subjetividade como processo construído, tão avessa à “tirania do segredo”, inclua tão intensamente em sua poesia efeitos de espontaneidade, sinceridade, franqueza, alusões constantes que guardam aspecto de acontecimentos pessoais e de segredos íntimos. Uma hipótese para explicar o descompasso seria a de que a presença desses lances de intimidade *provoca* (isto é, tanto irrita quanto seduz) uma tradição poética na qual a intimidade ou o exibicionismo da intimidade são entendidos não apenas como um paradigma romântico, místico ou espontâneo de poesia, mas igualmente como um modo negativamente marcado da escrita, um

²⁵ “Mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo. Mulher não vai logo escrever jornal” (CESAR, 2016, p. 293)

modo “feminino” (ao qual Ana C. se referia, em crítica a um artigo de Roger Bastide). (SISCAR, 2011, p. 23)

À moda diarística e à moda das romancistas do século XIX, que escreviam sobre seu cotidiano doméstico, acontecimentos dos serões em momentos escassos, nas pausas de seus afazeres, numa escrivaninha na sala de estar sob os olhos atentos do patriarca, escondendo seus escritos sob papéis e pseudônimos masculinos, quando ainda não tinham um quarto para chamar de seu.

(...) quando escreviam foram compelidas por alguma força estranha a escrever romances. Teria isso algo a ver com o fato de terem nascido na classe média?, perguntei-me; e com o fato – que a senhorita Emily Davies mais tarde se esforçaria tanto para comprovar – de que no começo do século XIX uma família de classe média possuía apenas uma sala de estar para todos? Se uma mulher escrevia, tinha que escrever na sala de estar, com todos os demais. E quando a senhorita Nightingale tão veementemente reclamava – “as mulheres nunca têm meia hora [...] que possam chamar de sua” –, era sempre interrompida. Ainda assim, seria mais fácil escrever prosa e ficção do que escrever poesia ou uma peça de teatro. Requer menos concentração. Foi dessa forma que Jane Austen escreveu até o fim de seus dias. (...) Jane Austen escondia seus manuscritos ou cobria-os com um pedaço de mata-borrão. (WOOLF, 2014, p. 49-50).

Não é apenas o uso do nome da escola de samba como título que denuncia a ironia típica da dicção de Ana C. O uso da linguagem do diário e da carta, tão ligada à escrita feminina restrita ao âmbito familiar, para dizer dessa mulher que quebra as regras, dessa moça independente, e que não se encaixa em convenções sociais, e que deseja se libertar, também é exemplar do recurso.

Há, ainda, a associação da mulher independente à imagem do carro em chamas, atravessando o céu; no mundo ocidental contemporâneo, o carro é um signo ligado à independência dos homens; na ordem capitalista, é um dos símbolos da independência e maturidade masculinas. No poema, a figura feminina conduz o veículo em fogo pelos ares em direção ao seu desejo, como se se lançasse num abismo, “é agora, coração”, de forma tão intensa que parece não ter volta. Está instalada a subversão de valores: aqui é a mulher quem escreve literatura; é ela quem está ao volante; é ela quem decide seu destino. Ela está na contramão e não vai voltar, “é agora, nesta contramão”.

3.3 “Liberta-me. Fazei com que eu me deixe amar, amando.”

Toca Strauss. Passarinhos piam. Tereza está num quarto de móveis escuros e pesados, há pouca luz. É a casa do pai. Agitada na cama, desabafa sozinha e um pouco desesperada: “Eu não sei dizer o que estou sentindo, eu não tô entendendo nada... Eu ainda tenho uns 30 anos pela frente. Tereza me orienta, me diz alguma coisa! Como resolver a vida, eu queria tanto saber. O amor, os homens. Que sinais?!”

Joga os cabelos e valsa desorientada pela casa, descendo as escadas. Enfim, no silêncio, tem um súbito entendimento: “Antes de mais nada, você tem que sair daqui! Mas pra sair daqui você tem que parar com essa história de amor impossível e príncipe encantado. Você é uma mulher! E precisa de um homem real. Real? E tem mais: precisa trabalhar.” (SONHO. , 1987).

A epifania de Tereza chega após o fracasso de seu casamento, que transcorre diante de vários inconvenientes: um príncipe morto ensanguentado no meio dos convidados na igreja, os olhares constrangedores de seu pai e de seu irmão, o longo e incômodo voo de um besouro desproporcional que insiste em sentar no buquê de flores da noiva:

Figura 16 – Incômodo



Fonte: acervo pessoal

O Cristo que lança sobre o casal olhares severos, ganha vida e desce da cruz que termina vazia. O padre que celebraria o casamento percebe a ausência e sai também do altar:

Figura 17 – Ausência



Fonte: acervo pessoal

Depois, a síncope da noiva que se recusa a dizer “sim” diante da negativa do amor incondicional de Ivan, seu noivo. Desmaiada na porta da Igreja, a noiva é salva por Ivan e Jesus Cristo, que se fundem pela justaposição da imagem das mãos com chagas, e culminam, por fim, na imagem do pai com os cabelos e barba brancas de Arduíno Collasanti, que se aproxima da representação ocidental do deus cristão. Com a marcha matrimonial tocando ao fundo, é o pai quem a carrega nos braços, até a cama.

Figura 18 – Síncope



Fonte: acervo pessoal

Figura 19 – Fusão



Fonte: acervo pessoal

Figura 20 – Marcha nupcial



Fonte: acervo pessoal

Em lugar das juras eternas de amor e de um final feliz que chega com o casamento, como em contos de fadas ou como prometem filmes românticos do cinema hollywoodiano, *Sonho de Valsa* implode o jargão “e viveram felizes para sempre”. Após a negativa do casamento, inicia-se uma nova etapa no filme, vivida apenas por Tereza, independente e autônoma, que realiza uma travessia própria até seu “final feliz”. É nessa fase final que “engole sapos”, “coloca os pingos nos is”, “dá nomes aos bois”, “carrega sua cruz”, e “no fundo do poço” enfrenta e assume seus desejos, encontra sua identidade, acerta as próprias contas.

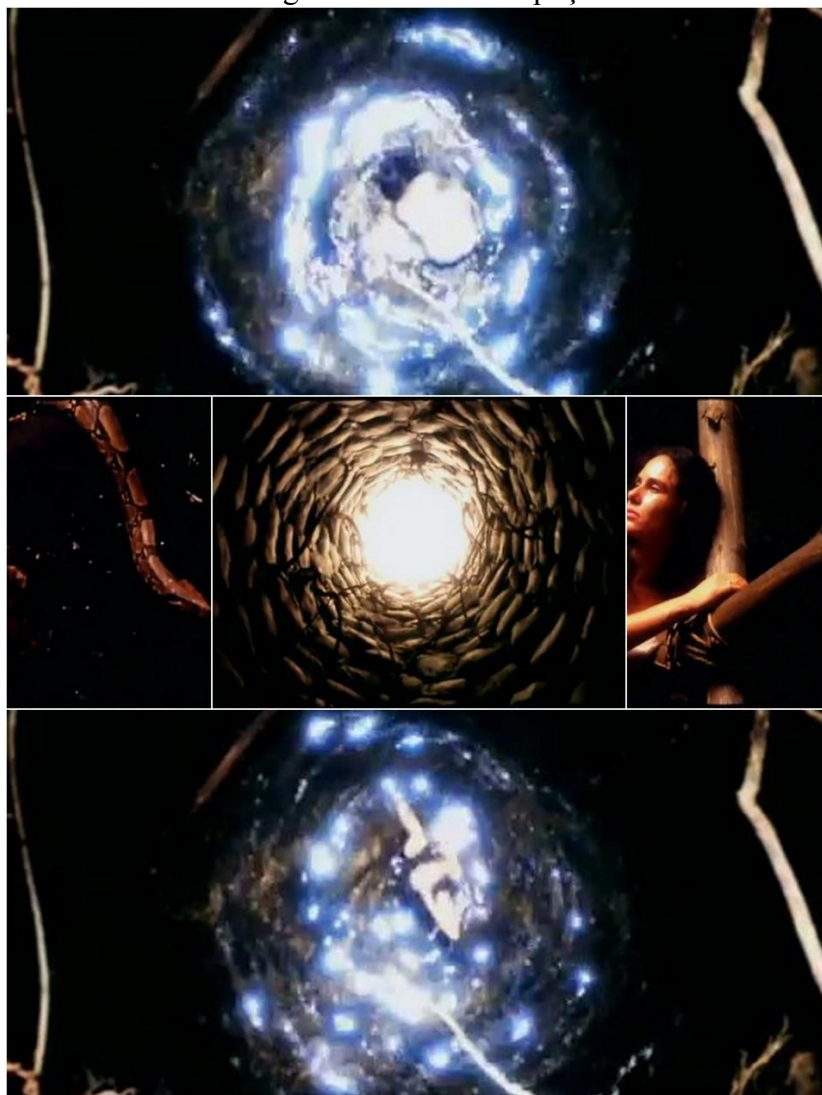
Na catalogação vertiginosa de situações a princípio verbais e que são visualmente solucionadas por Ana Carolina, as personagens se movimentam exasperadas. A câmera acompanha a inquietude das personagens, que nunca descansam e que colocam em movimento, além de seus corpos, lugares-fixos da linguagem e do pensamento (SUSSEKIND, 1998, p. 62). Fazem girar, assim, a própria linguagem, desafiando certos limites que se colocam na literalização de provérbios, tabus, textos literários, do repertório de frases de domínio público, de estereótipos que formam o ideal de mulher. *Sonho de valsa* acaba traduzindo todos esses elementos em imagens, sendo ele como todo, uma literalização irônica da ideia do amor romantizado.

Estando em cena a crítica a esse fardo romântico legado às mulheres, o filme faz desmoronar, a cada curva realizada por Tereza em direção a si própria, mitos que lhe foram impostos (e que foram impostos às mulheres reais, de maneira geral): o mito do amor

eterno, o mito do primeiro amor, o mito da companheira abnegada, o mito do príncipe encantado (BRANCO, 1989, p. 107), o mito da mulher santa, o mito da mulher puta.

Girando em espiral em torno de si própria, Tereza realiza um percurso que a faz se aproximar do ponto central, um percurso de interiorização marcado pela passagem nos canos, nos bastidores, no poço. Em todos esses momentos, os estereótipos do amor feminino estão desmoronando, seja pelo fim do relacionamento com Marcos, resultado da presença de uma sereia na banheira e do ciúme causado por essa outra imagem de mulher (a sedutora), seja pela presença de uma mulher grávida (a mãe) na coxia do teatro, que abnegada e quase silenciada tricota uma roupa de bebê enquanto seu marido trabalha no palco a olhos vistos, seja pelo casamento frustrado resultado da ausência do amor incondicional, fato que a leva para o fundo do poço, literalmente.

Figura 21 –Fundo do poço



Fonte: acervo pessoal

Segundo Flora Süssekind, o percurso de interiorização da protagonista é uma marca da trilogia de Ana Carolina, e se acentua em *Sonho de Valsa* na opção pelo monólogo de Tereza. “Um monólogo que já se ensaiara, porém, em certos trechos de *Mar de Rosas*, como nas indagações e digressões em voz alta de Felicidade sobre sua vida, (...) pontuadas ora por fórmulas de conversação, tão convencionais que beiram a ironia (...) ora por comentários tão diretos, tão realistas que cortam de imediato a dramaticidade de sua fala (...)” (1998, p. 63-64), a exemplo do que ocorre com Tereza na cena epifânica que abre esta seção. A autora marca, contudo, uma diferença importante entre o recurso utilizado em *Mar de Rosas* e *Sonho de Valsa*, já que no primeiro filme da trilogia, o uso dos lugares-fixos da linguagem estabelece uma relação verbal entre a fala de D. Felicidade e o texto da fraseologia popular, enquanto que no último filme, os textos de diferentes origens são incorporados ao texto cinematográfico, traduzidos em imagens literais.

