

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MARIANA NUNES DE FREITAS MENDES

O *VERNIZ LITERÁRIO* NAS CARTAS DE ANA CRISTINA CESAR
- TORTUOSIDADES DE UMA LINGUAGEM EPISTOLAR

UBERLÂNDIA/MG
FEVEREIRO/2022

MARIANA NUNES DE FREITAS MENDES

**O *VERNIZ LITERÁRIO* NAS CARTAS DE ANA CRISTINA CESAR
- TORTUOSIDADES DE UMA LINGUAGEM EPISTOLAR**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da UFU, texto defendido para obtenção de título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades.

Orientador (a): Prof.(a) Dr.(a) Joana Luiza Muylaert de Araújo.

**UBERLÂNDIA/MG
FEVEREIRO 2022**

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

- M538v
2022 Mendes, Mariana Nunes de Freitas, 1986-
 O *verniz literário* nas cartas de Ana Cristina Cesar [recurso eletrônico] : tortuosidades de uma linguagem epistolar / Mariana Nunes de Freitas Mendes. - 2022.
- Orientadora: Joana Luiza Muylaert de Araújo.
 Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários.
 Modo de acesso: Internet.
 Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2025.5071>
 Inclui bibliografia.
- I. Literatura. I. Araújo, Joana Luiza Muylaert de, 1953-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

André Carlos Francisco
Bibliotecário-Documentalista - 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:	Tese de Doutorado em Estudos Literários				
Data:	05 de maio de 2022	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:00
Matrícula do Discente:	11813TLT010				
Nome do Discente:	Mariana Nunes de Freitas Mendes				
Título do Trabalho:	O verniz literário nas cartas de Ana Cristina Cesar tortuosidades de uma linguagem epistolar				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Epistolografia e literatura brasileira: leituras contemporâneas do modernismo				

Aos cinco dias do mês de maio do ano de 2022, às catorze horas, reuniu-se por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos (as) Professores Doutores: Joana Luiza Muylaert de Araújo / ILEEL-UFU, Orientadora (Presidente); Viviane Cristina Oliveira / UFT; Márcia Regina Jaschke Machado / UFMG; Kenia Maria de Almeida Pereira / ILEEL-UFU; Eduardo Horta Nassif Veras / UFTM.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Joana Luiza Muylaert de Araújo, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente Mariana Nunes de Freitas Mendes 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 Doutor em Estudos Literários.

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 **Joana Luiza Mulyaert de Araujo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 05/05/2022, às 18:07, 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 **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 05/05/2022, às 18:09, 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 **Eduardo Horta Nassif Veras, Usuário Externo**, em 06/05/2022, às 11:33, 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 **Marcia Regina Jaschke Machado, Usuário Externo**, em 06/05/2022, às 16:19, 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 Nunes de Freitas Mendes, Usuário Externo**, em 09/05/2022, às 15:41, 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 **Viviane Cristina Oliveira, Usuário Externo**, em 24/05/2022, às 21:15, 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 **3569297** e o código CRC **5F2593DA**.

O VERNIZ LITERÁRIO NAS CARTAS DE ANA CRISTINA CESAR – TORTUOSIDADES DE UMA LINGUAGEM EPISTOLAR

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal analisar cartas pessoais escritas por Ana Cristina Cesar ressaltando trechos em que ela exerce sua dicção poética. A maior parte do *corpus* é da obra *Correspondência Incompleta*, mas algumas cartas publicadas por ela foram selecionadas assim como alguns textos poéticos foram também analisados para ilustrar o estilo de escrita de Ana C.. O estudo dos fragmentos das correspondências selecionadas não tem o foco de investigação biográfica, mas sim de uma valorização dos recursos estéticos dos quais a poeta lança mão também nas missivas, ou alguns desses recursos. Nesses textos especificamente, esse “processo” ocorre graças, primeiramente, ao sujeito criado/inventado na escrita das cartas; em segundo lugar, à intencionalidade poética percebida e assumida e também, em último ponto, à forma como ela considera e dá importância à questão do endereçamento. Esses três fatores marcantes e preponderantes na linguagem epistolar de Ana Cristina Cesar possibilitam a percepção do chamado “verniz literário” nas cartas, que consiste na presença de alguns traços e recursos característicos da poesia e que foram “transferidos” para a escrita da correspondência. Como base teórica, foi necessário recorrer a autores como Terry Eagleton, Celia Pedrosa, Leonor Arfuch, Antoine Compagnon, Silviano Santiago, Marcos Siscar, Michel Collot, Michel Foucault, dentre outros relacionados à fortuna crítica de e sobre Ana Cristina, a exemplo de Heloisa Buarque de Holanda, Luciana di Leone, Annita Costa Malufe, Flora Süssekind.

Palavras-chave: ana cristina cesar; cartas pessoais; poesia; literatura.

THE LITERARY VARNISH IN THE LETTERS OF ANA CRISTINA CESAR

– TORTUOSITIES OF AN EPISTOLAR LANGUAGE

ABSTRACT

This work has as main objective to analyze letters written by Ana Cristina Cesar, highlighting passages in which she exercises her poetic diction. Most of the *corpus* is from the book *Correspondência Incompleta*, but some letters published by her were selected as well as some poetic texts were also analyzed to illustrate the writing style of Ana C. The study of selected correspondence fragments does not have the focus of biographical investigation, but of an appreciation of the aesthetic resources that the poet also uses in the letters, or some of these features. In these texts specifically, this “process” occurs because, firstly, to the subject created/invented in the writing of the letters; secondly, to the perceived and assumed poetic intentionality and also, lastly, to the way it considers and gives importance to the issue of addressing. These three striking and preponderant factors in Ana Cristina Cesar's epistolary language allow the perception of the so-called “literary varnish” in the letters, which consists of the presence of some traits and features characteristic of poetry and which were “transferred” to the writing of correspondence. As a theoretical basis, it was necessary to resort to authors such as Terry Eagleton, Celia Pedrosa, Leonor Arfuch, Antoine Compagnon, Silviano Santiago, Marcos Siscar, Michel Collot, Michel Foucault; among others related to the critical fortune of and about Ana Cristina, the example of Heloisa Buarque de Holanda, Luciana di Leone, Annita Costa Malufe, Flora Süssekind.

Keywords: ana cristina cesar; personal letters; poetry, literature.

(...)

*Ana Cristina Cesar pode passar por anjo.
Olhos atrás dos óculos escuros ocultam o frenesi.
Sem eles as poucas pestanas albinas aparecem.
Escreve partindo desta imagem bela, lunar.
Este vai ser seu estilo vida afora: fogo-fátuo.*

(...)

Armando Freitas Filho

Sumário

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: A VOZ QUE TRANSPARECE NAS CARTAS DE ANA CRISTINA CESAR E O ENDEREÇAMENTO	21
1.1. O sujeito em questão	21
1.1.1 O sujeito lírico em Ana C.: o “ser de papel” criado pela poeta – um eu que se inscreve no texto pelo uso da palavra.....	21
1.1.2 Da intenção do autor	39
1.2. A questão do Endereçamento: o empenho performático de um sujeito que se desdobra em vários “eus em trânsito”	47
CAPÍTULO II CARTAS DE ANA C. – A FICCIONALIZAÇÃO DE UM SUJEITO QUE SE FAZ PERSONAGEM	61
2.1. A criação de enredos – a arte de ficcionalizar	64
2.2. Uma metalinguagem ficcional – a escrita da carta é uma história.....	67
2.3. De amores em amores, faz-se uma “fossa”	70
2.4. Um poema nada aleatório citado na carta	77
2.5. Uma história de “AFETO” por Marcos	83
2.6. Ser metafórico é ser poético. Ser poético é ser ficcional.	90
2.7. A “caolha” que conheceu “um carinha ótimo”.	91
2.8. Chris – O inglês	96
2.9. De sutilezas e tessituras, faz-se uma história	99
CAPÍTULO III: ESCRITAS DE SI NAS CARTAS DE ANA C. – UM EXERCÍCIO DE ESTILO NA CRIAÇÃO DE UMA “AUTOIMAGEM PERFORMÁTICA”	103
3.1. O diário na/da carta e a escrita de si – rasuras de paisagens.....	106
3.2. Escritas de si nas cartas – exercícios de representação e performance do sujeito	129
CAPÍTULO IV: POEMAS-CARTA OU CARTAS-POEMA	142
4.1. A Correspondência (nada) completa.....	148
4.2. “Escrever num papel que viaja e chega do outro lado” – Uma carta que não segue nem se sucede	162
4.3. A “carta de paris” que é um poema.....	164
4.4. Ana C. narra a Navarro em três cartas	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS A última carta e a crítica feita pela própria Ana Cristina César	183
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	190
ANEXO A - Poema <i>Le cygne</i> , Charles Boudelaire.....	197
ANEXO B – Carta de Ana C. do Instituto Moreira Salles (nº 000011_001).....	199
ANEXO C – Carta de Ana C. do Instituto Moreira Salles (nº 000011_002)	200

O VERNIZ LITERÁRIO¹ NAS CARTAS DE ANA CRISTINA CESAR TORTUOSIDADES DE UMA LINGUAGEM EPISTOLAR

INTRODUÇÃO

Minha trajetória – em uma tentativa de não fazer autoficção

A vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras,
respirar, ver, mas nunca compreender. porisso é que me
recusava muitas vezes. queria o fio lá de cima, o
tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes?
que OUTRO mamma mia?
DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes?²
Hilda Hilst

Apesar de expressar uma visão clara sobre a vida em sua intensidade, em seu âmago, ela não se faz compreensível. Daí a recusa do sujeito lírico de Hilda Hilst nesse poema, uma voz que se nega, talvez, à vida, por não depreender o sentido do que é vivido e, em função disso, deseja o sagrado. O anseio pelo divino também é o anseio pelo “outro”, por fazer-se outro ou ainda pelo “tu” a quem se dirige. A imagem desse outro é uma associação divida, mas é também pessoal, íntima e interjetiva. É o sentido da vida que intensamente se busca na mesma medida em que se deseja por um “outro”. Pretensão da poeta e da poesia. Assunto que será também tratado neste trabalho.

Uma tese sobre Ana Cristina Cesar que começa com um texto de Hilda Hilst. Essa citação de outro autor logo na “abertura” é aparentemente incoerente, mas se justifica porque a segunda poeta também foi a origem da minha trajetória acadêmica, que se iniciou na graduação, estudando a fundo os poemas e a obra “hilstianos” por dois anos de Iniciação Científica, além do tempo de preparo para concorrer à bolsa, grupos de estudo, de pesquisa e monitorias, todas atividades desenvolvidas dentro da área da Literatura.

Após a conclusão dessa etapa, “veio a fase” de amadurecimento de um projeto para concorrer a uma vaga no Mestrado, mas, diante de uma impressão muito pessoal, senti a necessidade de buscar outro autor, outro objeto de estudo. Em conversa com uma professora que gostaria que me orientasse, voltei para casa com mais de 20 nomes e mais de 20 obras para que eu pudesse me aventurar em um universo literário novo e desconhecido. Em meio a tantos poetas, e a uma leitura curiosa que fiz, o livro que mais

¹ Termo usado por Ana Cristina Cesar em carta a Ana Candida Perez, do livro *Correspondência Incompleta* (1999a, p. 229) e explanado nesta seção do trabalho.

² HILST, Hilda. *A obscena senhora D.* São Paulo: Globo, 2001, p. 29.

me encantou foi *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar. Mesmo “explorando” todos os outros, famosos ou não, premiados ou não, a poeta da geração marginal foi a que mais me chamou à atenção, talvez por que tenha sido a que mais me desafiou enquanto leitora (e ainda continua desafiando). Pode ter sido um “amor à primeira vista”, mas quanto mais fazia pesquisas sobre ela, mais sentia que faltavam informações e críticas que “dessem conta” da grandeza literária de Ana C..

O projeto sobre ela me garantiu uma vaga no programa de Mestrado da UFU e a defesa da dissertação “Escritas do eu em Ana Cristina Cesar: uma pseudoautobiografia” aconteceu em 2014. Um trabalho organizado por gêneros – diários, cartas e autorretratos – e que, com base nas teorias das Escritas de si, analisou a “ilusão da confissão” nas poesias da poeta, isto é, a percepção de uma subjetividade desdobrável e como esse processo ocorre na escrita dela.

Minha predileção de estudo e de escrita, e até mesmo de leituras “casuais” sempre foi pelo domínio da poesia; porém, ainda que não tivesse muita experiência em relação ao gênero epistolar, aventurei-me nessa linguagem nova e desafiadora para mim. Nesse intento, percebi o quanto as cartas escritas por Ana C., e já publicadas, eram pouquíssimo estudadas, além disso, as poucas críticas sobre elas apresentavam um tom (sutil ou nem tanto) de leitura biográfica, com a qual eu não concordava.

Diante da escassez de material disponível, recurso do qual um aluno de Mestrado precisa muito, debruicei-me, pois, à análise de algumas cartas e me deparei com uma percepção que não fazia parte do meu objeto de estudo naquele momento: o quanto as correspondências escritas por Ana Cristina Cesar também apresentavam traços de sua poética. Em algumas cartas, eu tinha a sensação de estar lendo poemas e as características do sujeito lírico dos textos essencialmente literários eram também percebidas nas missivas. Daí a essência do meu projeto de Doutorado. Não apenas a necessidade de contribuir à crítica no que se refere a esse gênero, mas, sobretudo, demonstrar o quanto tais textos carregam poesia.

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. [...] Diante do papel fino de carta, seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu 'verdadeiro', à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas **tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do eu.** (CESAR, 1999b, p.202). (grifos nossos)

Em *Crítica e tradução*, a própria Ana Cristina alerta para o fato de que escrever cartas é “misterioso”, logo, a leitura delas é também uma incógnita. Na

correspondência, o remetente “seria” ele mesmo com sinceridade, seria o “eu verdadeiro”, assume a poeta; mas, na sequência, vale-se de uma adversativa (“no entanto”) para enfatizar que o leitor perspicaz, que se “debruça com mais atenção” percebe as **tortuosidades** do texto, uma linguagem que o sujeito é esquivo e sua “superfície”, assim como a “limpidez de sua sinceridade” engana. Essa era a minha apreensão ao me debruçar pelas missivas, mesmo pessoais, de Ana C..

Em um trecho de carta endereçada a Maria Cecília Londres Fonseca, Ana Cristina Cesar, que não assina, dá voz a um sujeito que critica um poema de Carlos Drummond e ressalta que costumava gostar dele, mas que, agora, parece “uma caretece e a literatura dói”. Na sequência, afirma:

Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me, dizia eu recentemente pro diário íntimo, cheio de páginas bem escritas e inacabadas na potência. Na verdade eu tenho é pena de mim e escrever seria chafurdar nessa pena, ditar consolos. O tom seco dos textos “modernos” querem exorcizar, tematizar a pena, e não afundar nela. Não liga não para meus gestos dramáticos, “you had enough of me, you don’t love me enough”, é pura pena que sai desajeitada e sem depuração do literário, onde se faz então permitida. (CESAR, 1999, p. 164)

A “dicção nobre”, mais nobre e mais “literária” que a de Drummond, é capaz de “consolá-la” e, em outras passagens, o desejo por essa estética “mais artística” será manifestado de forma recorrente. Um texto bem escrito é “inacabado em sua potência”, segundo esse excerto, é lacunar e incompleto semanticamente. Tendo criticado Drummond e os textos modernos, a “voz” que fala assume que está representando “gestos dramáticos” e pede, ironicamente, que o interlocutor não ligue para isso, já que tal atitude é apenas falta de “depuração do literário”, mesmo que esse refinamento estético seja “permitido” em textos como a carta. A partir de uma análise mais atenta das correspondências escritas por Ana C., percebi que, para ela, não apenas é permitido, como também praticado, buscado e desejado explicitamente. Nessa mesma correspondência destinada à amiga, em trecho seguinte, a destinatária reclama da brevidade das cartas recebidas e assume, mais uma vez, que, na verdade, está decepcionada com a falta de “literatização”.

Minhas percepções de leitura levaram-me a pesquisas, outras muitas além das que já havia citado na dissertação de Mestrado, e que foram norteando a suposição de uma tese para este trabalho. Uma delas foi a obra de Ana Cláudia Viegas, *Bliss & blue: segredos de Ana C.*, em que a autora apresenta o “movimento especular” a partir do qual analisa a figura do autor e sua relação com o texto, “a mão que escreve e as marcas

deixadas no papel”. VIEGAS (1998) ainda afirma que os textos de Ana Cristina Cesar “encenam uma intimidade aparente, que se vale da forma de diários e de cartas para **fazer deliberadamente literatura**” (grifo meu).

Anélia Montechiari Peitrani, em “A ansiedade de ser outro (sobre Ana Cristina Cesar)”, reforça que a “**poeta atualiza dois gêneros considerados de literatura menor: a carta e o diário**”, por meio do resgate da linguagem coloquial e da “profunda **interação entre sujeito lírico e leitor implícito**” (grifos meus). O limite entre o literário e o extraliterário torna-se tênue diante da relação entre o “eu e o outro” na escrita epistolar de Ana C.; logo, o “ser” garantido pelo “dizer” revela que na obra literária não estamos no domínio da verdade, mas no da autenticidade e o que é feito no texto é a “poesia de circunstância”, já que o sujeito torna evidente o caráter de fingimento do texto poético.

Em “A reinvenção da correspondência na literatura de Ana Cristina Cesar”, para Marcio Markendorf,

Fica impossível saber em que momento a literatura se funde com a simples comunicação do cotidiano ou quando apenas finge sê-la. Nas cartas pessoais, o tom e a dicção poética também parecem embarcar no olhar estetizante³, configurando o espaço da verdadeira escrita epistolar como outra modalidade de produção, ou como exercício prévio do que radicalizaria na escrita. (MARKENDORF, 2008, p. 29) (grifos meus)

A linguagem que Ana C. exercita nas missivas gera uma confusão em que não é possível distinguir uma separação entre literatura e diário (no sentido da autobiografia), assim, a dicção poética se sobressai e, para esse autor, a escrita das cartas atinge outro nível de “modalidade de produção”.

Citando a própria Ana,

“Não escrevi logo porque me deu um enjôo do meu excesso de verbalização, das minhas **tortuosidades** – eu queria escrever claro, puro, sem circunlóquios, sem metalinguagens, sem arrepios & desvios. O que te soa galopante & solto (ou você está sendo eufemística?) pra mim é tortuoso & preso. Como ‘escrever puro’ não se faz por programa, estou de volta à pena, praticando correspondência outra vez” (CESAR, 1999a, p. 95). (grifo meu)

³ Referência aos versos do poema *Luvax de Pelica*: “Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência. / Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante (foto muito oblíqua, de lado, olheiras invisíveis na luz azul). / Ou ser repentina e exclamar do avião – não me escreve mais, / suave”. (CESAR, 1999, p. 141).

Marcio Makendorf demonstra e frisa o jogo construída pela poeta em suas cartas: ela nega a literatura para se reconhecer, ao passo que reconhece a literatura para negar qualquer vestígio de intimidade. Nesse fragmento acima, ao refletir sobre sua própria escrita, assume-a, mais uma vez, tortuosa, sem clareza, “presa” e cheia de circunlóquios, o contrário disso, o escrever “puro”, ela também confessa ter dificuldade de fazer; por isso, volta-se ao exercício da carta, mantendo esse estilo obtuso e “tortuoso”.

Ao trilhar esse caminho, Ana Cristina Cesar caracteriza no texto **um sujeito confessional, mas ficcional**. Essa ideia é defendida por Luiza Posebon Ribas, em . “Ana C. e Caio F. – O encontro dos corpos e das escrituras”, em que ela justifica os “rasgos da verdade” relacionados à “voz que fala através das cartas” pela transposição das barreiras estipulas entre “aquilo que se poderia chamar de escrita para si de escrita de si”. Esse deslocamento, tanto em nível textual quanto em relação à figura do sujeito inscrita no texto, deve-se, segundo à autora, à desmitificação do caráter tido como inferior dessa literatura feminina confessional, que não seria mais, portanto, uma literatura menor.

Sávio Alencar, em “Muito documental: Ana Cristina Cesar missivista” declara que no “intenso comércio postal” empreendido por Ana C. encontramos exemplos do **“fino trato literário”** característico da poeta e enumera alguns traços marcantes em sua poesia: “o ritmo da prosa que quer virar poesia; a frase longa, desejosa de se estender ao máximo; a sobreposição de vozes, a aparição de motivos recorrentes”. Um estilo de escrita que distingue a escrita poética de Ana Cristina e que é extensivo à linguagem das correspondências.

Esses artigos foram estudos iniciais, mas primordiais na definição da minha (até então suposta) tese, foram base para um aprofundamento teórico posterior e para estabelecimento de um *corpus*, no caso, epistolar. Além de tais artigos mais direcionados às correspondências de Ana Cristina Cesar, embasei-me na fortuna crítica sobre a obra e sobre o estilo da poeta, muitos títulos já estudos no Mestrado, mas retomados aqui, em momento oportuno, e outros “novos” aos quais foi necessário recorrer.

Uma delas, que ainda será mais “explorada” ao longo do trabalho, é Heloisa Buarque de Hollanda, correspondente de Ana C., amiga, estudiosa e crítica de Literatura, incluindo a literatura que fora produzida pela amiga.

Nos textos, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e

revelando quase sempre o sentido crítico independente de comprometimentos programáticos. **O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida** (HOLLANDA, 1980, p. 98). (grifos meus)

Um novo tipo de relação com a literatura é o que Ana Cristina Cesar revelou-nos por meio de suas epístolas, a partir de uma inovadora relação também entre emissor e destinatário, e uma nova configuração de sujeito inscrito no texto. Um sujeito que se faz outro e que se refaz na escrita a partir da consideração com um outro que o lê (que o lerá). Daí o fato de o registro do cotidiano, o endereçamento e a (in)confissão da intimidade desvelar a dicção poética de Ana C. em muitas passagens de carta, atribuindo a elas um **verniz literário** representativo da poesia que ela deixou como legado. Para ela, “Todo texto desejaria não ser texto. Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura.” (1999, p.266).

Do objeto e algumas análises a título de exemplificação

Ana Cristina César, apesar do suicídio precoce, aos 31 anos, conquistou seu valor no cânone nacional por ter desempenhado com excelência várias funções, como as de cronista, poeta, tradutora, ensaísta, epistológrafa, pesquisadora, editora, professora, crítica, jornalista política e, sobretudo, grande estudiosa da literatura nacional e internacional.

Os estudos da carioca tornaram-se mais fecundos durante o mestrado em Tradução Literária realizado na Inglaterra no final da década de 70. Em função da distância dos amigos e familiares, foi nessa época que Ana Cristina mais produziu cartas, aprimorando esse exercício e estendendo-o a outras viagens e ocasiões; de modo a aprimorar o gênero epistolar pela impressão do seu estilo poético.

Apesar de a maioria dos poemas dessa autora apresentarem interlocutor definido ou até marcas de interlocução, apenas duas obras foram dedicadas a correspondências, as quais serão usadas para delimitação do *corpus* desta pesquisa. A primeira, cujo título é *Correspondência Completa*, contém apenas uma carta e foi inserida no livro *A teus pés* pela própria Ana Cristina César. Já a segunda obra, de título *Correspondência incompleta* (1999), é póstuma e constitui-se de uma reunião de fotos e cartas organizada por Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. As missivas compiladas nesse último livro datam de 1976 a 1980, quando a poeta fazia seu Mestrado na Inglaterra, e os capítulos são divididos de acordo com os seguintes destinatários: os

próprios organizadores; Clara Andrade Alvim e Maria Cecília Londres, as quais, assim como Heloisa Buarque, foram professoras de Ana Cristina César; e, por último, a amiga e companheira de tradução Ana Candida Perez. Segundo Armando Freitas Filho, o envolvimento afetivo e intelectual com as destinatárias contribuiu para incitar o alto teor literário das produções epistolares⁴, de modo que nelas ainda é possível perceber as variações de assinaturas – —Ana e —Ana Cristina, —Ana C., —A. ou o pseudônimo —Júlio, parte masculina de —Júlia, usado para assinar a única carta de *Correspondência Completa*. Além dessas duas obras que serão base para o recorte de textos a serem analisados, alguns textos não publicados e de posse do IMS (Instituto Moreira Salles) serão também utilizados.

Neste trabalho, vale ressaltar, usaremos as palavras carta, missiva, epístola e correspondência como sinônimas equivalentes. Além disso, quando a intenção for fazer referência à Ana Cristina Cesar enquanto pessoa física/biográfica, usaremos os termos autora, escritora e semelhantes.

Partindo do princípio de que trechos de cartas analisadas preservam traços da estética literária, tese “aqui” defendida, quando o intuito for fazer menção à voz dada pela autora nas cartas, lançaremos mão dos termos “eu lírico”, “eu poético”, “voz” que aparece na carta ou usaremos a assinatura como referência.

Hoje estou escrevendo noite adentro, ruídos de sexta-feira em Copacabana, apartamento silencioso. Eu sinto nostalgia de outra linguagem (já te disse isso) – queria escrever poemas longos, com versos longos e fluentes, como quem escreve carta – como o Pessoa, ou o Capinan de Anima (você conhece? Vai sair na Antologia). Mas só consigo raros ritmos curtos, entrecortados pontos e vírgulas a cada esquina. Queria te escrever com longos versos, ritmo fluente. (CÉSAR, 1999, p. 95)

A “voz” que aparece ao longo do texto confidencia que passa, no momento da escrita, a noite toda escrevendo no silêncio de um apartamento na cidade do Rio de Janeiro. Porém, essa “voz”, que se revela escritora, reclama sobre seu estilo de escrita que continua a contrariar sua vontade, já que manifesta um desejo pela criação de “versos longos e fluentes”, como aqueles versos que consegue apenas quem escreve cartas – como Fernando Pessoa e Capinan de Anima; todavia, ao contrário do que intenta produzir, escreve apenas versos curtos e “entrecortados”.

Ainda que seja breve esse desabafo direcionado à amiga Cecília, ele mostra ao leitor que, para a autora, representada pela voz que “fala” nessa correspondência, as

⁴ FILHO, Armando Freitas. *Jogo de cartas*. In CÉSAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

cartas são “espaço” para exercício poético, são compostas por versos que são mais “longos” e, talvez por isso, mais “fluentes”. Tal concepção de missiva, como possibilidade do fazer literário é a ideia central defendida neste trabalho, pautando-nos em muitos trechos de correspondências escritas por Ana Cristina Cesar, os quais serão, em alguns momentos, comparados, pela linguagem, aos poemas dessa escritora, análise que permitirá também compreendermos melhor a definição de Literatura acreditada e praticada pela poeta – outro objetivo específico adjacente deste trabalho.

Composição no cartão postal

1. Conheci certa vez uma pessoa que se raspava todo santo banho. Ela criou um estilo muito pessoal. 2. Gosto muito das atrizes canastronas e das palavras difíceis: labirino, dançarante, cel. A ponto de acordar no meio e sentir falta danada delas. 3. Aqui tem um lago tremendo, frio, fino: eu te mandarei pra sempre tarjetas postolares do corazón do lago, dizendo te amo, pois não, deixa estar camarão, pienso en ti, arreda capeta, essas coisas que sinto falta. 4. Se a gente for num restaurante – não, lá eu vejo no menu e peço. Você quer que eu te leia mais um pedacinho? Lá eu vejo, agora não tenho fome mais não. (CESAR, 2013, p.377)

No texto acima, retirado da obra “Antigos e soltos”, percebe-se, pelo título, tratar-se (quase de) um ensaio, tendo em vista que o gênero cartão postal é usado para criação literária e tal exercício é demonstrado e antecipado logo de início. Esse tipo de texto, um subgênero da carta, foi adequado, nesse caso, para Ana C. demonstrar como compõe, de que forma escreve. E essa maneira reflete a escrita poética da autora, ainda que mescle alguns aspectos simples e característicos das correspondências – como a interlocução, a introdução de assuntos supostamente cotidianos e demarcações temporais e espaciais, por exemplo. No entanto, a fragmentação textual, a quebra de lógica e fluidez da linguagem, o uso de metáforas e paradoxos também são recursos da escrita desse texto, assim como em várias outras missivas de Ana C.. Em algumas passagens desse “cartão postal”, nota-se até mesmo registros de um fluxo de pensamento da “voz” que se “expõe”, entre aspas, pois isso é feito de forma hermética, outra característica do eu lírico dos poemas da autora, uma suposta confissão, ou ainda, um jogo de sentidos que ludibria o leitor que se frustra na tentativa de encontrar clareza ou confissão de um sujeito “real, biográfico”.

Ana C. admite ser inevitável o exercício poético nas epístolas de sua produção. Essa reflexão quanto às nítidas marcas literárias também fazem alusão às referências metalinguísticas que são constantes nesses tipos de textos, considerando ser preocupação frequente da poeta mencionar sua produção recente, criticando-a ao passo que solicita ao destinatário opiniões a respeito dos textos e elementos estéticos neles

engendrados. Essas ponderações sobre a atividade de escrita são feitas em meio a confidências e intimidades.

De acordo com a própria Ana, “A literatura mexe com essa contradição: (...) entra a fingir para poder dizer”. Ela defende que a edição de *Cartas de Álvares de Azevedo*⁵ seja consultada sem ser levada “ao pé da letra e sem fúrias biografistas” – isso seria o que ela chama de “uso inteligente da biografia e da correspondência”, numa tentativa de evitar-se um “cotejamento simplório entre o literário e o extraliterário”.

A valorização da escrita literária nas cartas é, sobretudo, feita no seguinte trecho de “O poeta é um fingidor”:

(...) a poesia fica mais fraca quando o poeta trabalha em cima do que não conhece, e mais forte quando seus medos e pudores recalcados emergem da força do texto, a despeito do seu controle consciente. (CESAR, 1999, p. 202)

É na sinceridade das cartas que se aperfeiçoa a verdadeira poesia, a poesia (parafraseando a própria Ana C.) mais forte, pois, no desejo de ser verdadeiro nas missivas, torna-se, portanto, ingênuo, e, desse modo, o autor consegue imprimir na linguagem seus “medos e pudores”, escrevendo sobre aquilo que ele “conhece”, com maestria.

No prefácio de *Correspondência Incompleta*, Armando Freitas Filho, um dos organizadores, faz a seguinte reflexão:

Ela (Ana C.) se confessa, sim, mas faz (fala de) literatura o tempo todo. Em muitos e extensos momentos dessa correspondência, ouvimos trechos de sua dicção poética de teor tão peculiar. Verdadeiros exercícios prévios do que mais tarde ela iria transportar para os seus textos literários. Em certas cartas e cartões temos a sensação de quem se suprimíssemos o destinatário e o remetente, estaríamos lendo alguns dos seus poemas, se não acabados, pelo menos ensaiados (...). (CESAR, 1999, p. 9)

Este estudo busca, de modo secundário, uma similitude harmônica entre correspondências e poemas (ou textos literários no geral), pelo viés da linguagem elaborada de forma tão distinta por Ana Cristina Cesar. Além de demonstrar o valor estético da escrita das cartas dessa poeta, é necessário “retirar” a correspondência, enquanto gênero, “do lugar menor”, menos importante e mais formal, conferido a ela, especialmente as missivas de Ana C.

⁵ *Cartas de Álvares de Azevedo*, organizadas e comentadas por Vicente de Azevedo. Edição Academia Paulista de Letras, 1977, São Paulo, 254 p.

Para olhar de novo a obra da poeta, é preciso não se ater apenas à ideia de uma poesia puramente (ou higienicamente) construída (...). Mais do que reduzir a subjetividade à estratégia ou à manipulação do “fingimento”, de uma “produção de sentido regrada por um “eu” esteticamente estável e controlado, ou controlável, seria necessário indagar sobre o estatuto daquilo que se dá quase como evidência para um leitor desses poemas: ou seja: a exposição dramática e patética do segredo da intimidade, que (...) não é somente um dos elementos de uma estratégia; aponta também para os desafios de uma forma específica de se relacionar com o mundo, a que chamamos de poesia. (SISCAR, 2011, p. 14)

Marcos Siscar ressalta a estratégia de construção da exposição da intimidade, recurso que “desestabiliza” a figura do sujeito e desfaz o estatuto de verdade sobre ele. A confissão da subjetividade é reduzida à “manipulação do fingimento” e a nova forma de relacionar com o mundo, manifestada na carta, configura a poesia. Na mesma obra, *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*, ele ressalta o “distanciamento da correspondência, um gênero de escrita e uma ideia de relação que, em Ana C., não deixa de vincular-se à produção da intimidade” (2011, p.10-11).

Ainda do objeto de estudo... Correspondência Incompleta – a obra completa

Correspondência Incompleta, livro publicado postumamente a Ana C., foi organizado por Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda e publicado em 1999 pela Editora Aeroplano com o apoio do CNPQ. As cartas divulgadas nessa obra foram escritas entre 1976 e 1980 para as seguintes correspondentes: Clara Alvim, a própria Heloisa, Maria Cecília Londres Fonseca e Ana Candida Perez; as três primeiras foram professoras de Ana Cristina e tornaram-se amigas dela, assim como era essa última. Esses quatro anos que compreendem o período em que as cartas selecionadas foram escritas foram anos de pesquisa intensa, também de produção volumosa na vida da autora e de muitas viagens, as quais fomentaram a escrita de cartas.

Waldo Cesar, pai de Ana C., preparou um adendo divulgado no livro, uma cronologia da vida dela para ressaltar acontecimentos mais importantes, sobretudo, relacionados ao tempo em que escrevera as cartas selecionadas para publicação.

Fui para a maternidade logo cedo. Li e escrevi um pouco, até que disseram: chegou, é menina. Maria bem, um pouco cansada. À tarde, voltei, mais a avó, o avô e a tia – e vimos a menina que tinha poucas horas. Uma filha... Pensar muito nela e ajuda-la em tudo. Como vai ser? Imagino ela e a mãe muito amigas. Vai ser uma criança bonita, viva, inteligente. Sou pai. O tempo caminha. [...] Felicidades, Ana Cristina! (Do diário de Waldo Cesar) (CESAR, 1999, p.307)

Após esse relato bem íntimo sobre o nascimento da filha, ele detalha a jornada dela frisando alguns pontos específicos como formação, viagens e produção literária. Em 1976, *Poesia e prosa* compõe a antologia de Heloisa Buarque de Hollanda – 26 *poetas hoje*, um marco na carreira de escritora de Ana Cristina César, já que foi responsável por lançar os textos da autora ao mercado editorial de forma mais proeminente⁶. Após essa data, ela desempenhou intensa atividade jornalística e editorial, atuando em várias revistas e jornais como consultora, editora e até mesmo colaboradora; atividades essas concomitantes à pesquisa que deu origem ao livro *Literatura não é documento* (MEC/FUNARTE 1980). Entre os anos de 1975 e 1982, a tradução teve a maior parte da dedicação de Ana C., que traduziu ensaios, contos e poemas tanto para publicação quanto para a produção de sua tese de mestrado, sendo que seu primeiro título de mestre foi adquirido em 1979. Mesmo com tantos estudos, pesquisas e escritos, ela ministrava aulas de Língua Portuguesa e de Literatura neste período. Em 1979 viaja para a Argentina, Porto Alegre e Brasília, mas, entre os anos de 79 a 81, mora na Inglaterra para fazer um curso que lhe garantiu outro título de mestre; durante esses dois anos, visita vários países – França, Itália, Grécia, Espanha e Holanda – e mantém uma troca intensa de cartas com “parentes, colegas e amigos”. Em 1981, retorna ao Brasil e é contratada pela Rede Globo como analista de texto, no ano seguinte, publica a primeira edição de *A teus pés*, sendo a segunda edição publicada em outubro do ano posterior; no mesmo mês dessa publicação, Ana Cristina César suicida-se.

Esse brevíssimo resumo de alguns anos da vida dela são parafraseados da cronologia feita por Waldo Cesar para o livro *Correspondência Incompleta*, ele ajuda a compreender melhor o teor das cartas e principalmente reforça o quanto houve influência dos estudos, das criações literárias e até da tradução nos textos escolhidos para publicação neste livro.

Em um deles, enviado de “Colchester” no dia “26/10/1979” – únicas informações do cabeçalho, “Ana” (como assim assina) escreve para Maria Cecilia Londres Fonseca o que mais se parece com um bilhete, por ser bastante breve. Todavia, apesar de pequena em extensão, a missiva apresenta interlocução e informações pessoais sobre a remetente.

Colchester, 26/10/1979

Cecil querida. Como estás? Barriguinha, João Luís, Gelson?

⁶ GOMES, Igor. **26 poetas hoje e o papel das antologias**. Suplemento Pernambuco, 2017. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/1762-26-poetas-hoje-e-o-papel-das-antologias.html> Acesso em; 18 de janeiro de 2021.

Aqui começo a enfrentar o outono. Debandei horrorizada da Sociologia da Literatura e fui parar na “teoria e prática da tradução literária”. Uma maneira incrível de (afinal) estudar teoria. De resto fujo sempre nos finais de semana, transo com muito estrangeiro, continuo curtindo uma de dona de casa, e até já cozinho razoavelmente bem.

Escreva-me!

Beijos

Ana

(CESAR, 1999, p.189)

A primeira frase mostra questionamentos à destinatária sobre ela mesma, sobre terceiros ou talvez a uma possível gestação referenciada pela palavra “barriguinha” que foi empregada de forma a causar uma abrangência semântica. Logo após tal introdução e uma breve informação sobre o clima da cidade, “Ana” revela seu aprofundamento em estudos sobre tradução e sua predileção para o tema. Na sequência, de modo característico das cartas de modo geral, há uma sequência de dados, de esclarecimentos cotidianos escritos em tom informativo e quase diarístico.

Um mês após enviar essa espécie de bilhete, Ana envia do Reino Unido a “Cecil” uma carta datada de 27/11/1979. Nela, além de cobrar cartas da amiga que não estava escrevendo, registra seu itinerário de uma viagem que estava prestes a fazer – “Vou pra Itália daqui a 15 dias – encontro meu pai em Roma, depois estico para o norte, onde me encontrarei com o Giovanni (...), e depois do dia 5 quero ficar 10 dias só em Paris, onde tenho hospedagem com uma menina maluque-te que conheci *chez* Helô e mora na Île St. Louis, imagina!”. Apesar de ser também um texto curto, Ana mantém a característica de diário, detalhando assuntos de sua vida, de sua ocupação e ressalta que está “curtindo” “o curso de tradução literária”, descrito por ela como sendo “ameno e permissivo e culto com discrição”. Na assinatura, despede-se mandando “Mil beijos, e pro Gelson, e pro João Luís e pra barriga”.

Um pouco antes da data dessa correspondência, em 01 de outubro de 1979, Ana escreve a Cecília contando sobre sua chegada à cidade de Colchester. Nesse texto, bem mais longo e mais descritivo, podemos notar, de início, a predominância do gênero diarístico em detalhamentos sobre o dia da autora e até alguns trechos de confissões.

Hoje cheguei a Colchester com malas e bagagens e encontrei tua cartinha, teu carinho e a carinha linda de João Luís. Você foi um amor de me dar esse *welcome*. Eu vinha de uma semana ótima em Londres – fiquei com uma amiga (Jennifer Jones) que tem uma família muito bacana, fui carregada no colo, morri de rir com o humor inglês, fiz muito *shopping & sight-seeing* e estranhei meu desempenho tranquilo misturado com uma excitação, um realce do supermundo e uma desconfiança levíssima: é pra ser bom assim? Ainda tenho vagos

ataques de tolice e simplesmente estranho coisas como curtição e bem-estar, o valor de cada momento. (CESAR, 1999, p.167)

Os parônimos “carinha” e “carinho” introduzem a missiva para acentuar a alegria de Ana (que assim assina a carta) em relação ao fato de ter recebido como um presente de “boas-vindas” a carta da amiga e junto dela uma foto do filho de Cecília. Após relatar que passara a semana anterior em Londres com a família de uma outra amiga, ela faz revelações pessoais e reflexivas acerca do seu comportamento – “tranquilo misturado com uma excitação” e ainda confessa que tem certa “estranheza” por momentos de diversão em que deveria apenas valorizar tais oportunidades. O relato sobre o período anterior à escrita da carta (a semana na cidade londrina), embora seja objetivo e de fácil entendimento ao leitor, prioriza pontos específicos que conduzem a ponderações de cunho pessoal e introspectivo. Daí a confissão de que ela “ainda” tem “ataques” que podem impedir que ela desfrute de momentos que merecem serem desfrutados com prazer.

Depois de declarar alguns segredos para Cecília, Ana continua a carta descrevendo a ela toda a sua “casinha” que estava, naquele momento, montando. A descrição permite ao leitor visualizar a disposição dos cômodos e a atmosfera dos acontecimentos daquele dia – “um bom quarto num casarão antigo de 3 andares. Banheiro completo (com chuveiro) ao lado, geladeira bem em frente, no corredor. No quarto tem cama, escrivaninha, mesa, armário, fogão (duas bocas, forno & grill), banca com armário embaixo, pia com água quente e fria, lareira a gás, poltrona. É atapetado e horivelmente rosa choque.”.

Após permitir que o leitor visualize com riqueza de detalhes a sua morada, a escritora compara a universidade inglesa com a Unicamp e a PUC, ressaltando a inferioridade dessas duas últimas em comparação à Universidade de Essex, em que se formou mestre e de onde estava escrevendo. Escreve também que o “outono está ameno” e sobre algumas trivialidades das quais estava gostando em terras inglesas. Registra o seu número de telefone e pede que ele seja divulgado para os amigos de Cecília.

No entanto, mesmo que notemos nessa correspondência objetividade e simplicidade que são características das cartas em geral, o último parágrafo apresenta uma mescla de despedida e reflexão.