O recurso à frase feita instala, então, o diálogo em pleno monólogo de Felicidade. Só que nesse caso, a passagem de uma forma para outra é sobretudo jogo verbal. Procedimento diverso do utilizado em *Sonho de Valsa* onde já se está num filme que é, todo ele, um longo monólogo de Tereza. Aí se assiste todo o tempo à exposição de uma subjetividade que passeia da divisão à identidade numa trajetória semelhante aos “passos da cruz”. Desmentindo, desse modo, via analogia, o padre de *Das Tripas Coração* e seu sermão sobre a leveza da condição feminina. (SÜSSEKIND, 1998, p. 64)

Diz o sermão do padre de *Das Tripas Coração*:

O caminho da mulher também possui as mesmas doze quedas do caminho que Cristo percorreu em seu calvário. Porém, minhas companheiras, com uma diferença: sem a cruz. A mulher, em seu calvário, não carrega a pesada cruz. É esta leveza que o Senhor vos concede. Usem-na. Usem-na com sabedoria. (DAS TRIPAS, 1982)

Ana Carolina se apropria de seu próprio texto, e repetindo o mesmo procedimento de tradução dos outros textos literários e não literários, rasura-o, incorpora-o às avessas, colhe dele outros sentidos, por vezes os subvertendo e deslocando. Em *Sonho de Valsa*, o caminho da mulher é o caminho de Tereza, que inicia seu calvário vestida com as roupas de noiva, sem véu e sem grinalda, em referência à caracterização de Cristo. E, ao contrário do que diz o sermão de *Das tripas coração* sobre a leveza do caminho da mulher, carrega duas cruces: uma de ouro no peito, presente de seu pai, seu primeiro amor, e outra de madeira nas costas, feita por suas próprias mãos. O caminho da cruz é protagonizado, aqui,

por uma mulher – via-crúcis do corpo feminino –, é ela quem enfrenta o calvário para se salvar.

O calvário a que se refere o sermão simboliza, na cultura cristã, o local em que Jesus foi crucificado após a Via-Crucis. Na iconografia cristã, é a representação em pintura ou em escultura da cena da crucificação de Jesus no monte Calvário. Na liturgia católica, o calvário é o altar onde são colocadas uma cruz e a imagem de Maria simbolizando a dor e o sofrimento. Por fim, em sentido figurado, calvário tem sentido de tormento, martírio. Via-crúcis é uma expressão literária que quer dizer “caminho da cruz” e se refere à prática de devoção que consiste em lembrar os quatorze episódios da Paixão de Cristo, conhecidos também como estações, e que costumam ser representados em igrejas cristãs com cruzes.

Apossada de todos esses sentidos, e ironizando a fala do padre que é sua própria criação – em procedimento semelhante ao de Ana Cristina em seus ensaios críticos – a protagonista de *Sonho de Valsa* se coloca a carregar sua própria cruz, construída com suas próprias mãos, realizando seu próprio caminho da cruz, descalça, como na Segunda Estação da Via Crucis, “Jesus carregando a cruz”, episódio mencionado nos quatro evangelhos canônicos da Bíblia: Mateus 27:31-33, Marcos 15:20-22, Lucas 23:26-32 e João 19:16-18. Na Segunda Estação segundo Ana Carolina, todo o campo semântico que envolve a via-crúcis e o calvário é levado ao extremo da literalização com a importante subversão representada pela figura feminina que carrega a cruz.

Nesse sentido, as imagens construídas por Ana Carolina têm características de obras de arte visuais que retratam narrativas bíblicas. É o caso da sequência do carregamento da cruz por Tereza, cujas perspectiva e paleta de cores se aproximam das obras renascentistas, como se percebe nos três fotogramas abaixo:

Figura 22 – Via-crúcis

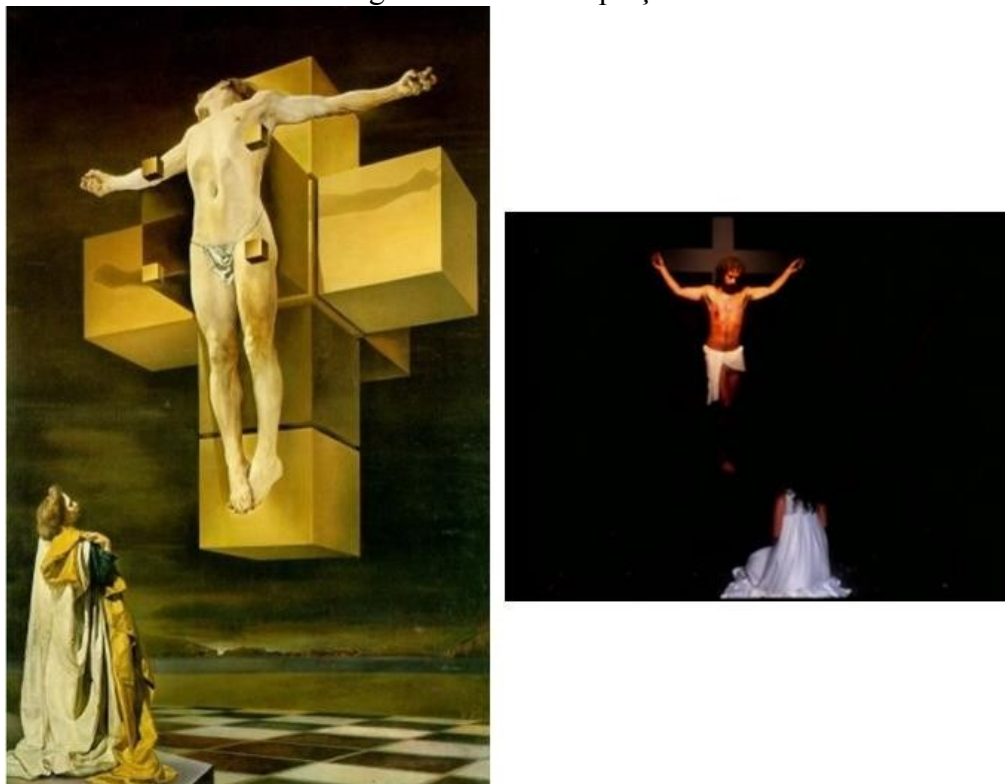


Fonte: acervo pessoal

Também há uma aproximação entre a cena do encontro de Tereza com um Cristo quase desmaterializado, que levita no fundo do poço, e a obra de Salvador Dalí, *Crucifixão* (1954). O Cristo retratado por Dalí não é sofrido, mas triunfante, e Gala olha para ele. A

obra de Ana Carolina também retrata o corpo de Cristo em um claro-escuro barroco, contemplado pelos olhos de uma mulher; não há sofrimento, nem dor.

Figura 23 – Contemplação



Fonte: acervo pessoal

Flora Süssekind comenta a importância da cruz para a construção de sentidos da narrativa filmica:

Em *Sonho de Valsa* ... a protagonista não só dialoga com um misto de Cristo e príncipe encantado, mas age como ele. E depois de carregá-la sem qualquer leveza, ainda sobre na cruz. Utilizando-a, ainda, com malícia, como instrumento auxiliar – escada, lança para sair de dentro do espelho – em situações nada sagradas. A cruz passa, assim, de figura-chave do imaginário cristão a palavra a mais de uma frase feita: “carregar a sua cruz”. E, com essa justaposição de sentidos – o religioso e o trivial – tencionam-se ambos. (SUSSEKIND, 1998, p. 64)

Na literatura ocidental tradicional, a figura feminina enfrenta as mais variadas situações em nome do amor. A família, a classe social, o Estado, privações de toda ordem, tempestades, madrastas malévolas, ervilhas em colchões, caçadores, bruxas, dragões, esperas intermináveis. Há uma idealização do amor da mulher pelo homem que vence toda sorte de intempérie. Ainda assim, ela aguarda a figura masculina para ser salva de seu próprio destino, da clausura, da desgraça, da perdição, da loucura, da solidão. Essa

estrutura de pensamento se reflete nas mais diversas estruturas narrativas ocidentais, da telenovela ao cinema hollywoodiano. *Sonho de Valsa* atravessa essa estrutura e a implode, fazendo-a desmoronar sobre si própria, um rompimento que eleva os arquétipos e preconceitos sobre a mulher à máxima potência, até estilhaçar as paredes que os suportam.

Tereza é responsável por carregar esses estereótipos de mulher que, como um pêndulo, vão de um extremo ao outro do discurso – ora erótico, ora santo – dando vida a cada um deles conforme avança no caminho – na via-crúcis feminina – da sua libertação. Quanto mais perto chega do limite, mais internalizada fica sua fala, menos ordenado fica seu discurso, e menos personagens estão a sua volta, até que resta sozinha no enquadramento da câmera, como se fosse pressionada para fora de si mesma. O que acontece, de fato, quando sai da prisão que é a casa do pai, abrindo a porta e deixando o alívio da luz exterior iluminar a cena.

Figura 24 – Clausura e libertação



Fonte: acervo pessoal

Como a transgressão não é um ato que cessa, Tereza não se detém na soleira da porta. Ela se lança na luz, correndo para um plano aberto, raro no filme, ao som da canção composta por Milton Nascimento que causa um certo estranhamento, a vocalização feminina se aproximando de um lamento. Com a cruz nas costas, cai com ela dentro de um poço fundo, onde encontra e enfrenta seus próprios desejos: o pai, o irmão, os namorados, a sereia, a mulher grávida. Ao finalmente encará-los despidos, e ser também despida, empunha sua cruz e em uma belíssima cena, estilhaça a película limitadora que a separa da liberdade.

Figura 25 – Quebra e extrapolação



Fonte: acervo pessoal

Refletindo sobre a concepção de “estágio do espelho” de Lacan, Umberto Eco desenvolve uma noção de espelho como “fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico.” (1989, p. 16). O espelho, tomado, então, como superfície plana capaz de refletir a radiação luminosa e fornecer uma imagem virtual, seria, ao mesmo tempo, fronteira subjetiva e delimitação espacial estética. No desenvolvimento do sujeito, o espelho se liga à percepção da imagem do próprio corpo como uma unidade não fragmentada, e o humano adulto se assume sujeito, capaz de produzir signos. Ao *adentrar o espelho*, o sujeito que está diante da imagem especular decide atravessar a fronteira, o limite, penetrando o outro lado.

Em *Sonho de Valsa*, no ecrã cintila uma miragem da mulher enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou na pretendida virtude que a esculpe como amada, esposa e mãe, mulher heroína. A subjetividade de Tereza está ligada à ideia da heroína disposta a ser desejo do desejo de seu herói (BRANDÃO, 1989, p. 18).

É *no e do* espelho da folha branca do texto que surge esta figura de mulher que circula no imaginário literário e social. Entretanto, a idealização feminina, qualquer que ela seja, sempre cumpre a sentença de morte da mulher. Se ela aceita este lugar, ela aceita a sua petrificação, por mais bela e perfeita que seja a estátua onde ela se erige: aí é o lugar da alienação de seu desejo.

Como construção imaginária, ela é sintoma e fantasma masculino, e o maior fascínio da ficção reside justamente em fazer coincidir, ilusoriamente, a realidade com uma miragem. (BRANDÃO, 1989, p. 19)

A mulher se lança, então, para dentro do espelho empunhando uma cruz que o perfura e estilhaça. A miragem do feminino, face feminina que suporta a ilusão da completude, revela-se, assim, incapturável. Do outro lado do espelho, na superfície feminina do texto de Ana Carolina, revela-se um caminho novo, novas formas de gerar significações.

Essa quebra do espelho/tela pode ser vista pelo viés metalinguístico, traço que também marca a textualidade de *Sonho de Valsa*, como ocorre com a apropriação de uma certa forma de fazer cinema referenciada e desmontada pela cineasta, com relação às imagens de mulher, por exemplo. Assim a sequência da quebra do espelho, que é também tela, justapõe os dois sentidos: o que diz respeito ao aspecto psicológico de Tereza, e o que diz respeito à textualidade cinematográfica do filme; nessa justaposição, com a “quebra da quarta parede”, o espectador é chamado a olhar para o texto de dentro, deslocando-se da posição passiva, de fora, para dentro da própria estrutura, ultrapassando o limite da tela, experimentando a transgressão do limite de vidro com Tereza.

Dentre os inúmeros filamentos que compõe a textualidade de *Sonho de Valsa*, e por extensão do cinema de Ana Carolina, os fios transgressivo e erótico enlaçam todos os outros. Através das transgressões da Tereza, operam as transgressões da mulher e do texto cinematográfico, em direção à libertação e à plenitude.

Para Audre Lorde, o erótico diz respeito à nossa capacidade de sentir satisfação e realização diante de nossas ações, observando, então, quais de nossos desejos nos aproximam mais da plenitude:

Há muitos tipos de poder, usados e não usados, reconhecidos ou não. O erótico é um recurso dentro de cada uma de nós, que paira num plano profundamente feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos impronunciados ou não reconhecidos. Para se perpetuar, toda opressão deve corromper ou distorcer aquelas várias fontes que há na cultura de oprimidos e podem suprir energia para mudança. Para mulheres, isso tem significado a supressão do erótico como fonte considerável de poder e informação dentro de nossas vidas. (LORDE, 1984, p. 01)

É de se imaginar que em uma sociedade patriarcal e opressora como é a sociedade brasileira até hoje, o erótico será negado à mulher; mais do que isso, será deturpado,

difamado e surripiado pelos mecanismos de poder vigentes, para que assim se mantenham intactas as estruturas de poder que mantêm as relações sociais e, em específico, as relações de gênero. Assim, é-nos ensinado a “separar a demanda erótica de quase todas as áreas vitais de nossas vidas além do sexo”, de modo que, nesse sistema, o trabalho seja reduzido a uma “caricatura de necessidades”, ao dever puro e simples, pelo qual “ganhamos pão ou esquecimento de nós mesmas e de quem amamos” (LORDE, 1984, p. 03).

A conclusão de Tereza de que para se libertar da casa do pai, ou seja, para quebrar com a estrutura em que está inserida, é preciso trabalhar, é perspicaz. Mais do que independência financeira – e com certeza a fala da personagem não nega esse aspecto – o trabalho, nesse contexto, está ligado a “ter um teto todo seu” – “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; e isso, como vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção.” (WOOLF, 2014, p. 10) –, para que assim possa viver a plenitude de suas escolhas e de seus desejos, não segundo os limites impostos pelas expectativas do outro, da sociedade, e, portanto, do homem, mas seguindo e traçando seu caminho próprio.

Voltando à Audre Lorde e seu olhar sobre o erotismo, a autora afirma que a visão deturpada do erótico, que não o reconhece como forma de conhecimento e entendimento, como força vital e energia criativa, faz com que seja temido e relegado à reserva das quatro paredes. As mulheres terminam, assim, desempoderadas, reduzidas a estereótipos, com frequência obscenos e pornográficos, uma visão que impõe o medo de dizer sim ao desejo, mantendo dócil, submissa, obediente a mulher que acata a opressão masculina (LORDE, 1984, p. 03).

É de interesse observar a reverberação do erotismo na obra de Ana Carolina, pois a protagonista só entende que pode e deseja se libertar das convenções sociais que a envolvem ao decidir se deslocar da condição *sob* o teto do pai; quando chega ao fundo do poço após carregar sua própria cruz, encara seus desejos e pecados, se despede da culpa de ter sentido que o amor dos homens não bastava. A descoberta de que o amor ligado ao par romântico é insuficiente está ligada ao poder criativo e à harmonia na medida em que a busca pela “identidade perdida”, pela plenitude do ser, relaciona-se a não temer e assumir seus próprios desejos, ultrapassando as projeções e representações masculinas que a cercam, isto é, transgredindo a estrutura masculina de poder em que se inscreve.

Entendido, com Bataille, como a tensão entre os impulsos para a continuidade, para fusão com o cosmos *versus* a impossibilidade dessa completude, o erotismo é sempre esta pulsão angustiante e corajosa em direção ao desconhecido, essa viagem possivelmente sem retorno, esse espaço negro em que nos lançamos em busca do que não sabemos. É este o impulso erótico que direciona a poética de Florbela e Gilka: o erotismo não como mera fruição da sexualidade, ou como o gozo sexual propriamente dito, mas antes a ânsia do absoluto, da fusão com o outro e com o universo, que fatalmente desembocam no êxtase erótico-místico, à moda de Santa Tereza de Ávila. (BRANCO, 1989, p. 91)

Ao negar o casamento, realizar sua via-crúcis, encarar seus desejos, Tereza alcança o conhecimento da força transgressora contida no erotismo, pois assenhora-se de sua força vital, do gozo, não busca mais a consumação do amor pelo sexo, pelo casamento, ou pela abnegação, por exemplo. Há momentos em que a personagem faz sexo com homens, e embora não se prive da experiência, na maior parte delas está sonhando, delirando ou então consumida pela culpa. É só depois que se liberta dessa bandeira romântica que envolve a mulher, dos mitos em torno do amor, que encontra a plenitude e pode vivenciar o amor.

Assenhorar-se é lido, aqui, na chave proposta por Maria Teresa Horta, que em 1971 se apropriou do verso célebre da cantiga de Sá de Miranda, para subvertê-lo escrevendo *Minha Senhora de Mim*, cuja temática recebe tratamento erótico no assenhoramento de si: ensina o direito da mulher a seu corpo e a seu próprio gozo.

Minha Senhora de Mim

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

sem ser dor ou ser cansaço
nem o corpo que disfarço

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

nunca dizendo comigo
o amigo nos meus braços

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

recusando o que é desfeito
no interior do meu peito
(HORTA, 2015, n.p.)

Na interpretação de Marcia Arruda Franco,

Nessa falsa cantiga medieval, com suas iterações entrecortadas de dísticos pareados, sonantes e dissonantes, a desavença subjetiva advém de a “senhora de mim” se recusar à dor, ao cansaço, ao corpo mal disfarçado do desejo frustrado, não aceitando o mal da versão de cinco séculos de “Comigo me desavim”, quer dizer, a continuar com o amigo nos braços, mesmo em desavença consigo mesma. Ao contrário, a “senhora de si” escolhe recusar uma relação amorosa que não a satisfaça integralmente. O verso “sem ser dor ou ser cansaço” parece recusar a dor do sujeito desavindo, como no dístico: “antes que este mal tivesse / da outra gente fugia”, e a lutar pela permanência dum tempo em que a dor não existisse. Ela parece usar a ideia presente na versão mais antiga, em que houve um tempo anterior, de paz subjetiva, antes que este mal interno se instaurasse. Nesse tempo, o sujeito apenas fugia dos outros e queria estar em paz consigo mesmo. No poema de Maria Teresa Horta, o sujeito feminista visa o *feito no interior do seu peito*, por isso não foge, mas assenhora-se de si. Ao *não dizer nunca o amigo nos braços*, ela busca o *corpo sem disfarces* e descarta o cansaço e a dor como formas de gozo. (FRANCO, 2018, p. 73-74).

A leitura desse sentido do assenhramento da mulher no poema de Maria Tereza Horta pode se dar analogamente à ideia do erótico, que funciona de muitas maneiras, para Audre Lorde:

[A] primeira é fornecendo o poder que vem de compartilhar profundamente qualquer busca com outra pessoa. A partilha do prazer, seja físico, emocional, psíquico ou intelectual forma entre as compartilhantes uma ponte que pode ser a base para entender muito do que não é compartilhado entre elas, e diminui o medo das suas diferenças. Outra forma importante com que a conexão erótica funciona é a ampla e destemida ênfase de minha capacidade de gozar. Do jeito que meu corpo se expande à música e se abre em resposta, auscultando seus ritmos profundos, assim cada nível de onde eu sinto também se abre à experiência eroticamente satisfatória, seja dançando, construindo uma estante de livros, escrevendo um poema, examinando uma ideia. (LORDE, 1984, p. 02-03)

A saída de Tereza do poço, após a quebra do espelho/tela, é uma imagem de êxtase, bem diferente daquelas em que delira ou sonha, imagem do gozo diante de sua conexão consigo mesma e com a liberdade de ser. Na saída do poço, do outro lado do espelho, despida da cruz e da coroa de espinhos, corpo em expansão, torso livre na superfície. Sorri pela primeira vez, sem olhar para a câmera, ao som da canção de Milton Nascimento que, dessa vez sem cessar, não é mais lamento; soa como lembrete do poder de transgressão contida no gozo, na capacidade do prazer, que – esse sim – deve funcionar como parâmetro na vida da mulher.

Figura 26 – Êxtase



Fonte: acervo pessoal

PARTE III

DESMORONAMENTOS

CAPÍTULO 4 – “Te amo estranha, esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor”²⁶

Percorro um caminho central neste texto, guiada por um núcleo cintilante: a textualidade feminina. E como núcleo de luz que é, posso segui-lo pelo brilho; e por ser luz, é fugidio e impalpável; e por ser impalpável e brilhante, é sedutor e carrega, em si, o desejo da decifração. Aproprio-me, então, de questões lançadas por outras escritas – especialmente de mulheres – para entrar nos textos de Ana Cristina e Ana Carolina, que juntos, formam o corpo-labirinto dessa pesquisa.

No texto de Lucia Castello Branco, “As incuráveis feridas da natureza feminina”, a autora circunda a questão da (im)possibilidade da escrita feminina, e de certa forma, sistematiza esses padrões e óticas que podem definir a escrita (de) mulher: a poética uterina, a santidade e o desvario; as imagens arquetípicas do ser feminino, do erotismo, do misticismo e do amor; a consciência crítica, a dicção apaixonada, a atmosfera de sonho e de quimera; a busca da identidade, a busca do feminino; a tentativa de dizer o indizível, de escrever o silêncio e o grito, de escrever com o corpo.

Pergunto-me, já embrenhada na trama: que padrões (ou antipadrões, contrassensos, tensões) há nas texturas de Ana Cristina e Ana Carolina que as fazem ser tecidas por mulheres?

De imediato respondo: são mulheres autoras, são mulheres quem escrevem, são mulheres quem dirigem. São mulheres olhando criticamente para a construção ideológico-social de mulher, trazendo para as suas construções estéticas as imagens de mulher, e em contextos semelhantes, as décadas de 1970 e 1980, no Brasil; Ana Cristina na poesia, Ana Carolina no cinema. *A teus pés* e *Sonho de valsa* se tangenciam ao colocarem a questão do protagonismo feminino no centro, seja pelas vozes femininas do sujeito lírico, seja pela voz feminina no monólogo de Tereza e pelo ponto de vista filmico.

A poesia de Ana Cristina persegue os olhos das meninas sérias e desconstrói estereótipos por meio da quebra de regras de ouro: quebra os versos, as rimas, as estrofes, trata temas que não seriam, a princípio, poéticos, usa um vocabulário incompatível ao que se espera da poesia de mulher (assim fixada pela crítica); critica, por meio do fazer poético – irônico, apaixonado, lacunar, fragmentário – a falta de liberdade imposta à produção de mulher e à própria mulher. Posiciona-se como mulher independente, autônoma, ao lado das

²⁶ Verso do poema de Ana Cristina, sem título, publicado em *A teus pés* (CESAR, 1992, p. 16).

vozes poéticas que surgem de seus textos. Assenhora-se de seu desejo, trazendo-o para a superfície do texto, junto a sonhos e fantasias, criando novas formas poéticas.

Junto à “Mocidade independente”, os dois poemas intitulados “Atrás dos olhos das meninas sérias”, e “Encontro de assombrar na catedral” formam um conjunto catalisador da mulher enquanto representação literária, ficção masculina e sujeito da própria escrita.

Quem é a mulher que perambula pelos bastidores dos olhos das meninas sérias? Ana Cristina dá voz a mulheres avião, cigana, adúltera, atriz do horário nobre – imagem que também aparece na fala de Tereza, literalmente, no início de *Sonho de Valsa*, quando, com um telefone branco e sem fio nas mãos, anuncia para o irmão “Agora não! Estamos em horário nobre” – ativista, sedutora, diva do cinema de Hollywood, *femme fatale*, mulher ousada, mulher santa.

O texto cinematográfico de Ana Carolina também joga com as imagens de mulher ao explorar o protagonismo feminino por meio da incorporação e erosão dos padrões da narrativa tradicional. Sobre as personagens femininas na literatura, Ruth Silviano Brandão (1989), esclarece que se trata de uma miragem de feminino, protótipo do amor de abnegação, mulheres alienadas de seu desejo:

O eterno feminino é ilusão de completude, ficção ideal criada pelo horror da castração. Horror que cria o fetiche, corpo fálico do feminino, com as roupagens e o brilho de seu próprio encarceramento. A voz que aí se ouve não é feminina, mas seu simulacro, fina modulação da ilusão que a faz existir. Gesto alheio que cria espaço onde se aliena a mulher, estrangeira de seu desejo, boneca que faz fluir o som da voz de seu ventríloquo. Passageira da voz alheia, na medida em que se cala, calando seu próprio desejo desconhecido. (BRANDÃO, 1989, p. 19)

As heroínas que emergem da miragem da mulher nesse registro masculino são estereótipos de perfeição da beleza e virtude, mulher amada, esposa, mãe, filha. Essa construção literária da heroína estende-se à construção cinematográfica: Tereza dá vida aos vários estereótipos e arquétipos explorados na poética de Ana C. É mulher séria e educada, veste-se com roupa branca de fino corte, tem os cabelos bem trançados para trás, toca piano, sonha em se casar, princesa à espera do príncipe encantado; é também a mulher belíssima, desejada por todos os homens do baile, para a qual vai vestida a rigor, vestido de cetim prata – modelo que remete ao clássico vestido branco eternizado por Marilyn Monroe em *O pecado mora ao lado*, filme de 1955, citado por Ana Cristina em “Atrás dos olhos das meninas sérias”: “No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie’s Angel rumando a toda para o Lagos, Seven year itch, mato sem cachorro.” (2016, p. 94); é

mulher que deseja, ama, seduz, relaciona-se com vários homens; é ousada e transgressora, sai da casa do pai e “vai viver a sua vida”; encarna o estereótipo da mulher esposa, vestida de noiva, véu e grinalda no altar da igreja; é mulher santa, Pietà à moda brasileira, profana, carregando em seus braços um corpo de homem.