Não consigo escrever mais, por enquanto, nem mergulhar em
profundezas emocionais (é preciso? A pele, a rua, a casinha que me
fazem tão bem – as feras estão adormecidas? Ou fui eu que acordei?)
Mil beijos, *my dearest friend*

Ana
(CESAR, 1999, p. 168)

Ao declarar que é “incapaz” de “escrever mais”, ainda que momentaneamente, não é possível saber se a escrita a que se refere é especificamente a da carta que se finda com este trecho ou se se trata da escrita de modo geral – dos escritos literários, das criações artísticas ou ainda dos estudos que ela estava desenvolvendo naquele período em que viajara para tal fim. Todavia, Ana admite que não consegue também “mergulhar em profundezas emocionais”, não consegue retratar e nem ao menos refletir sobre os seus sentimentos mais íntimos e questiona se “é preciso” fazer essa imersão em campos obscuros e não tão acessíveis, imersão provavelmente necessária para que a escrita aconteça. Para ela, a superficialidade de sua vivência, do real descrito de modo simples ao longo de toda a carta – “a pele, a rua, a casinha” – a fazem “tão bem”; daí, surgem mais dois questionamentos: se as feras adormeceram ou se foi ela que acordou. A imagem da “fera”, nesse texto, é associada ao instinto de autoconhecimento, à capacidade de conhecer “as profundezas” de suas próprias emoções e, sobretudo, à capacidade de exercitar a escrita delas, ou ainda, a escrita de si de modo tão peculiar como Ana Cristina Cesar fazia. É como se a “fera”, ao mesmo tempo instintiva, não domesticada, selvagem e feroz, representasse a força criadora e criativa, capaz de alcançar o mais profundo dos sentimentos, sendo uma fonte de inspiração necessária para que fossem tratados temas da intimidade do autor/escritor, que, não sendo “fera” não consegue atingir a “profundez” de suas emoções para que possa torná-las conteúdo da escrita, da “escrita de si”. Em um poema intitulado “21 de fevereiro” e publicado no livro *A teus pés* a imagem da “fera” também aparece e é aclamada pelo sujeito, pelo eu poético.

21 de fevereiro

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

mais belas do romance o autor não soube
comentar. Não me deixa agora, fera.
(CESAR, 1992, p. 76)

Esse poema foi publicado originalmente em *Cenas de Abril* que faz parte do livro *A teus pés*, edição de 1992 e compõe uma sequência de poemas-diário ou diários em forma de poemas. A frase inicial – “Não quero mais a fúria da verdade” – impacta não só pela referência metalinguística, mas também pela adjetivação feita da “realidade” como sendo algo, de certo modo, colérico, que o sujeito lírico rejeita enfaticamente. O real, a fidedignidade dos fatos, é impetuoso, feroz (como a fera), porém, renegado no poema, na escrita. Diante disso, e contrariando preceitos do gênero diário, o leitor subentende que os fatos descritos não são verídicos, tratando-se de criações literárias, acontecimentos meramente fictícios. A entrada na “sapataria popular” introduz algumas imagens que aparecem posteriormente, como a ação de calçar, o número “36” e a palavra “pé” que se repete em outras expressões; em vista disso, nota-se certa linearidade, coerência e circularidade ao poema-diário, cujo ambiente é a loja ou fábrica de sapatos. À construção desse espaço, somam-se a chuva e a presença de alguns “gatos amarelos” que circulam pelo local, gatos que foram destaque de alguns poemas de Ana Cristina César e também de Charles Baudelaire; autor citado no 4º verso, e que fora estudado e traduzido pela escritora. No poema intitulado “Le Chats” (“Os gatos”), para citar apenas um exemplo, talvez o mais representativo dentre os textos com essa temática, Baudelaire adjetiva os felinos de “amantes febris e sábios solitários”, “amigos da volúpia e devotos da ciência”, “doces e orgulhosos”, que “buscam o horror da treva e dos mistérios”⁷. Além de remeterem à definição de feras, ou ainda, sendo uma representação metonímica das feras, os gatos, para o poeta francês, carregam a imagem de animais ao mesmo tempo dóceis e presunçosos, com ar de misteriosos e inteligentes, mas, sobretudo, eles transmitem a ideia de paixão e sensualidade, apesar de almejarem “o horror da treva” e a solidão. Baudelaire, portanto, traduz a representação desse animal como uma mistura de significados e uma mescla de símbolos aparentemente divergentes, mas que se fundem na personificação do gato; tais características garantem ao felino uma aura de intensidade e relevância para a criação poética; desse modo, o escritor, em seu poema “Os gatos”, consegue sintetizar a alegoria da figura do gato na Literatura de modo geral. No poema de Ana Cristina Cesar, os “gatos” estão “circulando no fundo”, no “fundo” da “sapataria”, do ambiente cenário do seu texto, do

⁷ Poema traduzido por Ivan Junqueira.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

seu diário; os gatos com toda a intensidade e mescla de sentimentos que eles representam estão em segundo plano, porém, interferem no contexto criado e registrado em “21 de fevereiro”. Os gatos, furtivos e periféricos, em Ana C., tornam-se “a fera” no último verso do poema.

Importante ressaltar que essa sapataria é “popular” em contraponto extremo à erudição suscitada pela menção a Baudelaire, o qual é “execrado”, apesar de “querido” pelo eu poético – “Abomino Baudelaire, querido”. A “verdade”, com sua aura de furiosa, é negada no poema, e o mesmo ocorre com o poeta francês e, conseqüentemente, tudo o que ele representa para a literatura é abominado. De modo bastante resumido, o escritor viveu entre os anos de 1821 e 1867 e foi um dos poetas que mais exerceu influência em sua geração e em gerações posteriores, inaugurando o Simbolismo e sendo também o precursor do Modernismo. Especialmente o livro *As flores do mal* é um marco porque, nele, Baudelaire rompe fronteiras determinadas pelos seus antecessores e apresenta um modelo de lírica que subverte os valores românticos adotados até então; apresentando o chamado “estranhamento” em relação aos ideais de beleza, de vida e de morte. Alguns poemas, justamente por contestarem padrões morais e estéticos da época, foram vítimas de processo público que visava retirar de circulação tal obra. As noções de bem e de belo são contraditas nos poemas de *As flores do mal*, que inaugurou um modelo de estética e de lirismo, reconfigurou o estilo já arraigado na Literatura e desconstruiu convenções burguesas, já que priorizava registrar um universo em crise em função do “desenvolvimento técnico”⁸ pelo qual o mundo passava.

No poema “Os gatos”, retirado desse livro de Baudelaire e já analisado, nota-se a desconstrução característica do autor e apontada pela crítica, no sentido de que os felinos não são descritos de forma romantizada ou muito menos sublime; os gatos são “sedentários”, “buscam o horror da treva” e poderiam ser até mesmo mensageiros do inferno – “L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers fûnebres”.

Voltando à Ana Cristina Cesar, no poema “21 de fevereiro”, Baudelaire é citado não apenas por ser foco de estudo da autora, mas também por ser referência na Literatura de modo geral, por ser arauto de estilos literários, estilos de época e por representar um modelo de escrita. Todavia, nesse poema-diário de Ana C., ela “abomina” o poeta francês, abomina, portanto, o modelo de escrita inaugurado por ele e, por extensão, qualquer protótipo de estilo de escrita; na verdade, ela procura “na vitrina”, ou seja, no rol de poetas e escritores já consagrados, um modelo, mas o que ela

⁸ OLIVEIRA, Edna Caroline Alexandria da Cunha. e ROCHA, Ramon Diego Câmara. **A subversão do amor romântico em “Ovinho do assassino”, de Charles Baudelaire.** Darandina Revisteletrônica–Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF –volume 9 –número 2.

almeja de fato é encontrar “um modelo brutal”, extraordinário, um modelo que remete à “fera”. Ana Cristina reflete sobre a escrita e sobre o padrão de escrita que deve (ou não) ser seguido, fazendo uma crítica à repetição de moldes pré-estabelecidos e estendendo a crítica a Charles Baudelaire.

“21 de fevereiro” manifesta essa reflexão sobre o ato de criação literária, porém, na maior parte do poema, percebemos um diálogo do eu poético com sua própria dor, com o seu interior, numa tentativa de abrandar tal angústia. “Fica boazinha, dor” é uma das tentativas que podemos notar de interlocução com esse sentimento e, ao mesmo tempo, uma tentativa de controle, ou de autocontrole. Mesmo que seja “sábia” e que receba o “afeto” do “peito”, há o pedido de que essa agonia não seja tão generosa; por isso, a busca por uma situação que propicie contentamento e regozijo, o ato decidido de se “calçar” “onde os gatos” ao menos fingem (“fazem”) que a “amam”, gatos “reais” e “juvenis”, momento de satisfação e alegria. Sendo assim, a voz do poema pede que a dor fique “longe deles”, longe dos gatos – “Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, / longe deles.”. Os gatos que, no início do poema, eram secundários, plano de fundo do ambiente da sapataria, animais descritos por Baudelaire como bichanos que remetem à volúpia, à paixão, tornam-se elementos de fuga da dor, tornam-se amantes “juvenis” e “reais”, ainda que possam dissimular tal amor. Dentro da atmosfera semântica da sapataria, o sujeito do poema se “calça decidida” e revela que “Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante / pé, pequeno polegar, pagar na caixa, receber na / frente.”, mencionando algumas frases, jargões, frases prontas, mas deixando claro que era tudo isso, que se encaixava nesses moldes, nesses chavões que representam padrões, “antes”, mas que agora não quer mais “a fúria da verdade”, não quer mais se render a padrões pré-estabelecidos, nem mesmo por Charles Baudelaire, não quer mais se render à sua própria dor quase incontrolável, pois o que ela realmente deseja é um “modelo brutal”, ainda que esteja procurando na “vitrine”.

O sentimento de angústia que acompanha o sujeito deste diário lírico é, de certa forma, contido no texto, afastado dos “gatos” que trazem amor e também é serenado por meio do “afeto” que há no peito. Todavia, invocando mais uma vez pela dor – “Escuta, querida, escuta.”, a voz que “fala” no poema interpela essa angústia para que ela se atente à “marcha” “das alemãs”, a marcha daquela noite, o movimento de mulheres que o fazem “que nem homem”. A menção ao holocausto e o destaque dado às vítimas mulheres do nazismo é motivo de dor, daí que é chamada à atenção desse sentimento, no constante diálogo com ele, para que ele se concentre nessas mulheres que sofreram, mas que marcharam e se fizeram fortes, com homens.

A intertextualidade feita a Manuel Bandeira é clara ao citar dentro de um verso o título do poema “Belo belo” e ao parodiar, na sequência, um dos versos mais famosos desse poema – “Tenho tudo quanto quero”; segundo o poeta modernista, ele tem tudo o que quer, mas na paródia feita no poema de Ana C., o eu lírico tem tudo “que fere”, remetendo à dor, à cena das mulheres alemãs marchando e também à “fera”. O poema de Bandeira, originalmente publicado em *Lira dos cinquent’anos* (1940), deu nome a um livro de poesias lançado em 1948. Fazendo uma interpretação bastante sucinta e até superficial, o poema “Belo belo” apresenta, de início, claro contentamento do eu lírico em relação à sua vida, sobretudo, em relação aos seus anseios, o que é notado em um verso que se repete ao longo do texto – “Tenho tudo quanto quero”. A ausência de ambições, em função dessa completude e realização, é reforçada pela anáfora “Não quero” que está acompanhada de elementos, por vezes, opostos ou, em outros casos, complementares, a exemplo de não querer “nem o êxtase nem os tormentos”, de não querer “amar” nem “ser amado”. O que esse sujeito do poema já possui é grandioso, sublime, como “o fogo de constelações extintas há milênios”, “as mais puras lágrimas da aurora”, além de possuir o “segredo grande da noite”; sendo assim, repete “tenho tudo quanto quero”. Entretanto, no último verso do poema, o verbo querer é usado de modo afirmativo pela primeira e única vez – “Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples”, tornando esse verso o mais representativo do poema, no sentido de que o desejo pela simplicidade sintetiza o texto como um todo, já que é a única aspiração manifestada pelo eu lírico. O “Belo belo”, portanto, seria o simples, seria ter acesso a sentimentos elementares, triviais, despretensiosos, mas únicos, características essas que se estendem à arte, ao que é “Belo” na arte de acordo com a concepção de Manuel Bandeira, a simplicidade na escrita. Ana Cristina César, em “21 de fevereiro”, após a menção ao título desse poema, faz a paródia “Tenho tudo que fere”, mas não tem tudo o que quer, como o poeta modernista. O eu lírico de Ana C., ao contrário, não deseja a simplicidade, mas sim almeja e clama pela “fera” – “Não me deixa agora, fera”; esse pedido justifica-se porque “As cenas mais belas do romance o autor não soube comentar”. A fera seria a inspiração poética, literária, seria o instinto que viabiliza/facilita a escrita de si, ou ainda, como Ana escreveu à amiga Maria Cecília Londres Fonseca, em carta datada do dia 01 de outubro de 1979 e analisada anteriormente, as feras estavam (possivelmente) adormecidas e, por isso, ela não conseguia “escrever mais”, “nem mergulhar em profundezas emocionais”; esse mergulho só é possível pelo despertar das feras, as quais se contrapõem à simplicidade pregada por Bandeira no poema “Belo belo”, fera que representa a busca do sujeito

poético do poema “21 de fevereiro”, fera que permite que esse sujeito encontre e consiga usufruir do “modelo brutal” de literatura, modelo que não vem de Baudelaire e que não compreende a “verdade”, a exatidão dos fatos, da vida, da biografia do sujeito lírico. A busca pela fera está confessada no poema-diário intitulado “21 de fevereiro” e está também revelada à Cecília na carta de *Correspondência Incompleta* em que percebemos que o despertar desse instinto “animalesco” consiste em um mergulho que permite conhecer e elucidar os sentimentos mais profundos do sujeito, tipo de escrita que é possível de ser encontrada também nas correspondências de Ana Cristina César.

Um breve resumo da Tese

Privilegiaremos a análise de alguns trechos de epístolas escritas por Ana Cristina Cesar em que percebemos uma linguagem “**tortuosa**” (desviante do que ela mesma chama de “escrita pura” correspondência) e, portanto, fragmentos nos quais reluz o “**verniz literário**” da poeta.

Esse processo de “literatização” (outro termo usado por ela), que ocorre nas cartas, realiza-se graças a alguns fatores que ganharão destaque: a presença de traços distintivos da poesia de Ana Cristina Cesar, isto é, de **recursos de estilo poético que compõem a dicção poética** dela e que estão mantidos na escrita das cartas; a **ficcionalização de um sujeito** que é inscrito na enunciação a partir de um **desejo explícito pela expressão/inspiração poética; o fingimento, portanto, da subjetividade** de uma voz que se faz outra, ou até mesmo múltipla; a **preocupação com o outro/destinatário**, a interferência (direta ou não) de um interlocutor (definido ou não); a configuração dada às escritas de si nas missivas e a linguagem híbrida que torna o gênero indistinto.

Este trabalho, vale ressaltar, prioriza a análise de *corpus* “literário”, porém, foi necessário dedicar o primeiro capítulo a uma explanação mais teórica, mais densa e com muitas citações. Apesar de, a princípio, tentar “fugir” de teorizações excessivas, concluímos que era de suma importância contar com teorias sobre, principalmente, a **questão do sujeito, a intencionalidade discursiva e o endereçamento**. Sendo assim, o **Capítulo I**, mesmo apresentando algumas análises, priorizou autores que balizaram e embasaram a tese defendida neste estudo.

Já o **Capítulo II** teve como foco a demonstração da ficcionalização do sujeito e do texto nas correspondências de Ana Cristina Cesar. Foi feita uma seleção, dividida em

nove subitens, para analisar como ocorre e quais recursos são usados na construção de narrativas, de enredos em meio a supostas confissões.

Partindo dessas “revelações” que falseiam, o **Capítulo III** apresenta a escrita de si como um exercício de estilo, também centrado no “eu que fala”, em uma voz que é representada, encenada, gerando uma imagem performática de si.

Por fim, no **Capítulo IV**, damos destaque a textos em que não é possível distinguir, nem pela estrutura, nem pelo estilo, se se tratam de poemas ou de cartas. Textos em que a “linguagem híbrida”, tratada, defendida e praticada por Ana Cristina Cesar é evidente e representativa da tese deste trabalho.

soneto

Pergunto aqui se sou louca
Quem quer saberá dizer
Pergunto mais, se sou sã
E ainda mais, se sou eu

Que uso o viés pra amar
E finjo fingir que finjo
Adorar o fingimento
Fingindo que sou fingida

Pergunto aqui meus senhores
quem é a loura donzela
que se chama Ana Cristina

E que se diz ser alguém
É um fenômeno mor
Ou é um lapso sutil?

inconfissões – 31.10.68
(CESAR, 2013, p. 151)

Nesse “soneto”, os questionamentos direcionados ao “outro” mostram a relação entre os interlocutores e a preocupação do sujeito em relação a seu “destinatário”, é como se o leitor fosse definidor da personalidade do eu “que fala”, um eu que não se conhece, não se percebe, nem se (auto) define. Ao contrário, é um sujeito que demonstra adorar o “fingimento” e que pode transfigurar-se até mesmo em opostos, pode ser louca e pode ser sã. Ela (a voz no feminino) pergunta quem é a “loura donzela Ana Cristina Cesar” e deixa a resposta a cargo do leitor. Mas, para nós, Ana Cristina Cesar é, ao mesmo tempo, “um fenômeno mor” e “um lapso sutil”.

CAPÍTULO I:

A VOZ QUE TRANSPARECE NAS CARTAS DE ANA CRISTINA CESAR E O ENDEREÇAMENTO

1.1. O sujeito em questão

1.1.1 O sujeito lírico em Ana C.: o “ser de papel”⁹ criado pela poeta – um eu que se inscreve no texto pelo uso da palavra.

É estranho a poesia a pontuar as cartas, os papos, Como um campo verdejante. (CESAR, 1999, p. 237)

Michel Collot, em *A matéria-emoção*, defende a tese de que a “saída de si” feita pelo sujeito lírico não é uma exceção, mas, na modernidade, é “a regra”; defesa essa embasada nas teorias de Hegel, para quem “O elemento subjetivo da poesia lírica sobressai de uma maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real se oferecem ao poeta [...], como se essa circunstância ou esse acontecimento desencadeassem nele sentimentos ainda latentes”. Em *Esthétique*, Hegel entende que o poeta lírico é “fechado em si mesmo” e o exterior é “pretexto” para expressão da intimidade, do “seu estado de alma”, daí o estar “fora de si” como um recurso para manifestação lírica¹⁰.

Segundo Collot, tal estado leva o sujeito ao encontro “do mundo e do outro”, já que a soberania do eu é uma ilusão e, conseqüentemente, a “verdade do sujeito” constitui-se em “uma relação íntima com o exterior e com o outro”; o sujeito lírico não se pertence, mas estabelece uma relação de pertencimento com o mundo, com a linguagem, com o outro, com o seu tempo e com a filosofia – “Sua abertura ao mundo, ao outro e à linguagem faz dele um ‘estranho por dentro - por fora’”.

Michel Collot propõe uma “reavaliação moderna do sujeito”, a partir da qual os conceitos de identidade e de interioridade dão lugar à definição de “ipseidade”, e o exterior tem a “função” de alterar o sujeito e garantir uma “reinterpretação do lirismo”. Destituindo a chamada “soberania do eu”, Rimbaud, citado também por Collot, dedica um lugar para o sujeito lírico em que ele é definido por sua “abertura ao exterior e para a alteridade”, ele seria, portanto, “um instrumento sonoro de sensações, de sentimentos

⁹ Esse termo foi usado por Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*, e será melhor apresentado neste capítulo. (COMPAGNON, 2006, p. 50-51)

¹⁰ HEGEL. *Esthétique*. Paris: Flammarion. Col. “Champs”, 1979, tradução de S. Jankélévitch, 4º v. Páginas 184, 197 e 206.

e de ideias nele provocadas pela comoção mais ou menos forte que recebe das coisas exteriores ou interiores”¹¹.

O descobrir a si por meio de sua própria experiência é uma alteração do sujeito que se concretiza no “exercício da palavra poética – “É no próprio ato de enunciação que ‘Eu é um outro’”, caracterizando, desse modo, uma ruptura entre sujeito do enunciado e sujeito enunciador. A linguagem é capaz de integrar ao Eu esse Outro, “essa terceira pessoa que se afirma por meio da palavra”. Uma impessoalização gerada, mas que não configura o desaparecimento do sujeito, ao contrário, faz-se a “ocasião de descobrir seu pensamento mais íntimo”, pois, ao objetivar-se na obra, o poeta consegue “ser mestre de si mesmo do lado de fora e inventar-se” e, assim, a linguagem torna-se um meio de “conhecimento e de construção de si”. Há, portanto, um “nó” entre identidade e alteridade e o poeta traz à palavra não o “seu Eu”, mas “esse Eu desconhecido que cada um traz em si, o poema pode nos falar, a nós outros”.

Collot ainda cita um estudo de Atle Kittang que, em “*Discours et jeu*”, em que esse último defende a tese de que Rimbaud “teria abandonado o lirismo romântico a favor de uma poética moderna do jogo de linguagem”, isto é, a defesa é a de que o poeta rompe com o “verossímil lírico” e promove uma “poesia objetiva”, fazendo uso de jogos de linguagem em que o Eu se abre “para fora e para o outro”.

A carta é, portanto, um evento discursivo inscrito num contexto histórico e social em que cabe refletir a relação emissor-receptor. A correspondência tem duplo efeito, atua tanto naquele que escreve quanto naquele a quem é endereçada. A carta é também um olhar que se lança ao outro e se oferece ao seu olhar pelo que de si se apresenta. Nas cartas, o si atua como sujeito da ação, e é em relação ao si que o discurso existe; suas ações, seu corpo, os fatos cotidianos são todos objetos de interesse, mas a razão da carta é também partilhar com o outro as experiências visões de mundo, as vivências. (TOLENTINO, 2012, p. 132-133)

Para Ana Cristina Cesar, a poesia faz-se presente e marcante nas cartas, assim como um “campo verdejante”, fértil, belo, que surge e nasce com a linguagem, floresce, oferecendo recursos ao texto, aos “papos”, mesmo que seja reconhecidamente estranho esse processo – o de se fazer poesia nas missivas.

A comparação entre a carta e “os papos” demonstra, em ambos os casos, além da existência de diálogo, a presença de um receptor, do outro com quem se fala, a quem se direciona. Para Eliana da Conceição Tolentino, em “Brasil/Portugal – Relações

¹¹ Trecho citado por Collot, retirado do Prefácio de *Maditations poétiques* (1849), de Lamartine.

epistolares”, a conexão entre “emissor-receptor” deve ser analisada levando em consideração o conteúdo histórico e social, que tornam a carta um “evento discursivo”.

Para a autora, estudiosa de missivas, a carta é “um olhar que se lança ao outro e se oferece ao seu olhar pelo que de si se apresenta”, em outras palavras, a escrita da correspondência não é uma ação apartada do destinatário, mas é uma prática de “mão dupla”, em que o autor apresenta uma imagem de si com base na imagem que faz do receptor. Com a finalidade de compartilhar experiências, “visões de mundo” e fatos corriqueiros, o si faz-se o agente de sua própria escrita e é em relação a ele que o “discurso existe”. Pensamento esse que não é contrário às ideias de Michel Collot, pois o “eu que fala” integra-se ao outro, a uma outra face de si, mas continua sendo o agente de sua escrita, amparada pelo exterior ao qual esse “eu” se abre, altera-se e se concretiza pela linguagem.

Você se grila de receber cartas datilografadas? Eu acho legal porque bato rápido e não tenho muito tempo de pensar, sai quase como um papo. É claro que eu estou sabendo da falta de inocência de uma carta. Mas os papos também não são inocentes. Meu Deus, o que estou falando! (CESAR, 1999, p. 238)

Em carta a Ana Candida Perez, Ana Cristina Cesar começa questionando sobre a preferência da amiga em relação à forma de escrita da carta – se manual ou datilografada, e, na sequência, afirma sua predileção por datilografar, já que é mais “rápido”, “sem pensar” e “sai quase como um papo”. Mais uma vez, a poeta mostra a comparação entre missiva e diálogo (ainda que seja no tom de uma conversa mais informal e íntima); contudo, ressalta uma característica sobre a correspondência, ela não é ingênua, “inocente”, nem ela nem os “papos” são simples, mas são, portanto, marcados por intenções outras. Apesar de iniciar afirmando que tal atributo da missiva “é claro”, finaliza o trecho desse raciocínio com uma interjeição (“Meu Deus”) acompanhada de uma exclamação que demonstra que não deveria ter reconhecido ou confessado que as cartas podem ser ardilosas, astutas em sua significação. O reconhecimento de tal “habilidade” desse tipo de texto também se configurou como uma confissão a respeito de sua própria escrita, de suas próprias missivas, para além disso, foi uma confissão a respeito do eu que “fala através” da linguagem construídas em suas próprias missivas, um sujeito que não é ingênuo, que não é inocente, não é puro, mas que, por isso, pode se alterar em um outro, uma voz que se concretiza pelo uso da palavra escrita.

O sujeito lírico na experiência de uma escrita poética produz, fabrica uma realidade textual e, nesse processo de criação, ele também se cria

e se transforma em tal experiência. Com isso, o texto lírico de Ana Cristina Cesar não parece responder exatamente à divisão entre texto ficcional ou mimético, proposta por Hamburger, já que para a poeta nunca há imitação ou simulação de uma realidade, mas construção de realidade – uma construção textual, é importante que se diga. Em contrapartida, a enunciação lírica em Ana Cristina Cesar abre-se para o mundo ficcional, mesmo que não se possa, evidentemente, considerá-la como idêntica às enunciações do romance e do drama. De qualquer forma, pelo modo de inscrição do sujeito em seu texto, pela interpenetração dos discursos lírico e narrativo na sua construção textual, a poeta questiona justamente os limites entre gêneros e formas literárias, entre realidade e ficção, entre literatura e biografia, entre fingimento e invenção (no sentido de fabricação). (CARDOSO, 2011, p. 84)

De acordo com Tânia Cardoso, que estudou o sujeito lírico em Ana C., há a construção/“fabricação” de uma realidade nos textos da poeta a partir da construção textual, e, conseqüentemente, o sujeito é (re)criado. A estudiosa faz outra grande contribuição ao se atentar para o fato de que a “enunciação lírica de Ana Cristina Cesar abre-se para o mundo ficcional”, reforçando estudos que já demonstraram o imbricamento de gêneros nas produções da poeta, traço que torna “questionáveis” os limites entre “ficção e realidade”, “literatura e biografia”, “fingimento e invenção”. O atenuamento de tais oposições é gerado, sem dúvidas, não apenas pela “confeção” do texto, mas também pela alteração do sujeito, de uma voz que é alterada por uma linguagem elaborada e transfigura-se em um “outro”. Mesmo nas correspondências escritas por Ana C., a identidade desse “eu”, segundo Tânia Cardoso, “não se afirma”, ao contrário, ela se desfaz na linguagem, na “construção de um projeto particular de escrita poética”, já que a escrita visa afirmar não o sujeito, mas a linguagem que se faz poética.

Escrever é retirar-se. Não para sua tenda para es-crever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. [...] Abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo ou nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada (DERRIDA, 1965, p. 61 apud CARDOSO, 2011, p. 84).

Tânia Cardoso reitera que Ana Cristina Cesar faz uma “construção problemática do sujeito lírico em seus poemas ou na busca de diálogo com um possível leitor”; no entanto, consideremos, em vez do termo problemático, o conceito de moderno de sujeito lírico, como propôs Michel Collot, um sujeito, que está sim fora de si, mas está transfigurado pelo exterior e pela linguagem, uma voz que não intenta mais transmitir ingenuamente e de forma egoísta “verdades” sobre si mesmo.

Junto com o autor, desfaz-se a relação original que o escrito costumou manter com aquele que o grafou: o escritor moderno não é mais aquele que se expressa no texto, mas aquele que usa sua mão para exercer um puro gesto de inscrição. Inscrição e não expressão: eis o texto como um campo sem origem, um real em si. Neste sentido, se encontramos uma poeta nos textos de Ana C., esta não seria mais aquela que o grafou. Mas sim aquela que nasceu no próprio texto, que se constrói no próprio ali, no desenrolar das palavras, no sentido que é fabricado em cada leitura (MALUFE, 2006, p. 67-68 apud CARDOSO, 2011, p. 85).

Annita Costa Malufe, também citada por Cardoso e em outros trechos deste trabalho, em função de sua vasta pesquisa sobre Ana Cristina Cesar, trata do “escritor moderno” como sendo aquele que se inscreve no texto por meio de sua escrita. A estudiosa defende ainda que, nos textos de Ana C., há uma poeta que nasce da (e na) própria escrita, que se constrói com base nos sentidos criados, um sujeito que não se mostra a partir de uma “expressão”, mas sim, a partir da sua “inscrição” na linguagem, que é “fabricada”.

De fato, como enfatizado por Tânia Cardoso, Ana Cristina tinha um projeto poético em que “reinventou o lirismo” (2011, p. 85), e tal projeto estende-se, sem dúvidas, às suas cartas, tendo em vista que, em muitos trechos, podemos notar a dicção poética da autora bem próxima à linguagem dos poemas, por exemplo.

Ana Cristina, seguindo os passos de Foucault, Barthes, Derrida e de tantos outros autores, também faz da escrita e do pensamento um problema. É um pensamento de luta, de agonia – no sentido agônico do termo – de silêncio, de vozes, de rumores: de busca e transformação. É dessa busca e desse debate que Ana Cristina quis participar, dar sua voz e sua palavra; palavra viva, errante, que aceita o desafio da viagem incerta na linguagem e na vivência incerta também na linguagem. (CARDOSO, 2011, p. 85)

Finalizando seu artigo sobre o sujeito lírico em Ana C., Tânia Cardos compara a poeta com grandes e importantes autores, no sentido de que eles fizeram da escrita e do pensamento um “problema” – no sentido de problematização. A experiência com a linguagem, percebida em Ana Cristina Cesar, revela múltiplas vozes, “silêncio” e “transformação”; a palavra é “errante” e leva o leitor a uma “viagem incerta”. Assim é caracterizado o sujeito lírico para a estudiosa, pensamento com o qual concordamos e que condiz com a tese de Michel Collot sobre um sujeito moderno, que não se expressa “verdadeiramente”, mas que mostra uma outra face por meio da criação textual, do uso elaborado da linguagem, do qual o escritor não tem o total (ou literal) domínio, já que os sentidos resultantes podem escapar-lhe.

A poesia de Ana Cristina Cesar pode estar “vazada” (usando um termo de Tânia Cardoso) em “forma de diários e cartas”, cuja “linguagem criadora” provoca um jogo com o leitor, já que o “eu” que fala (se) inventa e dissimula, desconstruindo a possibilidade de “resgate” de um real literal, interior confessional ou *quicá* biográfico.

Fiquei com a impressão de que “conversamos” pouco, sabe aquele “conversar” denso e íntimo e meio confessional? Talvez porque a transa fosse outra, fosse um compartilhar do cotidiano, uma troca também, mas com menos café com letra. Estarei outra vez reclamando da – como diz Gelson – falta de uma certa literatização? Você ligou anteontem e entramos em acordo tácito que escrever é comprido, impossível no meio dos afazeres todos, mas me vejo desejando que você responda linha por linha em vez de me devolver uma palavra de perplexidade. Te vejo pensando – como uma irmã mais velha? – que um dia eu desenrolo, que (sem desprezo, mas com amigável esperança) um dia eu deixo de dramatizar tanto...” (CESAR, 1999, p. 165)

Ana C., em carta a Maria Cecilia Londres (“Rio 3 março 1979”), comenta sobre um “papo” via ligação telefônica que tiveram dois dias antes da escrita da correspondência em questão. A impressão que registra é a de que a conversa foi superficial, que não atingiu um nível de maior intimidade, como era esperado ou como é conquistado em textos escritos, textos literários. Um “papo” com menos “literatização”, como menos “café com letra” seria, segundo Ana C., que não assina nessa missiva, apenas uma troca “curta” e breve de fatos cotidianos, ao contrário do escrever, que é “comprido”, extenso, elaborado. Essa última forma de comunicação é a preferência demonstrada pelo “remetente” da carta, que reclama da ausência de teor literário do contato telefônico e manifesta seu desejo por uma resposta “linha por linha”, em vez de um retorno breve e sucinto. A escrita longa e “comprida”, literária, é também caracterizada por Ana, em um período de autocritica ao final do trecho, como enrolação e dramatização; por isso, ela assume que a interlocutora, em um papel figurativo de irmã mais velha, possa esperar (esperançosa) que a remetente “um dia” deixe de fazer, deixe de escrever dessa forma, usando, assim, menos “café com letra”, sendo mais objetiva, mais breve, sem densidade ou intimidade, evitando o que ela chama de dramatizar, no sentido de encenar, representar.

O que percebemos nessa missiva enviada à amiga Maria Cecilia é uma perspectiva de Ana Cristina Cesar em relação à escrita de carta comparada a um “papo” via ligação telefônica. Importante ressaltar que esse ponto de vista é expresso pela voz dada pela autora na carta, e trata-se de um pensamento que alude à predileção em relação a textos mais profundos, mais íntimos, que são sim confessionais, mas que se

configuram e são possíveis no campo na encenação, da representação. Em função da chamada “literatização”, o sentido elaborado surge com mais densidade e extrapola o simples “compartilhar do cotidiano”, a despretensiva descrição do dia-a-dia e de fatos corriqueiros. Essa profundidade semântica, portanto, é viabilizada apenas se se coloca em prática recursos oferecidos pela literatura. Mesmo sendo uma “opinião” de um sujeito a quem Ana Cristina Cesar dá voz em uma correspondência pessoal, percebemos ser essa uma concepção condizente com sua forma de escrita, até mesmo nas cartas, objetos de estudo deste trabalho.

A escrita que se constrói como uma grande colagem, e especialmente uma colagem de falas: pedaços de poemas de outros, de seus próprios poemas, falas das ruas... Enfim, uma escrita que se apresenta como uma verdadeira conversação, como fala (SÜSSEKIND, 2007, p. 13).

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

Ainda que não descarte completamente o teor biográfico, Flora Süssekind (2007) deixa claro que a voz do sujeito é fragmentada, revelando a manifestação de uma personagem, um autorretrato, um emblema ou uma figura com máscaras. A voz é uma colagem de falas, sucessão de tons, ritmos, conversas que particularizam de forma especial a escrita de Ana C.. Valorizando tais aspectos que permeiam o estilo da poeta, Süssekind destaca, conseqüentemente, a intertextualidade que também contribui para o pluralismo de vozes inscritas e que configuram o sujeito construído nos textos.

Diante do exercício e da predileção pelo que ela intitula de “literatização”, o sujeito elaborado nos textos de Ana C. é um sujeito que podemos designar de lírico, mas moderno, pela ótica de Michel Collot. Fazendo uso de uma linguagem poética, o eu lírico inscreve-se no texto a partir do seu olhar sobre si mesmo, da consideração ao olhar do outro (receptor/leitor) sobre si e também a partir do seu olhar sobre o exterior, sobre a realidade que o circunda e que é igualmente representada. O uso da palavra é interposto por todos esses aspectos, além, é claro, da preocupação estética, defendida explicitamente por Ana Cristina Cesar e percebida nitidamente pela leitura de seus textos. O que notamos é um eu lírico que está fora de si, mas que, por isso, dá voz a um

outro, uma representação, uma encenação concretizada pelo uso da palavra, uma linguagem “literatizada” que joga com o leitor.

Estou com crise de escritura, não diga que é frescura *please*, começo a escrever e sinto pavor, acho tudo horrível e ridículo e falso. Se conseguir, incluo uma que comecei tempos atrás e abandonei desolada. (CESAR, 1999, p. 156)

Esse excerto retirado de outra carta a Maria Cecília Londres revela um sujeito preocupado não apenas com a sua escrita, mas também com a recepção que ela poderá ter. A crise assumida deve-se ao julgamento de seu próprio texto como sendo “horrível”, “ridículo” e “falso”, reconhecendo, assim, ao menos nesse caso, a elaboração de um escrito dissimulado, enganoso; porém, que não a agrada. Uma forma de escrita que causa pavor e que é abandonada.

A correspondência é um espaço, muitas vezes, usado para fazer reflexões, autocríticas e comentários críticos a respeito da literatura produzida por alguns artistas e pela própria Ana Cristina Cesar; apesar de esse não ser o objetivo deste trabalho, notamos que há trechos que oferecem grande contribuição à crítica literária e à tradução. Aqui, interessa-nos como foco trechos metalinguísticos pessoais, em que podemos percebemos a visão da poeta sobre a sua escrita, a sua produção e até mesmo suas considerações sobre a literatura enquanto escrita artísticas, quanto aos aspectos estéticos que estão (ou podem estar) envolvidos no ato de criação poética.

Triste de saber que você se sentiu “por fora” no meu conto (eufemismo?). Nada a ver com Kerouac. Eu abri um livro dele, li três páginas e comecei a escrever. Me deu vontade de ser como ele, de ir escrevendo como ele se propunha, misturando fantasias. Só que eu não misturei: só transei fantasias, as infantis. É tudo estritamente inverossilmente verdade. Não é sofisticado como a citação metalinguística poderia levar a crer. Aliás, me sugeriram que eu tirasse a citação para não encucar ninguém. É pouco ficção e mais poesia. Se essa transa de escrever pintar mesmo, acho que eu arrisco dizer que vou passando da poesia para a ficção. Desejos de gente, cachorro passando copos, bumerangues. (CESAR, 1999, p. 151)

Em outra missiva remetida também à amiga chamada carinhosamente de “Cecil” (em alguns textos), encontramos uma passagem metalinguística em que Ana Cristina Cesar, ou melhor, a voz inscrita por ela no texto, começa comentando sobre uma crítica feita pela destinatária a respeito de um conto enviado em momento anterior. Ela manifesta seu descontentamento pelo fato de a leitora não ter possivelmente compreendido o teor do texto literário remetido e corrige a amiga ressaltando que o conteúdo não tinha “nada a ver” com Jack Kerouac, um escritor estadunidense,

representante da geração *beat* e era objeto de leitura de Ana Cristina Cesar, que já o havia citado em outros momentos. Em relação a uma obra dele, ainda nessa carta, a autora revela ter lido apenas três páginas e, a partir desse estímulo, começou a escrever. A inspiração advinda da leitura de Kerouac é justificada pelo fato de ele “misturar fantasias” em sua escrita e isso faz com que Ana C., como ela revela, queira ser como ele, queria escrever como ele. No entanto, no intento de produzir de forma semelhante ao escritor, ela reconhece que não “misturou”, apenas “transou” “fantasias infantis” e, por isso, atribui ao seu próprio texto característica de inverossímil “verdade”.

Nesse trecho de carta, encontramos, mais uma vez, um registro de reconhecimento da poeta sobre sua ação de falsear no momento da escrita, no uso da linguagem. Há, portanto, a “confissão” de que a construção textual foi voltada para o entrelaçar de inventividades infantis, tornando-se fantasiosa, possivelmente enganosa, num jogo com o leitor; mesmo que o leitor seja interlocutor da correspondência e a quem tenha sido endereçado o conto, leitor esse cuja leitura foi retificada pela autora, que fez uma crítica em relação à crítica que recebera.

Admitindo a elaboração de “improváveis verdades”, ela ainda confirma tal estilo de escrita ao afirmar, ainda nesse excerto, que seu conto trata-se de “pouca ficção e mais poesia”; afirmação que destoa um pouco do gênero narrativo que escreveu e enviou à amiga para apreciação e sobre o qual faz reflexões.

Para os estudiosos de Ana Cristina Cesar, o extrapolar dos limites entre gêneros leva à consequente indefinição entre eles, em função de uma escrita que mescla os recursos que configuram cada gênero. A poeta, expressando-se à amiga Maria Cecília, ainda no trecho de carta em análise, deixa claro que, caso prossiga com o ofício de escrever (“se essa transa de escrever pintar mesmo”), ela confessa que irá passar “da poesia para a ficção”, o seu texto poético, portanto, terá, assumidamente e intencionalmente um viés ficcional. O trecho selecionado é o final da correspondência que não é assinada e se encerra com um período composto por três frases curtas e enigmáticas – “Desejos de gente, cachorro passando copos, bumerangues.”. A elaboração dessa sequência pode indicar que as revelações sobre sua forma de escrita são anseios possíveis e/ou também desejados não apenas pela autora, mas também pelo(s) leitor(es), pela gente; além disso, a imagem do “bumerangue” pode aludir à questão do “ir e vir” do sentido do texto criado, à transição oscilante entre ficção e poesia, poesia e ficção. Forma de escrita que ela assume engendrar em suas criações e que coloca em prática, inevitavelmente, em alguns trechos de suas correspondências.

Na medida em que a linguagem é figura (ou metáfora, ou prosopopeia), ela é não a coisa em si mas a representação, a pintura da coisa e, como tal, é silenciosa, muda como as pinturas são mudas. A linguagem como tropo é sempre despojadora. (...) Wordsworth diz sobre a linguagem do mal, como é na verdade toda linguagem incluindo sua própria linguagem de restauração, que ela trabalha —permanentemente e silenciosamente Ao ponto de que, na escrita, somos dependentes dessa linguagem (...), o que equivale a dizer eternamente privados de voz e condenados à mudez. (DE MAN, 2012, p.18)

A carta, como um gênero da intimidade, é um tipo de texto “condizente” com as discussões acerca das (auto)biografias, visto que são consideradas e estudadas a partir desse viés e mantêm algumas características estruturais e temáticas que permitem tal “classificação”. Sobre isso, Paul de Man, em seu artigo “Autobiografia como Desfiguração” tece algumas reflexões que lançam olhar também sobre o sujeito que escreve de si e ressalta ser “pouco frutífera” a tentativa de classificação de gênero da autobiografia ou ainda a comparação entre ela e outros textos, a exemplo de textos que são categoricamente classificados como literários.

Nesse recorte primeiro que fizemos do seu estudo, o autor dá destaque à linguagem, reafirmando que ela é, por essência, figurativa; a palavra é, para ele, “representação”, “pintura das coisas” em si, é tropo, no sentido de transformar o sentido e, por isso, ser capaz de torná-lo privado. Citando Wordsworth, De Man acrescenta que, na escrita, somos totalmente dependentes dessa linguagem, e que, conseqüentemente, estamos condenados à “mudez”. Finalizando tal raciocínio, ele ainda faz um paralelo entre a “função retórica da prosopopeia”, que dá voz por meio da linguagem, e o fato de sermos privados “da forma e do sentido de um mundo acessível apenas através da via despojadora do entendimento”; em outras palavras, o sentido do mundo, a compreensão da vida pode estar a nosso alcance apenas por meio da leitura oferecida pelo uso da linguagem; sendo assim, o “desnudar” da palavra é capaz de nos disponibilizar o entendimento da vida, uma vida que pode ser reconfigurada, recriada pela escrita – “A autobiografia vela uma des-figuração da mente da qual é ela mesma a causa” (2012, p. 18).

A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos textos. O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura em que eles determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua. A estrutura implica diferenciação assim como similaridade, na medida em que ambos dependem de um intercâmbio substitutivo que constitui o sujeito. (DE MAN, 2012, p. 5)

Reforçando a estreita relação entre autobiografia e correspondência, motivo pelo qual recorremos a Paul de Man, ele complementa que esse primeiro “tipo de texto” não é um gênero, mas sim uma forma de leitura ou de compreensão do sentido que se materializa, “em algum grau, em todos os textos”. A carta, sobretudo, por se tratar de um texto assinado, pessoal, e que representa o seu próprio autor, como forma (no sentido autoral) e como conteúdo (já que ele é o foco temático, ou o principal foco) identifica-se certamente com essa “forma de leitura” e, agregando a essa teoria, essa forma de escrita.

A questão do sujeito que escreve sobre si é tratada por Paul de Man a partir de uma “estrutura especular”, na qual dois sujeitos (escritor e aquele sobre quem se escreve) devem manter um “alinhamento”, buscando semelhança ou diferenciação, e é justamente esse intercâmbio, essa relação de identificação ou distinção que é capaz de constituir o “eu” transcrito pela linguagem.

O momento especular inerente a todo ato de entendimento revela a estrutura tropológica que subjaz a toda cognição, incluindo o conhecimento de si. O interesse da autobiografia, portanto, não está na revelação de um conhecimento confiável de si mesmo – ela não o faz – e sim na demonstração, de modo surpreendente, da impossibilidade de fechamento e de totalização (isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos sistemas textuais conformados por substituições tropológicas. (DE MAN, 2012, p. 6)

O instante em que autor e objeto da escrita refletem-se um no outro (o que ele chama de “momento especular”) funda uma “estrutura tropológica”, isto é, uma configuração de transição de sentidos oriunda do emprego da linguagem, um arranjo figurativo e metafórico em que está implícito o “conhecimento de si”; porém, um conhecimento que não necessariamente é “confiável” no sentido de verossimilhança ou autenticidade, mas um conhecimento que se demonstra “aberto” em si e por si mesmo, amplo em sua significação, que não “se fecha” nem está totalizado em seu sistema de signos. Daí o interesse por textos autobiográficos, segundo o autor, pois se trata de “sistemas textuais” compostos por substituições metafóricas.

Além de conceituar dessa maneira textos com teor autobiográfico, De Man, em outro trecho em que analisa criações de escritor Wordsworth (*Essays upon Epitaphs*), ressalta que o discurso autobiográfico também pode ser lido como um discurso de “auto-restauração”, no caso do autor analisado, em relação à morte. O escrito em questão, lido, muitas vezes, como autobiografia, na verdade, é um sistema de mediações entre vida e morte e “fundamenta-se em um consistente sistema de pensamento, metáforas e de dicção que é anunciado no início do primeiro ensaio e desenvolvido

adiante”. Por isso, a escrita é comparada a uma pintura, “na medida em que a linguagem é figura”, ela não é a “coisa em si”, o fato ou a pessoa que descreve, mas a representação, a encenação; a autobiografia, como possibilidade de escrita e de leitura, é a linguagem do tropo, da metáfora e da prosopopeia, que restaura o sujeito e “trabalha permanente e silenciosamente”.

Em suma, Paul de Man teoriza sobre a “estrutura trópica” da autobiografia e sobre o “momento especular” de escrita que ocorre entre o autor e o sujeito descrito no texto. No entanto, vale salientar a relação entre tais “conceitos” e as cartas de Ana Cristina Cesar, objetos de estudo deste trabalho. A poeta, em suas cartas, ainda que pessoais, deixa ressoar nos textos marcas de sua dicção poética, a linguagem transparece um sujeito que se inscreve pela palavra, que se preocupa com o olhar do leitor, e que se encena pelo uso da palavra. Daí também o paralelo acentuado com Michel Collot, já que essa encenação que desponta em vários trechos configura um sujeito lírico fora de si, mas um sujeito que se faz outro, um eu que se transfigura em outra voz, em uma relação especular, acrescentemos, distorcida, “deturpada” pelo uso estético (ou apenas pelo uso) da palavra escrita. A linguagem que se materializa baseada na visão que o autor tem de si, do mundo e do leitor e, assim, concretiza-se de maneira trópica (citando mais uma vez a definição de Paul de Man) e figurativa por essência; senso assim, inevitavelmente, o “eu” que fala altera-se, é “alterado” pela estrutura de sentidos empregada, ou melhor, criada pelo missivista/autor.

Segundo Dominique Combe, em seu texto *A referência desdobrada*, a definição de sujeito lírico é indissociável das “relações entre literatura e biografia, e do problema da “referencialidade” da obra literária”. O autor faz um estudo que parte do Romantismo, passando pelo Simbolismo, até a modernidade, para destacar esse conceito, não apenas no âmbito da poesia lírica, mas também em narrativas, textos intimistas e biografias. Partindo de tais análises, estuda diferentes “tipos” ou manifestações do sujeito – “retórico”, “metonímico”, “mítico” e “autoalegorização”, “empírico”, “sujeito lírico como redução fenomenológica”. Apesar disso, dessas diferentes facetas que pode assumir o “eu”, revela que o sujeito lírico não é acabado, mas sim, está em constante formação e renovação pelo poema, pelo texto poético – “O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo”. Com base em Paul Ricoeur, Combe defende a *ipseidade* do sujeito lírico, pois a determinação de uma identidade seria redutora anulando relações de alteridade, de espaço e de tempo em que esse sujeito está inscrito. Diante disso, desse “constante devir”, o “sujeito lírico não existe, ele se cria”, e a ele são asseguradas “inúmeras máscaras”.

Neste capítulo do trabalho, que dedicamos a discussões teóricas sobre a voz que aparece no texto e o endereçamento, convém citarmos mais excertos teóricos a fim de embasar a tese proposta e, no caso mais específico tratado aqui, a questão do sujeito que se coloca como uma voz outra e projeta-se no texto, nas epístolas de Ana C. como uma voz que vai além do emissor da carta, cuja assinatura não indica necessariamente “autenticidade” em relação àquilo que está escrito.

Atualmente se admite que um romance ou uma narrativa escrita em primeira pessoa não tem necessariamente um valor autobiográfico. A distinção metodológica fundamental da narratologia é entre narrador e autor, e o uso da primeira pessoa não constitui absolutamente nenhuma garantia de “autenticidade”, isto é, de referencialidade, e pode se inscrever no âmbito da ficção. (COMBE, 2009-2010, p. 121-122)

Dominique Combe contesta no fragmento acima, também de *A referência desdobrada*, o valor autobiográfico conferido a narrativas escritas em primeira pessoa e a romances. O título desse artigo pode ser justificado pela ideia apresentada nesse trecho, em que o Combe refuta a tentativa de identificação entre autor e narrador, uma coincidência que não procede, daí a referencialidade ser “desdobrada”, isto é, em certa medida, dissociada. Ambos, portanto, autor e narrador, mostram-se a partir de distinções que perpassam o momento de escrita e que colaboram para que haja uma “desarmonia” entre eles. No capítulo II desta tese, “Cartas de Ana C. – no caminho da ficcionalização”, fizemos análises de trechos de missivas em que destacamos o teor ficcional da linguagem, a partir de recursos usados pelo autor que se inscreve no texto a partir da voz de um narrador e, por isso, “narra”, ficcionaliza sua própria história, os fatos descritos sobre si mesmo. Tornando-se narrador em primeira pessoa, o autor das correspondências, aquele que assina na maioria delas, deixa de ser um simples remetente e ganha esse título em função da linguagem empregada, por essência figurativa, trópica, metafórica; assim, retomando a visão de Combe, a referencialidade torna-se desdobrada, distorcida, o sujeito que fala transfigura-se em um outro.

Longe de excluírem-se, a verdade e a ficção se apoiam mutuamente, como testemunham, aliás, numerosos textos autobiográficos impregnados de invenção romanesca. Convém então relativizar a polaridade estabelecida pela crítica entre sujeito “empírico” e sujeito “lírico”, entre autobiografia e ficção, entre a “verdade” e a “poesia”, não somente porque todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à “ficção”, mas também porque toda ficção remete a estratos autobiográficos, de modo que a crítica não tem como verificar a exatidão dos fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico ou na “poesia de circunstância” e, assim, avaliar seu grau de “ficcionalidade”; mas,

sobretudo, porque a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de “verdade” e de “realidade”. (COMBE, 2009-2010, p. 123)

Apesar de defender a distinção entre autor e narrador e refutar as tentativas de se atribuir “autenticidades” a textos escritos em primeira pessoa, Dominique Combe atenua algumas polarizações possíveis, a exemplo do dualismo entre verdade e ficção. Segundo ele, todo “discurso referencial” vai conter inevitavelmente “uma parte de invenção ou de imaginação que alude à ficção” que é um “instrumento heurístico”; por isso, fica inviável à crítica “verificar” o nível de ficcionalidade em um texto que seja autorrepresentativo, um discurso transposto por figurações e encenações inerentes ao uso da palavra.

Assim, o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia. (COMBE, 2009-2010, p. 124)

Para finalizar com as contribuições feitas por Combe, elencamos apenas mais esse excerto em que ele apresenta a concepção de um “sujeito autobiográfico ficcionalizado” ou “em vias da ficcionalização”. Uma voz que se “inscreve” em uma realidade experimentada, mas o faz de modo a causar uma “aporia” para a crítica ingênua que busca vestígios biográficos e redutores de uma obra. O que ele chama de “movimento pendular” remete mais uma vez à relativização entre a ficção e a biografia, já que o limite entre ambas é tênue e de difícil “separação”.

Em Ana Cristina Cesar, mais especificamente nas missivas, o sujeito parte de uma realidade vivida, fragmentada a partir de um recorte temporal, na (re)construção de um cotidiano descrito, em tom e estrutura de diário, com o olhar voltado ao mesmo tempo para si (ou para a visão que faz de si) e para um destinatário específico, cuja visão e nível de relação também ganham peso no momento da escrita, no momento da escolha das palavras e, sobretudo, no estilo empenhado para representar a si no texto. O sujeito que se projeta nas correspondências desdobra-se, para usar uma expressão coerente com a defesa de Dominique Combe e acrescentar à análise do eu transcrito nas missivas da poeta.

do diário não diário “inconfissões”

Forma sem norma
Defesa cotidiana
Conteúdo tudo

Abranges uma Ana

inconfissões – 17.10.68

(CESAR, 2003, p. 149)

O neologismo “inconfissão” é usado em mais de um texto por Ana Cristina Cesar e deu título a um livro organizado por Eucanaã Ferraz, o *Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar*¹², uma reunião de fotos e depoimentos sobre ela de pessoas que foram próximas. Esse termo representa uma auto confissão sobre o ato de mentir, sobre o ato de falsear, quando, na verdade, o esperado é uma revelação “sincera” sobre si; até o diário, texto também “responsável” por essa sinceridade, é o “não diário”, aparecendo acompanhado por uma negativa, a poeta então assume contrariar as estruturas intimistas do gênero. A forma “empregada” é “sem norma”, sem regras ou sem que essas normas sejam seguidas, essa é uma defesa do sujeito que fala, uma “defesa cotidiana”, recorrente, ou ainda, em outra perspectiva, feita em favor do cotidiano, como é o “papel” desempenhado pelo diário. Em relação á temática do “diário não diário”, o “conteúdo” é um aspecto fundamental e contempla “uma Ana”, ou seja, uma versão da poeta, um(a) outro(a) a quem o texto dá voz.

Nesse breve poema, de *Inéditos e dispersos*, e mesmo que essa seja uma linguagem poética, percebemos a concepção sustentada a respeito da característica intimista atribuída a textos, mais especificamente ao diário. A intimidade não é segredada, nem mesmo por meio de confissões, e o diário pode ser descaracterizado como consequência da presença de um sujeito que se faz outro, de um eu que é todo o conteúdo da linguagem, mas que é, por sua vez, representativo, performático, ou ainda, que mostra ou dá a conhecer apenas uma face de si – “uma Ana”.

Convém recorrer mais uma vez a Annita Costa Malufe que, em seu artigo intitulado “Ana Cristina Cesar: uma poética dos retalhos”, discorre sobre a questão do sujeito elaborado nos textos da poeta.

O que vemos, ao contrário, é uma “dissolução do eu romântico na mascarada errante do sujeito poético instaurada pelo modernismo, configurando uma alternativa à ‘desaparição elocutória do eu’ proposta e realizada por Mallarmé”, nas palavras de Moriconi (1996, p. 99). Um sujeito poético errático, de olhar ramificado, mutante, que, para Sússekind, estaria expresso no próprio modo de escrita de Ana C.: “(...) para um texto e um sujeito visualmente descentrados, um poema em palavras soltas, sós, declarações telegráficas, relatos

¹² FERRAZ, Eucanaã (org.). *Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: IMS, 2016.

reticentes, cortes” (SÜSSEKIND, 1995, p. 31). Um sujeito também retalhado, portanto. (MALUFE, 2015, p. 43)

Malufe (2015) cita, dentre outros, Flora Süssekind para embasar suas análises, particularmente um trecho em que essa última afirma que “Ana C. não quer ser autorretrato, tampouco busca um personagem-narrador auto-retratável, com contornos fixos, narrador onipotente, centrado”. Além dessa base, Malufe também cita Ítalo Moriconi que também contribui para que ela fundamente sua caracterização a respeito do sujeito poético definido no modo de escrita de Ana C.: um sujeito “mutante”, “de olhar ramificado” e adjetivado como “errático”. Uma voz chamada, sobretudo, de “retalhada”, recortada em função do estilo impresso nos textos de Ana C. – uma linguagem permeada por “cortes”, “declarações telegráficas” e “relatos reticentes”. Daí a defesa pela percepção de um sujeito que não se mostra centrado, uno, ou fechado em si mesmo; ao contrário, é uma voz que se faz multifacetada, pluralizada e de difícil “compreensão”, de sentindo flutuante pelo uso da palavra.

Para reforçar essa tese defendida por Annita Costa Malufe, e que tanto contribui à defesa proposta neste trabalho, é imprescindível citar outro trecho do mesmo artigo em análise.

Pode-se dizer, assim, que a construção do “eu lírico” em Ana C., se quisermos pensar ainda nestes termos, dá-se como resultado desse procedimento de colagens, ou bricolagem, de falas. O eu que se manifesta no texto é um **sujeito desmembrado, maleável e disforme, sem uma identidade fixa e definida**. Conforme Ítalo Moriconi, a bricolagem é um dos principais recursos que expressam a fragmentação do sujeito poético em Ana Cristina. É na justaposição de falas, e na conversação que se encontra o sentido dos seus escritos e da formação de sua persona poética. Trata-se de um “**eu descentrado**”, que se apresenta como burburinho, na acertada definição de Süssekind, para quem o sujeito que percorre os textos de Ana C. é na verdade uma voz: voz que vai pouco a pouco se delineando, marcada pela intromissão de muitas falas, **uma voz múltipla, um eu lírico dramatizado como conversação**. Uma “**poesia-em-vozes**”, vozes suas, dos outros, vozes anônimas ou famosas, mas sempre a busca de uma voz própria, em uma obra que ela define como “**biografia imaginária, em fragmentos, de uma voz**”. (MALUFE, 2015, p. 43-44) (grifos nossos)

Mais uma vez, Malufe (2015) ampara-se em Moriconi e Süssekind para argumentar em favor da sua concepção de “eu lírico” na escrita de Ana C.. Um eu sem identidade fixa e “descentrado”. Ademais, a questão da pluralidade de vozes é tratada pela estudiosa também, que ressalta a “interferência” de outras vozes na constituição da voz que transparece na linguagem empregada pela poeta e, para tanto, cita o conceito de “bricolagem” usado por Ítalo Moriconi, isto é, uma montagem e/ou justaposição de

falas, como sendo um dos principais recursos que levam à “fragmentação” do sujeito engendrado por Ana Cristina Cesar. Além desse conceito, a noção de “burburinho”, apresentada por Sússekind é validada por Malufe com o intuito de fundamentar o fato de que o eu lírico vai se constituindo aos poucos, a partir da associação de várias vozes e, por isso, ele é um “eu dramatizado como conversação”. O que se percebe pelo estilo da poeta é uma constante busca por uma voz própria, pela junção de várias outras; em decorrência disso, a obra de Ana C. é definida por Sússekind, e confirmado por Malufe, como uma “biografia imaginária, em fragmentos, de uma voz”.

poema óbvio

Não sou idêntica a mim mesmo
sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo
[ponto de vista]

Não sou divina, não tenho causa
Não tenho razão de ser nem finalidade própria:
Sou a própria lógica circundante

junho/69
(CESAR, 2013, p. 172)

Aproveitando a “oportunidade” da referência ao conceito de “eu lírico”, abandonamos um pouco as cartas e voltamos a análise a um poema de Ana Cristina Cesar, que compõe a obra *Inéditos e dispersos*. Nele, intitulado como “óbvio”, percebemos um ensaio sobre a definição do sujeito que se expressa “através” do texto poético. A escrita toda em primeira pessoa dá indícios de revelações sobre o eu lírico, ao passo que nega qualquer informação sobre ele – “sou e não sou ao mesmo tempo”. Um sujeito que não se dá a conhecer, pois não possui ou sequer revela seu propósito, intenções ou razões de ser; assume que não é “divino”, não é um ser sagrado ou sacralizado pelo poema e, principalmente, é “alguém” que se difere de si mesmo o tempo todo, “alguém” que não é constante em sua personalidade ou identidade – “Não sou idêntica a mim mesmo”. Nesse verso, há supostamente um erro de concordância gramatical, entre a voz feminina do adjetivo “idêntica” e o pronome “mesmo” flexionado no masculino, suposto erro porque a intencionalidade recôndita pode aludir, mais uma vez, ao fato de que essa voz, esse “eu”, não é um só, é múltiplo, e não é definido nem ao menos quanto ao seu gênero. O “ponto de vista” e o “lugar” podem variar e o próprio sujeito pode se fazer outro independente do espaço que “ocupa” e do pensamento que expressa. Essa voz autodefine-se como sendo “a própria lógica circundante”. Essa é a única certeza e especificação que dá ao leitor sobre si, apontando para o fato de que o sujeito empírico pode estar à volta do texto, pode apenas envolver o

poema, estando presente de forma periférica, secundária; contudo, não faz parte por completo da composição da escrita, do conteúdo do que é proferido, já que esse sujeito não é definido, não é único e nem ele mesmo se conhece. Talvez essa seja a essência da poesia, da arte, da escrita, ou ainda, do projeto poético defendido e praticado por Ana Cristina Cesar, já que o poema é “óbvio”, evidente e notório. A definição de sujeito, de eu lírico manifesta nesse texto, tem a função de esclarecer sobre a perspectiva de Ana Cristina Cesar em relação à escrita, à Literatura, à crítica literária e aos estudos literários de modo geral.

Mesmo que seja por meio de um texto poético, Ana Cristina Cesar apresenta-nos mais do que sua concepção de eu lírico, ela nos oferece uma proposta de sujeito poético que está, sobretudo, materializada em sua linguagem, em seu estilo, uma marca cuja presença estende-se dos poemas e textos tipicamente ficcionais até os textos intimistas e confessionais, como os diários e as cartas, os quais refletem esse sujeito plural e impreciso.

Ao me referir aqui ao recurso da bricolagem, portanto, não me interessa investigar se Ana C. quis ou não responder a uma crítica literária, mostrando o quanto seus poemas não se resumiam a meros relatos de menina, diários, escrita automática cotidiana etc. (...) O que me parece relevante é propor uma leitura na qual o que importa não é a bricolagem em si, o que ela significa em termos históricos ou representacionais, mas sim, a bricolagem enquanto uma estratégia de composição recorrente de Ana Cristina para disparar efeitos de leitura – independentemente do reconhecimento, pelo leitor, de suas fontes e influências. Parece-me importar mais perguntas como: do que este recurso da bricolagem é capaz? De que potências ele nutre o texto de Ana C.? Como ele participa da criação de sentidos? Como ele seria capaz de produzir novos afetos e percepções no e do poema? (MALUFE, 2015, p. 50-51)

Nesse trecho, Malufe justifica-se sobre o fato de ter citado (de empréstimo de Moriconi) o recurso da bricolagem. Segundo ela, a intenção de ressaltar a montagem de vozes que acontece no modo de escrita de Ana C. relaciona-se com a proposição de uma leitura que se preocupa com “a bricolagem enquanto uma estratégia de composição recorrente em Ana Cristina” e da qual, conseqüentemente, decorrem “efeitos de leitura” que superam a simples demonstração de uma “escrita automática cotidiana”, por exemplo. Desse modo, a estudiosa, valoriza a bricolagem, isto é, a justaposição de vozes na composição de um sujeito que se faz múltiplo, como mais um recurso de estilo praticado por Ana C. em seus textos, sendo que a análise de tal artifício permite uma leitura que “alcança” significados em níveis “históricos e representacionais”, uma leitura que vai além da consideração dos poemas como meros “relatos de menina”.

Considerando a existência desse tipo de sujeito, engendrado pela poeta e assumido explicitamente por ela, para além de uma leitura mais profícua de sua obra, com respostas à crítica literária, dar-se-á importância a questionamentos mais relevantes diante da análise dos textos, questionamentos esses que prezam pela potencialidade semântica e significativa da escrita de Ana Cristina Cesar – “do que este recurso da bricolagem é capaz? De que potências ele nutre o texto de Ana C.? Como ele participa da criação de sentidos? Como ele seria capaz de produzir novos afetos e percepções no e do poema?”.

Esse tipo de leitura da obra da poeta, principalmente de suas cartas – nosso objeto de estudo, é o enfoque deste trabalho. A dedicação é voltada a uma análise que extrapole, ainda que com cautela, o nível estritamente biográfico, que reconheça e que também notabilize o teor literário existente na linguagem das missivas, trechos e passagens em que percebemos seu distinto estilo de escrita. Portanto, é um tipo de leitura em que, voltando o olhar, sobretudo, ao sujeito que se manifesta, à voz “que fala “através” do texto, é possível que percebamos também o “verniz literário” praticado por Ana Cristina Cesar e, com isso, por meio da percepção do caráter poético também nesses textos, compreendermos “novos afetos”, “novos sentidos”, toda a potencialidade poética de que é capaz o projeto poético de Ana C..

1.1.2 Da intenção do autor

Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão, onde a correspondência fica mais quente. Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do teu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. Então é muito dirigido. Vocês estudaram Jakobson? Função fática? Muito centrado naquilo que é a segunda pessoa. Então, carta é cheio de vocativos, é cheio de exortações a alguém. É alguém que importa numa carta, mesmo que você esteja falando de coisas tuas. Diários... também. (CESAR, 1999b, p. 257)

Em trecho de um depoimento dado por Ana Cristina Cesar e transcrito em *Crítica e Tradução*, a autora, no momento ainda de sua apresentação, apresenta uma reflexão pessoal sobre a carta e a intencionalidade. Além de ressaltar aspectos teóricos que compõem as missivas, como a função fática de Jakobson, Ana C. enfatiza uma necessidade que norteia a escrita da correspondência: a intenção de “mobilizar alguém”. A “comoção” do outro para quem se escreve é, desse modo, e na visão da poeta, uma característica intrínseca ao ato de produção desse gênero, que se vale de vários recursos

interjetivos, mas todos com a intenção (clara ou não) de “incitar”, influenciar de alguma forma o destinatário. Assim como os diários, ela ressalta que a carta trata sim da intimidade, das “coisas tuas”, mas todo o direcionamento da escrita é voltado ao interlocutor. Portanto, citando como base uma fala da própria Ana Cristina Cesar, a epístola é permeada de intencionalidade e uma delas, senão a principal, sem dúvidas é a preocupação com o leitor, e a vontade de “mobilizá-lo”. Esse aspecto do endereçamento será tratado com mais profundidade ainda neste capítulo, em tópico seguinte. A intenção que motiva a escrita é assunto de Ana C. em outros tipos de texto também.

nada, esta espuma

Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus uivos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia.
(CESAR, 2013, p. 27).

“Agora”, recorremos, à linguagem essencialmente (e intencionalmente) poética elaborada por Ana C. para, por meio de sua metalinguagem, compreendermos como os assuntos da criação literária e da intencionalidade são tratados por ela. O título desse poema já anuncia o vazio, o “nada”, à ausência de sentido, talvez, porém, que é acompanhada pela palavra “espuma”, que pode representar, em contraponto com esse “nada”, algum indício, uma sutil significação anunciada como conteúdo do poema. De todo modo, percebemos nessa frase a enunciação da impossibilidade ou inviabilidade de se proferir alguma matéria no texto, uma dificuldade confessada pelo eu lírico.

Escrever é uma ação caracterizada como “maldade” por ser uma afronta ao “desejo”, mas é um ato que o sujeito afirma insistir em realizar. Um “eu” que está navegando, está velejando por águas das quais espera que surja uma sereia, cujos “seios” deseja visualizar, pois eles, tanto os seios quanto a sereia, representam fonte de inspiração, de iluminação para a escrita. O eu lírico “fala” enquanto descansa na “parede” que recosta a embarcação, enquanto faz alguma travessia por águas que podem o levar ao caminho da escrita, em busca da musa que o capacita a criar; no entanto, ele não sabe se essa musa o inspira de fato, ou apenas o castiga com seus “uivos”. Em outras palavras, a inspiração poética tão desejada, ainda que buscada, não é uma certeza; a sereia pode não mostrar seu seio, seu canto, a fonte pode não se exhibir e o “nada” é a única alternativa ou, diante apenas da demonstração dos “uivos”, uma “espuma”, apenas um vislumbre da inspiração almejada.

O anseio tão marcado nesse poema é manifestado pelo eu lírico é pela iluminação que garante a escrita poética, quase sagrada, e oferecida por um ser místico, sendo assim, um gesto “divino”. Essa é a intencionalidade manifestada pela voz que “fala” por meio do texto, sua intenção é alcançar tal inspiração e transmiti-la, materializá-la, valendo-se de palavras. A intenção do “autor”, portanto, não tem a ver com a expressão de sua subjetividade, mas sim pela busca de uma forma de criação da qual ele se vale para manifestar que a deseja, explicando melhor, ele usa de inspiração poética para expressar que deseja tal inspiração. A respeito da intencionalidade do autor e de como a crítica literária trata esse assunto, convém explorarmos o estudo de Antoine Compagnon.

Em *O demônio da teoria*, mais estritamente no capítulo em que problematiza sobre a questão do autor, ele enfatiza que, quando alguém escreve um texto, com certeza tem a intenção de exprimir algo; porém, não há garantia de coincidência entre o a “sequência de palavras escolhida” e o sentido obtido. A preocupação com a experiência do autor e o seu intuito é de cunho puramente histórico, já que “não existe uma equação lógica” que permita reconstruir a intenção do autor, “supondo que ela seja detectável”. “A única intenção que conta em um autor é a de fazer literatura (no sentido em que a arte é intencional)”, afirma Compagnon que critica os antiintencionalistas estruturalistas, que priorizam a “autossuficiência” da língua, mas também critica os intencionalistas que negam fatos biográficos e qualquer vestígio deles.

O questionamento da intenção do autor se resume, frequentemente, na exigência de um retorno ao texto contra o homem e a obra, mas ele não deve ser confundido com esse retorno. Entretanto, um dos frutos desse debate foi uma elucidação e um refinamento do conceito de intenção, por exemplo, entre aqueles que sustentam que perguntar o que querem dizer as palavras, apesar das mais sutis denegações, não é mais que perguntar o que quer dizer o autor, com a condição de bem definir este querer-dizer. (COMPAGNON, 2006, p. 84-85)

Antonie Compagnon critica a leitura estritamente biográfica que, durante algum tempo, foi praticada pela crítica e pelo ensino de Literatura. Especialmente sobre Ana Cristina Cesar, sabemos que seu suicídio precoce e sua postura mais recôndita contribuíram sobremaneira para que esse tipo de interpretação de sua obra fosse bastante frequente. A defesa feita pelo estudioso é em favor do que ele chama de “refinamento” do conceito de “intenção”, fruto de debate sobre o tema, sendo que tal aperfeiçoamento resultou em um contraponto essencial e mais equilibrado: “perguntar o que querem dizer as palavras (...) não é mais que perguntar o que quer dizer o autor”.

Uma introdução à teoria da literatura pode limitar-se a explorar um pequeno número de noções em torno das quais a teoria literária (os formalistas e seus descendentes) polemizou: o autor foi claramente o bode expiatório principal das diversas novas críticas, não somente porque simbolizava o humanismo e o individualismo que a teoria literária queria eliminar dos estudos literários, mas também porque sua problemática arrastava consigo todos os outros anticonceitos da teoria literária. Assim, a importância atribuída às qualidades especiais do texto literário (a *literariedade*) é inversamente proporcional à ação atribuída à intenção do autor. (COMPAGNON, 2006, p. 48)

Percorrendo a história da teoria literária, percurso que Compagnon faz pra cada conceito pontuado em seu livro, o autor destaca o tratamento dado ao autor no decorrer das várias correntes críticas e evidencia que o escritor (pessoa física, biográfica) foi, por muito tempo, “responsabilizado” pela leitura de sua obra; entretanto, a partir do Formalismo, outras características da obra, como a “*literariedade*” ganharam destaque em detrimento da análise da intenção do autor. Apesar disso, o estudioso aponta para uma espécie de incompatibilidade entre leituras, já que considerar as “qualidades especiais do texto literário” é “inversamente proporcional à ação atribuída à intenção do autor”, logo, as duas interpretações não são feitas de forma simultânea ou contributivas, mas sim de forma excludente. Ao se priorizar uma leitura que valoriza apenas a intencionalidade de quem escreve, ignora-se a escrita, ou, se se privilegia a linguagem, esquece-se do autor e de seu “desejo”.

A intenção do autor é o critério pedagógico ou acadêmico tradicional para esclarecer-se o sentido literário. Seu resgate é, ou foi por muito tempo, o fim principal, ou mesmo exclusivo, da explicação de texto. Segundo o **preconceito** corrente, o sentido de um texto é o que o autor desse texto quis dizer. Um preconceito não é necessariamente desprovido de verdade, mas a vantagem principal da identificação do sentido à intenção é a de resolver o problema da interpretação literária: **se sabemos o que o autor quis dizer, ou se podemos sabê-lo fazendo um esforço (...), não é preciso interpretar o texto. A explicação pela intenção torna, pois, a crítica literária inútil (...).** Além disso, a própria teoria torna-se supérflua: se o sentido é intencional, objetivo, histórico, não há mais necessidade nem da crítica nem tampouco da crítica da crítica para separar os críticos. (COMPAGNON, 2006, p. 49) (grifos nossos)

Nessa passagem, Antoine Compagnon faz uma crítica relacionada à investigação da intenção do autor como um recurso “pedagógico” apenas que se reduz à explicação do texto e dos sentidos que ele pode apresentar. Para o autor, limitar a linguagem àquilo que o “autor quis dizer” seria um preconceito que torna desnecessária a crítica literária e os críticos, consequentemente. Esse tipo de leitura, exígua por si mesma e delimitada a um critério que se torna estrito, “resolve o problema da interpretação”, pois elimina desdobramentos de sentidos e a Teoria da Literatura. Apesar de reconhecer o papel da

intenção do autor em uma obra, Compagnon faz essa ressalva, destacando tal preconceito.

Nessa comparação entre o autor e o pronome da primeira pessoa reconhece-se a reflexão de Émile Benveniste sobre “La nature des pronoms” [A natureza dos pronomes] (1956), que teve uma grande influência sobre a nova crítica. **O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao “escriptor”, que não é jamais senão um “sujeito” no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma “pessoa” no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora.** Donde se segue, ainda, que a escritura não pode “representar”, “pintar” absolutamente nada anterior a sua enunciação, e que ela, tanto quanto a linguagem, não têm origem. Sem origem, “o texto é um tecido em citações”: a noção de intertextualidade se infere, também ela, da morte do autor. (COMPAGNON, 2006, p. 50-51) (grifos nossos)

A teoria defendida nesse fragmento, com base em Émile Benveniste, é de grandiosíssima contribuição a este trabalho. Nesse trecho, Compagnon eleva o autor a um escritor, isto é, um sujeito da enunciação, que se produz e que existe (ou passa a existir) a partir da sua escrita, ou ainda, na e pela sua escrita. Portanto, o autor, enquanto pessoa física e do ponto de vista psicológico, “deixa de existir”, dando lugar a um “ser de papel”, um ser que se representa, mas no momento de sua enunciação. Dando sequência ao estudo de Benveniste, o autor de *O demônio da teoria*, lembra que as intertextualidades, enquanto citações de uma linguagem “sem origem”, cujas anterioridades são ignoradas, fazem parte da “morte do autor”.

Ainda parafraseando Compagnon, o pressuposto da corrente moderna “denuncia” (no sentido de objetar) a pertinência ou observância da intenção do autor para “determinar ou descrever a significação da obra”. E, para elucidar esse pensamento da chamada “corrente moderna”, ele tece algumas reflexões acerca da ideia de sentido e de significação que contribuem sobre o entendimento da intencionalidade em uma obra. Para compreendermos melhor sobre essa questão e também a respeito do posicionamento dele sobre o autor, convém nos pautarmos em mais trechos de seu livro *O demônio da teoria*.

O *sentido*, segundo Hirsch, designa aquilo que permanece estável na recepção de um texto; ele responde à questão: “O que quer dizer este texto?” A *significação* designa o que muda na recepção de um texto: ela responde à questão: “Que valor tem esse texto?” O sentido é singular; a significação, que coloca sentido em relação a uma situação, é variável, plural, aberta e, talvez, infinita. (...) O *sentido* é o objeto da interpretação do texto; a *significação* é o objeto da *aplicação* do texto ao contexto de sua recepção (primeira ou ulterior) e, portanto, de sua avaliação. (COMPAGNON, 2006, p. 86)

Valendo-se da definição de Eric Donald Hirsch Jr., Compagnon mostra a diferença entre sentido e significação, interpretação e avaliação, distinção essa que suprime a contradição entre a tese intencionalista e a sobrevivência das obras. O que é inesgotável em uma obra é sua significação, sua pertinência fora do contexto de seu surgimento.

O texto tem então um sentido original mas também sentidos subsequentes e anacrônicos; tem uma significação original mas também significações posteriores. O sentido ulterior pode identificar-se com o sentido original, mas nada impede que dele se afaste, o que também ocorre com a significação ulterior e a significação original. Quanto à intenção do autor, essa não se reduz ao sentido original, mas compreende a significação original. Para exemplificar, o autor cita o texto irônico, que tem uma significação original diferente (contrária) do seu sentido original.

Para muitos filósofos contemporâneos, não cabe distinguir intenção do autor e sentido das palavras. O que interpretamos quando lemos um texto é, indiferentemente, tanto o sentido das palavras quanto a intenção do autor. Quando se começa a distingui-los, cai-se na casuística. Mas isso não implica a volta ao homem e à obra, uma vez que a intenção não é o objetivo e sim o sentido intentado. (COMPAGNON, 2006, p. 92)

“Desvendar” a intenção do autor, portanto, não é finalidade de leitura, mas é o sentido que pode ser conquistado pela leitura, que não necessariamente reflete o autor. Nesse excerto, temos uma ponderação feita por Compagnon com base em “muitos filósofos contemporâneos”, para os quais, ler um texto é, ao mesmo tempo, interpretar o sentido das palavras e a intenção do autor. Uma interpretação não exclui a outra e não remete à biografia pura e simples do escritor. Um “ser de papel” que se inscreve no texto e pelo texto, que expressa significações anteriores e posteriores ao que é materializado, mas também um “escriptor”, que, para além de sua biografia ou do seu perfil social e psicológico, engendra e arquiteta códigos que dão vida a uma obra repleta de sentidos e significações que podem e devem ser consideradas no momento da interpretação. Um tipo de leitura, portanto, que não é excludente e muito menos elimina o papel da crítica literária, ao contrário, torna-a ainda mais necessária, tendo em vista que tais significações são amplas e o texto abre-se à leitura como um leque. A interpretação defendida privilegia tanto a escrita e os aspectos literários dela, quanto a intenção do autor, considerando que a intenção em sua definição aprimorada: como sendo a junção de sentidos e significações – sentidos oriundos do emprego das palavras

e as significações que são desdobramentos a partir de leituras possíveis do texto escrito e a partir da recepção que ele pode ter.

Luciana di Leone, em *As tramas da consagração*, apresenta uma visão muito próxima à de Compagnon, todavia, enquanto ele apresenta uma perspectiva ideia à crítica literária de modo geral, a estudiosa propõe um tipo de leitura voltado especificamente para a obra de Ana ..

Se perguntarmos, enfim, onde está ‘Ana C.’, a resposta será escorregadia. Nem nos documentos, nem numa biografia exterior a eles. Talvez afirmar que ‘Ana C.’ está no umbral, no entre, nas aspas; que ‘Ana C.’ é o que fica de uma vida real que foi posta em jogo. Para Agamben, por exemplo, o autor seria esse gesto, insubstancial, através do qual uma pessoa coloca a sua vida em jogo nos textos e a disponibiliza no campo de forças das significações. (LEONE, 2008, p.25).

A pessoa biográfica Ana Cristina Cesar dá lugar à escritora, cede espaço a um ser de papel inventado pela escrita. A “vida real” é colocada “em jogo” no texto, é recriada e, conseqüentemente, a autora escapa ao olhar do leitor, mesmo daquele que intenta fazer esse tipo de “investigação”. Balizada por Giorgio Agamben, Di Leone ainda reitera que o autor é apenas um “gesto”, disforme, aquele que se vale de significações para representar sua “vida”, seu “real”. Essa perspectiva de autor é condizente com o perfil de sujeito engendrado nos textos de Ana Cristina Cesar, uma voz que se faz outra, que mostra sua intenção, mas não de forma pessoalizada ou sentimental/psicológica, mas voltada ao texto ou a esse outro manifesto, encenado, construído pela linguagem.

Ao produzir literatura, eu não faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, **não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade até.** Já que é uma impossibilidade, eu **opto pelo literário** e essa opção tem que ter uma certa alegria. Ela é engraçada. Não é uma perda como parece. Ela tem uma renúncia inicial, mas, no final, não é uma perda não. A gente tem que falar, a gente tem mais é que falar. **Falar nunca é a verdade exatamente, mas a gente tem que falar, falar, falar, falar, falar, falar... para abrir brecha. Se não, a gente angustia muito.** (CESAR, 1999b, p.273). (grifos nossos)

No livro *Crítica e tradução*, especificamente na transcrição de um depoimento dado por Ana Cristina Cesar em um curso destinado a mulheres, a poeta é questionada a respeito de sua frase “Opto pelo olhar estetizante...” e comenta justificando tal afirmação com base na ideia de que, ao escrever ou falar, “você pode ser movida” na intenção de traduzir a verdade ou de estetizá-la, ou seja, escrever a partir de “um material inicial, bruto”. Segundo ela, na sequência, ao optar por estetizar, o sujeito sai

do nível da Verdade (“com letra maiúscula”) e passa ao fingimento, até concluir que a Verdade não existe, “que nem pode ser transmitida”. Ela confessa que está fazendo uma afirmação relacionada a “princípios da produção literária” e enfatiza que a Verdade “nem pode ser transmitida”.

Escrever “Verdades” é reconhecidamente exposto como sendo algo impossível, sobretudo, escrever uma verdade acerca do próprio eu, do próprio autor. Diante disso, a opção pelo “literário” faz-se melhor e até mesmo faz-se um ganho que tem que ser executado com “alegria”. Aparentemente, optar pela escrita literária, pode representar uma “perda” de início, pois há uma renúncia, que seria referente ao próprio autor, impossibilitado de manifestar seu íntimo e “Real” (com letra maiúscula para manter coerência com a “Verdade” expressa por Ana C.); todavia, “falar”, “expressar-se” é positivo já que alivia a angústia, tornando-se uma necessidade do sujeito. A expressão desse eu, dessa voz, “nunca é a verdade”, porém, “abre uma brecha” e, por isso também, “falar” é preciso. Essa é uma tese defendida e sustentada por Ana Cristina Cesar em entrevista e, por meio dela, podemos ratificar que, de fato, o sujeito (lírico) inscrito em seus textos não pode ser “sincero” totalmente, a “Verdade” é negada a ele e a escrita literária é uma opção de quem não consegue imprimir no texto o “Real” sobre si, restando então o “olhar estetizante” sobre o mundo e sobre o “eu”, restando o exercício de estética e de construção textual, os quais são feitos “com alegria”. Tal ponto de vista estende-se também às cartas pessoais escritas por Ana, uma vez que, em vários momentos, percebemos esse “olhar estetizante”; notamos um sujeito que, tendo consciência de que não consegue expressar a verdade sobre seu cotidiano, sobre suas subjetividades, “move-se” no texto pela linguagem, pela construção da escrita, imprimindo um tom poético por vezes, ou simplesmente, obtuso, de modo a abrir apenas essa “brecha” ao leitor; um remetente que dá lugar a um sujeito deslocado, transfigurado pela escrita “estetizada”, um “eu” encenado no texto ao destinatário e leitor.