Colocando frente a frente os poemas de Ana C. e as cenas de Ana Carolina, é possível estabelecer uma relação complementar entre os textos literário e cinematográfico, que quase se encostam, não apenas no que diz respeito à temática, mas pela construção estética das imagens de sonho, de desejo e de delírio, e também pela consciência crítica que expressam por essas construções.

Nesse sentido, vale lembrar a observação de Ana Carolina sobre seu modo de fazer cinema relacionado à literatura, ao comentar a montagem do curta-metragem *Lavrador*, em depoimento concedido à Ana Cristina Cesar em 1978:

O Lavrador é um filme sobre literatura na medida em que ele vem de um texto poético, que é feito em cima da palavra. A palavra tem uma importância fundamental qualquer o ritmo do filme. É a palavra que joga o plano, que muda o plano, o corte está na palavra, o ritmo no filme está no pé, na pá, a pá é que muda a imagem. É a palavra puxando o corte. [...] A intenção era incendiar, fazer a revolução. Era uma intenção pretensiosíssima, porque era a revolução com a revolução da linguagem. A revolução dentro da revolução. Era duas vezes revolucionário. (CAROLINA apud CESAR, 2016, p. 97)

A cena do casamento de Tereza e Ivan poderia, assim, ter por aposto o título do poema a seguir:

Encontro de assombrar na catedral

Frente a frente, derramando enfim todas as palavras, dizemos com os olhos, do silêncio que não é mudez.

E não toma medo desta alta compadecida passional, desta crueldade intensa de santa que te toma as duas mãos.

(CESAR, 2016, p. 95)

Há entre os textos uma confluência do uso do “silêncio que não é mudez” e que ecoa enquanto não dito, silêncio que evoca mistério, segredo, furto da informação. O texto poético joga com a ideia de um diálogo entre duas personagens que se olham “frente a frente”, confirmada pelo uso do verbo dizer na primeira pessoa do plural do presente do indicativo, “dizemos com os olhos”, imagem potente do silêncio que derrama palavras. Contudo, em Ana C., a “ideia de diálogo ... não está relacionada a uma troca comunicativa

direta, linear e efetiva” (DIAS, 2018, p. 46), relaciona-se ao desejo de mobilização do outro.

Da mesma forma, o uso do silêncio na cena do casamento de *Sonho de Valsa* deixa claro que não se trata de mudez; pelo contrário, estabelece uma espécie de grito mudo, quando foca na face tensa dos atores, os olhos abertos e atentos, que por vezes desviam da objetiva. O silêncio, nesse caso, é a confirmação da impossibilidade da consumação do amor por via da instituição do matrimônio, para a mulher que se está libertando do mito do amor romantizado. Tereza não precisa dizer “Não” diante da instituição da Igreja para expressar que não aceita se casar. E quando se expressa de fato, há uma exacerbação da negativa, com falas das personagens que não acontecem diante do altar, mas sim de forma internalizada, como se falassem consigo próprios, sensação que se torna mais forte com os ecos da voz de Ivan, em *off*, desligados da imagem da personagem.

A tentativa de dizer o indizível parece ser, de fato, um traço recorrente da escrita feminina. Simbólica, enquanto linguagem verbal, essa escrita resiste, entretanto, à mediação linguística, buscando “encostar” a palavra à coisa e atingir o além signo... Nesse sentido, a escrita feminina percorre uma trajetória suicida, desembocando fatalmente em sua destruição, enquanto discurso: ao se autodevorar, o que resta do signo senão seu próprio vazio? Na implosão da linguagem, já não há palavras e coisas apenas o silêncio... (BRANCO, 1989, p. 112-113)

A cena do casamento se aproxima de um *encontro assombroso*, um julgamento final do casal, que é mais projeção do desejo de completude de Tereza, do que relação entre duas pessoas – e aqui se pode voltar à ideia do diálogo não linear de Ana C., em que não há uma intenção de comunicação efetiva – com o derramamento de verdades sobre a inexistência do amor romantizado, a impossibilidade da união, a crueldade resumida pela ausência na cruz, um longo período de “silêncio que não é mudez”, que é “não” em lugar do “sim” quebrando a fórmula “E viveram felizes para sempre”.

Há, ainda, outros tangenciamentos entre os textos. Na segunda parte do poema de Ana C. a voz poética se dirige ao seu interlocutor, em tom – a princípio – consolador, “E não toma medo desta alta compadecida passional,” que é interrompido pelo estranhamento da frase seguinte “desta crueldade intensa de santa que te toma as duas mãos”, tanto pela aliteração do fonema “t” que como batidas ameaçadoras e insistentes, das quais não se sabe a origem, quanto pela relação inusitada e ambígua que estabelece entre “crueldade” e “santa”, formando um paradoxo.

O poema constrói a imagem desta mulher compassiva e intensa para a qual se olha de baixo com admiração e temor, tal qual uma estátua de santa posta acima do altar de uma catedral, sobrenatural e intocável. Porém, neste “encontro de assombrar”, o outro do poema sente entre as mãos a “crueldade intensa de santa”, como se o assombro causado pelo encontro dos olhos mudos tomasse corpo, e passasse então a ser material, palpável. Como o silêncio diz, a paixão se corporifica.

A expressão “a alta compadecida” ressoa também a peça de Ariano Suassuna, o *Auto da Compadecida* de 1955, cuja personagem “A Compadecida” é a própria Nossa Senhora, bondosa e cândida, aquela que intercede pelas outras personagens no Julgamento. O texto joga com as imagens da peça teatral brasileira aproveitando a homofonia de “alta” e “auto”, gerando um efeito cômico sutil, e com a fala da personagem da Compadecida no Julgamento, quando diz ao Encourado: “A carne implica todas essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo.” (SUASSUNA, 2005, p. 161).

O encontro com a literatura não se restringe à referência à obra citada, mas pode ser vista da ótica da literatura enquanto instituição. Para Berenice Ferreira da Silva (2018, p. 131), o poema também diz da literatura enquanto tradição e escrita, “A poesia aparece nestes versos como uma deusa, uma santa, a Musa; e frente a ela, frente a esse espectro que nos assombra, o medo deve sucumbir ao derramamento das palavras.”. Nesse sentido, a passagem lembra a “tradução adaptada”²⁷ de *Folhas de Relva*, de Walt Whitman – especificamente da parte final do poema publicado em “Leaves of Grass”²⁸ – e que Ana Cristina incorpora ao texto de *Luvas de Pelica* (1980):

²⁷ Diz Ana Cristina no depoimento de 1983: “O índice onomástico é cheio de chaves. Eu posso abrir, esse segredo eu posso abrir. (...) página 111 do livro. (...) Tem um WW aí (...) Esse WW da página 111 é Walt Whitman. É uma referência, assim como no texto vai ter uma série de referências a autores e a textos que eu gosto” (CESAR, 2016, p. 302). E mais à frente: “E vem entre aspas o final do poema, um poema lindo. (...) o Walt Whitman escreveu um poema maravilhoso, *Leaves of Grass*. Foi traduzido em português como ‘Folhas de relva’ ou ‘Folhas da relva’. E *Leaves of Grass* termina dizendo – eu fiz uma tradução adaptada –, termina dizendo assim: ‘Amor, isto não é um livro, isto sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? Estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos...’ (...) é um homem que, de repente, ele assume esse desejo de que o texto não seja meramente texto.” (CESAR, 2016, p. 302-303, grifos meus).

²⁸ “Camerado, this is no book, / Who touches this touches a man, / (Is it night? are we here together alone?) / It is I you hold and who holds you, / I spring from the pages into your arms—decease calls me forth. // O how your fingers drowse me, / Your breath falls around me like dew, your pulse lulls the tympan of my ears, / I feel immersed from head to foot, / Delicious, enough. // Enough O deed impromptu and secret, // Enough O gliding present—enough O summ'd-up past. // Dear friend whoever you are take this kiss, / I give it especially to you, do not forget me, / I feel like one who has done work for the day to retire awhile, / I receive now again of my many translations, from my avatars ascending, while others doubtless await me, / An unknown sphere more real than I dream'd, more direct, darts / awakening rays about me, So long! /

(...) Recito WW pra você:

"Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que
você segura e sou eu que te seguro (é de noite?
estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas
nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu
hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça,
delícia, e chega –

Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de
presente deslizando, chega de passado em video-
tape impossivelmente veloz, repeat, repeat. Toma
este beijo só para você e não me esquece mais.
Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora
repouso minha cartas e traduções de muitas
origens, me espera uma esfera mais real que a
sonhada, *mais direta*, dardos e raios à minha
volta, Adeus!

Lembra minha palavras uma a uma. Eu poderei
voltar. Te amo, e parto, eu incorpóreo,
triumfante, morto".

(CESAR, 1992, p. 111)²⁹

As intervenções mais evidentes no texto de “Folhas de Relva” (1881-82) são a tradução de “Camerado” – “Camerado, this is no book” em WW – para “Amor” – “Amor, isto não é um livro” em AC – e a referência à canção lançada por João Gilberto em 1959, “Chega de Saudade” (CERNICCHIARO, 2019, p. 186). A atitude antropofágica atribuí à tradução do poema de WW uma textura brasileira, tom conhecido do texto de Ana Cristina.

Colocando frente a frente o poema “Encontro de assombrar na catedral”, e a “tradução adaptada” do poema de Whitman incorporado ao texto poético de *Lavas de pelica* – e mantendo como pano de fundo a ideia do diálogo em diferença da literatura com a tradição – o desejo do encontro, da mobilização do outro e da mobilização do leitor, tentativa de escrever com o corpo, marcam a dicção poética dos textos, a coincidência no

desejo de mobilizar o leitor e na busca por uma relação íntima com o interlocutor (CERNICCHIARO, 2010, p. 187). Em *Lavas de pelica* a voz poética (“eu”) interpela seu interlocutor (“você”): “Recito WW para você: / ‘Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura, e sou eu que te seguro’.”.

Remember my words, I may again return, / I love you, I depart from materials, / I am as one disembodied, triumphant, dead.”. WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. 1881–1882. **The Walt Whitman Archive**. Gen. ed. Matt Cohen, Ed Folsom, e Kenneth M. Price. Acesso em: 18 jul 2021. Disponível em: <http://www.whitmanarchive.org>.

²⁹ Optei por reproduzir o poema no formato publicado pela edição da Editora Brasiliense, de 1993, que manteve, na página 111, a tradução do poema de Whitman, “So long!”, sobre a qual Ana Cristina comenta no depoimento já citado. Nas novas edições de *A teus pés* da Companhia das Letras, o texto de *Lavas de Pelica* foi editado como prosa, não se respeitando a separação em versos feita por Ana Cristina nas primeiras edições da obra.

O texto permite construir a cena imageticamente: duas personagens que se colocam uma frente à outra, dando-se as mãos; uma delas tem voz, recita um poema de amor, a outra ouve, em silêncio; entre parênteses, o verso (“é de noite? estivemos juntos e sozinhos?”) soa como didascália, pequena indicação de interpretação do *diálogo mudo*. Mobiliza também a ideia de um homem que deseja que o texto não seja apenas texto: “No final-despedida e chave de *Leaves of Grass*, ele chega a dizer que aquele não é um livro: ‘Sou eu que tu abraças e que te abraça’, e mergulha com delícia nos braços de quem o lê – ou seja, de quem *o toca*.”. (CESAR, 2016, p. 303, grifos da autora).

Assim, a partir da tradução adaptada e da incorporação do poema à sua própria dicção, a voz poética estabelece uma relação de três vértices entre Whitman, Ana C. e o leitor: “*Leaves of Grass* faz tomar forma, dentro do livro e *como* livro, ‘uma das poucas coisas grandes da literatura moderna: a figura de si mesmo’. Essa grande figura mítica estabelece uma relação pessoal com cada leitor, presente e futuro, e se confunde com ele, se afirma sensorialmente presente.” (CESAR, 2016, p.288).

Volto, então, ao “Encontro de assombrar na catedral”, na tentativa de justapor essas imagens: “Frente a frente, derramando enfim todas as palavras, dizemos, com os olhos, do silêncio que não é mudez.”. Frente a frente se postam duas personagens poéticas: eu e você dizemos silêncios significativos. Eu, texto, você, leitor; entre elas está posta a escrita, que se há de tecer ou já tecida, que se há de puxar os fios, ler, decifrar, derramar as palavras, recitá-las. Na segunda parte do poema, “E não toma medo desta alta compadecida passional, desta crueldade intensa de santa que te toma as duas mãos.”, a personagem pede que a outra não tema a paixão, o avassalamento, o incorpóreo – amor como evento sobrenatural inexplicável e temível, que pode ser beato e cruel – como em *Folhas de Relva*, o eu corpóreo, livro, se dissolve nas mãos do leitor, “caio das páginas nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça”, em um movimento que vai do mais concreto “braços” até o mais etéreo “pulso”.