10 de maio

Ando com preguiça de escrever. Queria escrever mais puramente. Minhas costelas doem. Reparo na longa demora e na literatura. Reli hoje cartões-postais que mandava da Europa, todos literatura. “Reparo”. “Percebo”. “Constato”. Ainda formas de distanciamento. (CESAR, 1999, p. 217)

Em uma missiva enviada a Ana Candida Perez, Ana Cristina Cesar, que não assina nesse texto, introduz com uma passagem metalinguística que reflete justamente sobre a sua própria escrita de correspondências. Mesmo afirmando que está com

“preguiça de escrever”, afirma sobre seu desejo pela escrita “pura”, pela produção de literatura, intenção manifesta no poema “nada, esta espuma” analisado anteriormente. Essa tarefa, entretanto, é demorada, tanto que causa dor nas “costelas”. O sujeito que “fala” “através” do texto da carta confessa que releu “cartões-postais” que escrevera e enviara da Europa e, após uma análise também demorada e aparentemente minuciosa (“Reparo”, “Percebo”, “Constato”), análise composta por gestos premeditados não simultâneos e escritos com letra maiúscula, conclui que todos esses postais são configurados como “Literatura”. Após tal constatação, ou ainda para complementar tal comprovação, esse sujeito afirma que todos os seus postais são “formas de distanciamento”, ainda que sejam correspondências. Um sujeito, portanto, que se assume distante em sua própria manifestação, um “eu” que confessa fazer Literatura nas suas cartas e, por isso, desloca-se, não se dá a conhecer. O que percebemos, portanto, nesse trecho de carta e em muitos outros que serão analisados neste trabalho, é a presença de um “eu” que se faz outro, uma voz inscrita e encenada pela linguagem, por meio de uma construção estética que torna inviável “falar a Verdade”, um “ser de papel” criado por Ana Cristina Cesar.

1.2. A questão do Endereçamento: o empenho performático de um sujeito que se desdobra em vários “eus em trânsito”

Toda linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro¹³. (SANTIAGO, 1986, p.95)

Silviano Santiago dá início ao seu texto *Singular e anônimo* questionando Roman Jakobson e citando a “palavra intransitiva” de Roland Barthes que faz parte do poema. A linguagem poética, segundo ele, define o leitor como um espectador que “não é todos como também não é uma única pessoa”; o leitor, dessa forma, é adjetivado como “singular e anônimo”, título do texto.

Para o autor, Ana C. institui “dois protocolos simultâneos e semelhantes para que o leitor atue com proveito mútuo na cena da sua poesia”: o primeiro tem relação com o nível do conhecimento e do reconhecimento que de sua obra estavam fazendo os companheiros de geração, isto é, os leitores são contemporâneos à poeta e percorrem o caminho da identificação. Já o segundo protocolo acontece quando, em *A teus pés*, o

¹³ Silviano Santiago, *Singular e anônimo*, em *Nas malhas das letras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1986. (apud PEDROSA, 2013, p. 73)

texto desestimula o leitor de ler, desmistifica os equívocos do leitor autoritário – aquele que enfrenta as exigências do poema com ideias preconcebidas e globalizantes.

Apesar de Cacaso afirmar que Ana, em seus poemas, “estava excluindo o leitor”, mas os “diários eram mais fáceis de entender”, Santiago contrapõe retificando que, em ambos os gêneros, “o leitor está incluído – a linguagem poética nunca exclui o leitor”.

A dicotomia fácil e difícil não existe para quem tem a força de sobrecarregar de significado a linguagem para que ela viaje em direção ao outro, para que ela sempre se organize e se libere pela dinâmica da travessia. (SANTIAGO, 1986, p. 97)

Um texto caracterizado pelo autor como sendo de “linguagem fácil”, talvez os não poéticos, ficam reduzidos a uma passagem “curta e batida” e não conseguem “alcançar” o outro. Já os que são “difíceis” “impulsionam a linguagem ao infinito”, permitindo amplas e várias interpretações, sendo possível sua travessia ao leitor, quem é responsável por sobrecarregar de significado as palavras que permitem esse empenho. A dinâmica da travessia possibilita a interpretação e esclarece o papel do leitor/interlocutor no processo de escrita. Um poema, que é ao todo compreendido, perde sua essência, perde sua existência; “uma leitura é sempre passageira porque é abrangente, mas incompleta” e tal incompletude apenas é “preenchida” com a visão do destinatário, do leitor.

Nas cartas de Ana Cristina Cesar, há um destinatário nomeado específico, ao contrário, é claro, da “Correspondência Completa”. No entanto, o que percebemos ao analisarmos a linguagem dessas missivas pessoais é que há exercícios poéticos nos textos, há passagens em que a autora manifesta, coloca em jogo, toda a sua dicção poética, em exibicionismo ao interlocutor nominado, mas também, consequentemente, ao leitor “singular e anônimo”, já que o destino das cartas torna-se amplo em função da publicação delas e, consequentemente, apresentando trechos poéticos, a leitura desses se faz abrangente. Valendo-se da linguagem da intimidade de um sujeito que se faz outro nas epístolas, percebemos, pois, uma linguagem em travessia tanto pela/para a linguagem poética quanto em relação ao interlocutor ou a um (indefinido) leitor. Portanto, mesmo que os dados biográficos existam, eles são atravessados pela interpretação, pela participação desse leitor, porque esse tipo de linguagem “consegue falar para o singular e anônimo, desde que este tenha a coragem de ser leitor”.

O sujeito se constitui e se modula pela relação nervosa com o leitor, ou melhor, com aquilo que, na retórica da interlocução, aponta para um transbordamento do sujeito, do espaço delimitado da subjetividade do próprio poeta. Nesse sentido, a provocação daquilo que se

apresenta como sinceridade diz respeito a uma política da alteridade, ao gesto de estabelecer uma relação, algo como um traço ético da subjetividade. (SISCAR, 2011, p. 24)

A subjetividade e os traços biográficos (ou o teor biográfico) existem de fato nas missivas de Ana C. analisadas nesta tese, não intentamos contestar esse fato. O que pretendemos valorizar, no entanto, são os fragmentos de uma linguagem literária também nas correspondências da poeta, procurando ressaltar trechos em que a dicção poética de Ana Cristina Cesar faz-se evidente mesmo nas cartas pessoais e todo o exercício estético, praticado por ela em poemas, diários (etc.), é refletido também nesse tipo de texto, considerado pela crítica, na maioria das vezes, apenas para uma leitura estritamente biográfica e reducionista.

Para tanto, importa muito a problemática em torno do sujeito construído por ela no texto e a relação entre ele e o(s) destinatário(s). No fragmento acima de Marcos Siscar, o poeta e também crítico contribui ao refletir sobre a relação entre interlocutores, e enfatiza que a constituição do sujeito (no texto) depende da conexão entre ele e seu leitor, a partir da interlocução entre ambos, há um transbordamento do sujeito (ainda que “dentro do espaço delimitado da subjetividade do poeta”). Diante disso, e concordando com Siscar, o que ele chama de transbordar, dar-se em abundância, é possivelmente projetado para a linguagem de Ana C. como sendo o deslocar-se do sujeito, a transfiguração de uma voz que fala pela linguagem e se faz múltipla, multifacetada. A subjetividade, portanto, ainda em consonância com Siscar e em se tratando do texto da poeta, seria determinada a uma “política da alteridade”; desse modo, o sujeito (e sua constituição no texto) está condicionado à relação que ele estabelece com o seu leitor, ou apenas com a existência desse último, que pondera e influencia na escrita.

No capítulo intitulado “Endereçamento”, do livro *Indicionário do contemporâneo*, organização de Celia Pedrosa, Diana Klinger, Jorge Wolff e Mario Cámara, o termo endereçar é problematizado, de forma sucinta e introdutória,

(...) **como um conceito estético** que ilumina problemáticas atuais em torno da pergunta pela convivência e pela comunidade, pela subjetividade e pela alteridade, que põem em evidência um tipo de laço que questiona as lógicas da copresença e da identidade, na medida em que não se refere ao próprio, mas ao impróprio, que se funda no desentendimento **e que imagina um sujeito em sua incompletude e em sua alteridade infinitas**. O endereçamento nos convoca a imaginar uma política do inimaginável. (PEDROSA et al., 2018, p. 121) (grifos nossos)

A prática do endereçamento pode ocorrer de várias maneiras e em todos os textos. Primeiro, de forma nominal (explícita), como nas cartas; segundo, com apenas o uso inespecífico do pronome em segunda pessoa; e, em terceiro lugar, pode ocorrer de forma bastante velada, sem nenhuma marca ou referência direta, já que, um texto escrito para publicação pressupõe inevitavelmente a leitura de outro e, em decorrência disso, a preocupação com esse leitor existe desde o momento da concepção de um texto, configurando o endereçamento. No capítulo em que esse verbete é estudado, percebemos que ele é definido como um recurso estético, compondo, dessa forma, a linguagem e sendo um aspecto relevante para a criação do texto. Além disso, a ideia de alteridade está intrínseca à noção de endereçamento, um conceito que também problematiza questões como: a figura do sujeito, a referencialidade e a autorreferencialidade em uma obra. É justamente por problematizar que a discussão acerca do “endereçar” pode contribuir ainda mais para o entendimento de tais definições, sobretudo em Ana Cristina Cesar.

No contexto brasileiro, é possível encontrar esse interesse em algumas leituras em torno da poesia de Ana Cristina Cesar. Lançando mão dos procedimentos do diário, correspondência, confissão, essa poesia evidencia o endereçamento como um modo de problematizar as leituras que postularam a intransitividade da palavra poética e sua autorreflexividade (...) (PEDROSA et al., 2018, p. 98)

Para Marcos Siscar, em *Ana C. aos pés da letra*, o endereçamento na obra da poeta está ligado à questão da “sinceridade”, da “intimidade” da “experiência pessoal”, ou seja, está ligado ao problema da “enunciação”. Por isso, a observância da voz que fala na poesia e, conseqüentemente, os questionamentos em torno da “alteridade” são imprescindíveis para a compreensão do endereçar na obra de Ana C.. Sobre isso, e ainda de acordo com Siscar, o que há é uma ilusão de “concordância” entre “poeta e público”, fato que caracteriza a escrita como sendo “uma experiência de provocação, do entrechoque, da sedução cheia de advertências”¹⁴.

Em “Endereçamento”, os autores também citam outro trabalho de Célia Pedrosa – “Poesia, crítica, endereçamento” – em que ela defende que o ato de endereçar é uma “característica discursiva” que será considerada “em relação a discussões em torno da linguagem e da experiência”. O uso e a presença de uma segunda pessoa no discurso pode instaurar “uma crise” que recai sobre a “lógica da copresença e da identidade”, um conflito que se estende à “transitividade do eu ao outro” e pode fragilizar sentidos de conceitos como “singular e comum” e “individual e coletivo”. Para a estudiosa, mesmo

¹⁴ (SISCAR, 2011, p. 74 apud PEDROSA et al., 2018, p. 100)

que o outro para quem se escreve esteja constantemente em “fuga”, o endereçamento é um “acontecimento” que extrapola várias posturas em relação à “comunicação e à comunicabilidade”.

O encontro com o leitor viabiliza o “repensar da autonomia do literário” e pode representar uma espécie de ruptura entre o “eu e o mundo”, a partir da qual se torna possível discutir “os sentidos e valores da enunciação poética”. Em outras palavras, a preocupação com a presença de um receptor e a atenção voltada a ele, do ponto de vista discursivo, pode contribuir para que o autor/poeta distancie-se do mundo que o cerca, do qual ou sobre o qual escreve, logo, esse sujeito da enunciação desloca-se em função do direcionamento feito no texto. O que percebemos, desse modo, é que a questão do endereçamento inegavelmente perpassa a questão do sujeito.

Para Yves Vadé¹⁵, o sujeito lírico romântico é definido como uma “instância da enunciação” que produz “enunciados poéticos cujo referente seria a intimidade mesma do autor, na medida em que ele compartilha um domínio comum com a intimidade do leitor” (apud PEDROSA et al, 2018, p. 102). Esse autor citado no capítulo em análise complementa que o endereçamento propicia alguns questionamentos que são: “para quem se fala?” e “por que esse alguém estaria disposto a me ouvir?”; interrogações essas que remetem a outras características de um texto endereçado, como a familiaridade e a cumplicidade entre emissor e receptor, e ainda permite entendermos que, esse tipo de escrita, por mais pessoal que seja, tem o intuito de convencer o leitor a acreditar que a experiência lida pode também ser dele, pode ter-lhe acontecido.

Diante das proposições de Yves Vadé, os autores de “Endereçamento” questionam se o poeta atual “ainda é romântico” e reforça que, caso essa discussão (a da presença da segunda pessoa no discurso) envolva a “enunciação poética”, ela de fato está relacionada a um “empenho performático”, a partir do qual não se trata de um

sujeito representado por outro e para um outro, mas de **eus em trânsito**, transformados no curso da poesia, produzidos inclusive por ela, na escrita e na leitura, expostos e refletidos enquanto construções em aberto, em obras, como a forma poética mesma, que também não é mais, como queria João Cabral, um “organismo acabado”, mas se apresenta como um entrecruzamento plural de formas, entre ensaio e poesia, entre poesia e autobiografia e assim por diante. O empenho performático serve igualmente a um questionamento da dicotomia entre “lírico” e “antilírico”, que opõe o eu ao coletivo para enfatizar um ao outro, sempre concebidos a partir de parâmetros representativos. (PEDROSA et al., 2018, p. 103)

¹⁵ VADÉ, Yves. L’emergence du sujet lyrique à l’époque romantique, In.: Dominique Rabaté (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996. P. 14-15.

Mais uma vez, reforçamos que, mesmo centralizando a discussão em torno de um leitor, ou mais especificamente, de um destinatário (no caso das cartas de Ana Cristina Cesar), retornamos à problemática sobre o sujeito, sobre seu papel e as características que ele assume no discurso escrito. O endereçar produz um “deslocamento” do eu para um outro, uma “correspondência em aberto”, uma “palavra em trânsito” e, desse modo, a voz que fala ao seu leitor (um leitor que vai perdendo a identidade ao longo da escrita) vai se “constituindo e modulando-se nesse encontro, como ocorre na escrita das cartas”

Ana Cristina parecia trabalhar com essa ideia quando dizia: “A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro¹⁶” (PEDROSA et al., 2018, p. 105)

A intenção (o desejo) do autor, confessado por Ana Cristina Cesar, é pelo encontro, é por seu ouvido, lido e, sobretudo, que suas palavras “mobilizem”, toquem de alguma forma o leitor, ainda que esse seja desconhecido. A presença desse outro, mesmo enquanto traço implícito, eleva o valor do enunciador sempre em “diálogo”, o que converge para a unicidade entre o “eu” e o “outro”, o “eu” e o “tu”. Ambos se tornam, de certa forma, únicos, à medida que tanto a linguagem quanto os pronomes pessoais (eu e tu) apresentam lacunas vazias a serem “preenchidas” de significação. Um exercício de criação, assim, compartilhado, entre o eu que fala e o outro a quem “se dirige”, uma construção textual/poética participativa, na qual, pela tentativa de representar familiaridade de experiências, ambos os sujeitos envolvidos na enunciação “fundem-se” por identificação ou pela estratégia (ainda que velada) de convencimento da existência de identidade entre eles.

Continuando a nos embasar no capítulo “Endereçamento”, a obra que está completa apenas com a presença e com a “atuação” do outro coloca o eu “em trânsito” e também em uma posição de enunciação fragilizada; o fazer poético torna-se comungado entre eus que estabelecem uma performance entre si, o eu que fala projeta-se no seu interlocutor e esse, por sua vez, interfere no sentido de (ter que) deixar-se persuadir, ou ainda, no sentido de que há no discurso uma busca por demonstrar/comprovar identidade entre ambos. A referencialidade e a autorreferencialidade, por conseguinte, estão aliadas na escrita em que há endereçamento.

Neste estudo proposto por autores do livro *Indicionário do contemporâneo*, Ana Cristina Cesar é citada e analisada em razão tanto de suas cartas, quanto de seus textos

¹⁶ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. Rio de Janeiro. Ática, IMS, 1999, p. 293.

íntimos. As missivas de Ana C., que são textos essencialmente endereçados, refletem a discussão proposta em “Endereçamento” e exemplificam a voz de eu em trânsito, deslocado, transformado em outro, e que também pauta sua escrita a partir do outro (leitor), como intencionalidade discursiva, como desejo de partilha e identificação ou como “objeto” de persuasão. Vale citar também muitos textos da poeta para os quais tal discussão faz-se coerente: textos íntimos que lançam mão do uso da segunda pessoa ou algumas marcas de interlocução; além desses, mesmo que não existam marcas explícitas de diálogo, os textos escritos para publicação indubitavelmente tiveram como “premissa” um leitor, desconhecido que seja, mas pensado, considerado e de papel fundamental no ato da escrita.

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 “fragmento de um discurso amoroso”. Como é possível estar “a teus pés?” Esquisito isso, “estar a teus pés”. Quando você escreve, você tem esse desejo alucinante e, se você está escrevendo na perspectiva da paixão, ou sobre paixão, a respeito da paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o texto mobilize (CESAR, 1999b, p. 264).

Esse fragmento de *Crítica e Tradução* faz parte de uma resposta que Ana C. ao ser questionada sobre o título de seu livro *A teus pés*, obra escrita e produzida por ela mesma para publicação. Ao dar essa explicação, a escritora, ao contrário do que se espera, não é precisa nem específica, sua fala amplia o sentido do título do livro de modo que são possíveis várias interpretações; mesmo assim, ela enfatiza que “A teus pés” alude à paixão, a uma reverência intensa e “apaixonada”. No início dessa passagem selecionada, a autora deixa clara, no entanto, a preocupação, a menção ao outro, um livro com criações dedicadas ao leitor, a quem se destina tal revência. A escrita é reconhecidamente motivada pela necessidade do eu de se colocar diante do outro, pela necessidade de exaltar o leitor por meio das palavras. A paixão que move a criação poética é por “se lançar”, por se mostrar, mas sempre tendo como ponto de partida um receptor, um destinatário que passa a ser, ao mesmo tempo, portanto, motivação, fonte de inspiração e um propósito de escrita, alguém que precisa ser movida, “mobilizado”, afetado pelo texto. Diante de toda essa evidente preocupação com o outro e, sobretudo, da consequente “participação” dele na criação do texto, o sujeito, cuja voz transparece no discurso, tem a sua enunciação traspassada pela figura do receptor; sua voz é alterada, sua posição, sua visão de mundo e sua autorreferencialidade “sofrem” direta interferência da presença (explícita ou não) do receptor. O eu está sempre em trânsito

para o outro, sempre preponderando em relação o seu “cúmplice”, daí a necessidade de deslocar-se em direção a ele e para ele, no intuito de persuadi-lo.

No artigo “Poesia, Crítica, Endereçamento”, de Célia Pedrosa, ela aponta para o processo de “narrativização” decorrente do “hibridismo de verso e prosa” percebido a partir dos anos 1990 e, em um entrecruzamento com a linguagem da experiência, esse aspecto torna-se mais complexo quando passa a ser articulado a outro: o do endereçamento. A autora afirma existir uma contradição na relação entre o sujeito e o outro a quem se destina o texto, porém, tal discrepância é intensificada em poemas que ou “tematizam o endereçamento” ou “performam para destinatários nomeados, mas insistentemente indeterminados”, daí pode ocorrer o que ela chama de “distensão identitária”, a partir da qual o eu e o leitor confundem-se e a subjetividade é problematizada, assim como as “transformações na relação entre literatura e público” também são suscitadas.

O endereçamento foi de fato considerado peça-chave da poesia de Ana Cristina César, publicada a partir de 1979, e transformada, sob perspectivas diversas, e mesmo antagônicas, em principal via de acesso e compreensão de sua geração. Podemos tomar aqui como exemplares a esse respeito os ensaios de Flora Süssekind e Florencia Garramuño, que a focalizam a partir da noção de “arte da conversação”, valorizando nela o efeito de prosaificação de poemas escritos e endereçados como cartas ou anotações em diário. (PEDROSA, 2014, p. 70)

Na poesia de Ana Cristina Cesar, o endereçamento “carrega outra demanda”, que vai muito além de “questionar a ideia de ‘pura literatura’, cifrada, enigmática, ou simplesmente de ironizar a ‘lei do grupo’, marginal, que associaria o prosaico e o vital apenas a poemas curtos e despretensiosos, fáceis”. Celia Pedrosa transcreve o seguinte trecho de Marcos Siscar sobre a escrita de Ana C.:

Trata-se, no fundo, de outro tipo de experiência da ética, em que a técnica não é um mero abridor de lata da subjetividade escolhida a dedo, mas, em sua produtividade característica, **um modo de apontar para os vazios da interioridade em que nos situamos**: um modo tão contundente que transforma esses vazios em espaço de convivência, de destinação, de herança. (SISCAR, 2011, p. 48 apud PEDROSA, 2013, p. 74)

Nessa passagem importante sobre a poética de Ana Cristina Cesar, Pedrosa comenta e acrescenta que a ideia de drama está ligada ao “modo”, da poeta, de performar poeticamente uma “interioridade”. Uma subjetividade, remetendo à visão de Siscar, formada por vazios a serem “preenchidos” pelo outro, aquele a quem se destina a escrita. Logo, para ambos os estudiosos, podemos perceber que a questão do

endereçamento põe em relevo a manifestação de uma intimidade do eu que fala, a expressão de uma voz que “performa” a sua intimidade e sobre ela, por meio do exercício da escrita. Celia Pedrosa, mesmo se delongando mais ao estudo da poesia de Marcos Siscar, atribui um conceito interessante à poesia epistolar de Ana Cristina Cesar: o prosaico horizontalizante, ressaltando uma escrita em prosa que se “estende” em narrativa.

No mesmo movimento em que o sujeito se abre ao outro para que este o conheça, ele também se dá a conhecer a si por si mesmo. **A carta tem algo de diário íntimo e tem algo da prosa de ficção.** Como escreve Carlos Drummond em “Mineração do outro” (Lição de coisas): “Onde avanço, me dou, e o que é sugado / ao mim de mim, em ecos se desmembra”. (SANTIAGO, 2006, p. 76) (grifos nossos)

Silviano Santiago, no prefácio intitulado “Suas cartas, nossas cartas”, publicado na obra *Ora (direis) puxar conversa!*, faz uma introdução ao estudo de cartas trocadas entre Mario de Andrade e Carlos Drummond de Andrade em que aprofunda por teorias importantes a esse gênero. Nesse primeiro trecho selecionado, por exemplo, o autor acentua que a correspondência tem “algo de diário” (assunto que tratamos no capítulo III) e também tem “algo da prosa de ficção” (foco do capítulo II); essa mescla de “estilos textuais” concentrados na carta deve-se à abertura do sujeito ao outro, seu interlocutor. Graças a essa interlocução, a voz da enunciação “revela-se” ao seu destinatário; no entanto, é uma “abertura” que se faz em “ecos e se desmembra”, citando o verso de Drummond.

Se cada carta tem algo do diário íntimo e da prosa de ficção, a **correspondência trocada tem algo do disparate.** Como tal, a correspondência publicada se abre a você, leitor, como um fascinante **quebra-cabeça**, em que se requer a paciência e a habilidade do jogador, **para não falar da sua imaginação e a curiosidade pelo outro. Cabe a nós, leitores, apreender e tomar esses jogos de linguagem (...).** Não cumpre a cada um de nós **buscar um fio condutor, pois não há**, e se houvesse, seria o resumo de vários fios contraditórios da vida cotidiana com seus imprevistos, incertezas, choques, reviravoltas, arrufos, alegrias, temores, arrependimentos, desconfianças, invejas, padecimentos... Todas as gamas dos sentimentos humanos ali estão expostas – como nervo e não como cadáver – à visitação pública. (SANTIAGO, 2006, p. 77) (grifos nossos)

A preocupação com o outro na escrita, e a consequente interferência do destinatário nesse processo, permite a abertura da intimidade do sujeito, como já reconhecido por Silviano Santiago. Contudo, como ele mostra nesse excerto, é necessário cautela sobre a sinceridade dessa subjetividade; pois, se há traços de diário e

de ficção, há também “algo de disparate” na correspondência, isto é, algo de contrassenso, de fora da “realidade” que nos remete a um jogo construído pelo poeta no texto ou a representação de um sujeito que se constitui pela e a partir da palavra. Tal jogo, Santiago chama de “quebra-cabeça”, jogos de linguagem para os quais não existe um fio condutor ou um “fio lógico” de sentido, mas sim um “resumo de vários fios contraditórios da vida cotidiana com seus imprevistos, incertezas, choques, reviravoltas, arrufos, alegrias, temores, arrependimentos, desconfianças, invejas, padecimentos”. E a linguagem é capaz de representar toda essa “desordem”, todo o descompasso da vida cotidiana; porém, de forma a valer-se de recursos estéticos, escolhas lexicais, encenações e “ordenamentos” que não correspondem a uma cronologia real. Silviano Santiago reforça que é vã a tentativa, empreendida pelo leitor, de buscar um “fio condutor” na leitura, mas o seu “papel” seria, com paciência e habilidade “de jogador”, analisar os jogos de linguagem usados nas cartas com imaginação e curiosidade pelo outro, um eu que está representado no texto.

noite carioca

Diálogo de surdos, não: amistoso no frio. Atravanco na
contramão. Suspiros no contrafluxo. Te apresento a mulher
mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo.
(CESAR, 2013, p. 83).

A interlocução, em alguns trechos de cartas escritas por Ana Cristina Cesar, pode ser talvez esse “diálogo de surdos”, do qual ela mesma escreve no poema “noite carioca”. Um sujeito que revela-se feminino, mas é a mais “discreta do mundo” e, ao mesmo tempo, não tem nenhum segredo, um sujeito paradoxal no exercício de escrever sobre sua intimidade e, em contrapartida, escondê-la na “insinceridade” de uma linguagem enigmática. A escrita de si é apenas um ensaio, não é um jogo, mas apenas um “amistoso” sem calor, sem proximidade. É apenas um “suspiro” e não um sentimento que é descrito. Citando Silviano Santiago, o que há no texto não é um cadáver “exposto”, mas um “nervo” que ainda pulsa e que se abre à leitura de vários sentimentos humanos.

A escrita da carta puxa a responsabilidade para o sujeito empírico. É a forma mais desinibida e sublime da “écriture de soi” (...). Na prosa de ficção, o narrador e/os personagens recebem de presente do autor as palavras fingidas (...). No poema, o sujeito lírico ou dramático arrebatado a fala do sujeito empírico e é mestre dos sentimentos enunciados em confidência. **Na carta, é a caligrafia do escritor que monta a ele próprio na folha de papel, no preciso momento em que se encaminha em direção ao outro.** (SANTIAGO, 2006, p. 65). (grifos nossos)

O estudioso enfatiza ainda mais a função e importância do leitor, não apenas enquanto também responsável pela escrita, mas, sobretudo, pela leitura que faz dos gêneros e do sujeito inscrito no texto. A carta, enfatiza ele, é a forma mais representativa da escrita de si e “puxa a responsabilidade para o sujeito” que ali se faz presente, representado. As missivas concretizam por meio da linguagem a “montagem” que o sujeito faz de si mesmo sempre sob o olhar do outro. No momento em que endereça ao leitor o seu texto, o eu se faz performático, transformando-se em um “ser de papel”, que se constrói e se constitui pelo e por meio de seu exercício de escrita.

Quando lidamos com cartas “reais” e pessoais, escritas por um sujeito concreto e dirigidas a um destinatário específico, estamos tratando de um texto que, por definição, não é público, ancora-se no real e nas circunstâncias e quase sempre trata da intimidade, tendo, por isso mesmo, um cunho íntimo e até confessional. Com a função de estabelecer e manter a comunicação entre dois indivíduos inscritos no tempo e no espaço, a carta pode ser, e geralmente o é, um texto elíptico, alusivo, fragmentário, lacunar, sem que a função comunicativa da linguagem seja perturbada. Pelo menos em princípio, emissor e destinatário (...) são suficientemente cúmplices para preencherem os vazios do não-dito. (CAMARGO, 2003, p. 223)

Esse sujeito que se auto intitula como a “mulher mais discreta do mundo” e que, ao mesmo tempo, “não tem nenhum segredo” justifica-se pela cumplicidade existente entre interlocutores que permite que sejam preenchidos os “vazios do não-dito”. Para Maria Lucia de Barros Camargo, em *Atrás dos olhos pardos*, a correspondência pode ser, por essência, “um texto elíptico, alusivo, fragmentário, lacunar”, porém, com a função comunicativa mantida sem prejuízos. Decorre desse fato, portanto, mais um aspecto que destaca o papel do “endereçado” na carta, texto em que, diante da intimidade existente entre emissor e destinatário, é possível uma linguagem lacunar, fragmentada. Essas características já fazem parte da escrita poética de Ana Cristina Cesar para além das missivas pessoais, seus textos substancialmente poéticos contam com um obscurantismo característico, apresentam-se de modo fragmentado e alusivo. Nas cartas, portanto, não apenas percebemos a presença desse seu estilo tão distinto de criação, mas também comprovamos, pela citação de Camargo, que tais marcas são inevitáveis; tendo em vista que, a escrita direcionada a um “cúmplice”, por “si só”, já basta para que existam tais lacunas a serem “preenchidas” pela imaginação do leitor e pela sua perspicácia que extrapola o nível reducionista do biografismo puro.

A carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante. Compartilhado por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano.

Communicare não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda “pôr em comum”, “comungar”. Escreve-se, pois, ou para não estar só, ou para não deixar só. (ROCHA, 1965, P. 13)

Sobre essa relação de cumplicidade entre autor e leitor, Andrée Crabbé Rocha, além de reforçar que a escrita da carta é uma “necessidade profunda do ser humano”, acrescenta que é um exercício de comungar com o semelhante a intimidade do sujeito que escreve. Para ele, não se trata apenas de transmitir informações a respeito de si, mas, além disso, é uma ação que tem intuito de aniquilar a solidão dos correspondentes por meio da interlocução, de tornar-se próximo do outro por semelhança, de escrever para tornar o outro semelhante ou para demonstrar-se semelhante ao outro. Tais características definidas por Rocha enfatizam a tentativa de aproximação com o destinatário empreendida pelo eu “que fala” e, conseqüentemente, o uso da linguagem voltado para esse fim. A cumplicidade entre emissor e receptor, já existente, mas mantida, na correspondência é a responsável pelas lacunas no texto, segundo Camargo, e Ana Cristina Cesar também discorre sobre tal visão.

PORRA! Isso aqui vai virar correspondência de Freud e Fliess em breve. **Estou deixando buracos que eu mesma só poderia preencher contigo.** Ou ficaria mais fácil contigo. **Será que é possível botar pra quebrar em carta?** Me dá a impressão que você deve sentir uma falta de saco total no meio da neve, de tudo novo, dos céus e brilhezas daí, em relação a uma correspondência analítica ou mesmo às fofocas cariocas (talvez estas sejam mais interessantes). Não faz mal. Vou escrever o que pintar na ponta dos meus dedos. (CESAR, 1999, p. 240) (grifos nossos)

Em carta datada de “3 de dezembro de 1976”, Ana Cristina escreve a Ana Candida Perez sobre alguns de seus pensamentos íntimos a respeito de algo que ela assume ter titubeado para dizer – “O que eu queria dizer e engasguei foi: saquei hoje num papo com a Sonia (pelo telefone também) que de certa forma eu estava recusando entrar em algumas que nós duas (eu e você) entramos muitas vezes: o aplauso, a concordância, a comiseração”, confessando, desse modo, um aspecto psíquico que concluiu sobre si mesma.

Após essa revelação, Ana C., que não assina nessa missiva, lança uma interjeição que mescla estranheza com indignação (“PORRA!”) e tece comentários metalinguísticos sobre sua própria escrita, que poderia transformar-se em uma carta de “Freud e Fliess” – ambos psicanalistas cujas correspondências trocadas foram já publicadas e estudadas. Nesse tipo de epístola, segundo ela, os “buracos” deixados pela linguagem são evidentes e ela deixa claro que tais lacunas só podem ser preenchidas com a ajuda da destinatária, sua cúmplice, sua confidente. “Será que é possível botar pra

quebrar em carta?”, essa é uma pergunta retórica sobre a própria criação da correspondência; esse “botar pra quebrar” pode se referir à escrita da sinceridade ou ainda da própria intimidade. Contudo, em seguida, revela “impressões” sobre, possivelmente, a escrita de uma carta recebida da amiga, comenta acerca de suas próprias noções, palpites dados com base na escrita do outro. Portanto, “botar pra quebrar” na escrita de uma epístola talvez não seja suficiente para que seja possível fazer leituras únicas ou comentários (pretensiosamente) assertivos com relação àquilo que o eu escreve, mas sim, é possível apenas fazer suposições a partir do que é escrito, do que é “confessado” sobre a cortina da linguagem e das lacunas inevitáveis nesse processo de criação e, sobretudo, diante do jogo construído entre locutor e interlocutor. Ana Cristina Cesar confidencia, ao final desse fragmento, que “Vou escrever o que pintar na ponta dos meus dedos”. Na correspondência, citando mais uma vez Silvano Santiago, “a caligrafia do escritor que monta a ele próprio na folha de papel, no preciso momento em que se encaminha em direção ao outro”.

Ao serem publicadas, as cartas pessoais adquirem novas funções, como também já registrou Flora Süssekind: “A carta, expressão da intimidade de quem escreve e dirigida, em geral, a um interlocutor cúmplice e conhecido previamente, quando tornada pública se reveste de novas características. Amplia-se o seu destinatário anônimo, e o seu tom de quase diário íntimo se transforma em confissão pública.¹⁷” (CAMARGO, 2003, 223)

As epístolas escritas por Ana C. a suas confidentes tornaram-se públicas, e, desse modo, configuram-se como “confissão pública”. Mesmo que sejam direcionadas a destinatários específicos, nomeados, a cumplicidade entre os interlocutores deixam lacunas evidentes e fato é que Ana C. imprime, também nesses textos, muitos traços de seu estilo, de sua dicção poética. A expressão de sua intimidade aproxima o eu do discurso do interlocutor direto, primeiro e referenciado, mas também do leitor que teve contato com tais obras após publicação. Em contrapartida, esse confissão de si, ao mesmo tempo em que “aproxima”, também afasta, em função da linguagem enigmática, oblíqua, obtusa e permeada de subjetividade coberta com o véu de sua poética. É correspondência que transparece a voz de um sujeito múltiplo, multifacetado, um eu que se constrói no texto e a partir de uma linguagem distinta de Ana Cristina Cesar. Um sujeito submerso em seu desejo constante pela busca do literário, uma voz que se confessa alimentada pela intenção de criar poesia. Um eu que busca também pelo outro, um destinatário “singular e anônimo”. Um “ser de papel” que se inscreve no texto, cria-

¹⁷ SÜSSEKIND, Flora. O romance epistolar e a virada do século. *Folhetim* nº 418. São Paulo: Folha de São Paulo, 20/01/85. (apud CAMARGO, 2003, 223)

se e se transforma o tempo todo, no intento de “alcançar” e mobilizar de alguma forma o seu destino e comungar com o outro, tornando-se semelhante ou tornando-o semelhante.

Dessa relação estreitíssima entre a postura do sujeito, construído por Ana C., sua intencionalidade poética e a “interferência” do endereçado na escrita das missivas, podemos notar claramente o verniz literário da poeta reluzindo através da linguagem de suas epístolas. Essa é a nossa principal proposta neste trabalho, analisar trechos e passagem da carta em que Ana Cristina Cesar poeta inscreve-se no texto de forma singular e típica.

5.12.76

Bilhete rápido no lençol

Tenho gavetas-surpresa. Volta e meia vou lá, abro uma e tiro o meu passado. Cartas, fotografias, postais, bilhetinhos, passagens de trem, carteirinhas de colégio, desenhos... Enfim, toda essa parafernália aguda que todo mundo deve ter.

Hoje eu tava irritada, sem conseguir escrever um artigo sobre feminismo. Nada melhor pra cortar irritação que abrir essas gavetas. É incrível. Pensei: como eu já vivi, como estou velha, como já vi gente! (CESAR, 1999, p. 241)

Muito além de representarem um passado, fatos que já não voltam mais, retratos fixos de um tempo específico, ou “caixas de memórias”, as cartas são organismos vivos, são representações “nevrálgicas”, que têm vida, que pulsam e que inspiram. É uma “parafernália”, mas é aguda, é profunda, é transcendente. A correspondência aflora memórias e representam a história, mas “corta a irritação” e trazem à tona a capacidade de criação, a inspiração.

CAPÍTULO II

CARTAS DE ANA C. – A FICCIONALIZAÇÃO DE UM SUJEITO QUE SE FAZ PERSONAGEM

primeiras notícias da Inglaterra

Espremendo cravos
(imundícies primeiras num rosto semi-infantil)
beberico
os nevoeiros britânicos em mim e por fora
(e o amor se germanizando todo)

16.6.69
(CESAR, 2013, p. 167)

Esse texto, retirado do livro *Inéditos e dispersos*, mescla características de alguns gêneros, constituindo-se um poema lírico em que percebemos assonâncias e aliterações, além de uma construção semântica que explora desde uma ação simplória até um sentido mais abstrato e amplo. No título, o anúncio antecipa ao leitor a escrita de uma carta, um postal ou até mesmo uma notícia, já que há o prenúncio de um texto de caráter informativo sobre a viagem à Inglaterra e os primeiros acontecimentos e impressões vividos por lá. De início, o sujeito lírico coloca-se despreziosamente executando a ação de espremer “cravos”, os quais revelam sua idade e sua aparência pueril, ainda que o aspecto do seu rosto seja associado a lixo, à sujeira das excreções dos cravos. De forma brusca, ocorre uma transição no (e do) poema em relação à fase “semi-infantil” pela qual passava o sujeito lírico que, ao “bebericar”, deixa sua infância para assumir uma maior idade. Esse movimento realizado no poema progride para a transformação não apenas do eu lírico, mas também do texto, cuja linguagem abandona a simplicidade do gesto inicialmente relatado com a introdução da metáfora do “nevoeiro”, fenômeno externo e interior. No entanto, há a revelação de que o “amor” está, apesar do “nevoeiro”, acontecendo pelas terras inglesas, está se dando, não sabemos em relação a quê ou a quem, se em relação ao espaço novo ou a uma pessoa amada. Mesmo se valendo de uma poética mais hermética no final do poema, percebemos sim declarações da “voz que fala” ao expor “notícias” sobre si, após sua chegada à Inglaterra. O texto aponta para uma transformação pela qual esse sujeito passa, uma transição de fase da vida, ou até de idade, que remete à confissão/reconhecimento de seu amadurecimento, a saída da “puberdade” para a idade adulta, ainda que metaforicamente. Essa transição pode ter se dado em função da mudança, da viagem às terras inglesas, ou ainda em decorrência de estar atravessando,

também metaforicamente, o “nevoeiro”. De todo modo, essa “passagem” simbólica amadurece o amor, que se “germaniza”, que se torna possível nessas terras estrangeiras. Esse texto é um poema que noticia, mas de modo metafórico; é um poema que se pretende informativo, mas não detalha nem especifica; é um poema que começa simples como um diário, mas que revela um sentido mais amplo e polissêmico; é um poema em que há uma confissão, mas não há precisão; enfim, é um poema lírico. Daí o processo de ficcionalização inevitável por meio da linguagem poética, uma construção simbólica que transfigura um texto que falseia no momento da enunciação de seu caráter objetivo.

Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser fic-cional ou ‘imaginativa’, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. Segundo esta teoria, a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma ‘violência organizada contra a fala comum’. A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana. (EAGLETON, 2006, p. 3)

Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura: uma introdução*, cita essa definição de Literatura com base nas ideias dos formalistas russos. No entanto, critica o fato de essa corrente ter considerado mais estritamente o caráter linguístico da Literatura em detrimento do conteúdo, de modo que tal vertente teórica determinava que a obra literária era apenas “feita de palavras, não de objetos ou sentimentos, sendo um erro considera-la como expressão do pensamento de um autor”; a análise do conteúdo literário, desse modo, era “desprezada” em favor do teor linguístico. Os formalistas julgavam a obra literária como uma “reunião de artifícios” dentro de um sistema global organizado em “funções” e o desvio de uma norma poderia ser considerado literário, ainda que a definição de desvio seja bastante relativa. Eagleton também questiona a conceituação de literatura baseada nas definições de “estranhamento” e de “ideologia”, pois essas também seriam relativas e restritivas.

Diante de diversas problematizações relativistas que Terry Eagleton faz em relação ao conceito de Literatura, não é possível estipular uma única definição ao termo, o autor acrescenta que “*não existe uma “essência” da literatura*“, já que “*qualquer fragmento de escrita pode ser lido “não-pragmaticamente”, qualquer escrito pode ser lido “poeticamente”*”.

Se é certo que muitas das obras estudadas como literatura nas instituições acadêmicas foram “construídas para serem lidas como literatura, também é certo que muitas não o foram. Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico.

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, **mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado.** (EAGLETON, 2006, p. 13) (grifos nossos)

Portanto, a despeito das críticas feitas diversas correntes da crítica literária, o autor relativiza ressaltando que o caráter literário de um texto é atribuído dependendo no modo, da forma como ele é lido e encarado pelos leitores. Até mesmo um texto que não “nasceu literário”, pode tornar-se, ainda que ele não tenha sido “construído” a partir de tal “princípio”. Daí o fato de que a produção de uma obra é tão importante quanto a recepção que ela terá, de modo que ambos os processos (escrita e leitura) serão determinantes para que a obra seja ou não considerada como Literatura.

E é assim que lemos, neste trabalho, as cartas pessoais de Ana Cristina Cesar. Correspondência que foram publicadas e que presenteiam o leitor com alguns trechos em que é inquestionável o exercício literário característicos da poeta. Missivas cuja produção, baseada em registro da intimidade de forma literária em algumas passagens, possibilita uma leitura que valorize a linguagem poética. Eagleton refuta a teoria que determina que Literatura é imaginação ou ficção; porém, sem contradizer o autor, para nós, esses dois aspectos fazem parte de uma linguagem poética praticada nas epístolas, conseqüentemente, tornam distintos esses tipos de texto escritos por Ana C..

[...] como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (KLINGER, 2007, p. 62)

Um dos principais recursos usados por Ana C. nas cartas é a ficcionalização de si, ou a autoficcionalização. Tal artifício sustenta-se na forma como posiciona no texto a voz que “fala”, um sujeito “construído discursivamente” como um personagem; diante disso, da exibição desse eu e de sua subjetividade, há diversos fragmentos nas cartas em que é possível notar o que Diana Klinger chama de “narrativa híbrida”, que desautoriza uma leitura estritamente biográfica a respeito do autor e que, ao mesmo tempo, exalta uma linguagem da representação, da criação de enredos e de um eu que se faz outro no texto.

2.1. A criação de enredos – a arte de ficcionalizar

Muitas vezes, as correspondências de Ana Cristina Cesar são lidas como autobiografias, apenas, e tidas até mesmo como documentos históricos. Enquanto modo de escrita, portanto, há uma aproximação existente (ou imposta) entre cartas e discurso histórico ou diarístico, tendo em vista que ambos têm o mesmo ponto de partida: o real, e não o fictício; acontecimentos verídicos (pessoais ou não) que se tornam tema de um texto. Contudo, missivas escritas por literatos, como Ana Cristina Cesar, merecem e exigem uma leitura que extrapole esse plano redutor e estritamente “biografílico”¹⁸.

Helô, coração,

Recebi uma carta ótima de sucesso e mais uma de janeiro que veio por navio. Não está dando pra responder ainda, minha mãe vai embora daqui a dois dias, estamos na pauleira de turismo, e turismo deprimido *après* Paris, que virou um mito filha da puta. Escrevo rápido só pra dizer que foi fundamental falar com você. Te conto tudo assim que puder parar. Estou triste pra caralho. Com isso não transei um presente incrível pra você; vão só as encomendas, que procurei com carinho (presente, é claro) e mais um livro esquisito que quase me pegou pelo pé – o quê que é isso? Enfim, é sempre interessante essas coisas de homem e mulher. Na próxima te mando um embrulho enorme – agora não estou me segurando (aliás, estou sim, mamãe não percebeu nada). Logo te escrevo. *Please keep in touch. Love ever,*

Ana C.

(CESAR, 1999, p. 87)

Nessa carta sem data, enviada a Heloisa Buarque de Hollanda, “Ana C.” escreve usando várias “supressões” de sentido, algumas provavelmente subentendidas pela destinatária, outras não tão claras assim. Por exemplo, quando se refere à “carta ótima de sucesso” que recebera, provavelmente, essa correspondência pode ter sido enviada por “Helô” e os sucessos contados seriam dela mesma. Com base na interpretação da carta, esse trecho apresenta-se mais claro, diferente de quando cita o fato de Paris ter se tornado um “mito filha da puta”, ou quando menciona “um livro”, que, por não fazer parte das encomendas, possivelmente, não é conhecido da interlocutora, embora seja um livro que tenha despertado sentimentos importantes. Tais menções – o mito de Paris e o livro – são escritas de forma obscura, oblíqua, caracterizando a criação de enredos.

Ainda a respeito de Paris, está revelado na carta que o processo de “mitificação” dessa cidade ocorreu porque a remetente (Ana C.) e sua mãe estavam “na pauleira de turismo”, mas um “turismo deprimido”. Caracterização que realça sobremaneira os

¹⁸ Relembremos que o termo “biografílico” é um neologismo usado por Ana Cristina Cesar em “cartas a Navarro” para criticar o tipo de interpretação que prioriza uma investigação sobre a vida do autor e, consequentemente, desaprova seu estilo de escrita e sua arte. Esse poema foi analisado na Introdução desta tese.

passeios intensos realizados pela mãe e pela filha e enfatizam o aspecto negativo da viagem das duas. As escolhas por repetições (no caso da palavra “turismo”) e pelos léxicos usados para dar expressividade ao assunto (“pauleira”, “deprimido”, “filha da puta”) representam uma escrita pessoalizada, ao contrário de objetiva, e também estilística, no sentido de adotar uma técnica de trabalho com a linguagem, com a estrutura semântica e com as escolhas lexicais.

Ao confessar que está “triste”, enfatiza esse sentimento com a expressão “pra caralho”, uma sentença bastante marcante e de força que se configura como mais uma estrutura de relevo no texto, que, a partir disso, tem por consequência a prevalência da manifestação da melancolia do sujeito que “fala” em detrimento de outras possíveis explicações. Sendo assim, a ênfase dada a um aspecto se sobrepuja a outros assuntos, os quais passam a ser subordinados.

A tristeza, de acordo com o que está expresso na correspondência, impede a signatária de enviar um “presente incrível” à amiga, afirmando que, em função de seu desânimo, iria enviar apenas as encomendas escolhidas “com carinho” e não teria forças para planejar algo a mais. No entanto, logo em seguida e entre parênteses afirma que o “carinho” que dedica ao envio dos pedidos feitos já é um presente, juntamente com o livro. Temos aí, portanto, uma “variação do ponto de vista”, uma característica muito comum nas missivas de Ana Cristina Cesar e outra artimanha que transfigura o texto em “estória” com “e”, ou melhor, de um enredo.

O livro é também um presente que não seria enviado, mas foi. Embora não esteja claro o título ou ao menos o gênero dessa obra – um suspense até mesmo para a destinatária, ela é adjetivada como “esquisita” e que quase “pegou pelo pé” a escritora da carta. Nessa passagem, há uma “estratégia descritiva” que reforça o poder surpreendente desse livro, o qual é retratado como estranho tendo em vista que surpreendeu Ana C., como ela demonstra pela expressão “pegar pelo pé”, dando a ideia de que ela está surpresa por ter sido surpreendida pela obra, daí repercute fazendo suspense sobre o livro que está sendo enviado à destinatária da carta. A única revelação está na frase: “Enfim, é sempre interessante essas coisas de homem e mulher.”, sinalizando, mesmo que sutilmente, a um possível tema do livro e, por extensão, a um dos motivos da tristeza, sentimento que transparece ao longo de toda a carta. Além dessa repetição, o fato de não ter motivação para enviar presente a Helô é outra vez citado, reiteração que enfatiza mais ainda o desejo não concretizado de agradar à amiga em decorrência de seu estado deprimido, também consequentemente reiterado.

“Na próxima te mando um embrulho enorme – agora não estou me segurando (aliás, estou sim, mamãe não percebeu nada).”. A palavra “aliás” escancara a mudança de ponto de vista exercida novamente. O “segurar-se”, no sentido de autocontrole, é um termo que foi empregado de forma a gerar uma ambiguidade, pois, pelo texto, não é possível saber se Ana C. estava tentando apenas camuflar sua tristeza de sua mãe, poupando-a desse conhecimento, ou se estava se “segurando” para não mandar o “embrulho enorme”. A partir da linguagem usada, a ambiguidade é latente como um recurso de estilo que acrescentamos à estratégia de ficcionalização, já que é um traço de lirismo e que contribui para a elaboração de narrativas.

A variação de perspectivas e opiniões também é um dos componentes da “técnica”. E esse é um procedimento também muito percebido nas cartas de Ana Cristina Cesar. Especificamente nessa, em análise, percebemos que, apesar de começar o texto demonstrando euforia sobre a “ótima carta de sucesso que recebeu” da amiga, destinatária de sua correspondência, as vitórias são suprimidas e “abandonadas” no discurso, de modo que o tom melancólico se sobrepõe à felicidade das conquistas da amiga. No final do texto, percebemos outra mudança de tom ao mencionar o livro que a surpreendeu e que proporcionou a ela uma leitura de coisas “interessantes” de “homem e mulher”; porém, em seguida, o tom de tristeza volta a predominar. Nuances e variações que são recorrentes nas cartas e que carregam sentidos outros, como a inconstância de um sujeito multifacetado, uma voz que se desdobra a partir da linguagem e de acordo com suas experiências e com as expectativas do leitor/interlocutor/destinatário.

Essa correspondência enviada a Heloisa Buarque de Hollanda, quando comparada à maioria das que estão publicadas em *Correspondência Incompleta*, é curta, simples a ponto de se assemelhar a um postal. Não tivemos muito esforço para encontrar uma carta com linguagem mais “elaborada” para análise. Mesmo assim, pudemos, por meio desse texto exemplar e de seu estudo, reafirmar o quanto a linguagem usada por Ana C., as estratégias discursivas adotadas por ela, e, mais especificamente em análise neste capítulo, o uso de recursos característicos da ficção contribuem para reforçar a tese de que há literatura também nas correspondências pessoas escritas pela poeta.

A correspondência, sem data, é um exemplo bastante sumário da autoficcionalização, no sentido de que os acontecimentos são convertidos em narrativa a partir de alguns recursos, como a supressão ou subordinação de alguns fatos e pelo

realce de outros, por caracterização, repetição, variação do tom e do ponto de vista e estratégias descritivas variadas, por exemplo.

Pela análise, foi possível constatar que, mesmo sendo curta, a carta em questão condensa todos esses recursos como artifícios de escrita, como exercício de uma dicção poética muito característica e recorrente nas missivas de Ana C.. Além desses mecanismos que compõem a técnica de se elaborar enredos, percebemos também a ambiguidade como outro recurso, mas não menos importante, já que é um importante traço de narração.

2.2. Uma metalinguagem ficcional – a escrita da carta é uma história

A reflexão sobre o ato de escrita é recorrente em Ana Cristina Cesar, em textos literários ou não. Porém, nas cartas, essa reflexão ocorre, frequentemente, na demonstração dos sentimentos despertados por uma carta recebida e também pelo relato da forma como ocorre (está ocorrendo) a escrita da carta que está sendo produzida, uma metalinguagem reflexiva e, ao mesmo tempo, confessional.

Colchester, 8.10.79

Helô, dearest of my heart,
Morri de emoção com a tua carta, que meti no bolso e carreguei comigo pra Londres. Entrei no trem e éramos todos estrangeiros em volta da mesinha tomando chá com leite. Correndo fim de semana em Londres. (CESAR, 1999, p. 31)

Nesse trecho, a hipérbole inicial traduz o sentimento efusivo da remetente da carta que, mesmo tendo lido em momento passado a correspondência recebida, demonstra grande entusiasmo. Essa diferença temporal – entre fato narrado e momento da escrita – apenas revela e reforça tamanho poder da epístola em ter causado tanta alegria, já que, mesmo após um tempo, a lembrança é descrita de modo efusivo.

Após fazer o registro desse momento, é criada uma cena, uma “estória” (com “e”) em que remetente e destinatário tornam-se personagens em uma viagem e em uma paisagem ficcionalizadas. A carta “viaja” no bolso para Londres, bem guardada, ou armazenada com carinho, mas estando acessível. Quem cuida dessa correspondência entra no trem e claramente imagina o episódio descrito, narra cena e cenário. A narração é percebida pelo uso do verbo “éramos” no pretérito imperfeito do indicativo, incluindo-se na ação junto com uma terceira pessoa, dentro de um tempo (passado) de uma ação da qual essa outra pessoa claramente não participava de fato. O retrato descrito é quase

a cena de um filme em que ambos personagens (remetente-narrador e destinatária da carta – “Helô”) tomam “chá com leite” em uma mesinha de trem em viagem, preparando-se para um “fim de semana em Londres”.

24.03.80

Helô, paixão,

Chegou tua carta neste minuto e eu também não dou tempo e saio respondendo e estou aí do lado mesmo, ao som eterno desse nosso Rei. (CESAR, 1999, p. 46)

Nesse outro exemplo, também destinado a “Helô”, a marcação temporal é a mesma, embora saibamos que essa exatidão é logicamente impossível – fato que constitui mais um indício de “invenção”. De acordo com o texto, a resposta à carta é dada no mesmo minuto em que ela é recebida e lida, concomitância que tem significação no intuito de valorizar a correspondência recebida e a ansiedade em dar o retorno demonstra importância dedicada à missiva. A escrita, além de se dar “no mesmo minuto”, acontece também “ao lado” da destinatária da carta, “ao som eterno desse nosso Rei”, fazendo referência, provavelmente a Roberto Carlos.

As coincidências temporais e espaciais, inviáveis com certeza, somam-se à demarcação da trilha sonora na construção de um contexto de escritura da carta, na elaboração, portanto, de um enredo a partir do exercício metalinguístico. Nesse exercício também percebemos o uso de metáforas e símbolos.

Trecho 1

28.05.80

Helô, querida,

Recebi o *Café com letra* e fiquei puta sim, com que então você não deu bola pro meu *pathos*? Só tem um jeito, da próxima vez mando uma carta muito mais bem escrita pra você ficar arregalada de horror. Eu me derramando por páginas sem fim e você me rabiscando um mísero bilhete atrás do *Café com letra*. Derramando não, porque lá tinha um narrador calando comentários, mas acontece que a técnica não é de propósito, já incorporou, e por que técnica equaciona com insinceridade? E minha escrita é de o quê? (CESAR, 1999, p. 56)

Trecho 2

Escrevia umas coisas que eu estou adorando (eu quero fazer prosa, contar histórias, sintaxes coleantes, “Going to her! / Happy-letter! Tell her – / Tell her – the page I never wrote! / Tell her, I only said the syntax – / And left the Verb and the Pronoun – out!” – Emily Dickinson.) Tem uma coisa meio decadente, um ritmo narcisista com ironia sacaneando o *pathos*, Sylvia Plath é muito bom, mas sai, azar! *And please* não fica puta porque eu fico fazendo literatura, cartas inclusive; eu me lembro de você falando e dava um efeito parecido, será que ela gosta de mim com todo aquele estilo? “Escreve devagar e conta a vidinha tipo dia-a-dia e os projetos de volta...” Eu estava fazendo um esforço de dia-a-dia! Enjoada desses papos de sintaxe!

Artifício decadente até nas minhas cartinhas! (E um júbilo meio escolar também.) (CESAR, 1999, p. 57)

Ambos os trechos acima foram recortados de uma carta enviada a Heloisa Buarque de Hollanda e, além de apresentar contexto e reflexões sobre a própria escrita, oferece-nos trechos em que direciona a escrita do outro, da destinatária. “Ana” é a assinatura que demarca a remetente, certamente, uma *persona*, que assume “derramar-se” nas cartas, isto é, que se revela, que confessa e declara o seu *pathos*. No primeiro trecho, nota-se que esse ato de desnudar-se pela linguagem é até mesmo impelida pela construção assumida de um “narrador” que “cala comentários”, um narrador que limita e cerceia a divulgação de intimidades. No entanto, o que mais chama à atenção e que mais contribui a este trabalho é o reconhecimento de que existe sim uma técnica usada na escrita das cartas e, sobretudo, que essa técnica é natural, espontânea (“não é de propósito”), inevitável e inclui o recurso ficcional do uso de um “narrador”. Essa forma reconhecida de escrever é aliada da “insinceridade”, de acordo com a indagação feita no final do trecho 1, isto é, combina com falsidade, inverdade, ficção, invenção da própria realidade do “autor”.

Para que você faz das cartas telegramas – você pensa que as
palavras custam caro?
Como foi que eu comecei da última vez?
Ele chegou que nem uma ferinha.
A fera presa e previsível na
Escadaria.
Meu coração alhures.
Acalmo a ferinha? Deixo passar? Valeu a importância gasta?
Apenas esquentando.
A fera dá preguiça. Coração alhures.
(CESAR, 2013 p. 222)

O valor das correspondências é manifestado nas próprias missivas e nos poemas também, como nesse, retirado da obra *Inéditos e dispersos*, em que o eu lírico dirige-se a outro e lamenta ter recebido apenas um telegrama em vez de uma carta. Uma leitura possível do poema é que ele reflita sobre a inspiração poética, para a escrita de literatura, de cartas ou de telegramas. No quarto verso, o pronome “Ele” pode fazer referência ao telegrama recebido, mensagem essa que chegou feito uma fera, que, antes “presa e previsível”, agora, desperta. A referência à fera aparece em outros trechos de Ana C. como um grande entusiasmo para a produção literária e, nesse poema, podemos inferir tal análise. O texto recebido, embora curto e simplório, provoca e, ao mesmo tempo, é cheio de inspiração. Poucas palavras pode ser sinônimo de que o escrevente está apenas “esquentando”, está apenas se preparando para o ato de escrita, já que as

palavras não “custam caro” e precisam ser usadas, gastas, com importância devida – parafraseando o próprio poema. O “coração”, a intimidade está, como é enfatizado, “em outro lugar”, sendo assim, surge o questionamento: “Acalmo a ferinha? Deixo passar?” – a escrita, portanto, depende do *pathos*? Depende do sentimento aflorado e aliado à inspiração?

No trecho 2 da carta à “Helô”, voltemos a esse texto, nota-se que um “artifício decadente” nas correspondências são “os papos de sintaxe” dos quais ela assume estar “enjoadá”. Esses tais “papos” podem reportar-se à forma de escrita que trata do cotidiano, uma escrita organizada e linear, dessa maneira. Já que, no final do excerto, a remetente revela estar atendendo o pedido de escrever devagar e contando sobre o seu “dia-a-dia”, técnica criticada negativamente, pois seria um “esforço” em praticar um estilo que lograva em “júbilo meio escolar”.

No início desse trecho, há a declaração de que a preferência é pela escrita de “prosa”, por “contar histórias” e por empreender “sintaxes coleantes”, isto é, frases sinuosas, tortuosas, sem (obrigatória) clareza. Em função dessa predileção, Ana pede à amiga que não ficasse “puta” porque ela ficava “fazendo literatura, cartas inclusive”, pedido que ilumina a concepção da autora, ou melhor, da remetente da carta, do sujeito que ganha voz “através” do código de Ana C., a respeito não apenas da literatura, mas, sobretudo, da escrita das correspondências. As missivas inegavelmente fazem parte do universo literário e são caracterizadas por um estilo poético que contraria as regras formais de sintaxe.

Para além da aproximação semântica entre carta e poema, ambos os textos analisados apresentam convergência também quanto à forma como são escritos. Ideias fragmentadas, sem sequência lógica, interlocuções e indagações, reflexões sobre a própria escrita, subjetividades confessas e “um certo” hermetismo são características da linguagem que também aproximam correspondência e texto poético.

2.3. De amores em amores, faz-se uma “fossa”

27 fev. 76

Eu disse para Heidrun há pouco, pelo telefone: vou ter que reescrever a(s) carta(s) que escrevi para Cecília. Manda assim mesmo, ela disse. Roteiro de uma ilusão? Ao mesmo tempo ela aconselhou meio brincando: não vai estragar o barato da Cecília com a tua fossa. E logo depois, no mesmo tom: ai, o meu carnaval se estragou com essas

notícias! Fiquei sem saber se é jeito dela ou brincadeira ou coisa séria essa manipulação das culpas. (CESAR, 1999, p. 91)

Em carta à amiga Maria Cecília Londres Fonseca, Ana Cristina Cesar começa narrando uma conversa que tivera com Heidrun Kriege, docente da USP, colega de profissão de Cecília e também professora e amiga de Ana Cristina. Nesse diálogo que se deu via telefone, a remetente assume seu desejo ou uma necessidade percebida de reescrever cartas já escritas e que seriam destinadas a Maria Cecília, mas Heidrun aconselha a deixá-las como estão, a manter e enviar, portanto, os textos em sua forma original. O contrassenso está no fato de, em carta enviada à amiga Cecília, a remetente confessa a vontade de reescrita de outras cartas que ainda não foram enviadas a essa mesma destinatária. Consideramos nos referirmos à remetente desta carta no feminino, pois “Ana” assina este texto, a nossa referência, portanto, será Ana, não como uma referência (auto)biográfica de Ana Cristina Cesar, mas apenas como uma alusão a um(a) destinatário(a) específico(a), em quem precisamos nos basear.

As correspondências, cuja redação deve ou não ser reformulada, todavia, possuem uma escrita questionada pela própria autora, uma escrita que seria talvez o “roteiro de uma ilusão” – questiona ela na carta e se questiona sobre isso. O conteúdo de tais textos, que tratam de uma frustração amorosa, ao que tudo indica, seria, portanto, fantasioso, imaginativo, enfim, uma ilusão; mesmo que sejam cartas, gênero característico de uma escrita supostamente descritiva. O teor ilusório conferido às missivas escritas, mas não enviadas, justifica-se pelo uso de uma linguagem e/ou de um estilo que podem garantir ao texto qualidade ou traços de fantasia, de imaginação. Somando-se a isso, a palavra “roteiro” remete-nos ao ato de criação, ou melhor, ao ato de invenção, de ficcionalização executado em textos como correspondências. Essa ação de roteirizar a própria vida, ainda que seja um acontecimento isolado, reforça ainda mais a ilusão inevitável no exercício da escrita.

“A leitura me aguça os sentidos”, assim revela Ana no parágrafo seguinte, ao citar um livro da escritora britânica Doris Lessing que estava lendo. Tal leitura, assim como a leitura de modo geral, além de ter a função de “apurar” os sentidos, também possibilitou que ela, Ana, se descobrisse “detalhista” e, a partir da manifestação dessa qualidade, revela que passa “o dia me narrando o próprio dia”. A descrição do cotidiano, de um ou de vários acontecimentos são, indiscutivelmente, marcas das missivas; porém, a revelação feita sobre o narrar do próprio dia reforça ainda mais o fato de que, em cartas, é possível, é viável e é inevitável o teor ficcional do texto, a ficcionalização do(s) acontecimento(s) detalhado(s) por meio de uma linguagem da

encenação do sujeito, um discurso que, por essência, denota para um outro eu, uma direção diferente do sentido pretendido na representação de uma memória.

Apesar do império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica muitas vezes não fez mais do que consolidá-lo), é sabido que há muito certos escritores vêm tentando abalá-lo. Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor (BARTHES, 2004, p. 59)

Em *O rumor da língua*, Barthes defende que o uso da linguagem sobrepõe-se ao “proprietário” dela. O autor, persona biográfica, tem seu “império abalado” por alguns escritores e as palavras, a forma de escrita, prevalecem na análise de uma obra em detrimento da história realista de um sujeito biográfico.

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, **articula o universo dos discursos**: não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; **não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas**; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, **podendo dar lugar a vários ‘eus’ em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar** (FOUCAULT, 1992, p. 56-57) (grifos nossos)

O papel do sujeito inscrito em um discurso criado e inventado pelo autor foi um assunto já tratado em capítulo anterior, embora seja impossível esgotá-lo nesta tese. No entanto, cabe acrescentar a perspectiva de Foucault que demonstra a importância de se considerar as “operações” usadas no processo de escrita e que contribuem não para o retrato de um “indivíduo real”, mas, sobretudo, para a elucidação de vários “eus” articulados em um universo de discursos. Ainda segundo o autor, “não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linhagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 1992, p. 35). Dessa forma, transformando-se eu várias vozes, o sujeito ficcionaliza-se pela linguagem permeada por lacunas, enigmas, incoerências, em um fluxo de consciência e vários recursos estilísticos outros que logram, em alguns casos, na criação de um enredo.

Retomando o trecho da carta em análise, Ana confessa que foi alertada pela amiga Heidrun que o relato de sua “fossa” poderia “estragar o barato de Cecília”, destino da carta, mesmo assim, a remetente descreve todo o episódio que a colocou na situação de tristeza em função de uma desilusão amorosa. Essa pode representar a

primeira incoerência, pois detalhou a fossa apesar de ter sido orientada a não fazê-lo. A segunda incoerência consiste no fato de reconhecer a necessidade de reescrever as cartas ainda não enviadas, porém, enviar sem reescrita e assumindo que se trata do “roteiro de uma ilusão”. Ana, em seu discurso epistolar, dedica a maior parte do texto à descrição do término de seu relacionamento, um rompimento solicitado pelo parceiro e cujos detalhes são “narrados” por meio de uma linguagem repleta de lacunas, de interposição de pensamentos, suposições, manifestações de emoções, devaneios e mudanças temáticas aparentemente desconexas e bruscas, causando uma perspectiva de fragmentação no texto. Todos esses elementos que compõem uma narração passional e, ao mesmo tempo, detalhada, enfatizam a ausência de coerência lógica em discursos que se constituem de muitos detalhes. Aqui, na análise desta carta, além do excesso de detalhes, há a mistura de vários sentimentos, os quais interferem diretamente no processo de escrita e prejudicam a coerência tanto de pensamento e, conseqüentemente, do texto. A interferência das emoções, em se tratando da escrita de Ana Cristina Cesar e de sua afinada dicção poética, é um aspecto que merece destaque, pois a partir disso percebemos uma linguagem que se configura como literária em sobreposição a uma linguagem objetiva e despretensiosamente detalhista.

E meu joguinho idiota com o suspense. Você disse na carta que sentia que o Adrian e eu estávamos passando por uma crise. O marco seria a 2ª ida a Búzios. Eu interpretei, atribuí a dificuldades provisórias e naturais, a grilos mútuos, aos altos e baixos de toda relação. Mas por trás disso eu estava a fim de continuar, mudar, mexer. Não havia em absoluto um “clima de neurose de casal”, mas barreiras a transpor. E eu queria, estava investindo na relação. Acontece que o distanciamento dele prosseguia: extremamente sutil por trás de um jeito carinhoso – pequenas coisas que você só sacode antena, só sente epidermicamente – até o jeito de gozar de quem não está envolvido é diferente – a sexualidade fica “discreta”, pouco empenhada *just enough to satisfy* – e mil outros indícios sutilíssimos de desinteresse. Eu não queria acreditar, e cada vez que a gente saía ou que ele me fazia carinho ou que me olhava eu acreditava correndo. (CESAR, 1999, p. 91)

Antes de narrar o fato em si, isto é, antes de detalhar o episódio em que se deu o término de seu relacionamento, atitude tomada pelo parceiro, Ana faz uma espécie de introdução em que se torna narradora de si mesma, uma narradora em primeira pessoa e, ao mesmo tempo, onisciente, já que manifesta pensamentos e opiniões a respeito dos fatos que serão descritos. Nessa introdução, há a contextualização da situação que antecede o “clímax”, bem como do desenvolvimento dessa conjuntura na perspectiva da primeira pessoa, que narra. Além disso, na primeira frase metalinguística, Ana assume

estar fazendo um “joguinho de suspense”, adiando o detalhamento da história que seria a principal.

Nessa narrativa que antecede outra considerada principal (o término), percebemos a citação de um evento isolado e não descrito com detalhes, como a ida a Búzios. No entanto, esse “passeio” instigou reflexões sobre sensações do “sujeito que fala” a respeito do seu relacionamento e sobre a postura do parceiro, uma análise assumidamente oriunda de sua interpretação, ou seja, são ponderações totalmente subjetivas – “Eu interpretei (...)” – e que são confessas ao longo dessa espécie de preâmbulo da narrativa que será feita posteriormente. Mesmo não esmiuçando detalhes da viagem a Búzios e satisfazendo a curiosidade do leitor, ávido pelo auge da história, Ana, a remetente, detalha suas impressões que revelam o distanciamento do amado bem como a falta de reciprocidade por parte dele no sentido de não corresponder à altura o sentimento manifestado por ela e a dedicação dela ao relacionamento.

Após esse breve registro de impressões e desabafos, a remetente parte então para a “narração” do fim de seu namoro com Adrian, que se deu na noite anterior à escrita da carta, uma noite em que assistiram ao filme “The day of the Locust”. A sutil citação a esse longa-metragem não é ocasional ou despreziosa, já que o enredo apresenta um personagem, Tod Hackett, que é diretor de arte em Hollywood e apaixona-se por sua vizinha, uma aspirante a atriz; porém, ele é desprezado por ela, que procurava um casamento por interesse. Ao longo da trama, Tod atormenta-se na tentativa de descobrir se alguém é capaz de amar de verdade¹⁹. Essa é a síntese bastante resumida do filme, assistido pelo casal, Ana e Adrian, na noite do rompimento. Logo após isso, Ana decidiu, “com muita dor”, falar o que “estava sentindo” sobre o “discreto desinteresse” do amado, quando ele prontamente e sem titubear assumiu-se “não enamorado” pela mulher. Para relatar esse episódio à amiga Cecília, Ana usa o discurso indireto e apresenta a fala de Adrian sem aspas; na sequência, apresenta uma série de conjecturas ou o que ela mesma chama de “sentimentos persecutórios” – “Não vê futuro na relação. Não está a fim de compromisso (...). Sentia que se aprofundasse o papo a resposta última seria que ele tinha se decepcionado comigo, que a minha era outra, que eu era uma merda...”.

Observemos que, nesta correspondência, ao narrar um fato tão marcante e motivo de sofrimento, a “voz que fala” no texto vale-se de uma transcrição pessoal da fala do outro; ao abrir mão das aspas, no momento em que reproduz o discurso do amante, há uma inevitável “quebra” de compromisso para com a verdade e, sobretudo,

¹⁹ Sinopse retirada do site: www.adorocinema.com/filmes/filme-43965/

com a reprodução “fiel” dos fatos narrados. Além disso, ao encadear no texto tantas suposições atribuídas, todas elas, à terceira pessoa, o discurso distancia-se do plano objetivo ou apenas descritivo e passa, sem dúvidas, ao domínio do fluxo de consciência, da manifestação subjetiva de um sujeito que se expressa sobre um acontecimento traumático. Trata-se, portanto, singularmente da influência da dicção poéticas na escrita das cartas de Ana Cristina Cesar, trata-se do transparecer de sua arte em textos como as missivas, uma arte que prima também pela ficção ou pela ficcionalização de fatos “autobiográficos”, mas transfigurados por meio da linguagem.

O parágrafo em que cita como se deu o término começa com a frase “Mas ontem ficou claro.” e finaliza com a reafirmação do rompimento por parte de Adrian em resposta a um questionamento feito por Ana: “Minha última pergunta antes de dormir (...): se eu entendi bem, eu estou jogando muito mais que você nesta relação. Resposta afirmativa”. Mais uma vez sem aspas, não sabemos com exatidão a forma como a pergunta foi feita, uma indagação que se baseia na metáfora de “jogar”, e não sabemos também como se deu a resposta que foi apenas “afirmativa”.

Apesar da imprecisão sobre os fatos, em termos de sequência, ordem cronológica e falta também de precisão de falas, por exemplo, percebemos o registro das emoções e suposições da remetente da carta. A tentativa de preservar o tom narrativo, todavia, é ressaltado na marca temporal que introduz o parágrafo seguinte: “Hoje constato que mais do que sentimento de perda (...) estou humilhada”. Depois disso, descreve seus sentimentos de modo textualmente organizado, pois ela explicada cada um deles separando-os por períodos. Em primeiro lugar, revela um sentimento de “reação” feminina ao que chama de “*detachment*” masculino, isto é, o fato de os homens manterem relações sexuais sem se envolverem emocionalmente, explica ela; em segundo lugar, evidencia uma sensação de auto piedade diante de toda a decepção por que passou; no terceiro período e um terceiro sentimento confessado é o de solidão – “(todos os amigos fora ou de partida)”; e, por fim, deslinda ao seu leitor (no caso, à amiga Cecília) que “ainda” não se atirou à depressão, mesmo estando extremamente “desanimada”.

Esses sentimentos todos, alguns justos, alguns produtos de fantasias de perseguição, me ajudam por enquanto a não sentir violentamente a perda dele (o que pode sobrevir a qualquer momento). (CESAR, 1999, p. 92-93)

A história de Ana, remetente da carta, é acompanhada, ao mesmo tempo, por *insights* sobre o que o outro, o amado Adrian, pode pensar ou pode sentir, e também é

um enredo permeado de sentimentos sendo descritos e explicados de forma a permitir que o leitor tenha a compreensão do estado do sujeito que “fala”, mesmo que o discurso não seja linear nem exatamente preciso em relação à descrição dos fatos. O que sobressai é o sofrimento de um sujeito que se transforma em personagem através da linguagem e transforma a sua história em uma trama em que prevalece a fusão de emoções. Uma narrativa que se assemelha a uma “novela”, similitude que a própria Ana, “assinante” da correspondência, reconhece em trecho posterior: “O pior é que esta história toda soa tão ridiculamente banal, parece *fotonovela* (sem o *happy-end*)”. A “narradora” ou a “voz que fala” assume que seu discurso romântico, o episódio vivenciado por ela, pode ser caracterizado como uma ficção, que, de tão curta, poderia ser contado até mesmo por fotos, no entanto, sem o final feliz típico em textos pertencentes a esse gênero.

De fato, o desfecho da “história” não é alegre, porém o tom melancólico impresso na carta vai se modificando até o final da correspondência, uma vez que há a tentativa de um discurso de auto aconselhamento e de busca por superação. Além de confidenciar à amiga Cecília os “progressos”, pontos positivos, conquistados graças ao relacionamento com Adrian (conseguir “transar com homens” e ter tido a “primeira relação não neurótica”), Ana elabora um discurso com a intenção de reestabelecer sua auto confiança e estimular-se a superar o “trauma” do término, assim como tentar se livrar de suas tristezas.

PORRA! Cecília! Eu precisava transar o seguinte: o importante agora é conseguir a independência, sair da família, arrumar trabalho & me envolver num projeto, estudar. A minha autonomia como mulher é fundamental, eu não posso pôr tudo a serviço de uma relação com um homem. Fiz fantasias de conciliar os dois. Mas se não dá, eu não posso desanimar. (CESAR, 1999, p. 93)

A mudança de tom no discurso é percebida logo pela palavra “PORRA!” em caixa alta introduzindo o parágrafo. Daí ocorre a transição entre uma mistura de confissão e explicação dos sofrimentos para uma tentativa de superação baseada em planejamentos futuros e individuais. Há, portanto, a transição entre uma linguagem mais melancólica e emotiva para um discurso mais racionalizado, no sentido de que visa estabelecer planos pessoais. Apesar dessa mudança, percebida ao final da carta, Ana refere-se a Cecília, sua destinatária, mas se expressa por uma linguagem semelhante a um diálogo interior, no qual prioriza a primeira pessoa do singular e se aconselha, manifestando o que seria importante para si. Uma construção textual complexa que pode compor uma correspondência (por que não?), porém, faz parte, mais comumente,

de textos narrativos ficcionais. Ressaltemos que esse tipo de recurso textual foi usado nesta missiva para compor a narração de uma história, no caso, o término de um relacionamento, contado pela pessoa com quem essa relação foi rompida, pessoa que se transforma em sujeito narrador (em primeira pessoa) e que detalha todos os seus sentimentos e sensações oriundos desse trauma. Portanto, tal recurso narrativo, o uso de uma espécie de diálogo interior na sequência de uma interlocução, torna-se um traço de estilo, um artefato literário e reforça o quão elaborada é a linguagem usada nas correspondências de Ana Cristina Cesar, a ponto de “elevá-las” a nível de ou de valorizá-las como textos literários.

Para Antonio Candido (2006), em seus estudos sobre Graciliano Ramos, “toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois frequentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la”. A carta como uma tentativa de autobiografia, apresenta-se, muitas vezes, como um romance, não no sentido de romance romântico, mas na acepção de ficcionalidade; sendo assim, o autor/escritor no momento em que busca em sua memória um fato para contá-lo, acaba por transformá-lo e, conseqüentemente, recria-o. Há, portanto, nesse processo de construção discursiva pelas vias miméticas a ficcionalização do ato narrado e de si mesmo.

2.4. Um poema nada aleatório citado na carta

Nesta carta a Maria Cecília Londres Fonseca, Ana cita, logo no começo, antes de contar sobre o término de seu relacionamento, que “queria muito” que a amiga lesse um texto que ela lhe havia feito um texto que sairia na “antologia” e que seria enviado pelo correio, esse texto é o poema “Arpejos”, publicado posteriormente em *Cenas de abril*.

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 à cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua

boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorso.

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata.

(CESAR, 2013, p.26)

Ocorre um arpejo musical quando as notas de um acorde único são tocadas separadamente, um acorde, que é harmonia musical, é formado normalmente por três notas tocadas simultaneamente, porém, quando se faz um arpejo, as notas são tocadas de forma individual. O poema de Ana Cristina Cesar, de forma semelhante e consoante ao nome que ganhou, estrutura-se em três estrofes, mas que formam um uníssono tom semântico, uma harmonia de sentidos entre as três partes que é percebida, sobretudo, pela análise do aspecto temporal, já que o dia narrado no trecho 1 é o mesmo dia referido pela estrofe de número 3.

O sujeito lírico revela-se a partir de uma voz feminina que narra um fato principal na segunda estrofe, porém, esse fato desdobra-se nas outras estrofes, já que percebemos que tanto na primeira quanto na última parte há a expressão de sensações originadas de tal fato, bem como impressões e memórias advindas do que ocorreu e foi descrito.

Procedendo a uma perfunctória interpretação, a narração da segunda estrofe trata de um episódio homoerótico envolvendo a narradora e uma “personagem” chamada “Antonia”. O acontecimento central, o beijo entre ambas, é retratado de forma ambígua, já que pode ou não ter acontecido de acordo com a linguagem utilizada – virar “à cabeça” (com crase) “inadvertidamente contra o beijo de saudação” – que induz a pensar que pode ter havido uma fuga do beijo ou que, por outro lado, houve um beijo resultado de um “engano”, de um movimento brusco da cabeça, do “susto” diante da aproximação entre elas. Símbolos fálicos, apesar de estabelecerem uma referência direta ao masculino, remetem à sexualidade, ao contato físico sexual que pode ter havido naquele momento e tais símbolos são usados nas frases seguintes: “Falo o tempo todo em mim” e “Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar.”. O “falo” aparece acompanhado pela preposição “em” e não pela preposição “de”; a “boca de lagarta” está impossibilitada de abrir e talvez também impossibilitada de beijar “o ar”, porque poderia estar sendo beijada. A concretização do ato aparece no final da 2ª

estrofe, quando está claro que elas se beijaram “de acordo”, “dos dois lados”, finalizando com uma referência sexual ou simplesmente deixando clara a reciprocidade da ação. Outra confirmação é a última frase: “Aguardo crise aguda de remorso”.

A crise poderia ser de arrependimento, porém, não progride, está “controlada”, como constatamos na estrofe seguinte em que o eu lírico relembra o ocorrido. Nesse trecho, ela (sujeito feminino) passa “o dia a recordar” o que vivenciou no dia anterior com Antonia e, através do espelho, imagem simbólica, revive a cena pela admiração de sua imagem “sequiosa”, isto é, sedenta, desejosa. Em meio à reconstituição dessa vivência, o eu lírico tenta buscar algum sinal de arrependimento na feição da outra pessoa, porém, frustra-se nesse intento, já que o semblante de Antonia “continuará inexorável”.

O espelho é um outro lugar em que o sujeito coloca-se como observador de si mesmo, ele se projeta para se conhecer, para se admirar e, por conseguinte, advém de tal contemplação uma personalidade que se desdobra e que permite autoconhecimento, reflexão pessoal. Descobertas registradas na terceira estrofe, que mostra também a encenação, ainda que solitária do (possível) beijo, do ato amoroso; depois de tantos “ensaios”, gestos que reavivaram a memória, o eu lírico vai pedalar por um passeio, ao que tudo indica, no “Arpoador”, já que avista “navios” e faz o movimento do “pedalar” de maneira frenética, “insensata” do mesmo modo como encara a cena amorosa que protagonizou com Antonia.

Esse tom avassalador é coeso com o manifestado na primeira estrofe, que inicia com um fato singelo e despretensiosamente rotineiro, usando uma estrutura diarística ao tratar de um fato banal como uma “coceira no hímen”. No entanto, esse prurido remete, mais uma vez, ao desejo, à “imagem sequiosa” já confessada. Não há “indícios de moléstia”, porque o que houve entre Antonia e o eu lírico foi recíproco, sem arrependimentos e, ao mesmo tempo, foi abrasivo. A “coceira” também chamada de “irritação” foi amenizada com “pomada branca”, que trouxe um aspecto “brilhante” ao hímen, mas impediu o passeio ao Arpoador, pois a fricção poderia “reavivar” a “irritação”, a coceira, o desejo. A leitura substitui o passeio e representa uma fuga das memórias e a forma de evitar ou de tentar conter a excitação – “Em vez decidi me dedicar à leitura”.

O poema “Arpejos”, analisado aqui de forma breve e superficial, apresenta imagens complexas e metáforas que aludem a ambiguidades, por se tratar de uma linguagem poética por meio da qual o eu lírico falseia uma confissão, uma escrita de si. Contudo, o estudo deste poema fez-se conveniente e necessário porque, em primeiro

lugar, ele foi citado na carta de Ana Cristina Cesar a Maria Cecilia Londres, carta que analisamos e cujo gênero é nosso principal objetivo de estudo; relembremos que, nessa correspondência, já detalhada anteriormente, Ana ressalta que envia justamente o poema “Arpejos” à amiga destinatária da missiva, citação que não pode ser subestimada. Além disso, esse texto lírico apresenta semelhanças com a carta, justamente a carta em que ele é citado. Em ambos, percebemos a narração de um episódio amoroso, embora sejam fatos diferentes (no poema, o ato amoroso e na carta, o rompimento da relação), assemelham-se na forma de narrar, um modo pontual em meio a divagações oriundas do fluxo de consciência do sujeito que “fala”. O acontecimento é contado ao leitor, mas não é descrito, em ambos os textos, a narração do fato em si torna-o hermético e não detalhado. A linguagem usada, as escolhas pela (falta de) sequência dos fatos e o registro de um discurso que respeita claramente a (falta de) lógica da representação mimética também são traços percebidos tanto na carta quanto no poema. Preponderante a esses aspectos, percebemos a manifestação/confissão de sentimentos e sensações do eu lírico-narrador sobre o fato central do discurso; de maneira que tais confissões se sobressaem e ganham maior destaque na narrativa ou no poema, em detrimento do episódio, que seria “cerne” dos textos.