“Encontro de assombrar na catedral” pode, assim, ser lido como o beijo entre Whitman e seu leitor, através da escrita, “ler *Leaves of Grass* é beijar e ser beijado pelo próprio Whitman: não seria preciso nem mesmo a mediação do retrato de que fala Álvaro de Campos” (CESAR, 2016, p. 288). A leitura tomada, aqui, como ato silencioso de construção de significantes/significados, ato erótico e sensual de toque na superfície do livro, ato apaixonado que se faz *levantando a cabeça*, olhando para o alto como quer Barthes, por “afluxo de ideias, excitações, associações” (BARTHES, 2004, p. 26),

deixando-se tocar pela graça do assombro, do amor incorpóreo e triunfante, como quebra da barreira concreta entre leitor e escrita, como se se pudessem fundir em um.

Em *Sonho de Valsa*, a quebra da barreira entre leitor e escrita é simbolizada pela quebra do espelho/tela, após a libertação da protagonista. Antes de se apropriar de sua história, de seu espaço no discurso, Tereza ocupa outros lugares, lugares do outro. Um deles é esse lugar da mulher santa misericordiosa, abnegada e passional na cena em que carrega um de seus parceiros amorosos entre as mãos, em clara referência à *Pietà* de Michelangelo (1499).

No filme, a construção da imagem da Virgem se dá aos poucos, conforme a personagem se veste com uma espécie de capuz de tecido azul celeste e Ivan se deita em seu colo, a câmera se desloca em torno do casal, em um *travelling* circular que ultrapassa a linha de ação que conecta os dois atores. Nesse movimento circular, o ângulo da câmera se modifica seguindo o ritmo da transformação de Tereza e Ivan na *Pietà*.

Figura 27 – Transformação



Fonte: acervo pessoal

Quando finalizada a transformação, o movimento contínuo cessa. A câmera permanece estática, Tereza agora posicionada ao lado esquerdo do homem, veste o manto. A cena é entrecortada pela justaposição de planos detalhe dos pés de Ivan, depois de seu rosto, e por fim, do rosto de Tereza, já caracterizada como a Virgem, refletindo a expressão calma, idealizada:

Figura 28 – Facetas



Fonte: acervo pessoal

A *Pietà* (1499), que está hoje na Basílica de São Pedro em Roma, do artista renascentista, reúne Cristo e Virgem numa composição piramidal, “com a clássica postura do rosto da Virgem refletindo a expressão calma, idealizada, das estátuas gregas.” (STRICKLAND, 1999, p. 36); a cabeça inclinada da Virgem, parcialmente coberta por um manto e o braço estendido com a palma da mão aberta, tornam-se mais expressivos, enquanto ela segura o filho morto no colo. Ao se apropriar dessa obra, Ana Carolina subverte o sentido primeiro da escultura cujo tema é a dor da mãe sobre o corpo morto do filho. Em *Sonho de Valsa*, Tereza, mulher de “carne e osso”, real, assume o lugar da Virgem e em seu regaço repousa o corpo de seu amante.

Figura 29 – Pietàs frente a frente



Fonte: acervo pessoal

O tom subversivo da cena se reflete no diálogo fragmentado por pausas, silêncios, ambiguidades – como diz o próprio Ivan ao se revelar para Tereza: “Não parece eu sei, mas eu sou um poço de hesitação e de dúvida. Pra mim, nada é e nem pode ser positivo. Todas as coisas balançam em torno de mim, e eu com elas.” – mesclado à atmosfera sensual de desejos não revelados, mas evidentes – “Eu desejava...” diz Tereza, ao que responde Ivan: “Ah desejava! O desejo que se esconde no silêncio faz muito mal ao corpo, quando as chamas não encontram a saída, queimam a alma toda!”, não-ditos e mal-entendidos – “Aqui tem um mal entendido”, “A lua que te trago, não é a mesma lua que havias pedido.”. A coleção de entreditos e interditos deságua num jorro de chafariz ao fundo, com o casal que, no primeiro plano, desmancha a imagem sagrada da *Pietà* em beijos desajeitados, paródia de cenas românticas idealizadas pela teledramaturgia e pelo cinema. Antropofagia macunaímica de Ana Carolina, transmutando sagrado em profano, profano em sagrado.

O erotismo da cena ocorre num crescente: começa com Ivan despindo sua camiseta branca para deitar no colo de Tereza, passando pelas carícias entre os dois, em gestos por vezes exagerados, depois pelos beijos caricatos, culminando na imagem final da cena, Ivan se segurando pelos braços – em alusão à imagem de Jesus crucificado – no alto de um chafariz público do qual a água jorra contínua e em jatos, imagem lírica de gozo e êxtase. De baixo, Tereza olha para ele.

O fluxo das falas se reflete na posição dos atores que no início se encaram, mas não se tocam, a mulher está à direita do homem que se despe e se revela; depois do giro da câmera em torno do casal, a mulher passa para a esquerda do homem, tocam-se, mas não se encaram, posam para a lente na forma sagrada da *Pietà*; ao surgimento do termo “desejo” no diálogo, “a palavra se cola à coisa”, e os dois se colocam frente à frente, desmanchando a pose da estátua de mármore, num momento de êxtase; por fim, Tereza encara Ivan crucificado no alto do chafariz, posicionada abaixo dele, após fazer referência ao amor da viúva pelo marido³⁰.

O enquadramento segue o crescente da cena que se inicia por um plano americano e termina em um plano aberto. No plano americano, vê-se apenas os corpos de Tereza e Ivan iluminados no fundo escuro da praça, e isso estabelece um mistério, sensação obtida

³⁰ Flora Sussekind comenta sobre o diálogo entre a trilogia de Ana Carolina e os textos de Nelson Rodrigues, como forma de trabalhar a justaposição de lugares-comuns, provérbios e imagens-clichê. Em *Sonho de Valsa*, Tereza retoma com algumas variações diálogos de *Viúva, porém honesta*, “onde, a certa altura, com raciocínio semelhante ao da Ivonete da farsa de Nelson, Teresa realiza um elogio da viuvez: ‘Uma viúva pode amar o marido. Ele foi para o Céu. Ele não volta mais. Ele fica mais perto do Céu. Uma viúva fica mais perto do Céu.’ (1998, p. 67).

também pelo diálogo que não diz muito. Ao se mover, no *travelling*, a câmera passa a revelar aos poucos partes desse cenário de mistério, o banco, um poste, faróis de carro passando ao longe; depois, com a câmera estática, o enquadramento se alterna entre planos fechados, primeiríssimos planos, planos americanos, até que o desejo se torna dito – “Eu desejava...”, diz Tereza – e a câmera se afasta dos corpos, revelando o monumento, bicas de água incessante e potente.

A montagem da cena do chafariz se assemelha à montagem da cena da máquina desnatadora do leite em *Velho e Novo* (1929) de Sergueï Mikhailovich Eisenstein e Grigori Aleksandrov, em que Eisenstein filma vários closes de rostos de colonos, compondo uma sequência de rostos em diferentes reações, que presenciam a máquina em funcionamento. Na montagem acelerada, há uma alternância entre as lâminas iluminadas, os rostos dos colonos e suas reações emotivas diante do funcionamento da centrífuga, e closes do cano central da máquina vazio, gerando um suspense, até que, no fim, o leite condensado sai, para o espanto das pessoas. Nesse momento, dentre outras, é introduzida a imagem de um chafariz jorrando água, que liricamente remete ao êxtase e à ejaculação da máquina, encharcando uma camponesa com o creme branco.

Figura 30 – o gozo da máquina desnatadora em *Velho e Novo* (1929)



Fonte: acervo pessoal

Figura 31 – Gozo de Tereza e Ivan em *Sonho de Valsa* (1987)



Fonte: acervo pessoal

Juan Eduardo Tesone introduz a discussão sobre o gozo divino lembrando alguns pontos fundamentais: o primeiro se relaciona à relação do feminino com o sofrimento, “Classicamente, o feminino é culturalmente mais ligado ao sofrimento ou a bela indiferença do que ao gozo”. O segundo ponto opera uma contraposição ao primeiro e deriva das concepções de Lacan sobre o feminino, já que é do psicanalista o “mérito de subverter o lugar-comum chegando mesmo a afirmar que a mulher, em relação ao que ela designa de gozo na função fálica, tem um ‘gozo suplementar’” (TESONE, 2008, p. 140).

Diz ele [Lacan]: “Creio no gozo da mulher porque ele é a mais”. E ele assinala esse gozo, de maneira mais evidente, nos excessos dos místicos. Gozo cuja expressão no êxtase de Santa Tereza, na estátua de Bernini na Igreja de Santa Maria da Vitória, em Roma, é um exemplo paradigmático. Mas mesmo assim, é necessário que esse gozo seja velado, até mesmo para a santa. (TESONE, 2008, p. 141)

No *Seminário XX, mais, ainda*, Lacan apresenta as fórmulas de sexuação e, a partir delas, propõe modalidades de gozo associadas às posições feminina e masculina, ao mesmo tempo em que se refere ao gozo místico como uma face do gozo feminino. Ressalte-se que o místico, na chave de leitura lacaniana, relaciona-se à experiência mística de transcender os limites de si mesmo e estabelecer uma espécie de fusão com algo mais vasto, que está além do próprio sujeito (CAVALINI e TELLES, 2016, p. 02): “eles

entreveem, eles experimentam a ideia de que deve haver um gozo que esteja mais além. É isto que chamamos os místicos.” (LACAN, 2008, p. 82).

Lembro, aqui, a importante observação de Lucia Castello Branco sobre a poética de Florbela e Gilka, em que o impulso erótico direciona a escrita no sentido da fusão com o outro e com o universo, não como mera fruição da sexualidade ou gozo sexual, mas como ânsia do absoluto, o que leva a poética ao êxtase erótico-místico. Dessa forma, o tema amoroso é canal de ascese ao infinito, e a erotização do discurso marca feminina na poesia: “Além de manifestarem o prazer erótico como caminho para a ascese espiritual, toda a sensualidade destas duas escritoras vem sempre encoberta por uma aura de mistério e obscuridade que lhe confere um lugar estranhamente privilegiado.” (BRANCO, 1989, p. 91-92).

Assim, a experiência mística do gozo está ligada ao terceiro ponto fundamental da discussão realizada por Tesone, o domínio do erotismo que, segundo Bataille, “é aquele da transgressão dos interditos”, em que “o desejo triunfa sobre o interdito. Ele liga a experiência erótica à santidade sem, entretanto, fazer a equivalência entre uma e outra” (TESONE, 2008, p. 141).

O gozo velado de Santa Teresa é paradigmático do gozo místico porque nele está contido o centro da experiência mística, que envolve a busca de um ponto de encontro fusional, evocando a figura de completude, e também envolve o obscuro mistério, tornando o gozo místico indizível – como a voz poética de “Encontro de assombrar na catedral”, que manifesta o desejo pelo encontro fusional com leitor em “Frente a frente, derramando enfim todas as palavras, dizemos, com os olhos, do silêncio que não é mudez”, ou a personagem feminina de Tereza em *Sonho de Valsa*, quando declara, antes de fugir do casamento: “Sozinha, eu estava mais perto da paz. Vivi com você a desgraça de me dividir.” –, em que falta a palavra que possa dizer tudo.

Há um gozo, já que nos atemos ao gozo, gozo do corpo, que é, se posso me exprimir assim (...) *para além do falo*. (...) Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta – isto ela sabe. Ela sabe disso, certamente, quando isso acontece. Isso não acontece a elas todas. (LACAN, 2008, p. 80)

E sobre a aproximação do gozo místico ao gozo feminino, e os reflexos literários do amor, indica Hadewijch d’Anvers e Santa Teresa:

Para Hadewijch em questão é como para Santa Tereza – basta que vocês vão olhar em Roma a estátua de Bernini para compreenderem logo que ela está gozando, não há dúvida. E do que ela goza? É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele.

Essas jaculações místicas, não é lorota nem só falação, é em suma o que se pode ler de melhor (...). (LACAN, 2008, p. 82)

Hadewijch de Antuérpia, monja Beguina citada por Lacan na passagem transcrita acima, foi uma mulher mística que viveu no século XIII, líder religiosa de um grupo de beguinas, mulheres que não queriam ir para o convento, não eram virgens, e nem queriam permanecer castas. Gostavam de escrever e de contar as suas vidas. Eram mulheres cultas que moravam e circulavam pela cidade, e buscavam autonomia e autoconsciência. Nos escritos de Hadewijch o foco principal é a paixão *de e por* Cristo, evidenciando que o amor dividido deveria ser livre e orgulhoso. Essa mística foi a representante do *misticismo do amor*, movimento em que as mulheres tinham experiências religiosas intensas e arrebatadoras, cujo êxtase era impossível de descrever ou expressar em palavras (CAVALINI e TELLES, 2018, p. 05). Teresa d'Ávila, a outra mística mencionada por Lacan, também escreveu sobre a impossibilidade de alcançar, pela linguagem, a experiência do encontro com o divino.

Do ponto de vista da teologia, Teresa d'Ávila operou uma revolução: colocou no centro Deus como cerne da alma, experiência vivida como intensa paixão amorosa; em Teresa,

(...) o enigma da morte se transforma na expectativa de mergulho na plenitude. Teresa, nesse sentido, imitou Jesus. (...) escrevia como sentia, mais com a pele que com a cabeça, ou melhor, descrevia suas experiências sem se preocupar em dar-lhes fundamentação teológica, assim como a amante luta com as palavras para balbuciar o indizível, a relação inefável com o Amado. (BETTO, 2010, p. 10)

No *Livro da Vida* há vários momentos em que o texto coloca a experiência do gozo na ordem do indizível. Por exemplo:

O como é esta que chamam união e o que é, eu não sei explicar. Na teologia mística se explica. Eu não saberei nomear os vocábulos, nem sei entender o que é mente, tampouco que diferença têm alma ou espírito. Tudo me parece uma coisa só. Se bem que, às vezes, a alma sai de si mesma, à maneira de uma fogueira que está ardendo e com chamas e, às vezes, essa fogueira cresce com ímpeto. (d'ÁVILA, 2010, p. 91)

Em “Só os loucos escrevem completamente”, Paulo de Andrade esclarece sobre o gozo da mulher que se insere na ordem do indizível, para o além do falo e da linguagem:

A referência ao “não saber” da mulher (ou qualquer ser falante que “se alinh[e] sob a bandeira das mulheres”), uma vez que – conforme Lacan nos esclarece – “não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher pois (...) por sua essência ela não é toda”. (LACAN, 1985, p. 98) Ao situar, então, a mulher como não-toda na função fálica, Lacan diferencia também sua posição quanto ao gozo, qualificando-o de suplementar – ou seja, trata-se de um gozo para além do falo, a mais. E desse gozo – ele dirá – a mulher nada sabe, sabe apenas que o experimenta. O não-saber refere-se, assim, a esse outro gozo d’ A Mulher, que implica também uma outra posição em relação ao discurso e, por que não dizer, também em relação ao saber. (ANDRADE, 2010, p. 130)

Assim, Lacan recorre aos textos das místicas para destacar uma característica fundamental que aproxima o gozo místico e o feminino: trata-se da experiência do indizível, gozo encoberto, misterioso, suplementar. Tanto no gozo místico, quanto no gozo feminino, há uma ausência irremediável que fica fora do simbólico, experiência que está fora do campo da linguagem.

Para Tesone (2008, p. 143), “os discursos dos místicos mostram de maneira extrema, embora velados pela legitimação religiosa, o gozo suplementar da mulher, não narrado em outros tempos.”. A necessidade do véu religioso legitima o gozo – ao mesmo tempo em que o encobre –; para ele essa necessidade deriva das relações de dominação: “Ao longo dos séculos de dominação masculina, o gozo feminino nunca foi admitido, o que levou as históricas, principais testemunhas desta intolerância, a pagarem um alto preço no fogo da Inquisição” (2008, p. 143).

A própria Teresa d’Ávila incomodou as autoridades eclesiásticas de seu tempo, e foi denunciada à Inquisição, em 1578, por dom Felipe Segá como “mulher inquieta, errante, desobediente e contumaz”. Na Espanha submetida ao medievalismo tardio, onde a mulher devia se calar, “Teresa ousou se manifestar; fez teologia a partir de sua vivência, desafiando uma Igreja que só admitia a elaboração teológica de homens formados por rígidos critérios acadêmicos sob severa vigilância das autoridades eclesiásticas” (BETTO, 2010, p. 8-9).

Retomando a crítica feita por Medeiros e Albuquerque à poesia de Gilka Machado, por exemplo, ou a reflexão de Audre Lorde sobre a negação do erótico à mulher por um sistema em que é o masculino que domina – focalizadas nesta dissertação nos capítulos

anteriores –, a intolerância ao gozo feminino e a tentativa de relacionar o feminino sempre ao sofrimento ou à bela indiferença – como destaca Tesone – fica evidente. Daí a escrita feminina que foge à lógica da dominação – como a de Santa Teresa d’Ávila, Gilka Machado, Florbela Espanca, Hilda Hilst, Ana Carolina, Ana Cristina – ser considerada transgressiva. Para Maria Teresa Saraiva Melloni, a poesia de Santa Teresa:

(...) é marcada pelo gênero da autora, embora não do modo como se esperava que fosse no século XVI. Ao contrário de uma postura passiva diante da vida e em sua escrita, Teresa tem um atrevimento ao escrever, além do modo transgressivamente apaixonado, nada compatível com a candura abnegada de uma mulher da época. A sensualidade erótica que culmina em seu alucinado desejo de morte demonstra uma extrema consciência do corpo saturado de sexualidade, a consciência – ainda que vaga – do buraco negro insaciável do inconsciente que não se consegue libertar e se materializar em atos ou palavras. (...) a transgressão de Teresa está em dar a ver muito claramente todas as suas urgências sexuais.

Assim, Teresa descreve suas experiências místicas, gozosas do êxtase na presença de Jesus. (MELLONI, 2015, n.p.)

Maria Teresa Saraiva Melloni lembra ainda que: “[a]s palavras êxtase e existência têm a mesma raiz e significam em grego ficar do lado de fora, ficar à parte de alguma coisa” (MELLONI, 2015, n.p.). Nas escritas das duas Anas, a impressão de outros textos serve à subversão e transgressão de ordens, coloca as escritas além da fronteira de dominação, *mais, ainda*, causando assombro em seus leitores-espectadores. A expressão “assombro”, aliás, é cunhada na doutrina católica como uma graça, a “graça do assombro” que é a capacidade de se surpreender pelo amor espantoso de Jesus, um atributo da fé cristã. Contudo, tanto em Ana Cristina quanto em Ana Carolina, o assombro não se relaciona aos feitos da figura masculina de Jesus, mas é causado por mulheres, como a aparição da santa no poema “Encontro de assombrar na catedral”, e a salvação da mulher por si mesma na Via-crúcis de Tereza.

O desmoronar da forma poética em Ana Cristina corresponde ao desmoronar da estrutura narrativa cinematográfica de Ana Carolina, na medida em que as autoras jogam com as estruturas da língua(gem), lançando sobre/sob elas seu olhar crítico, já que além de refletir sobre, elas estão *sob* a linguagem, lembrando a fala de Ana Carolina acerca de sua condição feminina e de diretora de cinema. Se a forma cristalizada da dicção feminina na poesia são olhos sérios, o texto de Ana C. diz daquilo que está para além, fora, da seriedade; se a narrativa cinematográfica conta histórias de mulheres que se realizam por meio do casamento, o texto de Ana Carolina traz uma mulher que só se realiza após negar

a fórmula pronta do amor romantizado de cinema (em particular do cinema hollywoodiano).

Na seara da reflexão sobre o texto em suas relações dialógicas, interessa observar como a textualidade das duas autoras é atravessada pelo pensamento sobre seus ofícios e sobre si mesmas, atravessamento que se dá, por vezes, pelos tensionamentos entre apuro técnico, moral, experiência, imaginação, autobiografia, biografia, vida, o eu, o outro (para recuperar alguns dos elementos poéticos com que Ana Cristina joga no poema de abertura de *A teus pés*). Nesse sentido, cabe destacar que a fortuna crítica sobre a produção poética de Ana Cristina Cesar, volta e meia, resvala no tema da autobiografia. Mais do que responder às diferentes orientações quanto a esse tópico, pode-se abordá-lo sob a perspectiva da tensão, do traço, do fragmento.

Lendo obras que se dizem diários em “A autobiografia e o diário como ferida na lógica da representação literária”, Flavia Trocoli (2017) comenta, a partir de Andrade (2010), o uso do dispositivo autobiográfico como forma de “produzir um pensamento sobre a escrita”, pontuando uma questão fundamental para “um certo Modernismo” (de Marguerite Duras, Sigmund Freud, Jacques Derrida e Marcel Proust): pensar o autobiográfico entrelaçado ao literário, em um movimento em que este não se submete a vida, e sim o contrário. Em suas palavras:

Tal “verdade estética” pode ser entendida, neste momento, como uma verdade submetida a uma forma estética que opera um deslocamento da ênfase das referências sobre as quais se apoiam o *eu* e suas representações consistentes para o trabalho com a linguagem, matéria outra que coloca em xeque o si-mesmo.

Assim, essas obras, que inscrevem traços autobiográficos, poderiam ser analisadas como uma retomada da destituição operada pela modernidade – destituição da consciência, do significado e da totalidade. (TROCOLI, 2017, p. 73-74)

Na esteira do tensionamento entre autobiográfico e literário, *Correspondência completa* (1979) pode, então, ser tomada como método:

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. (CESAR, 1992, p. 90)

Entre Gil e Mary, delineia-se o campo de tensão a ser atravessado pelo leitor. A autora da correspondência alerta: “A vida parece laminha e a carreira é um narciso em flor” (1992, p. 87), ao lado da voz poética “hoje sou eu que / estou te livrando / da verdade” (1992, p. 30), e por fim, da própria autora, no depoimento de 1983: “[...] sempre que você escreve, tem sempre uma história que não pode ser contada [...] que é basicamente história, a história da nossa intimidade [...]. Se você conseguir contar sua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou.” (2016, p. 300).

Desses fragmentos, é possível depreender a preocupação com o literário, com a “verdade estética”, olhando para a poesia de dentro da própria escrita. Por isso não é autorizado ao leitor “criar correspondências plenas e exatas entre a suposta vida vivida e aquilo que se escreve” (TROCOLI, 2017, p. 74).

Esse tensionamento entre autobiográfico e a criação estética também marca a textualidade de Ana Carolina, quando a diretora se apropria dos textos das cartas de sua mãe, em *Mar de rosas*, ou das expressões corriqueiras da avó, em *Das tripas coração*, “nos ensaios de *Das Tripas Coração*, os provérbios da minha avó espanhola não estavam no papel. A Myrian Muniz foi pegando as frases nos ensaios conforme eu ia falando para ela” (2010, p. 112), ou ainda da construção de personagens que podem ser lidos como auto projeções, “Tudo nasceu da Betinha, e não sei se ela é uma espécie de alter ego para mim! Minha identificação com ela está relacionada com a minha percepção de que ela é o caótico, ela é o perverso” (2010, p. 61).

Em diálogo com uma característica fulcral das obras de arte da modernidade – a partir de fins do século XIX –, Ana Cristina e Ana Carolina multiplicam os significados de seus textos “que permitem e até mesmo solicitam uma leitura múltipla” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 58). A inserção de diferentes discursos, vozes e textos à dicção e ao fazer artístico de cada uma, marca a tessitura por alusões, citações, paródias, pastiches, plágios. Ao serem incorporados, esses fragmentos de textos são transmutados pelo “olhar estetizante” da “mulher moderna” nem tão desconhecida assim³¹.

A apropriação como ato de criação aproxima as autoras. Em ambas as obras é possível observar aquilo que Leyla Perrone-Moisés aponta como novo e transformador nas obras literárias, a partir do século XIX, do ponto de vista da intercomunicação dos discursos. Para ela, a intertextualidade não é a característica que transforma a literatura,

³¹ Faço referência ao texto de *Luvas de Pelica* de Ana Cristina: “Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida. “Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”” (CESAR, 1993, p. 111).

mas a forma sistematizada com que passa a ser “assumida” pelos autores, desvinculada da relação de fidelidade X contestação. O novo na literatura a partir do século XIX é que:

(...) o inter-relacionamento apareça como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores, e que o recurso a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade (imitação) ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da “verdade” (religiosa, estética, gramatical). O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o discurso incorporado). (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59-60)

Assim, a atitude antropofágica das autoras estabelece uma relação dialógica em seus textos, fazendo com que se aproximem na medida em que as obras fazem deslocar os sentidos, realizando quebras de modos de ser e de pensar instituídos nos e por espaços e relações de poder, tensionando a lógica do discurso monológico, decorrente da crença no ser, na substância, na causalidade, na continuidade:

Enquanto o centro regulador do monologismo é fixo (lei, verdade, Deus), o centro regulador do dialogismo é móvel (constituído pelos entrecruzamentos do sujeito enunciador da palavra poética). Enquanto o discurso monológico tem uma lei que prevê sua transgressão (que pode parecer, à primeira vista, como dialógica, mas que não é), o discurso dialógico é uma transgressão que se dá uma lei, gerada por sua sistemática. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 61)

É nesta lógica correlacional que as obras analisadas neste trabalho se inserem. Não imitam o discurso do qual se apropriam, mas o relativizam por meio da estilização, do “olhar estetizante”, transgredindo a lei, a verdade, Deus, a lógica.