Portanto, existe aproximação estrutural e discursiva entre o poema “Arpejos” e a carta datada de “27 de fev. de 76”, assinada por “Ana” e remetida a Maria Cecilia Londres Fonseca, carta na qual, vale lembrar mais uma vez, esse poema é citado como sendo enviado à Cecília. O poema está dentro da carta e a carta está no poema, no sentido de que a expressão mais íntima do sujeito que “fala” através do texto é ressaltada em detrimento de uma simples descrição de um fato amoroso. A aproximação entre discurso missivista e linguagem lírica reforça, sem sombra de dúvidas, o caráter ficcional de ambos, o poder criador e (re)inventor da escrita de Ana Cristina Cesar e de sua dicção artística, capaz de transformar as cartas, possibilitando ao leitor de suas correspondências uma experiência de leitura que coincide com a leitura de um conto, ou de uma carta-conto.

Apresentavam-se ali as (mais tarde) célebres argumentações sobre o fracasso (total ou parcial) dos ideais da Ilustração, das utopias do universalismo, da razão, do saber e da igualdade, dessa espiral ininterrupta e ascendente do progresso humano. **Uma nova inscrição discursiva**, e aparentemente superadora, a ‘**pós-modernidade**’, vinha sintetizar o estado de coisas: a crise dos grandes relatos legitimadores, a perda de certezas e fundamentos (da ciência, da filosofia, da arte, da política), **o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos ‘microrrelatos’, o deslocamento de vozes, da**

hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos (ARFUCH, 2010, p. 17)

Tratando especificamente do cenário cultural pós década de 80, Leonor Arfuch refuta o predomínio da subjetividade humana e elenca algumas características definidoras da chamada “pós-modernidade”, dentre elas, destacamos a descentralização do sujeito em vozes “deslocadas” e a valorização de “microrrelatos”. Nessa “nova inscrição discursiva” (a pós moderna), a figura do autor cede espaço à pluralidade de eus inscritos no texto a partir de ficções (micros, mas que são enredos) construídos a partir de uma mescla de gêneros e estilos, citações e intertextualidades. Diante disso, inserimos nessa “classificação” de pós-modernas as cartas pessoais de Ana Cristina Cesar, em que percebemos tais aspectos concatenados em uma contraposição ao próprio gênero da correspondência.

O “eu” narrativo” construído pelo discurso de Ana Cristina Cesar tece sobre si mesmo “caracterização” (ou caracterizações) a partir de uma “experiência” vivida, podendo ela ser real ou imaginária. O que nos interessa, no entanto, é a forma como essa experiência é escrita, é o modo como é registrada por meio de escolhas lexicais, metáforas, alegorias, metonímias, sinédoques, sequências coerentes ou não tão lógicas quanto à temporalidade. A representação “do real” (como querem alguns estudiosos) mais elaborada do ponto de vista estético da linguagem é um dos pontos centrais que garantem ao texto um teor ficcional. Logo, a reprodução fiel dos fatos, da realidade, torna-se ilusória devido ao uso (e abuso) da linguagem e as correspondências de Ana Cristina Cesar, cuja escrita transparece a dicção artística dessa autora, são um campo fértil para a leitura de enredos (arquetípicos). Essa é a nossa tese, esse é o valor que pretendemos garantir às missivas de Ana Cristina Cesar – textos que são generosos, abundantes e criativos.

(...) De repente meti Campinas na cabeça, onde ainda não existe curso de Literatura realmente. Adrian, o inglês que você não conheceu, sumiu também de repente, depois da minha reação sufocada quando ele disse “I like you but i’m not in love with you” simplesmente. E nunca mais nada aconteceu, para nosso pasmo & pasmaceira. Mas isso foi antes do carnaval. Enquanto tudo acontecia chegavam cartas incríveis de Candide e de Cecil (já ouviste dela? Está ÓTIMA!), vão chegando, planejo um baú (ou um arquivo, pra ser moderna) com bolinhos de envelopes amarrados com fitas azuis e vermelhas. Já deves saber (ou não?) que estamos estudando Antonio Candido (...). (CESAR, 1999, p. 15-16).

Em “5 de abril de 76”, em carta enviada a Clara de Andrade Alvim, Ana C. (assim vamos considerar, posto que a carta não tem assinatura) cita Adrian em meio a

fragmentos a respeito de seu estudo/carreira acadêmica. Nesse trecho, ele é chamado apenas de “inglês” que “sumiu” “de repente”; entretanto, a frase dita por ele ao terminar o relacionamento também foi citada literalmente como está nessa correspondência e até entre aspas também quando “Ana” escreve a amiga Cecília desabafando sobre o episódio do fim do namoro. Uma frase que, portanto, marcou-a e desencadeou uma “reação sufocada”, como está revelado nessa missiva. O jogo de palavras, formando assonância e aliteração – “pasma & pasmaceira”, acresce à representação do sentimento após ouvir a frase de Adrian, um sentimento de surpresa e, ao mesmo tempo, de choque que impediu quaisquer outras reações.

A descrição do fim do namoro não ocorre, nem os sentimentos desencadeados com isso ganham destaque nessa correspondência. Enquanto “tudo acontecia”, Ana C. conta a Clara Alvim que “chegavam cartas” de outras amigas e que essas seriam guardadas em um “baú”, desviando do tema “Adrian” e do rompimento. Interessante observar a relação entre o que é contado/narrado e o destino da carta. Percebemos sobre o mesmo tema, um assunto amoroso, duas cartas que trataram do mesmo fato, uma destinada a Maria Cecilia Londres Fonseca e essa última em análise que foi escrita a Clara de Andrade Alvim. Para a primeira, a descrição das emoções causadas por Adrian foi muito mais detalhada e o sofrimento de “Ana” foi destaque em boa parte da correspondência; contudo, já em carta a segunda amiga, o fatídico término não aparece como sendo tão fatídico assim, já que essa destinatária nem “conhecia” Adrian, ou seja, provavelmente Ana nunca havia escrito sobre ele à amiga; logo, o relato foi bastante sucinto e a especificação das emoções foi bastante “resumida”. O destinatário tem um papel preponderante sobre aquilo que é escrito, sobre a seleção de palavras e de detalhes acerca do tema tratado na carta, até mesmo a seleção de conteúdos é relativa, dependente de quem recebe o texto. O tipo de relação entre locutor e interlocutor e a imagem formada de um para com o outro também influenciam a escrita não só em termos de seleção do que é “falado”, mas em relação à forma como é escrito; mesmo que, nesse caso, ambas (tanto Clara Alvim quanto Heloisa Buarque de Hollanda) tenham sido professoras de Ana Cristina Cesar, elas recebem o mesmo conteúdo de formas diferentes, uma com excesso de detalhes e emotividades, outra, com prejuízo de tais sentimentos revelados.

Essa questão da relatividade da escrita dependendo do receptor/destino da carta não pode ser “medida” ou justificada a partir de fatores específicos ou biográficos. Esse não é o tema deste trabalho e nem seria relevante como um estudo que contribua com a crítica literária. Todavia, vale ressaltar a capacidade de distinção do texto (entre

aspectos semânticos e estéticos) a partir de quem o recebe para reforçar o fato de que o “real” biográfico, que é sim o ponto de partida da escrita da carta, é inventado e reinventado pela linguagem e pelos recursos dos quais dispõe o autor, dependendo do destino da carta, do seu “ouvinte”. A escolha do que escrever e da forma como escrever pode subordinar-se a atender às expectativas do leitor, pode limitar-se (ou ampliar-se) de acordo com o nível de intimidade entre ambos (autor e receptor), pode obedecer à explanação apenas de um contexto compartilhado por eles, pode ser determinada pela construção de imagens (de si e do mundo) que o remetente deseja formular ao destinatário... são muitas as suposições de fatores que culminam na distinção da escrita relativizada dependendo de quem a recebe. O que se evidencia com essa constatação é a capacidade, portanto, de ficcionalização na linguagem das cartas, a construção de enredos que contam histórias a partir de um “real biográfico”, na maioria das vezes, mas apenas a partir de um real reconfigurado por meio do discurso, cuja interferência comprovada é a do receptor, ou melhor, uma das muitas interferências, que tornam o discurso enquanto representação do real ilusório, sendo assim, fictício.

2.5. Uma história de “AFETO” por Marcos

Sexta-feira, 7 de março de 1980

Helô, amor,

Sabe que não parei de pensar em casamento desde que chegou a tua carta maravilha? Antes de viajar confessei para mamãe: assim que voltar caso com o Marcos. E tenho um filhinho aos 30 anos, acrescentei esses dias agora. Isso quer dizer que comecei a pensar em volta sim. E também que ando tristonha. Fica sozinho e frio de repente. Então imagino que o Marcos fica comigo e me aquece de noite. Será que é verdade? Mas ele é o único namorado que não esqueço. Tenho AFETO. Só não vai lá um imaginário que puxa para um buraco. Tinha um recado para você no texto sobre o Caetano, você viu? (CESAR, 1999, p.41)

A carta inicia com a palavra “amor” designando a amiga “Helô” e a referência direta à pretensão de “Ana” (assinatura expressa nessa correspondência) de casar-se. Esse tom amoroso, o desejo pelo matrimônio, foi motivado pela carta “maravilha” que Heloisa Buarque de Hollanda enviara à amiga, pois, desde que teve contato com tal missiva, Ana assume que não parou de pensar em seu casamento, salientando o poder que uma carta pode assumir, a capacidade potencial desse tipo de texto, muitas vezes, inferiorizado pela crítica; porém, na visão de “Ana”, uma correspondência pode ser adjetivada pela palavra “maravilha” e pode instigar sentimentos e animar planos futuros.

Ela revela para “Helô” o discurso que formulou à própria mãe, um discurso confessional sobre, em primeiro lugar, o seu plano de casamento e, em segundo lugar, o plano de “filhinho”, mesmo que essas confidências tenham sido feitas em tempos distintos – “E tenho um filhinho aos 30 anos, acrescente esses dias agora”.

Tais confissões, que aludem a perspectivas de um futuro próximo e a afeto não se consolidam estritamente positivas quanto aparentam de início. A interpretação de seus planos tem a ver com seu retorno ao Brasil e, principalmente, com o fato de andar “tristinha” – o matrimônio e a constituição de uma família carregam, portanto, uma conotação esperança, de subterfúgio para alívio de um sentimento de depressão, de desalento.

“De repente” fica “sozinho” e “frio”, metáforas simples usados pela remetente da carta para justificar sua tristeza, pautando-se, sobretudo, no sentimento de solidão e na “frieza” desses dias em que se sente dessa forma. Nesses momentos, “Marcos” vem à lembrança como a possibilidade de “aquecê-la”, de tirá-la da solidão. No entanto, na sequência do texto, ela mesma questiona se ele seria capaz de tal feito e reafirma seu “afeto” (com letras maiúsculas) em relação a ele. Nesse trecho da carta, percebemos metáforas e imagens mais acessíveis, a citação de uma narração (feita à mãe) e a indagação a respeito de seus próprios planos.

No entanto, ao final desse excerto, há uma frase enigmática que trata possivelmente de fantasias, “traumas” ou ficções de “Ana” que, segundo ela, poderiam atrapalhar sua relação com Marcos e minar seus planos – “Só não vai lá um imaginário que puxa para um buraco”. Após tal reflexão interior, o discurso é bruscamente “interrompido”, desviado para uma interlocução que questiona sobre uma “trivialidade”, como se o remetente da correspondência tivesse a intencionalidade de mudar o foco de uma linguagem que progrediu para confissão, para revelações que se aprofundaram e extrapolaram o seu “controle”, o autocontrole, ou o domínio que deveria ter quem escreve. O escritor/autor supostamente tem o arbítrio e a autoridade sobre aquilo que ele expressa, aquilo que ele concretiza por meio de signos; no entanto, “Ana”, enquanto remetente, enquanto escrevente da missiva, deixa-se relevar ao nível mais íntimo e profundo, desde a leitura de uma carta “maravilhosa”, passando pela conversa com a mãe, os planos e o sentimento de afeto por Marcos, até o extrapolar da interpretação pessoal de seu próprio “imaginário”, até o questionar-se a partir de preceitos pessoais e (talvez ainda) inconscientes. No momento em que há a percepção consciente por parte do escritor a respeito desse extrapolar do discurso, do seu próprio discurso, ele “toma as rédeas” de seu texto e volta a “falar” sobre trivialidades e valer-se de marcas de

interlocução. É como se houvesse o reconhecimento de que o autor da carta torna-se escritor de si mesmo, dos fatos ao seu redor e sobre si; é como se o missivista não tivesse o domínio do real e assentisse sua incapacidade de controle da escrita/da linguagem por meio de fragmentos como esses, desconexos e claramente usados como recurso de fuga, uma tentativa de escapar do “rumo” diferente que a linguagem metafórica, trópica vai “tomando”, um “rumo” que leva às adjacências do real biográfico.

Marcos é também, por extensão, sua fuga, a possibilidade saída da tristeza e da solidão, mesmo que se questione a respeito desse “amor”, que é mais “AFETO” que amor, relembremos, e sobre a real capacidade de ele ser essa espécie de “solução” para o seu abatimento. Essa dúvida quanto a Marcos, no trecho da carta analisada, tem a ver com o “imaginário” que “puxa pra baixo”. Já citamos essa relação, porém, convém repeti-la para reforçar essa questão que também aparece em outra carta a “Helô”, uma carta com data de “24.03.80”, na qual dois trechos ganham destaque no assunto Marcos.

Trecho 1

(...) – folguei em saber da *Alguma poesia*, lembro sim, só espero que tenha dado tempo de corrigir um negócio lá que eu mandei para o Marcos. Fiquei contente, beijos pra você. Você acha que meu casamento dá certo? Não, retiro a pergunta. Vejo sempre a Maria Elena que é sim uma gracinha, só que quando junta psicanalista eles só falam de psicanálise com uma tesão incomparável. (CESAR, 1999, p. 47)

Trecho 2

Marcos me escreveu uma gracinha de carta, contou que os pais se separaram (difícil) e que pensa em mim etc. Travei uma noite com um inglês, contra minhas propostas acertadas de abstinência; fiquei meio arrependida, pescoço pendurado.

Não peguei bem onde foi que você reagiu diferente nessa loucura toda. Estou começando a perceber com horror que namorado dá mesmo desilusão de bolo desmanchado; a alternativa para não sentir essa brochada é um quebra-pau, ou seja,

Revolution: it's highly debatable.

Escreve sem comercial!

Yours forever

Ana C.

(CESAR, 1999, p. 48)

No primeiro excerto da correspondência, Marcos é citado aparentemente de forma aleatória, quando Ana C., assinatura expressa ao final do texto, “fala” também de modo breve sobre o livro *Alguma poesia*, publicado posteriormente por Heloisa Buarque de Hollanda, destinatária da carta. A lembrança a respeito dele aparece associada a um tema profissional apenas, esse também tratado de maneira vaga – “um

negócio lá” que ela, a remetente, mandara para a correção de Marcos. Após a recordação, Ana C. dirige uma pergunta indagando se a amiga acha que o casamento dela “dá certo”; porém, logo na sequência, ela retira a pergunta que fizera e desvia o assunto completamente para uma terceira pessoa – Maria Elena “que só fala de psicanálise”.

Após delongar sobre outros assuntos – como estudo, algumas pesquisas e mais divagações sobre si, Marcos reaparece nos dois últimos parágrafos da carta (Trecho 2 selecionado), mas, da mesma forma como no Trecho 1, apenas é citado, de modo breve, e, enquanto tema, é “abandonado” no discurso, de uma forma tão fugaz que pode ser comparada à forma como é mencionado. O que está presente nessa menção é o fato de Marcos ter mandado uma “carta” que é uma “gracinha”, nessa oportunidade, ele fez confissões pessoais (a separação dos pais dele) e também se declarou para Ana C., declaração que ela transcreve da seguinte maneira à amiga: “contou que pensa em mim etc”.

Em ambos os trechos, o que percebemos é, apesar de recorrer a Marcos, citá-lo e, mais uma vez, trazer a dúvida quanto à possibilidade do enlace entre eles, Ana C. constrói uma linguagem que transparece desdém e que atribui um sentido de pouca importância a esse homem, que, no caso desta carta, não pode ser designado como “amado” por ela. Essa imagem construída intencionalmente no jogo discursivo da carta é resultado tanto de escolhas vocabulares quanto de estruturas estilísticas, recursos usados para o engendramento de um enredo, que, nesse texto especificamente, favoreceu o objetivo da narradora/remetente de criar representações a partir da figura de Marcos e da história “de amor” entre ambos – interpretações dele, de casamento e relacionamento de modo geral e representações sobre si mesma. Marcos é também um meio, a partir de uma estrutura bem construída (linguagem), pelo qual Ana C. tece composições que extrapolam o simples “retrato” do real, da imagem que tem das coisas de que trata no texto.

Os signos a que deu preferência para compor as breves menções a Marcos são significativos e não foram selecionados de forma arbitrária nem aleatória; ao usar o termo “etc” para referir-se a mais declarações feitas por Marcos a ela, o sentido conquistado pelo uso desse termo é vago, porém, alude a um sentimento de despreço, frieza para com o homem. Essa mesma “artimanha” é conseguida pelo uso da expressão “um negócio lá” enviado a ele para uma “correção”; essa expressão coloquial também é vaga e denota “pouco-caso” de quem “fala” a respeito de Marcos. Tais escolhas lexicais foram feitas no discurso por Ana C. com intencionalidade que está encoberta pelo

discurso que se pretende “real e sincero” da correspondência. No entanto, tal sinceridade e consequente a clareza do texto são frustradas, dentre outros fatores, por causa de escolhas de palavras, como demonstrado nesse ponto.

Acresce a esse recurso a fragmentação da linguagem que, além de romper com a linearidade e a coerência lógica da missiva, também revelam sentidos outros que são correlacionados a temas aparentemente desconexos do assunto Marcos, tema esse tratado de forma pontual nesta carta em análise. No primeiro trecho, o conteúdo que se segue à interrupção da menção ao homem é o encontro com a amiga psicanalista, que falava apenas de psicanálise e falava com “tesão”; já no segundo trecho, o tema que surge de forma abrupta no texto logo após revelar sobre o contato com Marcos é a noite que “trava” com um “inglês”. Examinemos com cuidado essas fragmentações textuais, pois elas também são intencionais no sentido de desvelar à amiga (destino da carta) intimidades não explícitas, mas travestidas por uma linguagem extremamente elaborada, sutil e ficcionalizada. Descontinuando o assunto Marcos, com quem talvez poderia casar-se, surge a questão da psicanálise e o sentimento de tesão, no segundo momento, o que finda com o sentimentalismo manifestado por ele é uma noite com outro homem. O imaginário psicanalítico (freudiano) da remetente da carta torna inevitável essa “traição” e, por isso, ela se questiona e questiona a amiga sobre a possibilidade de um futuro ao lado de Marcos. Essa é uma perspectiva oferecida pelo discurso, pela construção de uma linguagem que se faz narrativa, ainda que seja destinada à amiga “Helô”.

Ana C. assume, de forma justaposta ao seu papel de missivista, o papel de ficcionista na escrita da carta, além, é claro, de ser impossível desvencilhar-se de sua dicção poética, também nítida na escrita de suas correspondências.

A dispersão provocada no discurso das cartas, ou melhor, as mudanças bruscas de assunto que geram fragmentações, com certeza, porém, no caso de Ana C., em sua escrita, talvez não sejam tão inconscientes ou involuntários assim, tendo em vista que são feitos com intencionalidades e de forma planejada a partir do momento em que concretiza no texto esses desvios que, por sua essência, não podem ser usados para compreensão “pura e simples” da realidade.

Ana Cristina Cesar faz poesia nas cartas. Enquanto singela remetente, transfigura-se em artista, em poetisa, enquanto remetente despreziosa, transforma-se em narradora, em ficcionista.

Não respondi à M. L. Alvim porque achei manobra sem
necessidade, não é?

Não queria comentários sobre o Marcos. Queria só NEWS. Emprego, namoro, cara feliz? Se melhorou um pouco o ar indeciso. Penso com carinho.

Funarte: como te disse, volta ficou em aberto. (...) (CESAR, 1999, p. 80-81)

Em outra carta em que Marcos aparece novamente, uma carta sem data e sem assinatura, Ana C. revela a Heloisa Buarque de Hollanda seu desinteresse quanto ao homem. Tanto desdém que a influenciou a não responder uma carta a M. L. Alvim, já que não queria comentar sobre Marcos, que não faz parte das “NEWS”, em caixa alta. Informações sobre ele e sobre a possível mudança de seu “ar indeciso” (característica que aparece citada em outras cartas) causava apenas “afeto”, também como já revelou sentir por ele.

Nesse trecho especificamente, além da indiferença por parte dela e do sentimento puramente de carinho (e não de amor, paixão), o que percebemos é o mesmo recurso da fragmentação semântica sendo usado. Após falar sobre Marcos, ou melhor, após deixar claro que não deseja comentar sobre ele, a mudança de tema é feita para um conteúdo totalmente diverso – um assunto ligado à carreira e à possível volta dela ao Brasil. Mais adiante, logo após esse trecho, ressalta a possibilidade de voltar no mês de dezembro, mas a figura de Chris aparece no texto deixando-a “aflita”, pois ele ficava repetindo: “*december, december, december*”. E ela assume que precisa aproveitar o inglês, afinal ele era uma “gracinha”. Sendo assim, o que percebemos nessa carta a partir da fuga brusca do assunto Marcos foi a intenção de reforçar que ela já estava vivendo um romance com outra pessoa – Chris, e que ele a deixava feliz. Daí a demonstração explícita de despreço em relação ao primeiro, sentimento esse também revelado pelo resvalamento do discurso.

Os desvios que provoca no texto das correspondências, os escapes estratégicos que promove quando trata de diversos assuntos, são intencionais, visto que geram algum sentido outro ao texto, além da própria fuga temática. Remetendo ao tratamento do assunto “Marcos”, que estamos analisando nessa sessão, todos os desvios à menção a ele trouxeram desdobramentos semânticos, como, por exemplo, a tentativa de desviar do assunto casamento ou simplesmente demonstrar dúvida a respeito de Marcos e do possível relacionamento com ele.

Ana C., nas cartas, faz uso “consciente de metáforas” e faz, portanto, poesia. Um texto poético, portanto, é metafórico e, como consequência direta desse aspecto, é possível nos “libertarmos” dos conceitos e definições que se pretendem realísticos e determinísticos, por múltiplos fatores e ocorrências, ainda que suas origens sejam reais.

A arbitrariedade das conceituações é substituída por imagens e multiplicidade de sentidos por meio do uso de metáforas, o que confere ao texto caráter de poesia.

Em suma, a motivação original da escrita, o acontecimento ou o “retrato” que está sendo registrado, grafado é real e, por vezes, oriundo de múltiplas causas, igualmente reais; todavia, a partir do momento em que esse registro é realizado, sobretudo a partir do uso de metáforas e/ou desvios semânticos e sintáticos, faz-se, assim, a poesia.

Voltando a Marcos, o homem em relação ao qual a remetente da carta sente “AFETO”, percebemos que o contar sobre ele se dá por intermédio de interrupções e também de metáforas, num processo de criação poética.

Casamento com Marcos volta a ser tema em outra carta a “Helo”, um texto assinado por “Ana” e com data de “7 de maio de 1980” em que é dedicado apenas um parágrafo ao assunto, apesar de se tratar de uma carta extensa, compara à maioria. No trecho que segue, a remetente narra sua decepção com Marcos que a ignorou quando ela o procura.

Liguei pro Marcos no aniversário, mandei presente, cartão americano, tudo e ele nada. Dançaram os desejos de casar com quem quer que seja, estou na fase de achar que sou desenganada, e além do mais acho que a insegurança do Marcos ia me dar nos nervos. Mas ainda acho que é o melhor partido pra mim. (CESAR, 1999, p. 52)

A antítese “tudo” e “nada” denuncia a decepção da narradora diante de investidas e esforços que ela fez para Marcos, ligando a ele e o presenteando, em contraposição à indiferença dele. Diante da frustração, os planos de se casar “com quem quer que seja” arrefecem e “Ana” conta que passa a acreditar que, na verdade, não se “adequa” a casamento, nem mesmo com Marcos, cuja “insegurança” iria deixá-la nervosa.

As metáforas estão presentes nesse trecho, mesmo sendo ele curto, tal recurso linguístico é percebido diretamente em várias frases que não chegam a gerar completas ambiguidades; porém, apenas o exercício da escrita a partir de escolhas que preferem um tom metafórico ressalta o tom poético da linguagem, o tom artístico que o texto adquire a partir de recursos como esse.

2.6. Ser metafórico é ser poético. Ser poético é ser ficcional.

Quando entre nós só havia
 uma carta certa
 a correspondência
 completa o trem
 os trilhos
 a janela aberta
 uma certa paisagem
 sem pedras ou
 sobressaltos
 meu salto alto
 em equilíbrio
 o copo d'água
 a espera do café
 (CESAR, 2013, p. 104)

Esse poema no livro *A teus pés* trata do tema da correspondência de forma metafórica e de modo a deixar transparecer uma narrativa intimista e carregada de memória. As figuras que garantem sonoridade foram usadas com maestria, pois percebemos aliteraões, assonâncias, rimas e ecos que ressoam na leitura dos versos, os quais mantêm certa simetria.

A imagem “correspondência” como sendo o único elo entre duas pessoas é uma constante na literatura de modo geral e, nesse texto, além de marcar uma época (“Quando entre nós só havia / uma carta certa”) reforça principalmente a distância física entre os interlocutores. A correspondência carrega e, aqui, transparece a noção de distanciamento geográfico, que é motivo de lamento. Nesse sentido, a carta é uma rica metáfora, que, além do seu significado, remete o leitor a uma gama de sentidos.

A separação espacial, apesar de não solucionada pela troca de cartas, é amenizada pelas correspondências que são o único recurso ao qual recorrer. O distanciamento é uma imagem normalmente associada à imagem das cartas e, nesse poema especificamente, manifesta-se de forma poética por meio de vários símbolos e metáforas. Podemos afirmar que o distanciamento físico entre o eu lírico e a segunda pessoa é uma alegoria nesse texto.

A metáfora do “trem” que remete à partida, à viagem está acompanhada dos “trilhos”, que dão a ideia de que esse trem está em movimento, deslocamento. A carta pode fazer-se “completa” em si, trazendo proximidade com o outro, mas ela completa também o trem – acompanha a palavra trem no mesmo verso, fazendo parte da mudança, acompanhando o processo de passagem, de viagem. A linguagem poética, tratando, nesse caso, da simbologia da correspondência, transforma a visão autoritária

de um signo como a “carta” e amplia a visão sobre ele, destacando a perspectiva de um eu também transfigurado pela escrita.

A correspondência faz parte da passagem, do movimento de separação, mas também, a partir das metáforas usadas nesse poema, a carta é “certa”, é ponto de “equilíbrio”; é um meio em que não há “sobressaltos” nem “pedras”, percalços esses que a aproximação talvez possa causar. A “paisagem”, assim como a correspondência, são adjetivadas como “certas”, identificação que aproxima os dois termos, mas que traduz um sentido de identidade, de equivalência entre ambos, como se a carta fosse a materialização de uma paisagem, um cenário construído por quem escreve. Metaforicamente, a linguagem, portanto, seria o “salto alto” que equilibra as desordens, os obstáculos, seria a “pena”, a “caneta” usadas para escrever uma cena que ameniza não só a distância entre os sujeitos, mas que ameniza a relação, as dificuldades de uma convivência próxima. Através da carta, da escrita, a “janela” está “aberta” para a inventividade, para a criação, que possibilita harmonia. Essa é a alegoria da correspondência e tudo o que ela representa nesse poema, ampliando o olhar de uma “linguagem autoritária” – contrária à linguagem poética, contrária à linguagem metafórica e contrária à linguagem epistolar, é necessário reforçar.

A correspondência é um ato passado nesse texto (“havia”) e é o “copo d’água” “a espera do café”, é o refresco, é o refrigerio que antecipa e prepara, purificando de certa forma, para o café, para o despertar de uma relação que, possivelmente, superou a distância.

2.7. A “caolha” que conheceu “um carinha ótimo”.

Em carta datada de “7 de maio de 1980” à amiga “Helô”, “Ana”, destinatária e assinante do texto, começa narrando um episódio em que precisou passar por um procedimento cirúrgico.

(...) só agora cheguei no meu canto e posso escrever direito. Direito mais ou menos, porque hoje tirei um quisto no olho e estou de pirata, com imensas bandanas extravagantes debaixo dos óculos. Lance de hospital público inglês, tantos velhos puxando papos deprimidos, a enfermeira segurando a sua mão na hora da anestesia, falando banalidades “to cheer you up”, e você sai de um olho só, sem equilíbrio, passantes lançam olhares discretos, leve curtição masoquista, vontade de estar elegantíssima, aprumo o passo e vou ao banco e ao supermercado representando minha própria competência. Caolha. (CESAR, 1999, p. 49)

O fato de estar com um dos olhos tapados prejudica um pouco a escrita, mas não a impede, ressaltamos que esta carta especificamente é longa quando comparada à maioria. Sobre a cirurgia especialmente, procedimento pelo qual passa o sujeito que “fala” na correspondência (“hoje tirei um quisto no olho” – 1ª pessoa), o relato é feito em 3ª pessoa (“enfermeira segurando a sua mão”, “e você sai de um olho só”), um recurso estilístico que, indubitavelmente, pertence a gêneros narrativos. A aparência pós-cirurgia é composta por “bandanas extravagantes” que lhe cobrem o olho e, por isso, ela associa a sua imagem à de um pirata. Mesmo fazendo tal comparação e imprimindo um tom sarcástico e despreocupado à “contação” do ocorrido, o “tapa olho” rendeu alguns constrangimentos à narradora que os detalhou a sua destinatária, porém, de uma forma fragmentada, sequenciada e confessional. Ao final do parágrafo, a o discurso retorna à primeira pessoa, que enaltece sua “competência” por ter ido ao “supermercado” e ao “banco”, mesmo “fantasiada” de pirata, chamando a atenção e, reforça ela, estando “caolha”.

A retirada do “quisto”, um cisto, ou ainda mais popularmente conhecido como tersol, pode ser um dado biográfico, não ousaríamos contestar tal referência; no entanto, a leitura de Ana Cristina Cesar, por meio da “voz” da remetente da carta “Ana”, permite-nos apreciar uma linguagem que “vai além”, uma escrita que extrapola o plano superficial da denotação. O nódulo no olho pode ser simbólico no sentido de que atrapalha a visão, deturpa esse sentido, atrapalhando, conseqüentemente, ações ou tomadas de ações por parte do sujeito que narra. No parágrafo seguinte ao relato da cirurgia e dos constrangimentos subsequentes, há a declaração de um recomeço, de um agir em prol de renovo, de mudanças – “E foi caolha que me propus a recomeçar”. Com “um olho só”, Ana vai ao banco e ao supermercado, logo depois, faz “sopa” e bota “ordem na casa”; além dessas atitudes, revela à amiga algumas produções concretizadas e ideias para estudos futuros. A escolha do fato narrado e a forma como ele é contado, por meio de uma linguagem que não se pretende objetiva e simples, são aspectos de estilo e contribuem para a “deformação” da carta enquanto gênero: “Tipo literatura, que atualmente eu quero é fazer literatura mesmo”, exatamente dessa maneira “Ana” cita na mesma missiva, e, logo após, numa mudança brusca de “assunto”, confessa sobre um tal “carinha” que conheceu um dia antes de partir.

Então foi assim. Conheci um carinha ótimo na véspera da partida, almoçamos em Covent Garden, que é um daqueles lugares que desmentem que Londres é um cemitério; planejei a viagem toda, comprei passagem tipo ônibus-seajet-ônibus, comprei malinha

vermelha de nordestino (made in Tchecoslovakia) e rodinhas; sobretudo planejei não ficar na casa da Beth, porque da outra vez me deu o maior stress, ela não para de falar, nem de receber até seis da manhã, nem de seduzir as moças bobas como eu. (CESAR, 1999, p. 50)

A respeito do “carinha ótimo” nada mais sabemos, além do fato de ele ser... “ótimo”, apenas. A descrição é mais detalhada em relação ao local onde almoçaram e aos pormenores planejados da “viagem”, do que sobre esse que poderia ser um dos amores vividos e contados à amiga na carta, que seria um canal eficaz para a confidência. No entanto, à medida que o texto progride, o que se percebe é um jogo de marcas temporais que confundem o leitor, além da associação de várias personagens e episódios que garantem obscurantismo.

Beth, por exemplo, ganha destaque (negativo) e é rejeitada por Ana, que declina efusivamente de se hospedar à casa da mulher, já que ela “não para de falar” e de seduzir, causando estresse com muitas teorias sobre “mulheres, homens e bichas”, além de “um clima em cima”, fazendo alusão mais uma vez à tentativa de aliciamento por parte de Beth para com a remetente-narradora. Em vez de recorrer à hospedagem dessa “sedutora”, Ana é acolhida por um casal de amigos (“que mora em Paris”), onde ela passa três dias. O encontro com o “carinha ótimo” deu-se em Londres, na “véspera da partida”, uma partida que, portanto, seria/poderia ser para Paris – uma dedução, quase uma suposição, na verdade, já que o texto, além de marcas temporais confusas, não apresenta clareza alguma em relação a referências espaciais. Obscurantismo narrativo, cuja linguagem extrapola o gênero das correspondências e garante ao texto um feitiço de ficção, de (re)invenção de um fato ou de fatos, baseados em outros biográficos (talvez sim, talvez não).

Livre de Beth, mas já instalada em Paris, Ana narra sua ida a um cabeleireiro – “Fui a um cabeleireiro chique, chamado Gérard”, porém, curiosamente, foi ele quem “chegou e disse *‘je vous ecout’*”. A partir dessa clara dissonância entre as ações, ocorre, todavia, uma transformação em Ana.

Eu falei pouco francês, ele escutou, escutou (isto é olhou, olhou) e fez um corte incrível, mudou tudo, fiquei com cabelo CURTO, FRANJA, e ainda por cima umas perolazinhas trançadas aqui e ali, um barato. Comprei macacão cor-de-rosa, sapatinhos lilás e um batom do St. Lauren rosa-choque (nº23), no estojinho de camurça preta, um barato. (CESAR, 1999, p. 50)

Em contraponto a Beth, que fala e fala, de modo que Ana revela-se “Ouvindo sem parar”, a figura de Gérard aparece como oposto extremo, pois, apensar do pouco

francês falado por ela, ele a ouve (olha), mas a compreende. De maneira que tal compreensão culmina em uma transformação física de Ana, mudança radical (“mudou tudo”) que ela avalia como “incrível”; porém, essa mudança aparentemente começa com o corte do cabelo e se estende ao estilo da remetente, que, ao mesmo tempo em que corta o cabelo, analisando os tempos verbais, compra roupas novas, sapatos e até um batom, todos na cor rosa, remetendo ao feminino, ao feminizar do sujeito, ou a tentativa de fazê-lo.

A indefinição temporal continua a ser provocada ao longo da carta, logo após esse trecho, quando, “à noite” “no apartamento”, “eles me fotografaram de *new look*”, todavia, “enquanto isso fazia um dia lindo”. De novo corte de cabelo, de macacão rosa, acessórios e maquiagem também em tons de rosa, ela era fotografada à noite, ao mesmo tempo em que o lindo dia se “fazia” e, em meio a essa confusão temporal criada ao longo do discurso “falho” na representação do real, Ana, irônica, revela que, diante de toda essa produção, quando percebeu, “estava até ficando bonitinha pra mamãe”, uma referência à chegada próxima de sua mãe, fato já citado anteriormente na carta à amiga Heloisa Buarque de Hollanda. Essa clara ironia leva-nos a questionar o exagero nos tons de rosa dos itens “comprados” por ela, um excesso da cor que remete à feminilidade, ao gênero feminino/heterossexual, o que poderia estar sendo criticado por Ana, subliminarmente pelo sarcasmo. Já que a mãe chegaria em breve, ela teria que se travestir de uma feminilidade forçada, excessiva, buscando camuflar talvez seu lado avesso a isso, “lado” que era instigado por Beth, que a seduzia, e de quem ela conseguiu escapar nesta viagem específica. A ironia, o sarcasmo, os excessos na transformação causada pelo cabeleireiro, o qual “ouviu” o que ela nem mesmo disse (no seu pouco francês) fazem-nos questionar os detalhes dessa “história”, o “real” exposto por Ana, remetente da carta, torna-se, portanto, frágil, questionável, refutável, a partir da construção de um discurso que, para além dos fatos, prima pela linguagem elaborada a partir da enunciação de um sujeito que também falseia sobre si. Um sujeito que se acoberta através de acontecimentos vagos, imprecisos, ficcionalizados e, dessa forma, um sujeito que se torna oblíquo, assim como os fatos que narra. Evidente que tal artimanha foi percebida no trecho em questão, talvez um trecho cujo registro tenha tido essa intenção ou essa necessidade, pelo teor de seu conteúdo.

A viagem a Paris foi uma viagem programada, pensada, em que é simulada uma transformação irônica para esconder da mãe traços da personalidade da remetente. Um dia antes de tal viagem, ela conhece, em Londres, um “carinha ótimo”, com quem almoça. Esse “cara” seria um pretexto? Ou seria mais um personagem engendrado na

história de ficção que se passa em Paris? Seria ele mais um recurso, quase um argumento, da narrativa sobre fingimento de uma feminilidade/sexualidade que não pertence à narradora? Mais uma vez, encontramos-nos, como leitores, na posição e na autoridade interpretativa de questionarmos um dado da carta que se pretende “real”, já que o contexto, o discurso literário, objeta também a “existência” desse “carinha ótimo”, que se perde em meio às ironias, às inconsistências temporais e ausência de sequência lógica (não que essa última seja necessária, mas tendo em vista que ela garantiria clareza ao texto).

Enquanto isso, fazia um dia lindo, eu ia passear com a menina por Paris, altos papos ou silêncio na Place de Vêges, (...). Livre de Beth, de mania, de confusão. Quieta, e com aquelas pessoas simpáticas, comendo bem e esperando mamãe. (...) Transei o hotelzinho no Quartier Latin. Aí o casal foi me levar à gare de noite e tinha um engarrafamento, uma manifestação política, um encontro de motoqueiros, sei lá, o fato é que eu perdi o trem. Que chatice. Perdi por dois minutos. Fomos pro bar de Montparnasse beber muito, encontrar gente. (CESAR, 1999, p. 50-51)

Para analisarmos um texto literário, temos que recorrer ao texto literário. E nesse trecho, ainda da carta em questão, além da incongruência temporal (enquanto está “à noite”, “fazia um dia lindo”), a euforia da “transformação” pela qual passou é contraposta à quietude e a ações simples, triviais – comendo bem e esperando mamãe. A figura enigmática de uma “menina” aparece, uma 3ª pessoa com quem ela, a narradora, passaria por Paris, cidade em que estava hospedada.

Outra referência de tempo é citada – “Aí o casal foi me levar à gare de noite” – para quebrar, mais uma vez, a sequência lógica do discurso e provocar um “vaivém” no relato de um dia que se apresenta como cíclico. A noite em que ela posava para fotos exibindo seu novo “look” é a mesma noite em que era levada à estação para embarcar a um destino que não se sabe qual é, um destino não revelado, assim como o motivo de ter perdido o trem, causa exposta de forma imprecisa, podendo ter ocorrido por dois fatores bem distintos – ou uma “manifestação política” ou um “encontro de motoqueiros”. Devido a um atraso de “dois minutos”, perde o trem, exclama que essa perda foi uma “chatice”; porém, aproveita a noite em um “bar”, bebendo muito e encontrando “gente”.

Mais uma ironia, ou simplesmente um falsete no jogo discursivo construído na carta, incoerências propositais e quebras na sequência lógica dos fatos configuram recursos estilísticos, uma linguagem própria e singular de Ana Cristina Cesar que transparece também nas correspondências.

2.8. Chris – O inglês

A correspondência é encarada pela crítica pelo seu caráter biográfico (ou autobiográfico), muitas vezes, a partir da análise da escrita excessiva da intimidade, do tom de diário que é inerente à carta.

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se preferirmos, autoficção, por ter-se confiado a linguagem de aventura à aventura da linguagem. (GASPARINI, 2014, p. 186)

No livro organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha, *Ensaaios sobre a autoficção*, Philippe Gasparini reitera que, diante do uso da linguagem para representar “acontecimentos e fatos reais”, o que ocorre é ficção ou autoficção e não autobiografia. Tal manifestação da língua é adjetivada como “aventura”, uma façanha empreendida por quem ousa escrever sobre si e sobre sua “vida”. As missivas, de modo geral, são carregadas dessas passagens, pois elas fazem parte da essência do texto epistolar; porém, nas cartas de Ana Cristina Cesar percebemos que essa aventura pelo interior de si e pelo cotidiano vale-se de uma linguagem própria, elaborada, e que se configura como autoficção, um tipo de escrita e de leitura que se sobrepõe à autobiografia apenas.

Entrei numa de trabalho involuntário, já escrevi 2 *essays* e encaminhei meia tese (K. Mansfield). Estou me divertindo muito fazendo tradução, fico absorvida e feliz. Estou meio que namorando o inglês que mora no andar de baixo, é tipo lindo & rough, e como estava cada um pro seu lado o namoro é meio tipo brinde, finge que não é namoro, curamos anomias mútuas. Desde que eu me ocupe... Entende também que Paris pintou no auge da desocupação, e além do mais com uma puta margem de segurança. (CESAR, 1999, p. 58)

Em tom diarístico e pessoal, “Ana”, que assina dessa forma, escreve algumas informações sobre seu trabalho e sua produção e manifesta seus sentimentos em relação a isso – “Estou me divertindo”, fico “absorvida e feliz”. Em seguida, muda o foco para “confessar” a respeito de seu relacionamento com o “inglês que mora do andar de baixo”; sobre isso, relativiza usando termos como “meio que namorando”, “o namoro é meio tipo brinde”. O “inglês” é descrito também de acordo com a opinião do sujeito que escreve e, conseqüentemente, de modo não preciso e claramente subjetivo. O namoro, que assumiu ter com ele, mais adiante, também é relativizado – “estava cada um pro seu lado”, “finge que não é namoro”, por isso, a relação é comparada à metáfora do

“brinde”, um momento passageiro, de comemoração (“curamos anomias mútuas”), sem profundidade, apenas um toque singelo entre ambos os envolvidos. A metáfora é ampla e a linguagem usada para falar sobre o assunto gera lacunas, indefinições e imprecisões, como consequência da linguagem subjetiva, da autobiografia, das correspondências. Uma linguagem permeada de impressões e julgamentos também, por “si só” se mostra “questionável” no sentido de demonstrar fidelidade aos fatos. Mais uma relativização ao namoro, que o coloca em contestação, é o fato de ele depender da ocupação do sujeito – o relacionamento é capaz de “curar anomias” “desde que” ela se ocupe. Mesmo que no início do trecho há a descrição de muito trabalho sendo realizado e produzido, ao final da passagem, o sujeito revela que a mudança para Paris ocorreu em um momento de “desocupação” e “segurança”, comodidade. Fatos que atrapalham a viabilidade do “namoro”, tema principal dessa passagem, e não condiz com a descrição inicial. Portanto, uma linguagem que falseia, que contém metáforas, uma linguagem de aventura (principalmente para o leitor) e que ficcionaliza a própria voz “que fala”.