Em “Linguagem do Poder e Poder da Linguagem”, Ruth Silviano Brandão (1989) realiza um percurso de aproximação entre três romances *O Primo Basílio*, *Lucíola* e *Terras do Sem-Fim*, tomando como ponto de contato o erotismo como força de ruptura da ordem, manifestado com o adultério e com a prostituição das personagens femininas.

O erotismo, portanto, situa-se fora do campo da normalidade, da regularidade, da ordem. Ele está, ao contrário, no terreno da violação, da dissolução da ordem constituída. Maior a violação, maior o erotismo, maior o prazer. Diz Bataille que toda a atividade do erotismo tem por finalidade atingir o mais íntimo, o ponto onde ficamos sem forças. Seu objetivo é destruir a estrutura de ser fechado que temos, a estrutura de nossa descontinuidade, que nos separa dos outros, que nos torna seres

avulsos no mundo. Daí assumir ele a forma de maldição, condenação, pecado. (MARCONDES FILHO, 2008, p. 215)

Observa que nos três romances “há a presença de uma personagem feminina que transgredir uma interdição do código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura, que supõe a subversão de uma determinada ordem.” (BRANDÃO, 1989, p. 49). Nesses romances, ainda segundo a autora, a mulher está sujeita a um sistema moral burguês e patriarcal, do qual participa de forma passiva, sem voz própria. Ao invés de dizer, é falada, e por isso, não é sujeito de seu próprio discurso; torna-se, assim, submissa à ordem e “repetidora de um discurso do qual não é sujeito”.

O erotismo é essa força disruptiva do mundo ordenado e organizado do trabalho e das instituições. Se nos romances a presença da personagem feminina transgredir uma interdição moral de cunho sexual, e subverte a ordem patriarcal e burguesa, em *A teus pés* e em *Sonho de Valsa* não é diferente: a presença do erótico nos textos é pulsante. Há, porém, um distanciamento fundamental entre a transgressão pelo erotismo analisada nos romances e a transgressão que aqui se analisa, já que no caso das escritas de Ana Cristina e Ana Carolina, há uma apropriação do discurso pela dicção feminina poética e cinematográfica, de forma que a quebra da estrutura não se dá apenas na ótica do código moral, mas na própria letra do texto.

No caso das três obras comparadas por Brandão (1989), obras de autoria masculina – *O primo Basílio* é de Eça de Queiroz, *Lucíola*, de José de Alencar, e *Terras do Sem-fim*, de Jorge Amado – é importante destacar, “a heroína não expressa naturalmente sua sexualidade e, quando parece fazê-lo, isso ocorre num espaço de exclusão e culpa, pois ela fere a ‘boa consciência’ social.” (BRANDÃO, 1989, p. 50).

Em *Sonho de Valsa*, a heroína é também tomada por esses mesmos sentimentos diante da expressão de sua sexualidade, e diante das circunstâncias conflitivas que “implicam a existência da lei que deve ser respeitada” (incesto, aborto, adultério, relações não monogâmicas, solteirice). Também a voz lírica de “Mocidade independente”, que se vê na necessidade de quebrar “regras de ouro” limitadoras de sua independência, mas sente culpa e receio, voa pra cima, assume o desejo, mas está furiosa – um dos sete pecados capitais, é bom lembrar.

Lembro, aqui, da reflexão de Ana C./Sylvia Riverrun acerca da “nova (?) poética” que, na virada dos anos 1970 para os anos 1980, inverteu os “pressupostos bem-comportados da linhagem feminina”, tomando a escrita feminina como mastro da bandeira,

alfinete pontiagudo, tronco de madeira que perfura e estilhaça os recalques estruturantes de uma determinada produção de mulher (mais à frente, o uso dessas figuras perfurantes se tornará claro). As personagens femininas de Ana Carolina e as vozes poéticas de Ana Cristina são exemplares da escrita mulher que não lacrimeja piegas, masturba-se na cena, “e desafiante, e faiscante, e de perna aberta”, e berra na cara do espectador-leitor o gozo velado, frases proibidas, os interditos de mulher. Essas escritas, contudo, não são só a bandeira feminista nem são apenas eterno inefável, a constante fricção entre essas fronteiras faz com que sejam rompidas, transgredidas, e tornem-se algo novo.

Em lugar de se tornarem vítimas de suas próprias transgressões, como ocorre nos romances analisados no ensaio citado – “Todas as três personagens morrem, não por ação do marido ou do amante, mas de uma doença” (BRANDÃO, 1989, p. 52) – ou de se deixarem restringir a espaços de exclusão que se opõem à “boa sociedade”, essas mulheres se assenhoram de seu espaço, apropriam-se da voz e do discurso. Negam-se a reduplicar os padrões masculinos do discurso poético, cinematográfico, narrativo. Ao assenhorar-se da língua(gem), Tereza se torna capaz de realizar a Via-crúcis, e autônoma se salva; simbolicamente, liberta a todas as mulheres; as vozes femininas de “Mocidade independente” e “Atrás dos olhos das meninas sérias” ganham o céu, símbolo maior de liberdade. Lembro, uma vez mais, a imagem de Medeia partindo em seu carro de Sol, neta de Hélio, deus do sol.

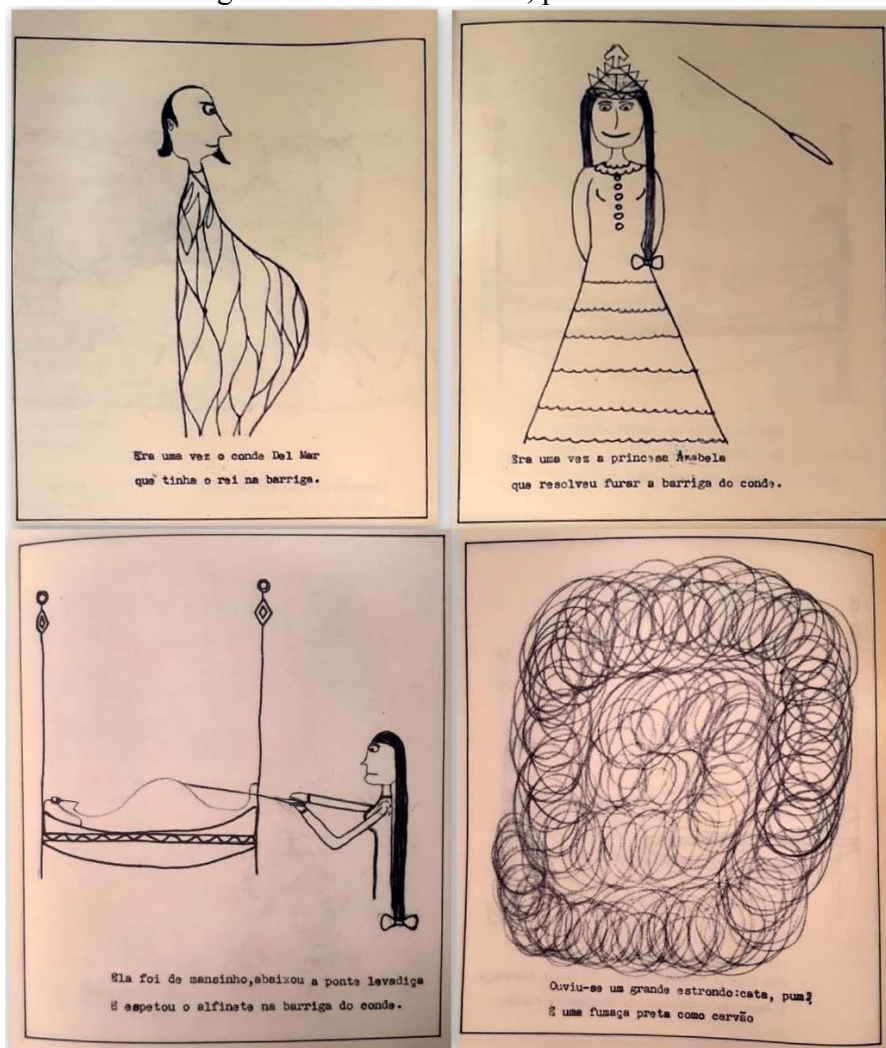
Nesses textos, as mulheres poéticas rompem a membrana limitadora da culpa pela transgressão, a ideologia da mulher ideal que se apõe à mulher livre, tornam-se proprietárias de seus destinos, donas de suas vozes, apropriam-se dos discursos não para repeti-los, mas para desconstruí-los, desmanchá-los. Responsáveis por seus destinos, podem recusar não só profecias, mas a lei, a ordem religiosa, os arquétipos e imagens do ser feminino, do erotismo e do amor construídos por um discurso do outro. Podem matar o Rei, o príncipe encantando, o amor romantizado pela ordem patriarcal.

O desmoronamento do discurso do amor romantizado encontra uma curiosa congruência em Ana Cristina e Ana Carolina. Em *Inéditos e Dispersos*, há a reprodução de uma história em quadrinhos ilustrada por Ana Cristina³², em que é narrada a macabra história do conde Del Mar e da Princesa Anabela, que decide fugir do casamento com um belo rei, atirando-se ao mar, após descobrir as tripas do conde escondidas em suas mãos. Observe-se que o início da história se dá com a fórmula tradicional dos contos de fadas

³² Embora não haja data do desenho na reprodução, acredito que tenha sido feito entre 1962-72, a julgar pela organização temporal da edição de *Poética* (2016).

“era uma vez”, e as personagens principais são uma princesa “Anabela” e um homem nobre, o “conde Del Mar”. Porém, em sentido contrário ao dos contos de fadas tradicionais, a heroína feminina não é abnegada, nem há romantização no casamento; trata-se de uma leitura satírica dos contos de fadas, ensaio da escrita paródica que Ana Cristina lapidou, conforme é possível observar de seus textos publicados em vida.

Figura 32– “Era uma vez”, por Ana Cristina



Fonte: Poética (2016)

Em *Sonho de Valsa* a desconstrução do amor romantizado se reencena. Tereza toma o mastro de uma bandeira de fanfarras para “espetar” a barriga de Marcos, bradando “Marcos, eu vou te matar!”. Descoberta a traição de seu par romântico com outra mulher – antes sereia, depois porta-bandeira em um desfile militar – Tereza fica enraivecida e ameaça matar o parceiro que, covarde, esconde-se atrás de sua amante, usando-a como escudo. A desilusão da Tereza de Ana Carolina, que descobre a traição de seu belo

príncipe, é proporcional à desilusão da Princesa Anabela de Ana Cristina, que descobre as tripas do conde nas mãos do belo rei.

Figura 33 – “Eu vou te matar!”, por Ana Carolina



Fonte: acervo pessoal

O erotismo é a força que move os textos de Ana C. e Ana Carolina, “pulsão angustiante e corajosa em direção ao desconhecido, viagem sem retorno, esse espaço negro em que nos lançamos em busca do que não sabemos.” (BRANCO, 1989, p. 90-91). A busca pela identidade perdida, pela identidade que não é modulação de uma ilusão, ficção construída e produzida no registro masculino, apenas eco de uma voz feminina, é impulsionada pela capacidade de escrever com o corpo num ato de entrega total. Por isso, nas cenas poéticas de Ana Cristina e Ana Carolina, sujeito e objeto se fundem em um só corpo, mulher e texto se fundem. A identidade emerge na superfície do texto, ao mesmo tempo que é poética internalizada e íntima³³.

Nesse sentido, Ana Cristina Cesar e Ana Carolina Soares são descendentes da maior conquista da poesia de Gilka Machado e Florbela Espanca, de que fala Branco (1989): a “consciência crítica ao eterno fardo romântico, a incapacidade de viver harmoniosamente as variadas formas de amor.”. Ambas as autoras inscrevem o amor em suas tessituras, “a atmosfera de sonho e quimera” abrindo buracos, fendas, não para cristalizá-lo, mas para corroer as estruturas dos castelos em que se aprisionam mulheres – e as chamam princesas ao invés de prisioneiras – corroer as estruturas dos mitos em torno dos papéis de mulher.

³³ Aqui ecoam as linha de Andrade (2010, p. 138): “E é justamente aí, nessa passagem que é também deriva, nessa loucura que é também saúde, que a escrita revela “a diferença última”: seu incrível poder de metamorfose, jogo insensato, tradução do ilegível.”

Figura 34 – “E viveu feliz para sempre!”



Fonte: Poética (2016)

BANDEIRA

Ana,

estou jogando na caixa do correio mais uma carta para você, que só me escreve alusões, elidindo fatos e fatos.

De repente...

Me encontra no *pub* da esquina, dia 17, pode ser às seis... não sei bem a hora, estou atrasada, sempre perseguindo o reflexo, à beira do espelho.

Prometo: dessa vez não hesito em entrar. Vou logo empunhando a ponta perfurante de uma... de um lápis.

Assim, reescrevendo por cima da sombra do que tinha escrito antes, ignorando a poeira do papel e grafite gastos, vou me apropriando, incorporando as alusões do meu próprio texto, das sombras, das letras que restaram mal apagadas.

Sem remorsos, mas escrever às vezes chateia.

Estive doente do espelho. Meu reflexo, parece, tem mais a minha cara hoje do que tinha há dois anos. Mas padeço da dúvida: não sei se olho de fora para dentro, de dentro pra fora. Quando comecei a escrever essa carta, faz um tempo, tenho certeza de que estava fora.

Agora

Agora

Agora

Agora

Agora, na quinta parte desse caminho, já entrei e sai tantas vezes desse castelo, que não sei mais precisar. Preciso? Vida. Ato. Imaginação.

Me inscrevi nessas letras e aprendi a percorrer o caminho das interrogações: um depois do outro. Caminho das sensações, não das informações.

Ana, aquele convite pro *pub* secreto, tá de pé?

Eu estou *in*

aos teus.

Eu tenho medo de dar bandeira. Parecer louca. Transgressora demais.

Mulher

Demais

E você?

Li que o que interessa mesmo é o prazer. Será que a minha leitura é um navio ancorado no espaço? Ou sou eu, que te assisto correr feito louca, meio alucinada, meio

criança, que estou me ancorando no espaço? Ou desisto, ou afundo. Alucinação de mulher-búfalo, sabe como é, é criar raiz até se fundir com a terra do texto.

Empunhei o mastro da bandeira dias atrás. Contra fantasmas. Estava com um medo tremendo, é claro. Eu quase perdi a coragem, o tempo, o agora. Fantasma não morre duas vezes, mas se afugenta.

Virginia veio nesse dia para me acalmar. Rimos e fumamos deitadas em baixo da janela. O vizinho barbudo ODEIA o nosso riso alto, a nossa solteirice despreocupada, o nosso horário comercial, a nossa voz. Reclama do meu ensaio. Bato o pé e os copos no chão. Eu tenho um teto pra pagar. Você também. Já viu o valor da bolsa de pesquisa? E ainda querem acabar com tudo.

Recalques.

Ana, eu estou esperando aquele filme seu. Tá pra sair? Tenho tanta vontade de te encontrar... no outro lado do Atlântico? Pode ser na orla? Então tá.

Foi boa a última caminhada, falar da psicanalista que me faz cortes abruptos. Pensa que chego em casa e entendo tudo. Não sei. Demoro...

Desmorono.

Meus fantasmas voltam às vezes. Tenho sempre o objeto perfurante em mãos: rasgo papel, lençol, quebro o espelho.

Me chamaram de puta um dia. Sou obrigada a casar? Cuidar da casa DELE?

Eu ancore meu desejo no papel,

Eu meu desejo no papel,

Eu meu desejo,

Eu desejo.

Descoberta bonita essa, essencial, a do desejo, a do prazer.

Gozar a força

com força.

Eu devo a você, Ana.

Obrigada!

M.A.

inverno de 2021

REFERÊNCIAS

- ALCIDES, Sergio. Armadilha para Ana Cristina Cesar. In: ALCIDES, Sergio. **Armadilha para Ana Cristina Cesar e outros textos sobre poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2016, p 11-15.
- ANA CAROLINA no País do Cinema. In: A LINGUAGEM do cinema. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Geraldo Sarno. Temporada 1. Rio de Janeiro: Saruê Filmes; Riofilme, 2001. Disponível em: https://tamandua.tv.br/filme/?name=ana_carolina_no_pais_do_cinema. Acesso em: 22 jul. 2021.
- ANDRADE, Paulo de. Só os loucos escrevem completamente. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 26, n. 1, p. 121-140, jan./jun. 2010.
- ARAUJO, Marcella Grecco de. **Representações do feminino no cinema brasileiro de ficção**: Mar de rosas, Um céu de estrelas e Trabalhar cansa. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2015.
- ARISTÓTELES. **Poética**. [Trad. Eudoro de Souza]. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da Manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 12ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- BARTHES, Roland. Escrever a literatura. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- BAZIN, André. **Cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. [Trad. Sérgio Milliet]. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. [Trad. Gabriel Valladão Silva]. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- BETTO, Frei. A sedução de Teresa. In: D'ÁVILA, Santa Teresa. **Livro da Vida**. 1. ed. São Paulo: Penguin Companhia, 2010.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém** – Nova edição, revista e ampliada. 3. imp. São Paulo: Paulus, 2004. 2206p.

BOSI, Viviana. O risco do gato. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Orgs.). **Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita**. Rio de Janeiro: Sette Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

BRANCO, Lucia Castello. **A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória**. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1990.

BRANCO, Lucia Castello; ANDRADE, Vania Baeta. **Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

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

CANTON, Katia. **E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Ática, 1994.

CARDOSO, Tania Cardoso de. O sujeito poético em Ana Cristina Cesar. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 2, p. 78-86, abr./jun. 2011.

CAROLINA, Ana. **A poesia improvável**. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n.43, jan.-abr. 1984, p.14.

CAROLINA, Ana. Entrevista à Mulheres do Cinema Brasileiro. 2017. Disponível em <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/215/>. Acesso em 20 nov. 2018.

CAROLINA, Ana. **O cinema feito sob a condição feminina**. Cinemais, Rio de Janeiro, n.20, nov.-dez. 1999, p. 7-39.

CARVALHO, Thais Rocha. **Perséfone e Hécate: A Representação das Deusas na Poesia Grega Arcaica**. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-16082019-133218/publico/2019_ThaisRochaCarvalho_VCorr.pdf>. Acesso em 10 ago 2020.

CAVALINI, Santuza Fernandes Silveira; TELLES, Silvia Regina Andrade. O gozo místico: uma face do gozo feminino. **Instituto VOX de Pesquisa em Psicanálise: Mulheres Política Psicose**, São Paulo, 2016. Disponível em: https://voxinstituto.com.br/wp-content/uploads/2018/03/o-gozo-mistico-uma-face-do-gozo-feminino_42.pdf. Acesso em: 31 jul. 2021.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CEIA, Carlos. Falogocentrismo [Dez. 2009]. **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 19 ago. 2021.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. O outro de Ana Cristina Cesar: WW ou um qualquer. **Boletim de Pesquisa NELIC**: Edição Especial – Dossiê Ana Cristina Cesar, Florianópolis, v. 3, p. 175-196, 1 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2010nesp3p176/14684>. Acesso em: 19 jul. 2021. <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2010v3p176>

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Org. Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

CESAR, Ana Cristina. **Portsmouth-Colchester**. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

CHIARA, Ana. **Angela Melim por Ana Chiara**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

DAS TRIPAS CORAÇÃO. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GFtF52L0shA>>. Acesso em: 20 nov 2018.

D'ÁVILA, Santa Teresa. **Livro da vida**. 1. ed. São Paulo: Penguin Companhia, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I: a imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: a imagem-tempo**: Trad. Eloísa e Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIAS, Luiza Moreira. **A linha em expansão**: palavra, imagem e pictografia na poética de Ana Cristina Cesar. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria da literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/31894>. Acesso em: 19 jul. 2021.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. *In*: ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**: o signo, a representação, a ilusão, a imagem. Trad. Helena Domingos, João Furtado. Lisboa: Relógio d'Água, 2016. Disponível em: <<https://relogiodagua.pt/wp-content/uploads/2016/05/9789896415952.pdf?iframe=true&width=100%&height=100%>>. Acesso em 23 ago 2021.

ESTEVEZ, Flavia Copio. **Cinema e História, gênero e poder**: faces cotidianas do político em Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de valsa (Ana Carolina, 1977-1986). 2015.

Disponível em:

<<http://www.snh2015.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Flavia%20Copio%20Esteves.pdf> rio de janeiro>. Acesso em 29 set 2020.

FRANCO, Marcia Arruda. “Comigo me desavim” fez 500 anos: a reinvenção da arte poética trovadoresca. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 197, Jan. 2018, p. 71-81.

Disponível em:

<https://www.academia.edu/40337905/Comigo_me_desavim_fez_500_anos>. Acesso em 10 nov 2021.

GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e cultura**. 2ed. Niterói: Ed. UFF; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. p.35-53.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2007.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HORTA, Maria Teresa. **Minha senhora de mim**. Alfragide: Publicações Dom Quixote. Alfragide, 2015. *E-book*. Disponível em:

<https://www.amazon.com.br/dp/B00XM4LTHO/ref=asc_df_B00XM4LTHO4159236/?tag=99eboo-20&creative=380333&creativeASIN=B00XM4LTHO&linkCode=asn>. Acesso em 10 nov 2021.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JAFFE, Naome. Posfácio. In: WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

KAMITA, Rosana Cássia. **Relações de gênero no cinema: contestação e resistência**. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1393>>. Acesso em 29 set 2019.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 20: mais, ainda**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEONE, Luciana Maria di. **Ana C.: as tramas da consagração**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LLANSOL, Maria Gabriela. **O Jogo da Liberdade da Alma**. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

MALUFE, Annita Costa. **Poéticas da imanência**: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2008.

MAR DE ROSAS. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3s6o88tkwcE>>. Acesso em: 20 nov 2018.

MARCONDES FILHO, Ciro. Paixão, erotismo e comunicação: Contribuições de um filósofo maldito, Georges Bataille. **HYPNOS**, São Paulo, n. 21, p. 208-230, 2.sem 2008. Disponível em: <https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/view/26>. Acesso em: 19 jul. 2021.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, **Páginas de Crítica.** Rio de Janeiro, RJ: Leite Ribeiro, 1920. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=29048>. Acesso em: 23 jul 2021.

MELLONI, Maria Teresa Saraiva. Teresa: um nome para o gozo do Outro. **Escola Lacaniana de Psicanálise**, Rio de Janeiro, p. n.p., 1 out. 2015. Disponível em: <http://escolalacaniana.com.br/teresa-um-nome-para-o-gozo-do-outro/>. Acesso em: 31 jul. 2021.

MOCARZEL, Evaldo. **Ana Carolina Teixeira Soares – Cineasta Brasileira.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta.** Florianópolis: HB, 2016. Livro eletrônico. 119 páginas.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Ática, 1978.

PIETRANI, Anélia Montechiari. Entreleituras de Ana Cristina Cesar e Katherine Mansfield. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC (XII), 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: [s. n.], 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0055-1.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2021

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SANTIAGO, Silviano (org.). **Glossário de Derrida:** trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976. 104 p.

SANTIAGO, Silviano. **Singular e anônimo.** Belo Horizonte, 1986. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/4209/4055>. Acesso em: 30 set 2020.

SILVA, Berenice Ferreira da. **Leituras em Rede com Ana C.** Orientador: Jorge Hoffmann Wolff. 2018. 145 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Santa Catarina, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/192103>. Acesso em: 3 ago. 2021.

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

SOARES, Ana Carolina Teixeira. **Ana Carolina Teixeira Soares** (depoimento, 2015). Rio de Janeiro, CPDOC/FGV; LAU/IFCS/UFRJ; ISCTE/IUL; IIAM, 2015. pp. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/memoria-documentario/ana_carolina/TranscricaoAnaCarolina.pdf>. Acesso em: 30 set 2020.

SOARES, Leonardo Francisco. **Fratura cultural**: Amélia, de Ana Carolina. Revista CASA, v. 10, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa>>. Acesso em: 19 nov 2018.

SOARES, Leonardo Francisco. **Rotas abissais**: mimese e representação em *A força do destino*, de Nélide Piñon, e *E la nave va*, de Federico Fellini. 2000. 141f. Dissertação (Mestrado em Letras-Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. <https://doi.org/10.21709/casa.v10i2.5583>

SONHO DE VALSA. Direção: Ana Carolina. Roteiro: Ana Carolina. Rio de Janeiro: Crystal Cinematográfica; Ponto Filmes, 1987. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/sonho-de-valsa>. Acesso em: 1 jul. 2021.

SOUZA, Eneida Maria de. O discurso crítico brasileiro. In: SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult** [livro eletrônico]. 2nd ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. <https://doi.org/10.7476/9788542303049.0005>

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada**: Da Pré-História ao Pós-Moderno. Trad. Angela Lobo de Andrade. 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

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

SÜSSEKIND, Flora. Paciência e ironia: sobre o cinema de ficção de Ana Carolina. In: SÜSSEKIND, Flora. **A voz e a série**. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Sette Letras; UFMG, 1998. p. 59-68.

TESONE, Juan Eduardo. O divino gozo: O narcisismo feminino e os místicos. **Revista Brasileira de Psicanálise**, [s. l.], v. 42, n. 4, p. 139-143, 2008.

TROCOLI, Flavia. A autobiografia e o diário como feridas na lógica da representação literária. **Revista Criação & Crítica**, v. 19, p. 72-83, 2017. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/137244>>. Acesso em 27 out. 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i19p72-83>

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.