A partir do momento que contamos o que nos ocorreu (ou poderia nos ocorrer), **criamos um personagem com o qual nos identificamos e construímos uma história, um roteiro, uma fábula**. É por isso que tantos escritores se recusaram a fazer uma distinção entre autobiografia e romance. (GASPARINI, 2014, p. 189) (grifos nossos)

Um sujeito que se desloca, que cria uma personagem de si pelo uso das palavras, uma *persona* com a qual o eu se identifica e que, com certeza, delinea com o intuito de que o destinatário também se identifique, ou no mínimo, aceite como cúmplice, como semelhante. A “montagem” de um sujeito ou a inscrição de vários eu no discurso concebe, quase que naturalmente, um enredo, uma história no discurso.

E ainda por cima de repente eu prestei atenção do Chris, eu não estava dando a mínima, era um moço bonito e aí que susto, ele entende e a gente não pára de trepar e ele não é bobo com sotaque de Yorkshire e *working class background*. Ontem fomos a Londres e ele me pedia pra eu pedir a cerveja porque as pessoas estranham o sotaque dele e perguntam *what?* Ele fala *pub* com U, igual em português. Estava fazendo calor e alguém resolveu imitar o continente e botou umas cadeiras na calçada em pleno Picadilly Circus. Vimos um filme de uma belga chamada Chantal Akerman – “*Je tu il ele*” –, filme de mulher, destransando as interioridades, *but very slow and disturbing*. (CESAR, 1999, p. 60)

Nessa passagem de carta, também destinada a Heloisa Buarque de Hollanda, o sujeito demonstra não estar “dando a mínima” a Chris, mas “de repente” voltou seu olhar ao “namorado”, reforçando a beleza dele. Na sequência, faz uso da interjeição “ai que susto”, mas deixa vaga a referência a essa surpresa; o leitor não sabe se se refere ao

fato de ele ser bonito, à repentina atenção dada a ele ou ao fato de descobrir que ele “entende tudo”. Depois de fazer essa última afirmação, cita que os dois não pararam de “trepar” e, em seguida, adiciona mais uma característica ao homem – “ele não é bobo”. No discurso, há uma quebra de raciocínio, em que intercala a confissão sexual em meio a descrições, rompendo com a expectativa do leitor e, consequentemente, criando um efeito de sentido de destaque ao fato.

Ao narrar sobre um passeio a Londres que fez com Chris, o eu da enunciação ressalta o sotaque do homem, mesmo que tenha afirmado anteriormente que ele não tem “sotaque de Yorkshire”. Sobre a saída dos dois, além de ressaltar o calor que estava fazendo, uma passagem é eleita para ser descrita: o fato de alguém ter colocado “cadeiras na calçada”. E, por fim, eles viram “um filme de mulher, destransando interioridades”, essa mulher separa por vírgula da ação escrita pode ser ela mesma, o eu que se inscreve no texto e que, usando da carta, imprime suas intimidades, em uma ficção de si, e, como pretexto, de sua relação com Chris.

A autoficção biográfica

Definição – O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso. (COLONNA, 2014, p. 44)

Ainda em *Ensaio sobre a autoficção*, de NORONHA (2014), mas em outro ensaio, agora de Vincent Colonna, “Tipologia da autoficção”, temos o conceito de “autoficção biográfica” em que o sujeito permanece o centro do discurso, discorrendo sobre sua história, fabulando-a e usando dados reais como matéria narrativa. No texto, ele estabelece uma ordem aos acontecimentos e atribui a eles uma “verdade subjetiva”, o que o torna ainda mais próximo da verossimilhança. Além dessa ordenação discursiva construída na autoficção, acrescentamos que, nas correspondências de Ana Cristina Cesar, há também uma seleção tanto dos fatos quanto de suas impressões sobre esses, há a expressão do olhar de um sujeito sobre aquilo é matéria de escrita e, portanto, conteúdo do enredo. À ordenação e à seleção, acresce também a aparente incongruência entre os fatos, “amontoados” no texto sem que sejam aparentemente coerentes entre si.

O anjo exterminador tirou fotos onde imito o Hockney de terno e malinha. Nisso meus óculos caíram e racharam no chão e daqui a dois dias embarco num *ferry* para a Espanha.

A casa é velha e sem móveis igual eu queria e chama *Gable Villa*. Pat é uma gracinha e também gosta de letraset e fica fazendo o copyright do Freud e namorando o anjo com lances dramáticos. Chris eu quero porque quero ficar casada assim. Nem queria mais ir à Espanha de

tanto que gostei do lar (+ escada íngreme, duas salinhas embaixo, e a cozinha que termina no banheiro e um quintal 2x2 onde dá pra tomar sol ainda – faço *skating* na outra rua). (...) Trem na porta para Londres (vejo passar da janela). (CESAR, 1999, p. 66)

No momento em que ela posava para fotos, seus “óculos caíram e racharam”, depois, disso, na mesma frase, separado pela conjunção “e”, lembra que “daqui a dois dias” embarca para a Espanha, mesmo que, na sequência, afirme que não deseja ir, pois gostaria de ficar em seu “lar”, de que tanto gostou. Em parágrafo seguinte, descreve a casa em que está morando e resalta detalhes particulares, porém, faz tal descrição também de forma não linear e intercalada (ou atravessada) por outros pontos. A figura de Chris aparece, mais uma vez, ainda que brevemente, e o sujeito afirma que o quer, porque quer ficar casada como está.

Um trecho em tom de intimidade, de “revelação”, mas em que se recorre a uma linguagem permeada por recursos estéticos, alusões, citações, referências a outras pessoas, metáforas e digressões, por exemplo. Daí, o surgimento de lacunas, enigmas e fragmentações que revelam não apenas a fragmentação de uma voz que “fala”, mas também a ficcionalização desse sujeito no processo de narração de si.

2.9. De sutilezas e tessituras, faz-se uma história

Moro numa rua bacaninha, com casas & melancolia de outono. Às vezes fiquei nervosa e sacudi a cabeça. Conheci um brasileiro que estuda “terapia bioenergética” em Londres. A mulher dele estava em Bruxelas. Tenho ganas de falar subjetividades. Dançou o astral da chegada e estou meio que esperando. Talvez eu tenha que dar uma outra virada. Comprei um *sweater* lindo de marinheiro. Faço contatos. Hoje mandei um cartão para a tua amiga Maria Helena. Vou dar aulas de português para rotarianos e ganhar libras. (...) (CESAR, 1999, p. 33)

Ainda que esse fragmento também seja fragmentado, recortado semanticamente, e sequências desconexas (moro num rua com “casas & melancolia”), o sujeito que se manifesta evidencia que tem “ganas de falar subjetividades”. Esse desejo exacerbado pode estar relacionado à sua expressão na escrita ou com o fato de ter conhecido um brasileiro cuja mulher estava em outra cidade; nesse último caso, há uma lacuna evidente a ser preenchida pelo leitor, que alude a um possível assédio praticado pelo homem (que estava distante de sua esposa na ocasião). Daí talvez a motivação por falar “subjetividades”, que ganham, nesse excerto, um sentido muito específico, caso seja essa a interpretação. De todo modo, vale frisar que o que chama à atenção é a

possibilidade de leitura, leque aberto pela linguagem “da aventura” usada na correspondência de Ana C..

Como a subjetividade substituiu a sinceridade – Graças ao mecanismo do “mentir verdadeiro”, o autor modela sua imagem literária e a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima, ligada ao postulado de sinceridade estabelecido por Rousseau e prolongado por Leiris, não permitia. (COLONNA, 2014, p. 45 e 46)

Para Vincent Colonna, no processo de autoficção biográfica, a “sinceridade” ocupa o lugar da “subjetividade” no momento em que o autor articula sua “imagem”, criando-a no espaço literário da linguagem da intimidade. O “mentir verdadeiro”, portanto, é uma característica inerente aos textos que se dedicam à expressão do íntimo do sujeito, mas empreendem, para tanto, seu exercício pela literatura, pela linguagem mais elaborada, que ficcionaliza o sujeito e a história contada por ele.

A autoficção especular

Definição – Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho. (COLONNA, 2014, p. 53)

Além da definição de autoficção biográfica, Colonna, dentre outros conceitos, discorre sobre a “especular”, em que o sujeito narra sobre si, mas pautado na “metáfora do espelho”, isto é, imprimindo no discurso apenas um reflexo de si, deixando à mostra apenas sua “silhueta”. O eu, nesse caso, não é o centro da enunciação, como ocorre na autoficção biográfica, e a tentativa de realista e verossimilhança tornam-se secundárias e dão lugar a outros elementos, porém, também ficcionalizados.

Eu contei que namorei Gilberto Vasconcelos em Paris, não contei? Isso depois de longos papos engraçados onde ele contava e recontava a SBPC! Ele tinha que fazer *acting-out*! Nunca mais esqueceu aquela mulher indiferente e deve estar saliente agora. Ele é muito saliente e interessante mas tem um daqueles casos de longa vida com uma menina de SP bacaninha. Ele prometeu fazer SP comigo e inventei uma pesquisa fantástica com ele, tipo “*who’s who* nas capitais brasileiras (...). (CESAR, 1999, p. 43)

Nessa passagem de carta, enviada a Heloisa Buarque de Hollanda, o foco é Gilberto e o sujeito não deixa de estar presente, mas de forma “periférica”. Apesar disso, é uma forma de “fabulação de si”, como definiu Colonna, tendo em vista que o eu que “fala” manifesta suas opiniões, seus julgamentos sobre o “pivô” do texto e faz até

suposições sobre ele. Além de contar que namorou Gilberto, revela ter encenado a ele o papel de “mulher indiferente”, característica que tenta manter em relação ao homem, por meio de uma articulação textual que reflete essa personagem criada.

O que resta então da ficção, além de um anúncio genérico ao qual nem todos os leitores vão necessariamente aderir, mas que permite evitar críticas? **Jogos de condensação e deslocamento que reorganizam o tempo da vida em um tempo da narração, um trabalho de estilo que é também um jogo de palavras permanente, e que é eficaz enquanto transposição escrita da experiência vivida.** Assim a autoficção se torna, por efeito de um pequeno ardil transparente, uma autobiografia desenfreada. (LECARME, 2014, p. 68) (grifos nossos)

A encenação do sujeito que visa à criação e ao estabelecimento de uma personagem não necessariamente será “aceita” por todos os leitores, mas haverá o reconhecimento de que o discurso fora engendrado com esse intuito. Jacques Lecarme, também um dos autores da obra organizada por Jovita Noronha, enfatiza os “jogos de condensação e deslocamento” que são articulados na narrativa em prol do estilo, do “jogo de palavras permanente”. Para ele, a autobiografia seria, portanto, “desenfreada” quanto a representação de sentidos e o tipo de linguagem da intimidade, porém, valendo-se de recursos estéticos, é, sem dúvidas, eficiente para representar a “experiência vivida”.

Nas correspondências de Ana Cristina Cesar, ou em muitos trechos delas, percebemos tratar-se de ficção (ou autoficção), pois são textos de livre escrita da intimidade, da autobiografia, em função do teor diarístico da correspondência; em função dessa subjetividade inevitável, são passagens em que a dicção poética da autora faz-se presente, marcante e bastante característica.

A noção plástica de autoficção, em sua acepção mais corrente e mais vaga, marca talvez uma evolução significativa da escrita de si, através da qual o procedimento autobiográfico se transforma em operação de geometria variável, cuja exatidão e precisão não são mais virtudes teologais. Com a opção autobiográfica pura que permanece, o autor pode doravante redigir sua vida ou um episódio, romaneando mais ou menos, sem que o grau de romanceação tenha grande importância. Essa fórmula, na qual a veracidade se apaga diante da expressão, existia há muito tempo a título de poesia, modo de escrita em que muitas são as liberdades possíveis (...). (COLONNA, 2014, p. 46)

Diante do processo de ficcionalização impresso na linguagem das correspondências pessoais de Ana C., e dos vários recursos estilísticos dos quais a autora lança mão em sua forma de escrita, vale ressaltar, citando mais uma vez Colonna, que não importa o “grau de romanceação” do texto, ou seja, não cabe ao leitor

identificar ou investigar até que ponto um dado é veridicamente biográfico ou seguramente falso, o que deve pesar é o fato de a veracidade apagar-se “diante da expressão” da intimidade, diante do “mentir verdadeiro” e da fórmula de narrativa usada para narração de si.

A noção de autoficção, portanto, “marca uma evolução significativa da escrita de si”, em decorrência da qual a escrita autobiográfica transforma-se em procedimento estético que perde seu *status* de “puro e verídico”. O assunto “escritas de si” será tratado no capítulo seguinte, em que analisaremos como Ana Cristina Cesar, em suas epístolas, exercita esse procedimento estético.

CAPÍTULO III:
ESCRITAS DE SI NAS CARTAS DE ANA C. – UM EXERCÍCIO DE ESTILO
NA CRIAÇÃO DE UMA “AUTOIMAGEM PERFORMÁTICA”

Através das cartas, temos também visões pessoais, pois quem escreve uma carta, **escreve de si, de seu lugar, de seu eu**, se apresenta, se expõe. Aquele que envia uma carta quer ser reconhecido, bem julgado pelo outro, aceito, por isso, há, nas correspondências, uma **representação do eu** que busca se mostrar ao outro da melhor maneira possível e, muitas vezes, esse representa-se/apresenta-se esbarra na comparação com o outro. (TOLENTINO, 2012, p. 144) (grifos nossos)

A escrita de si com certeza é a essência da carta. O correspondente que se remete a outro substitui a ausência do corpo (físico) pela linguagem, por meio da qual materializa sua presença. A distância física entre interlocutores é “suprimida” pelo código expresso na correspondência, um código que reproduz a intenção de quem escreve, um código que transparece, por conseguinte, a imagem de si, de seu lugar, de seu contexto, da experiência e da vivência do escritor da missiva. É claro que essas imagens são representadas por palavras, amplas em significações, e cujos sentidos estão ligados à visão do leitor/destinatário da carta, e, sobretudo, à intenção da imagem que o autor pretendeu construir a esse outro que o lê.

Conhecemos de Ana Cristina Cesar, além da *Correspondência Completa*, escrita para publicação, cartas confeccionadas a amigas, destinatárias específicas, as quais direcionaram o conteúdo e a forma de escrita das missivas. No entanto, mesmo que na obra *Correspondência Incompleta*, tenhamos acesso a textos com essa variação de destino (quatro amigas), em relação à linguagem utilizada por Ana C. em todas as cartas, percebemos pontos de convergência, aspectos de semelhança que traduzem uma harmonia estética nas correspondências publicadas nessa obra. Uma escrita essencialmente de si, mas de um eu, de uma Ana Cristina Cesar que transcende a pessoa física, a escritora, a autora; nas correspondências, percebemos um eu Ana C. particular, um eu cuja linguagem aproxima-se de eu poeta em vários momentos do ponto de vista da linguagem, uma linguagem performática.

Leilah falou de Gelson, disse que a correspondência dele era machadiana, difícil, irônica, cheia de distanciamentos... Acho que ela se referia mais à biografia do autor do que à escritura dele... E lembro que ele achou uma coisa parecida da minha (escritura...), bela projeção. Confere à Leilah? (CESAR, 1999, p. 103)

A “projeção” feita por “Leilah” é legitimada por Ana C. em uma carta destinada a Maria Cecília Fonseca, com data de “9 junho 76”, em que a autora assina como “tua Ana.”. Nesse trecho curto, cita a opinião de outra amiga sobre a correspondência de “Gelson” que é caracterizada como machadiana, isto é, “difícil, irônica, cheia de distanciamentos”; aproveitando tal definição, “Ana” confessa que ele estava certo ao julgar “algo parecido” sobre a sua escrita. Gelson, portanto, ao considerar que a “escritura” de Ana é “machadiana” – nos sentidos definidos no trecho – faz, segunda ela própria, uma “bela projeção”. Uma confissão que ajuda não apenas o destinatário, mas também o leitor de Ana C., a compreender melhor a concepção da autora sobre sua própria escrita, uma reflexão crítica feita por ela que elucida a sua forma de escrever, mesmo que esteja resumida ao adjetivo “machadiana”.

Segundo Martyn Lyons, em “Práticas de leitura, práticas de escritura”, as cartas pessoais “têm objetivos táticos; utilizam estratégias retóricas com a finalidade de provocar certos sentimentos, e manipulam as emoções do leitor”, além de serem um “meio **altamente codificado**” (grifo nosso). E em Ana C. o que podemos perceber é um código peculiar, específico em sua forma – “cheio de distanciamentos, irônico e difícil”, como reconhece a própria autora. Citando ainda mais esse estudioso, epístolas devem ser “situadas dentro de relações múltiplas, conectando diferentes formas de escritura íntima”, sendo que as “particulares sempre reconstituem fragmentos de experiência” e não obedecem a regras ou garantias de finalização, mas “podem ser revisadas ou selecionadas pelos arquivistas”.

No caso de *Correspondência Incompleta*, os arquivistas foram os próprios destinatários das cartas escritas por Ana C., os quais selecionaram e recortaram para publicação cartas inteiras (em sua maioria) e trechos de algumas, todas pessoais/íntimas e que, desse modo, refletem a escrita de si exercitada pela autora, escrita do eu percebida também nos textos literários.

(...) Ana deixa de rever os gêneros masculinos para rever os gêneros femininos (grifo da autora) – os diários, a correspondência – corroendo, de dentro, a ideia de confissão da intimidade. E o disfarce, a que se acrescenta o segredo, deixa de ser um modo de driblar a “ansiedade de autoria feminina” (grifo da autora) para, superando-a, constituir um modo de ser escritora. Modo de ser mulher. E poder trabalhar, ainda, a questão especificamente literária dos limites entre a confissão e a literatura. Reiterando: ao rever os “gêneros femininos”, Ana empreende uma complexa subversão. Além de exercer a crítica à poesia produzida por sua geração, exerce também a crítica ao vínculo entre “literatura feminina” e “gêneros confessionais”. Como já vimos, **sua confissão é fingida, embora não completamente** (grifo nosso). (CAMARGO, 2003, p. 218-219)

Maria Lúcia de Barros Camargo, em seu profundo estudo sobre Ana Cristina Cesar, ressalta que o “segredamento” constitui o “modo de ser” da autora, sobretudo, em gêneros caracterizados como femininos por essência (diário e carta), e essa “forma” de escrita constitui também o feminino da própria poeta. Para Camargo, Ana C. engendra uma “subversão” em tais gêneros quanto ao limite do que é confissão e do que é literatura, já que extrapola a linguagem confessional para explorar uma linguagem literária e, em decorrência disso, sua “confissão” (característica dos gêneros em questão) seria fingimento. Sendo “subversiva” um adjetivo demasiado absoluto a ser atribuído a Ana, nesse sentido de subverter transpondo o limiar entre literatura e revelação pessoal, reconhecemos (concordando com Maria Lúcia) que a confissão não é completamente fingida, daí a necessidade de atenuar a aura rígida da palavra “subversiva”. Os aspectos elementares de ambos os gêneros (carta e diário) são mantidos na escritura de Ana Cristina, de modo que é possível distingui-los e compreendê-los em cada particularidade; no entanto, é inegável que, do ponto de vista formal, do uso estilístico da linguagem e da construção textual, a autora vale-se de tais gêneros para o exercício de uma linguagem codificada, de estilo “machadiano” e, acrescenta-se, uma confissão fingida.

No texto “Brasil/Portugal – Relações epistolares”, Eliana da Conceição Tolentino defende que o olhar do outro, do correspondente/destinatário, conduz a criação da carta em que o “si atua como sujeito de ação”, e é em relação ao “si” que o discurso concretiza-se, na intenção de compartilhar as “experiências, as visões de mundo, as vivências” desse eu que faz a partilha por meio da escrita. Ainda de acordo com esse texto,

A correspondência entre escritores tonou-se há tempo para a crítica literária mais que um texto em que se encenam sujeitos que se comunicam de forma especial. A correspondência é um processo de escritura e de leitura, um processo de **representação**. As cartas preenchem uma ausência, pois há um ritual de separação, de troca, de prazer e de sacrifício ao escrever e enviá-las. (...) (grifo nosso)

A frequência com que os missivistas se correspondem, o tom em que o texto é escrito, os assuntos permitidos ou proibidos, o lugar de onde se escreve, seu estado de espírito, muitas vezes expresso no texto das cartas, a extensão das mesmas, as formas de tratamento, os cumprimentos, as despedidas, a maior ou menor intimidade no decorrer da relação epistolar, os *post-scripta* no final da página ou do lado, à margem, tudo isso caracteriza o texto da correspondência como **um texto codificado com formas próprias, carregadas de especificidade**. (TOLENTINO, 2012, p. 134-135) (grifos nossos)

Vários elementos específicos compõem a condição e o contexto de escrita da epístola e, portanto, determinam a singularidade de cada uma delas, vale frisar que, em cada análise feita neste trabalho de trechos recortados das cartas, buscamos ressaltar tais elementos. Essas individualidades, do ponto de vista não só formal, mas semântico, fazem da correspondência um texto “codificado”, ou seja, composto por “formas próprias”, concordando com Eliana da Conceição Tolentino, cujo pensamento coincide também com a autocrítica feita por Ana Cristina Cesar, que caracteriza suas cartas como representantes de estilo “machadiano”, que preservam uma linguagem turva, irônica, desviante, codificada, desse modo.

3.1. O diário na/da carta e a escrita de si – rasuras de paisagens

A estrutura narrativa do diário faz parte da composição das epístolas, sobretudo, das que são pessoais, tanto que ambas as estruturas discursivas estão interligadas e estudadas de modo conjunto. É fato e já visto que as referências de contexto de criação de uma missiva constituem elementos fundamentais desse tipo de texto e o exercício do diário, na maioria dos casos, é coerente para tal fim; portanto, nas cartas, trechos diarísticos são fonte que indicam as circunstâncias de produção da correspondência, além de serem expressões substancialmente a escrita de si.

Tolentino (2012), em seu estudo sobre epístolas, contribui que a “carta encena uma relação dialógica em que enunciador e enunciatário são imagens, representações”, tendo em vista que, ao exercitar a escrita do diário na carta, coloca-se em prática não apenas um “exame de consciência”, mas também um “cuidado de si”, refletido a partir da descrição de atividades simples ou não. Anotações do dia, que são feitas especialmente a alguém, pressupõe um “desejo” de que o olhar do outro sobre o que é descrito coincida com o outro que se tem de si mesmo e com o olhar que se tem daquilo que foi descrito – em outras palavras, e ainda parafraseando Tolentino, o que o remetente da carta deseja é transmitir seu olhar e que a visão do “ouvinte” sobre o que foi transmitido seja a mesma que a sua.

Em um pensamento semelhante, Michel Foucault também defendeu a “necessidade” de que os olhares (dos interlocutores) sejam “compatíveis”, ou no mínimo, harmônicos. Interessante também na análise desse autor é que, para registro de fatos cotidianos e pessoais, segundo ele, é necessário que o eu se conecte consigo mesmo (valendo-me de uma redundância) e entenda as ações que o permeiam a partir

do que ele chama de “regras de uma técnica de vida”, isto é, dentro de sua realidade individual, particular.

No caso da narrativa epistolar de si próprio, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volve para si próprio quando se aferem as acções quotidianas às regras de uma técnica de vida. (FOUCAULT, 1992, p. 9)

Partindo da constatação dessa preocupação que tem o missivista de tornar seu texto aprazível à perspectiva de seu leitor, reforçamos ainda mais a ideia de que há uma representação no processo de escrita, mais especificamente na produção da carta, sobretudo, naquelas em que há escritos de si. Sendo que tal representação pode ocorrer tanto no nível do sentido (variações semânticas – como ironias e contradições, por exemplo) quanto no uso da linguagem, no emprego de diversos artifícios e recursos de estilo que, inevitavelmente, conferem ao emissor uma imagem distinta, a partir de um trabalho mais rebuscado com o texto. O remetente elabora um discurso por meio do qual constrói uma identidade de si, uma identidade plausível para si mesmo e para o outro que o lerá, no futuro, já que o missivista é seu primeiro leitor, ele se coloca “no lugar” do outro e assume o papel de destinatário de si mesmo.

As cartas são expressões de experiências, troca de ideias, informações, comentários de vida, das circunstâncias da enunciação, aconselhamentos. Nas cartas o tempo, o lugar e a pessoa a quem são endereçadas estão presentes como situações próprias da enunciação. Trazem ainda mais, pois, em cada relação epistolar, há duas identidades que vão se constituindo uma para a outra e mesmo para si próprias, uma vez que o primeiro leitor de uma correspondência é o seu remetente. (TOLENTINO, 2012, p. 135)

Os elementos basilares do diário formam a carta explicitamente ou implicitamente, por exemplo, a descrição da situação de escrita, do lugar ou do remetente pode ou não estar presente no texto, porém, tais detalhes influenciam na escrita, mesmo que eles não estejam explicitados. As experiências e “comentários de vida” integram ambos os gêneros – carta e diário – que se fundem, portanto, nesse aspecto, nesse ponto em comum; as vivências caracterizam, portanto, a carta pessoal e deixam em evidência, em alguns casos, a escrita de si nas correspondências.

No entanto, para fins de análise neste trabalho, embora as passagens diarísticas das epístolas de Ana C. atribuam evidentemente o tom pessoal às cartas e retratem aspectos importantes sobre o eu que “fala”, elegemos trechos em que há maior destaque a matérias mais “profundas” relacionadas ao sujeito/remetente, em que há maior tratamento de assuntos emocionais/psicológicos do eu, elencamos, para estudo, excertos

que demonstram, por exemplo, fluxo de consciência da autora, mergulhos ao subconsciente e autoanálises físicas e emocionais. Nesses fragmentos de cartas, a escrita de si materializa-se em essência por meio de uma linguagem única, um estilo próprio de Ana Cristina Cesar, autora que se representa, e se confessa através de um código pessoal, que mescla a linguagem das cartas e a linguagem poética, um estilo híbrido, ou ainda, mais oportunamente, um estilo “machadiano”.

20.12.79

Bebendo muito vinho branco

Helô, querida:

Meu pai embarcou hoje. Fiquei sozinha e católica. Queria ver missa do galo no Vaticano, mas acho que o Giovanni não deixa. Como meu pai é complicado! Comprei livros do Guido Crepax. Li no Zóximo que a Maria Schneider vai filmar com a Carolina. Queria mudar tudo na minha cara. Sonhei que você era minha mãe. Há crises de identidade etc. Não ligo mais para os Grandes Monumentos da História, nada me emociona, esqueci o *frisson* europeu, bolas!

Feliz Natal. Conta tudo. Estou bem. SOS.

Beijos.

Ana

(CESAR, 1999, p. 84)

Esse postal destinado a Heloisa Buarque de Hollanda, diferente da maioria das epístolas, apresenta-se com título, e esse indica uma ação cuja marcação temporal não é tão definida – o gerúndio pode indicar tanto o presente momento da escrita ou uma ação corriqueira, comum no cotidiano da autora. A partida do pai, que era pastor, é primeira informação dada ao destinatário e acarreta solidão, mas, além de solitária, ela se confessa também “católica”, a partir da separação do pai, a referência familiar em uma crença diferente do catolicismo, daí o fato de o desejo dela de assistir à missa do galo ser reprimido, tanto pela figura de Giovanni, quanto do próprio pai. Após essa reflexão acerca do tema religião – reflexão que mostra uma incongruência, há citação de fatos simples e comuns ao diário, porém, em seguida, “Ana” ressalta que “queria mudar tudo” em sua “cara”, um desejo brusco de mudança que é coerente com o tratamento dado à religião e com a “crise de identidade” confessa na sequência. “Sonhei que você era a minha mãe” é uma frase extremamente significativa no sentido de reforçar o tom de ânsia por mudanças, uma modificação que se deseja que seja feita a partir da origem, do princípio da vida, da formação e constituição do sujeito. A crise revelada, portanto, tem relação com a base do sujeito – pai (representado pela religião) e mãe (que em sonho era outra pessoa), e a necessidade de transformação também parte desse princípio. A “crise de identidade” estende-se à apreciação do lugar de onde ela escreve – “esqueci o *frisson*

européu” e, em decorrência disso, Ana confidencia que nada mais a emociona, nem mesmo os monumentos históricos.

Um postal curto, aparente de felicitações natalinas, porém, que revela um conflito pelo qual passa o remetente. Pela indicação despretensiosa da “mudança” da figura materna e pela partida do pai, o eu demonstra o desejo por mudança, mostra o sentimento de não mais identificação com a sua origem, fatos que talvez justifiquem sua falta de emoção em relação ao ambiente e aos “monumentos”, que, antes, possivelmente, causavam-lhe alguma comoção. Os contrassensos interiores revelados são enfatizados no final da correspondência em que percebemos uma construção quase antitética: “Estou bem. SOS.”; dois períodos curtos e subsequentes que se apresentam contraditórios, mas o que predomina ao leitor é o pedido de “socorro” que condiz com as “crises” reveladas ao longo do postal. São dois períodos opostos, que revelam uma tensão, tanto na linguagem, quanto em seu sentido.

No mesmo contexto de natal, com trechos de diário e também demonstrando crises pessoais por meio da escrita de si, “confissões” e referências intertextuais, convém citar o poema “Noite de Natal”, de Ana C., em um paralelo com o postal analisado acima.

Noite de Natal.
Estou bonita que é um desperdício.
Não sinto nada
Não sinto nada, mamãe
Esqueci
Menti de dia
Antigamente eu sabia escrever
Hoje beijo os pacientes na entrada e na saída
com desvelo técnico.
Freud e eu brigamos muito.
Irene no céu desmente: deixou de
trepas aos 45 anos
Entretanto sou moça
estreando um bico fino que anda feio,
pisa mais que deve,
me leva indesejável pra perto das
botas pretas
pudera
(CESAR, 2013, p. 22)

Armando Freitas Filho, na apresentação de *Poética / Ana Cristina Cesar*, livro organizado por ele mesmo, cita o poema “Noite de Natal” para exemplificar uma característica de Ana percebida por ele: o fato de ela conseguir juntar “pudor e provocação”, sendo que tal “junção” era “uma das marcas de seu estilo, de ser e de escrever”. Esse poema, publicado originalmente no livro *Cenas de Abril*, anuncia a

ocasião de uma comemoração natalina e apresenta-se com uma entonação de diário, além de compor o repertório das escritas de si de Ana Cristina Cesar.

Um texto “complexo”, pois concentra muitos recursos e referências, de literárias a psicanalíticas, somadas a um exercício de metalinguagem. A interlocução com a mãe do sujeito lírico – “Não sinto nada, mamãe” – acontece diretamente em um único verso, o que gera dúvidas sobre o “direcionamento” das “confissões”, se a mãe continua sendo o seu “ouvinte” específico ou se há uma abrangência na emissão do discurso, já que a figura materna é “esquecida”. O diálogo mais direto é feito para revelar que, apesar de julgar-se “bonita”, não sente nada, por isso, a beleza seria considerada por ela mesma como um “desperdício”, já que não gera nenhum sentimento. No entanto, logo em seguida, afirma ter esquecido e que mentiu “de dia”, ação que talvez contraste com a noite de natal, situação da qual escreve e que certamente refuta o autoelogio inicial à sua própria beleza, colocada em xeque pela mentira que assume ter contado.

Essa contradição aparente sobre sua aparência é acompanhada por uma reflexão acerca de seu exercício de escrita – “Antigamente eu sabia escrever / Hoje beijo os pacientes na entrada e na saída / com desvelo técnico.”. Em versos metalinguísticos, o eu lírico afirma que o “desvelo técnico” é contrário ao saber escrever, aludindo ao fato de que o cuidado com a técnica, com a forma da escrita, apesar de simbolizar um “beijo” dado nos leitores, uma dedicação maior à preferência de seu ouvinte, demonstra desconhecimento do ato de criação de um texto por parte de quem escreve, daquele que se dedica a “cuidar” do leitor – leitor que é comparado a “paciente” no poema, aquele que demanda cuidados por parte do autor; porém, se o texto preocupa-se exclusivamente com a “cura” desse “enfermo”, não seria um texto que reflete o “saber escrever”.

“Freud e eu brigamos muito.” é um verso ilusoriamente deslocado, mas significativo porque introduz uma referência literária de Manuel Bandeira, o poema “Irene no céu”²⁰. A conexão de sentido dessa afirmação do verso faz-se tanto com o contexto do poema citado quanto com os questionamentos sobre si e sobre sua

²⁰ Irene no céu
Irene preta
Irene boa
Irene sempre de bom humor.

Imagino Irene entrando no céu:
— Licença, meu branco!
E São Pedro bonachão:
— Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.
(BANDEIRA, 2000, p. 45)

aparência. A briga com o psicanalista revela uma desarmonia interna, um desentendimento interior, um contraste psicológico e emocional condizentes com o início do texto, por exemplo, que reflete uma contradição. Irene, assim como o eu lírico (que “mentiu”), desmente-se – mesmo que seja em terceira pessoa: “deixou de trepar aos 45 anos”; sendo assim, a confissão de Irene é feita pela voz do sujeito a quem Ana Cristina Cesar dá voz no poema. A bondade e o bom humor da personagem “preta” criada por Manuel Bandeira dão lugar a essa revelação feita em discurso indireto e que foge do contexto original. A não ser que Irene tenha sido apenas “usada” para uma autoconfissão disfarçada, uma identificação entre o sujeito lírico e a personagem. No verso seguinte, o “eu” já assume a forma do discurso e torna-se o foco de “confissões”, ainda que o verso seja iniciado pela palavra “entretanto”, uma conjunção adversativa que tem a função de desviar a semelhança entre ambos – eu do discurso e Irene – e consequentemente tentar eliminar vestígios de comparação entre os sujeitos.

O eu lírico designa-se como “moça”, diferente da “preta” de Bandeira, e, nos últimos versos, aparece estreando um sapato – “estreando um bico fino que anda feio, / pisa mais que deve, / me leva indesejável pra perto das / botas pretas”. Há, na verdade, uma construção de imagens em torno do símbolo desse calçado, que é de “bico fino”, mais sofisticado, mais “adulto” e, ao mesmo tempo, responsável por levá-la a lugares onde há as “botas pretas”, pessoas distintas, portanto, do estilo “bico fino” a qual “pertence”. Essa nova maneira de se calçar, talvez coerente com a sua mocidade, representa um “caminho”, uma “jornada” ou uma simples andança; no entanto, ele “anda feio” e “pisa mais que deve”, fazendo um percurso longo em direção a essas pessoas diferentes de si. Toda essa simbologia construída pela linguagem em Ana C. é refutada pela última palavra do poema: “pudera”. Toda a trajetória percorrida graças ao sapato novo de bico fino não é real, mas sim, desejada. Mais uma armação linguística que faz parte do seu estilo de escrever sobre si.

Ressaltemos que a linguagem do poema, indubitavelmente uma linguagem literária, oferece **aproximações** com a linguagem de algumas cartas ou, melhor, com trechos de algumas correspondências de Ana Cristina Cesar. Tais “afinidades” ocorrem do ponto de vista estrutural, estão relacionadas ao uso da linguagem, ao estilo semelhante praticado por Ana C., à forma como engendra imagens, representações, ironias, contradições, escolha de palavras e alguns outros aspectos demonstrados e também relacionados à forma de escrita. Daí as correspondências dessa autora chamarem à atenção e remeterem à sua produção literária.

Para Eliana da Conceição Tolentino, “o interesse pelas correspondências em geral, principalmente a de intelectuais, deve-se à sua proximidade ao diário íntimo ou às memórias”; no entanto, o que percebemos é que ambos os tipos de discurso – diário e memórias fazem parte da estrutura da carta. Nas missivas de Ana Cristina Cesar, os trechos diarísticos são, quase sempre, escritos como pretexto para “falar” de si, já as memórias são, na maioria das vezes, “usadas” também com essa finalidade.

Acho que não dá certo essa correspondência noturna, insone, que acaba dando tristeza. Melhor é correspondência mais temprana & leve... Preciso acabar com essa mania de transformar carta em diário íntimo, pesado, minucioso (cf. diários íntimos fictícios, in *Antologia*) (segue, *I hope*). Ai como sou minuciosa. Mas pra que acabar com manias? Não estou mesmo muito boa: estou agora pondo em questão o meu texto. Metalinguagem é dor de corno; é doença; foda-se a metalinguagem da intimidade (a literária é – será? – outra história. Que achas?) (CESAR, 1999, p. 117)

Nesse recorte de carta destinado a Maria Cecília Londres (com data de 21 de junho de 1976), Ana C., que não assina nesse texto, faz reflexões acerca dos gêneros e de sua escrita. Em primeiro lugar, notamos o contexto de produção sendo citado e a sua influência para a escrita: o tom triste da missiva é atribuído ao fato de ela ter sido produzida à noite, enquanto a remetente estava “insone”, porém, o que seria “melhor”, segundo ela, é a carta mais “leve” e redigida mais “cedo”, mais “temprana”, para que não seja “taciturna”. Um texto com essa característica seria o diário íntimo, além de ser “pesado e minucioso” – “Preciso acabar com essa mania de transformar carta em diário íntimo, pesado, minucioso”. Ana Cristina Cesar admite ter o hábito de converter carta em diário íntimo, mas são diários “íntimos fictícios”, como ela mesma reconhece, reforçando o caráter de representação perceptível também em suas epístolas. Apesar de “dizer” que precisa “acabar com essa mania”, na sequência, mostra que isso é, na verdade, desnecessário, que melhor seria continuar sendo minuciosa em seus diários e que colocar seu próprio texto “em questão” revelava que não estava “muito boa”. Ela critica o fato de estar exercitando a metalinguagem para fazer uma avaliação de sua escrita e afirma ser a metalinguagem da intimidade “uma doença”, a metalinguagem de gêneros como o diário é “dor de corno”; no entanto, reflete que a metalinguagem literária, a (auto) crítica literária, desse modo, “é outra história”, isto é, pode ser válida. Anexos a essa carta foram enviados à amiga “diários íntimos” para apreciação da destinatária, cuja ajuda foi pedida – “(segue, *I hope*)”.

Segundo Philippe Lejeune, citado por Moraes, a carta como gênero tem aspecto tríplice, pois é um objeto que se troca, um ato, em que o eu, o ele e os outros são colocados em cena e um texto que pode ser

publicado. Assim, **à carta não cabem definições rígidas**, pois transita entre a forma fixa e a flexibilidade, entre o individual e o social, entre o privado e o público, **entre o texto endereçado ao amigo íntimo e o texto literário**. Nela se intercambiam vários gêneros, a poesia, o romance epistolar, o texto informativo, o texto científico, requerendo uma abordagem interdisciplinar (TOLENTINO, 2012, p. 146) (grifos nossos)

Ao analisar correspondências trocadas entre Murilo Rubião e a portuguesa Ana Hatherly, Eliana da Conceição Tolentino conclui que as cartas (de modo geral, não apenas as desses autores) se oferecem ao “estudo do processo de criação de um autor, de um grupo, de uma geração”. Apesar de não ser o objetivo deste trabalho, percebemos que as correspondências de Ana Cristina Cesar agregam informações importantes sobre a produção literária de sua geração – a geração marginal. Isso porque, além de ela ter sido também crítica e estudiosa, escrevia para pessoas ligadas a essa área, o que contribuiu para dar tratamento amplo à arte que se fazia na época, tanto de seu grupo específico (universidade e contemporâneos da “geração do mimeógrafo”), quanto de outros países, já que ela também “atuou” como tradutora e estudiosa de literatura em língua inglesa.

Philippe Lejeune, citado por Marcos Antônio de Moraes²¹, e citado por TOLENTINO, admite essa possibilidade da carta de tratar de conteúdo relacionado ao período histórico e cultural de produção do texto. A flexibilidade da correspondência abrange esses níveis, mas também aventura-se no território da poesia, da intimidade, do “romance epistolar” e de vários outros gêneros. Ana Cristina Cesar, em suas cartas pessoais, ousava na linguagem e atrevia-se por oscilações linguísticas, estilísticas e semânticas, criações que adentravam o campo de vários gêneros distintos. A necessidade de uma “abordagem interdisciplinar” no estudo das correspondências, como defendeu Lejeune, aplica-se também às escritas por Ana C.; no entanto, ao invés de interdisciplinar, a abordagem escolhida neste estudo privilegia a linguagem praticada por ela, a forma de sua escrita nas epístolas que conferem traços estéticos semelhantes aos de sua criação poética.

E foi caolha que me propus a recomeçar. Fiz uma alta sopa de legumes e botei ordem na casa. Mamãe foi embora domingo e eu ainda fiquei uns dias na casa da Mônica (amiga da Maria Elena) botando pra chorar. Pedi pra ela descolar uma pessoa tipo apoio-
psicoterápico-uma-vez-por-semana. A história se repete ligeiramente. (CESAR, 1999, p. 49)

²¹ Lejeune *apud* Marcos Antonio de Moraes, Cartas, um gênero híbrido e fascinante, em *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 out. 2000, Caderno de Sábado, p.1.

Para Foucault, “a carta é também uma maneira de se apresentar ao correspondente no decorrer da vida cotidiana.”. Esse jeito cotidiano de se apresentar ao destinatário revela que os acontecimentos mais corriqueiros não são, na verdade, extraordinários ou diferentes do que normalmente acontece; eles são, contudo, iguais àqueles mais frequentes, isto é, ainda segundo Foucault, não necessariamente os relatos ocorrem porque são marcantes, mas porque nada apresentam que o diferenciem dos demais. Isso comprova “não a relevância de uma atividade, mas a qualidade de um modo de ser – faz parte da prática epistolar”. O destinatário de Ana Cristina Cesar, por vezes, privilegia ações simples e rotineiras para escrever ao seu ouvinte, essa é uma prática também da autora, e nesses momentos percebemos o contexto ideal para a escrita de si, tipo de exercício em que a linguagem de Ana C. flutua entre diário, carta e um estilo permeado por recursos distintos.

Em “7 de maio de 1980”, escreve a Heloisa Buarque de Hollanda contando sobre um procedimento pelo qual passou em que precisou tirar um “quisto” do olho e, por isso, ficou “caolha” durante o período de recuperação, usando um tampão. No entanto, dessa forma, decidiu “recomeçar” e conta que fez uma “sopa de legumes” e deu uma faxina dada em casa, ações simples e habituais, que revelam sim, como disse Foucault, além da qualidade dos atos, uma qualidade do modo de ser, no caso dessa carta, uma tomada de atitude.

A sequência do diário/carta continua apontando essa simplicidade de atividades – “Mamãe foi embora domingo e eu ainda fiquei uns dias na casa da Mônica”; porém, após explicar quem é Mônica, Ana revela que, ao longo dessa estadia, ficou “botando pra chorar” e, por isso, pediu que ela (a anfitriã) providenciasse uma pessoa, um profissional que auxiliasse nessa questão. Em meio a um trecho de diário despretenso, aparentemente simples e rotineiro, Ana exercita a escrita de si para se “confessar”, permitindo à destinatária conhecer o estado emocional do eu que “fala”. Ao pedir ajuda à Mônica, Ana solicita alguém que fizesse uma espécie de “apoio-psicoterápico-uma-vez-por-semana”, uma frase separada por hifens, cujas pausas enfatizam a necessidade, remetem à ideia de um “tratamento” continuado, prolongado, mas, ao mesmo tempo, gradual, progressivo. O hífen, como artifício usado, agrega sentidos que são coerentes com a frase final do trecho de carta selecionado – “A história se repete ligeiramente.”; desse modo, enfatizamos a recorrência do choro excessivo confessado por Ana, e o inevitável apoio do qual precisa e solicita.

Esse é mais um exemplo de trecho de missiva em que a escrita de si é praticada de forma singular. Vale lembrar, contudo, que o “primeiro leitor da carta é o próprio

remetente”. Quem escreve, escreve primeiro para si, como afirmou Eliana da Conceição Tolentino; logo, quem escreve de si, estabelece, em princípio, um diálogo interior, fazendo, no mínimo, uma autoanálise, um autorretrato.

A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte contrastiva; ou mais precisamente, uma maneira reflectida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso. (FOUCAULT, 1992, p. 12)

Recorrendo mais uma vez aos estudos de Michel Foucault, a escrita de si é uma “arte” cuja linguagem transita entre o que acontece de fato, entre aquilo que é dito, e a individualidade daquilo que é materializado no texto. Em outras palavras, a arte da escrita do eu consiste na representação daquilo que é verbalizado, das “circunstâncias” que envolvem essa “verdade”, porém, que é direta ou indiretamente influenciada por suas “singularidades”.

do diário não diário “inconfissões”

Forma sem norma
Defesa cotidiana
Conteúdo tudo
Abranges uma Ana

inconfissões – 17.10.68

Nesse breve poema, de *Inéditos e dispersos*, ao leitor, é concedida uma visão sobre a escrita do diário. Um prefixo de negação acompanha a palavra “confissões”, concordando com o título em que há a expressão “não diário”. Um gênero, portanto, que contradiz seu princípio mais básico: o de revelação da intimidade, e se não ocorre o “segredamento” característico das notações diarísticas, o diário deixa de ser diário. Em apenas 4 versos, percebemos que, além de não haver uma norma específica, o objetivo desse tipo de texto ainda é o de tratamento de fatos do cotidiano, um tratamento que atinge um nível de “defesa”, como se fosse necessária alguma tentativa de convencimento, por parte de quem escreve, sobre o seu próprio dia-a-dia, como se ele precisasse tornar-se aceitável, a si e ao outro. Apesar de não retratar intimidade confessa, o “diário não diário” apresenta-se com um conteúdo (que é “tudo”) que “abrange” “uma Ana”, *persona* acompanhada por um artigo indefinido, aludindo ao fato de que podem existir outras, algumas mais, e que uma delas figura no diário, é representada e representa-se, por meio de um texto em que não há, segundo o poema, confissões. Mesmo por meio de um poema, Ana Cristina Cesar ofereceu-nos uma crítica

literária, um ponto de vista sobre o gênero diário, que ele escreveu para publicar e exercitou também, claro, em suas cartas.

O diário cobre o imaginário de liberdade absoluta, cobiça qualquer tema, da insignificância cotidiana à iluminação filosófica, da reflexão sentimental à paixão desatada. Diferentemente de outras formas biográficas, escapa inclusive à comprovação empírica; pode dizer, velar ou não dizer, ater-se ao acontecimento ou à invenção, fechar-se sobre si próprio ou prefigurar outros textos. Se se pensa a intimidade como subtração ao privado e ao público, o diário podia ser seu cerimonial, a cena reservada da confissão (...). Mas, embora haja diários que acompanham silenciosamente a vida de seu autor, dos quais talvez nada se saiba, calada sua voz, há outros que se escrevem com a intuição de sua publicação (...) e, então, *contrario sensu*, mais do que expressões pristinas da subjetividade, serão objeto de ajuste, apagamento, reescrita total ou parcial; em última instância, e mais uma vez, se tratará do íntimo do público, do espetáculo da interioridade. (ARFUCH, 2010, p. 143)

Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico*, expõe sobre a amplitude de temas que o diário pode contemplar, e afirma que ele “**podia ser** a cena reservada da confissão” (grifo nosso), o “espaço” mais oportuno, portanto, às escritas de si e a confissões. No entanto, o que pode haver, ao contrário disso, é o “espetáculo da interioridade”, em outras palavras, uma “performance” do autor que prevê alguma possibilidade de publicação de seu texto, daí a necessidade de adaptações, “ajustes” e até apagamentos do próprio sujeito que escreve e se transcreve a partir de uma imagem construída para a possível publicação. ARFUCH (2010) reitera que o diário pode “fechar-se sobre si próprio ou prefigurar outros textos” e é esse último caso o nosso interesse neste trabalho, os casos em que o diário está presente nas cartas de Ana Cristina Cesar e configuram trechos em que sobressai a escrita de si; porém, é importantíssimo frisar que a carta já possui um leitor, a escrita carta pressupõe o olhar do outro, ela já é uma publicação, em certa medida. Portanto, apenas essa “divulgação”, ainda que restrita, da correspondência, já torna a produção do texto balizada pelo olhar do outro, pelo julgamento de um leitor. A leitura do destinatário corresponde, assim, a uma publicação em decorrência da qual, concordando com Leonor Arfuch e lembrando a “inconfissão” do diário de Ana Cristina Cesar, o diário (ou fragmentos de diário) preste-se, na verdade, a um espaço para o “espetáculo da interioridade”.

Porra, Helô, está difícil Eu estava tão contentinha quando cheguei, tinha até um namorado italiano. Fui pra Paris e me fodi. Me engajo no que posso, vou fazer o diploma, tirar o tampão do olho para ver melhor, ler Katherine Mansfield, cozinhar, ver uns filmes, vamos ver se pintam umas entrevistas, mas porra! *Buraco preto*. Será que vou

dançar na vida? Meu olho vivo tá tapado. O lado de fora bate pouco.
(CESAR, 1999, p. 54)²²

Na mesma carta em que conta sobre sua cirurgia no olho, aquela que a deixou “caolha”, “Ana” termina a correspondência com esse trecho acima, de forma bastante expressiva e com uma estrutura de diário um pouco diferente, ao invés de contar sobre atividades já realizadas, faz previsões sobre o que ainda vai realizar, sobre algumas atitudes que planeja executar em um futuro breve. Expressões como “Porra” e “me fodi” dão conta de tal vivacidade do discurso, expressões que transmitem ao destinatário as emoções da remetente. Apesar não estar tão “contentinha” quanto no momento em que ela chegou, a viagem a “Paris” trouxe frustrações, acabando com a alegria. Apesar disso, seus planos, nos quais irá se engajar, incluem os estudos (“diploma”), a recuperação do procedimento cirúrgico no olho, e atividades simples do cotidiano. Porém, após fazer o planejamento e admitir que está se esforçando, inicia com “mas porra!” (exclamação) para ressaltar que está metaforicamente vivendo em um “*Buraco preto*”, uma frase solta, sintaticamente desconexa, mas que revela o estado emocional do sujeito, que se mostra talvez em um abismo sentimental, em um estado depressivo, triste, sem luz. Uma frase que é acompanhada por outras também isoladas, separadas por ponto-final e que corroboram com o sentido desse buraco negro vivido e confessado. Uma pergunta retórica reflete sobre o próprio futuro de quem escreve – “Será que vou dançar na vida?”, e, na sequência, ela afirma: “Meu olho vivo tá tapado. O lado de fora bate pouco.”. A visão que lhe resta em relação à vida está “tapada”, obtusa, fazendo com que Ana esteja impedida de enxergar a realidade vívida, refletindo, mais uma vez, o “buraco preto” no qual se encontra. O “lado de fora” desse buraco, que não é, desse modo, a vida, “bate pouco”, não pulsa, não faz parte, não lateja como deveria, já que o olhar está impedido e a tristeza domina.

Em carta seguinte destinada a Heloisa Buarque de Hollanda (com data de 28.5.80), escrita aproximadamente 20 dias após a carta da análise anterior, Ana relembra essa missiva em que revelou sua tristeza de forma tão elaborada e reconhece seu estilo na escrita, sobretudo, resalta a presença de um narrador no discurso elaborado. Seleccionamos três trechos dessa mesma missiva para análise.

Em um dos trechos em que menciona a carta anterior (de 7 de maio de 1980), há o seguinte:

Confesso que ao reler aquela carta, na qual espero que você tenha
tacado fogo, publicar só dando nome aos bois, eu tive *second thoughts*

²² Trecho de carta enviada a Heloisa Buarque de Hollanda com data de 7 de maio de 1980.

as well, aquela vaga *aloofness* do narrador parecia de propósito (...), juro que foi de verdade etc. etc. (...). É que na hora de contar, a hora de contar, ficar contando já era um jeito de destramar o sufoco, às vezes só o interlocutor percebia isso... (CESAR, 1999, p. 56)

Sobre “aquela carta”, a anterior, com data de 07 de maio de 1980, e repleta de “inconfissões” e exercícios de estilo “machadiano” (para usar termos criados pela própria Ana Cristina Cesar), a remetente, agora, espera que Heloisa tenha “tacado fogo”, renegando o próprio texto relido por Ana por meio de uma cópia que guardou. Apesar disso, revela a possibilidade de publicá-la, porém, identificando-a; portanto, embora a missiva tenha tido uma destinatária específica, ela foi pensada e escrita com uma ideia de publicação, fato que interfere diretamente no exercício da escrita, no estilo usado e nas revelações feitas (que se tornam, dessa forma, menos precisas, talvez). A insinceridade dá lugar à prática literária, ao esmero do texto, do ponto de vista de priorizar-se a linguagem. Premissa que é ratificada pela frase em inglês na sequência (*second thoughts as well*) que, em tradução literal, revela que a remetente teve sim “segundas intenções também” na escrita da correspondência, intenções relacionadas à possível publicação a ser realizada futuramente pela amiga.

Fazendo referência mais uma vez à sua voz na carta anterior, com sendo a voz de um “narrador”, assume que a “vaga indiferença” manifestada na carta era, no entanto, uma estratégia de escrita (“parecia de propósito”) e, entrando em contradição, afirma em seguida que jura “que foi de verdade” e cita a palavra “etc.” duas vezes, deixando ao leitor sentidos suprimidos e vagos, mas não resolvendo a contraposição entre o confesso engendramento do texto da carta premeditado para publicação e a (falsa) sinceridade jurada.

O papel do interlocutor, nesse caso, segundo Ana C., é a proximidade que o permite perceber que o ato de escrita é um artifício usado para aliviá-la do sufoco do momento, a angústia descrita na carta anterior e simbolicamente representada pelo “buraco preto”. “Só o interlocutor percebia isso...”, o destinatário dessa correspondência, na visão da remetente, tinha uma parte na leitura que estava além de “decifrar” sentidos e sentimentos, mas de perceber que tudo o que estava materializado no texto e principalmente a forma como se tinha materializado tinha o objetivo de abrandar os sentimentos de tristeza e a angústia do “narrador”.

Interessante ressaltar que a própria Ana admite o valor estético de sua missiva ao exigir que fossem dados os “nomes aos bois” caso houvesse publicação do texto. Essa exigência releva não só o reconhecimento do caráter “não técnico” do texto quanto o

reconhecimento de que suas correspondências pessoais são sim “publicáveis”, dignas de divulgação; revelando, além disso, que a escrita delas poderia sim ter sido premeditada.

Dessa vez sou eu que estou passando dos limites. Pra dizer a verdade eu não fiquei puta, eu fiquei rindo à toa com o seu bilhete; quando eu te liguei a % de aflição estava alta e quando eu me propus a te escrever e contar “tudo” (?) também, mas eu errei quando dei a entender que era uma confusão; eu errei não, você percebeu meio profeticamente (...) qual foi a minha viagem. Eu fui fazer uma viagem. Te liguei na hora da voltar no improviso, sob olhares condescendentes. Eu voltei e ficava chorando, cozinhas e chorava, estudava e chorava etc. e tenho que confessar que era bom, não interrompia nada e ia saindo. Depois bateu o verão inglês. (CESAR, 1999, p. 56 e 57)

Ainda citando essa carta de “28.5.80”, Ana justifica à amiga “Helô” que estava “sem muita ocupação”, durante a escrita da carta anterior, mas tem um “ritmo na cabeça” que não a deixa dormir, “então o jeito é escrever”, já que está “completamente numa” de adorar “tinta e papel”.

Ela mandou uma correspondência que julgou ser bem elaborada, no entanto, a amiga respondeu apenas com um bilhete. Resposta, em princípio, incompatível com a missiva enviada, porém, Ana reconhece que a amiga “percebeu meio profeticamente” que se tratava de uma construção “fictícia” a longa e “esmerada” carta anterior – “eu não fiquei puta, eu fiquei rindo à toa com o seu bilhete”. O símbolo “(?)” questiona o ato de confissão que teria sido feito na missiva anterior – “quando eu me propus a te escrever e contar “tudo” (?) também”, desvelando que, com efeito, não houve confissão. Sob o olhar atento da interlocutora, que não se equivocou em sua leitura, quem assume ter se enganado é a própria remetente, que deu a entender, ou tentou escrever dessa forma, que se tratava de uma “confusão”, quando na verdade, era apenas uma “viagem”, um “barato” criado e inventado na correspondência. Uma representação que fez de si e do momento que estava vivendo – uma ida a Paris. A imagem da viagem, assim, é dúbia, pois se faz tanto no plano formal, literal, que coincide com o plano abstrato, figurativo, uma viagem interior, uma experiência pessoal/psicológica construída no texto por meio de uma linguagem “arranjada” para representação do sujeito que “fala” de si. Depois do retorno dessa “viagem” (não sabemos em qual sentido), Ana “confessa” que ficou chorando – “cozinhas e chorava, estudava e chorava etc. e tenho que confessar que era bom, não interrompia nada e ia saindo.”; desempenhava funções simples em prantos sem que as lágrimas fossem interrompidas. Todavia, na última frase, na sequência, mas separada por ponto-final, ela revela que “Depois bateu o verão

inglês”, fazendo insurgir uma imagem que remete ao calor, ao quente, à estação capaz de fazer suas lágrimas secarem e o choro é desconstruído.

Ainda citando essa mesma carta, selecionamos mais um fragmento:

Estou meio que namorando o inglês que mora no andar de baixo, é tipo *lindo & rough*, e como estava cada um pro seu lado e vai cada um pro seu lado o namoro é meio tipo brinde, finge que não é namoro, curamos anomias mútuas. Desde que eu me ocupe... Entende também que Paris pintou no auge da desocupação, e além do mais com uma puta segurança. Minha curiosidade recuou outras vezes em situações sem essa boa margem. Já pensou não poder tirar o cavalinho da chuva em seguida, chorar, inventar ocupações interessantes, escrever cartas, enfeitar, deixar ficar chata? Fui e voltei, pronto. Não sei se tenho que entrar outra vez nesse barato, que está aqui domesticado mas eu imagino que está em Paris pronto pra me devorar; tudo depende das ocupações da vida. O fato é que estou me sentindo mais interessada em ficar ocupada. (CESAR, 1999, p. 58)

Esse trecho de carta foi enviado a “Helô” em “28.5.80”, vale relembrar, em que retrata passar por um momento depressivo. Entre escritas e traduções que diz ocuparem seu tempo, há o namoro com o “inglês lindo e rude”, uma relação comparada a um “brinde”, porque ambos “vão e voltam” um para o outro, não existe um compromisso fiel, porém, isso não a incomoda, ademais, a palavra usada para categorizar tal relacionamento (brinde) é um registro positivo, lembrando até mesmo uma comemoração, por exemplo, e ambos são capazes de curarem “anomias” um do outro.

A estadia em Paris, que antes era motivo de frustração, agora, foi ressignificada pela “ocupação” necessária de Ana, atividades que a ajudaram a se “livrar” da “desocupação” e da “segurança” excessiva que a “colocaram”, provavelmente, em um estado de tristeza. Estado que ela chama de “barato” nessa carta, um sentimento que afirma estar “domesticado” apenas, mas que é motivo de incerteza no que tange a esse controle – “Não sei se tenho que entrar outra vez nesse barato, que está aqui domesticado mas eu imagino que está em Paris pronto pra me devorar”. A inconstância e o retorno a esse estado depressivo (oriundo e “causado” pela cidade parisiense) dependem exclusivamente das ocupações, as quais se mostra interessada em manter.

O ócio tirou-lhe da alegria sentida nos primeiros momentos de chegada. E “Ana” (como assina essa missiva) descreve o que lhe ocorreu nessa ocasião: “Já pensou não poder tirar o cavalinho da chuva em seguida, chorar, inventar ocupações interessantes, escrever cartas, enfeitar, deixar ficar chata? Fui e voltei, pronto.”. Além de revelar que perdeu sua curiosidade estando sem ocupações, ela conta outras consequências decorrentes do ócio, como não poder desistir de algo que pretendia (não ter a opção de “tirar o cavalo da chuva”), ela expõe, portanto, que não havia a opção de abandonar

pretensões ou planos já feitos, teria que “seguir um roteiro” definido. Ademais, manifesta que, sem afazeres, não poderia “inventar ocupações” outras (como chorar ou escrever cartas, por exemplo), a impressão que passa é a de que, com o ócio, estava minada não apenas sua curiosidade, mas também sua inspiração, sua disposição, ânimo e interesse no geral.

A escrita de si acontece, nesses excertos de cartas subsequentes, de forma bastante metafórica e a partir do uso de uma linguagem que se preza a feição poética dos textos de Ana Cristina Cesar, um exercício – por que não dizer – de estilo machadiano, como ela mesma afirmou praticar em suas correspondências.

19 de abril

Era noite e uma luva de angústia me afagava o pescoço. Composições escolares rodopiavam, todas as que eu lera e escrevera e ainda uma multidão herdada de mamãe. Era noite e uma luva de angústia... Era inverno e a mulher sozinha... Escureciam as esquinas e o vento uivando... Saí com júbilo escolar nas pernas, frases bem compostas de pornografia pura, meninas de saíote que zumbiam nas escadas íngremes. Galguei a ladeira com caretas, antecipando o frio e os sons eróticos povoando a sala esfumada. (CESAR, 2013, p.34)

O trabalho mais elaborado com a linguagem era executado por Ana Cristina Cesar não apenas nos poemas, mas nos diários, que, por isso, talvez, tornaram-se “não diários”. Nesse exemplo com título de “19 de abril”, as imagens do frio, da solidão e da noite dominam a atmosfera do texto que não apresenta detalhes pessoais e claros de um dia, como é o esperado, mas que transita pela linguagem literária. Ela estava sozinha à noite, e o símbolo da “luva de angústia” no “pescoço” repete-se trazendo à tona uma imagem ainda mais acentuada de “sufocamento”, uma sensação pela qual estava passando, um sentimento quase de asfixia; porém, em sua mente, povoam pensamentos e inspirações de escrita, o que ela chama de “composições escolares”, já escritas ou já lidas, logo, que faziam parte do seu repertório. A ideia do “colegial”, do “escolar”, também é bastante recorrente nesse “diário” remetendo à inocência, a uma aura juvenil, que contrasta com “a mulher sozinha” que anda à noite por “esquinas” escuras com o “vento uivando”. O erotismo é associado, em um primeiro momento, ao “júbilo escolar nas pernas”, ao prazer concentrado nessa região do corpo (não por acaso), e é também inspiração para frases “bem compostas de pornografia pura”. A angústia e o erotismo protagonizam o clima criado nesse “diário” de uma mulher/menina que não teme o caminhar pela rua erma e que se mostra no auge de sua inspiração criadora, uma “musa” – inspirada e inspiradora de si. Um ruído vinha de “meninas de saíote” “nas escadas

íngremes”, mais uma imagem ligada ao erotismo, já que, se estão de saia pelas escadas muito clivosas, podem deixar à mostra suas partes íntimas e esses sons que são, segundo o próprio texto, “eróticos”, povoam a “sala esfumaçada”. A construção de uma cena em que contrastam erotismo e um ambiente pueril, o sentimento exacerbado de angústia que sufoca com o momento de liberdade de escrita produtiva. Uma cena hermética, permeada por confissões, porém, que não se apresentam claras ao leitor, que não estão cronologicamente organizadas ou localizadas no espaço ou no tempo. A menção ao erótico também é feita pelo verbo galgar – “Galguei a ladeira com caretas, antecipando o frio”, um caminho íngreme que percorre fazendo movimentos bruscos. Um diário com retoques de poesia, cuja elaboração teve o intuito de publicação, daí o trato mais apurado na linguagem.

18 de fevereiro

Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O irremovível trabalho da redação técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem!
(CESAR, 2013, p. 33)

O diário “fiel ao gênero” tem um “ritmo seco”, uma escrita que “exige”, que é cansativa e enfadonha, ideias essas transmitidas nesse diário. Esse gênero é até mesmo comparado à “redação técnica” – “escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas”, tipos de texto cuja linguagem é oposta ao que ela chama de “dicção nobre”, são textos, portanto, “inferiores”, de expressão “pobre” e incapazes de “consolar”, ou agradar, o eu que “fala”, um sujeito que tem clara predileção por escritos mais elaborados, mais rebuscados, e o diário (como manda o gênero) não faz parte dessa seleção de “nobres”.

Estou me sentindo meio que de férias permanentes. A vida é um sossego. Cozinho e faço shopping o tempo todo. Comprei uma TV cartão postal. Aliás também comentamos isso: aqui não tem aquela sensação de “centro dos acontecimentos” que nem no Rio de Janeiro. Os ingleses gostam muito de cantinho. Não dá para descobrir um fio que é só puxar e você fica dentro, superquente. Dizem que Paris é outra história. Mas por outro lado não tem muito suporte não, o astral tem que ficar bom porque cadê aquele nosso círculo protetor? Eu por mim gosto muito de família, aí a gente janta junto aqui na casa, O Giancarlo faz spaguetti, os ingleses são arredios, sim. Fico quieta demais com o maior tempo, até dá certo medo do sufoco de voltar, bobagem. (CESAR, 1999, p. 37)

Em um trecho notadamente diarístico, de períodos curtos e fragmentados, há reflexões sobre o lugar de onde se fala, sobre o contexto e até mesmo sobre o clima do

lugar, além de escritas sobre o eu. Essa carta foi destinada a Heloisa Buarque de Hollanda, de Colchester, em 24.10.79, e Ana, que assina dessa forma, mostra-se em uma atmosfera de “sossego” para a produção da correspondência, momento em que cozinha e faz compras, atividades descritas como simples. A tranquilidade condiz com o local, que é oposto ao Rio de Janeiro, e é, portanto, longe da agitação, não é o “centro dos acontecimentos”; além disso, a temperatura fria da região de onde se escreve também agrega para o clima de quietude construído no texto. A imagem do “cantinho” é uma marcação espacial que reflete também a calma no tom da missiva, um espaço que *a priori*, simboliza aconchego, abrigo, conforto. No entanto, o sentido do “discurso” muda sutilmente e uma atmosfera adversa a esse sossego é percebida – “Não dá para descobrir um fio que é só puxar e você fica dentro, superquente”. A falta de “suporte”, que se trata da ausência do que Ana chama de “círculo protetor”, e o fato de os “ingleses serem arredios”, leva a remetente a afirmar que o “astral” precisa estar bom, precisa estar em alta; dessa forma, a linguagem sofre nuances e é possível notar uma preocupação do eu com seu próprio estado psicológico. O frio, a calma e o acolhimento do “cantinho” dão lugar à representação da insegurança emocional. Apesar de jantarem “juntos na casa”, como família, de que ela assume gostar, e “Giancarlo” fazer “spaguetti”, na sequência, revela que os “ingleses são arredios, sim”, enfatizando esse último fato pelo termo de afirmação, separado por vírgula; sendo assim, transparecendo ao “leitor”, ou à destinatária, um ambiente de solidão, também a partir de outra mudança de tom na linguagem. A quietude, que, no início da carta, transmitia positividade, clima de “férias” (logo na primeira linha do texto), torna-se motivo de preocupação – “Fico quieta demais com o maior tempo, até dá certo medo do sufoco de voltar, bobagem”. A solidão, a falta de “suporte” nesse lugar frio de onde se escreve deixam Ana, segundo ela, com tempo ocioso e muito “quieta”, o que a faz temer pela volta do “sufoco”, um sentimento de aflição, uma imagem que contrasta com o tom inicial da carta. Todavia, as nuances de sentido na correspondência, todas dedicadas à escrita do eu, são reforçadas com a última palavra (“bobagem”), em que a remetente descarta sua desconfiança sobre o retorno de sua “angústia” passada; assim, mesmo reconhecendo essa possibilidade, rejeita-a no mesmo “momento”. Uma linguagem permeada por matizes semânticos decorrentes de jogos de ideias, construção de imagens numa mescla de estrutura de diário que dá suporte à estrutura da epístola. Vale reforçar que o uso da palavra “matiz” não é aleatório, pois as “variações” de sentido no texto não são explícitas, são afinadas, assim como a linguagem criada nessa carta por Ana Cristina Cesar.

Aqui é a maior *egotrip* do mundo, especialmente quando passa aquele delírio inicial em que até supermercado é *exciting*. Às vezes vou passando, passando e acho que o lado de fora não existe quase. Tem fases. Atualmente, depois de andar dizendo que não tinha Brasil nem aí, pintou a fase de saudade, especialmente com a invenção do século que é o telefone. Televisão não dá saudade. Rádio dá saudade porque toca “so cry no more on the shore” que era a música de mim assistindo à Carina. (CESAR, 1999, p. 41)

Escrevendo da Inglaterra a Heloisa Buarque de Hollanda, “Ana” escreve sobre si, sobre o seu sentimento em relação ao lugar de onde escreve e sobre sua relação com a distância do Brasil. A primeira referência vem com a palavra “*egotrip*”, reforçando que a estadia da remetente naquele local seria uma viagem ao eu, ao seu interior, sobretudo, após a emoção dos dias iniciais de chegada, quando todas as novidades são excitantes, até mesmo uma “ida ao supermercado”. Reconhecendo que está vivendo uma fase de “imersão” em si mesma, o “eu” que “fala” dedica-se à escrita de si nesse trecho de carta. O que chama de “delírio inicial” da chegada em outro país “passa” e ela usa esse mesmo verbo referindo-se a si, “vou passando, passando e acho que o lado de fora não existe quase.”, e ressaltando a introspecção que está vivendo não só em função de estar distante de casa, mas em função também da passagem do tempo. A fase em que se encontra no momento da escrita, além do “recolhimento” interior, é uma fase de saudade do Brasil. A comoção dos dias iniciais de chegada findou-se e deu lugar à nostalgia suscitada pelo som, pela música, representados pelo símbolo do rádio, que “dá saudade porque toca” a música *We’re All Alone* (1977), de Rita Coolidge, e que foi a mais tocada na novela da época *O Astro*, de 1977. O verso da canção escolhido para lembrança na missiva, em uma tradução literal, significa “então, não chore mais na praia, costa ou na margem”. Solidão e pranto são imagens aludidas pela citação da música que era o som que acompanhava Ana enquanto ela assistia Carina, personagem de outra novela – “Pai-herói” de 1979. A princípio, uma pequena confusão entre a música ouvida e a personagem citada, já que a canção fez sucesso em uma novela de 1977 e Carina estreou em outra novela de 1979. Os sons tanto do telefone quanto do rádio reascendem lembranças e provocam saudade, em um sujeito que assume estar “mergulhado” em si mesmo, em uma viagem que não mais causa emoção, que teve o seu *frenesi* já findado. São revelações frutos da introspecção revelada, porém, são contadas por meio de uma linguagem cheia de imagens e algumas referências.

Minha volta está mais ou menos projetada para então, mas como conciliar hemisfério se aí é verão de novo? Vai ver eu vou driblar dois invernos e segurar a barra. Altas viagens espirituais é o que vale. Faço cálculos e cronogramas, tento yoga, manuais de psicologia e rituais

variados como anotar sonhos, aperfeiçoar diários e soufflés de palmito, aprender inglês com a Nabokov (...). (CESAR, 1999, p. 41)

Em outro excerto da mesma carta de 7 de março de 1980, Ana diz que sua volta ao Brasil está programada para o inverno de 80 – “Já o meu horóscopo diz que faço excelente progresso até o outono de 80 mas que o inverno será um *problem period*. Minha volta está mais ou menos projetada para então (...)”. A estação mais fria do ano, independente do “hemisfério” é associada a uma fase problemática, o clima gelado representa metaforicamente um período ruim, em que será necessário “segurar a barra”, ainda mais porque, com a sua volta ao Brasil, passará, em um tempo curto, por dois invernos, duas fases difíceis. Para conseguir “driblar” esses momentos, a remetente enumera à amiga uma série de atitudes simples que pretende tomar, dentre elas, destacamos a necessidade de fazer “altas viagens espirituais”, anotações de sonhos e de aperfeiçoar diários, um gênero que aparece citado como possível de ser “treinado”, polido e esmerado na tentativa de aliviar o “período problemático” pelo qual prevê passar.

Como lugar da memória, o diário se aproxima do álbum de fotografias – a outra arte biográfica por excelência – cuja restituição da lembrança, talvez mais imediata e fulgurante, solicita também um trabalho à **narração**. (...)

Se os leitores críticos de diários podem ver assomar ali, junto com essas “falações” do eu, os grandes temas, a inquietude existencial ou as tendências do pensamento, **prefigurados às vezes em breves linhas**, o que busca neles o leitor comum? Provavelmente a resposta não varie muito em relação a outras formas biográficas: a proximidade, a profundidade, o som da voz, o **vislumbre do íntimo**, a marca do autêntico, a pista do cotidiano, o **“verdadeiro”, em suma**, o “limo” onde nascem e crescem as obras que se admiram em outras artes. (...) De alguma maneira, (o diário) contém o sobrepeso da **qualidade reflexiva do viver**. (ARFUCH, 2010, P. 145) (grifos nossos)

Leonor Arfuch, ainda em *O espaço biográfico*, afirma que o diário é um lugar da memória e, por isso, requer um trabalho da narração para que os registros das lembranças sejam concretizados por meio da linguagem. A escrita de si, característica do gênero diarístico e, por extensão, inerente à carta revela “inquietudes” e “pensamentos” do eu que “fala”, isso não só os críticos de diário conseguem perceber, mas (os chamados) leitores comuns também. De modo geral, portanto, é possível notar, através desse gênero o sujeito em sua “profundidade”, o “íntimo”, mas apenas por vestígios (“vislumbre”), uma ilusão do íntimo, “marcas do autêntico” e “pistas do cotidiano” de um sujeito que, portanto, apresenta-se apenas por indícios, por traços de si e por similitudes, um eu que se representa, que se constrói pela escrita para demonstrar

o seu viver, da forma como lembra, da forma como intenta que a sua “realidade” seja vista e aceita.

como rasurar a paisagem

a fotografia
é um tempo morto
fictício retorno à simetria

secreto desejo do poema
censura impossível
do poeta
(CESAR, 1999, p. 191)

Segundo Arfuch, o diário é próximo da fotografia e é também um registro importante e recorrente nas cartas de Ana Cristina Cesar, nosso principal objeto de estudo. Em *Inéditos e dispersos*, o poema “como rasurar a paisagem” indica, pelo pronome inicial, que se trata de um manual, um texto de instrução sobre a forma como “deformar” uma paisagem. A fotografia aparece nesse exemplo como representante de um cenário, ela é um “tempo morto”, já findado, e o retorno a ela, à imagem registrada nela, não passa de uma tentativa frustrada, já que o “resgate” à “simetria” da fotografia é “fictício”, é algo impossível de se fazer mantendo a fidelidade ao que está representado na “paisagem”. Embora seja um “desejo secreto do poema”, a transcrição fiel de uma lembrança (de uma foto) é um registro impossível ao poeta, que é, portanto, censurado nesse sentido.

Fazendo um paralelo entre a visão de Leonor Arfuch – de que o diário é próximo da fotografia – e a imagem que Ana Cristina Cesar elabora sobre um retrato, ainda que essa imagem seja nos dada por uma via poética, concebemos que os fragmentos de diário, a que temos acesso nas cartas de Ana C., por exemplo, configuram-se, na verdade, como “rasuras de paisagens”, um registro comparado à ficção diante da aspiração (sem êxito) por reproduzir uma lembrança. Como sinônimo de diário, Ana Cristina Cesar, em uma carta, usa a palavra agenda.

Hoje uma colega minha pegou na agenda que eu completo metodicamente, resumindo todos os dias os eventos banais dentro de uma fórmula breve, e se espantou: “como a Ana Cristina tem amigos!” E exatamente eu vinha andando de ônibus e me sentindo sem amigos, vendo as pessoas absortas nas próprias úlceras e cagando para os meus remorsos lancinantes. Como se o único alívio fosse imaginar uma grande literatura que as arrebatasse e arrebatasse, um texto que já nascesse impresso e divulgado direto da minha cabeça para a úlcera dos outros. (CESAR, 1999, p. 165)

A literatura é “alívio”, é capaz de “arrebatar”, de tirar da situação de angústia, mesmo suscitando certa imagem de violência (“arrebatasse”), dois adjetivos parônimos

(arrebatar e arrebentar) que estabelecem uma dualidade, um caráter de oposição atribuído ao poder do literário, um texto pronto e certo e “direcionado à úlcera dos outros”. Essa “grande literatura” que sai direto da cabeça da “remetente” e já nasce impresso podia aliviar a solidão e a indiferença sentida a partir de uma reflexão feita em uma viagem de ônibus.

O tom de diário, com uma marcação temporal no início do trecho, mostra uma colega que teve acesso à agenda e fez uma conclusão contrária à realidade do eu que fala. Visões diferentes sobre o eu, a primeira vinda de uma terceira pessoa, de alguém que leu a agenda pessoal do sujeito que “fala”, um texto privado e que aparentemente esconde segredos íntimos, porém, que foi desvendado e sugeriu a presença de vários amigos na vida de quem o escreveu. Todavia, Ana Cristina (que não assina nessa carta que foi enviada a Maria Cecília Londres, mas assim se designa) indica claramente o contrário: a solidão que a cerca, conta que se sente “sem amigos” e que as pessoas vivem, na verdade, “absortas nas próprias úlceras e cagando” para os seus “remorsos lancinantes”. A dedução feita por essa suposta amiga é errônea, porque, segundo Ana C., foi resumitiva, simplificadora, já que colocou “todos os dias e todos os eventos banais dentro de uma fórmula breve”. Essa fórmula que concentra os episódios do dia-a-dia e é completada “metodicamente”, apesar de ter sido chamada de agenda, pode também fazer referência ao diário, que também tem essa função. Percebemos possivelmente uma crítica a esse gênero tão presente nas cartas, um tipo de texto, portanto, enganoso, breve, que se reduz a um modelo pré-estabelecido que falseia sobre o sujeito que “fala” de si.

Nessa mesma carta, em trecho imediatamente anterior a esse, Ana diz que ficou com a impressão de que conversaram (ela e a destinatária, provavelmente) pouco – “sabe aquele ‘conversar’ denso e íntimo e meio confessional?”. Para alçar o nível da confissão, portanto, é necessário que a prosa seja profunda, diferente do simples dividir do cotidiano – “Talvez porque a transa fosse outra, fosse um partilhar do cotidiano, uma troca também, mas com menos café com letra”. A conversa breve e sem profundidade, que visa apenas à rotina diária como tema, não é capaz de possibilitar revelações profundas sobre o eu. Para ela, uma “certa literatização” seria capaz de viabilizar declarações confessionais – “Estarei eu outra vez reclamando da falta de uma certa literatização? Você ligou anteontem e entramos em acordo tácito que escrever é comprido, impossível no meio dos afazeres todos (...)”. O que ela chama de literatização é equivalente ao “escrever comprido”, à conversa mais demorada e mais intensa, aquele que alcança níveis mais profundos da intimidade.

Hoje liguei para o Montenegro, com quem andava agressiva pela falta de iniciativa dele, pela transa interrompida, pela ligeireza toda... que importa? Me fixo com o pé torto, me amarro errado, penso. Minha vida está tão no ar, só as aulas que dou me centram e seguram, de resto não sei qual é. Vou parar porque estou torrentosa, daqui a pouco não entendo mais.

Parei um pouco mas estou com a cabeça a mil. Deito entre as cobertas pra escrever. Reli a carta e achei um modelo de confusão epistolar, Finja que é literário! Controlando o intempestivo desfiar de palavras. (CESAR, 1999, p. 147)

Nesse trecho de carta enviada a Maria Cecília Londres, em 24.05.77, em uma “Terça à noite” como deixa claro no cabeçalho, Ana conta que ligou para “Montenegro” naquele dia, um homem com quem estava se relacionando. Ela revela ter estado agressiva com ele em função de ele não ter “iniciativa”, por exemplo, porém, acaba assumindo sua possível responsabilidade pela frustração sentida – “que importa?” ele ser/agir dessa forma? Já que ela que se “fixa com o pé torto” e se “amarra errado”, ela assume, assim, que cria expectativas e ilusões a respeito da relação com Montenegro, e confessa sua culpa por meio dessas imagens elaboradas em meio a relatos em tom diarístico que, conseqüentemente, adentram pelas escritas de si. Nesse contexto, caracteriza sua vida como estando “no ar”, excetuando o caráter profissional que é o único que a conecta, “de resto” afirma não saber “qual é”. Percebendo-se extensiva nesse falar de si, a remetente diz que vai parar porque está ficando “torrentosa”, intempestiva, que se manifesta de maneira turbulenta, e isso pode fazer com que ela mesma “não entenda mais”. O sentimento à flor da pele torna o sentido da escrita obscuro, dificulta o entendimento até mesmo de quem escreve.

Por isso, faz uma parada na escrita, mesmo estando com a “cabeça a mil”, e assume ter relido a carta que classifica como um “modelo de confusão epistolar”, em função disso, pede à amiga que “Finja que é literário!”. Mesmo que tenha tentado controlar o “intempestivo desfiar de palavras” ao longo da produção da correspondência, ao falar de si, ela assume que sua missiva, além de ser de difícil entendimento, é “confusa”, transparece palavras que se desfiam, que se desdobram em sentidos outros. A partir dessas características constatadas, “soluciona” que a interlocutora leia o texto como se fosse, na verdade, literatura, um tipo de texto, portanto, que alça outro nível de escrita, para além da “simples” correspondência. Se há escolhas lexicais, sentidos obtusos, trechos que ela chama de “confusos”, a carta, pela linguagem, segundo Ana Cristina Cesar, pode ser designada como literatura.

3.2. Escritas de si nas cartas – exercícios de representação e performance do sujeito

Prometo que a próxima carta será sem estilo. Às vezes acho que estou louca mansa, mas não, é apenas um brinquedo. (CESAR, 1999, p. 78)

Em uma carta curta (e com data ilegível ou sem data) destinada a Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cristina Cesar oferece-nos mais uma de suas opiniões sobre as correspondências de sua autoria. Após prometer que a “próxima será sem estilo”, reconhece o uso de uma linguagem mais acurada, o exercício de uma escrita que, de modo bastante simplista, “foge do padrão” formal das missivas. Esse estilo, *a priori*, faz com que ela mesma considere estar “louca”, porém, reconhece que a carta é apenas um brinquedo seu, um gênero que ela manipula, cuja linguagem ela maneja a seu gosto, ou melhor, de acordo com o seu estilo. Se há esse manejo com a “língua”, um rebuscamento na forma, há, conseqüentemente, representação do sujeito quando ele fala de si.

Os processos de hibridização, bem como a utilização do autor como ferramenta na articulação do texto, conduzem a dois pertinentes tópicos deste estudo: a **autoficção** e a **performance**. Ao se construir, num texto autobiográfico, **uma autoimagem dotada de intencionalidade estética, alinhando elementos factuais ao livre manejo da criatividade**, pode-se visualizar tal escrito de caráter performativo como uma autoficção. O inverso também se opera quando, ao mesclar elementos no texto ficcional, nos quais há “um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*” (KLINGER, 2007, p. 55). (grifos nossos)

Diana Klinger, nesse trecho de *A escrita de si e o retorno do autor*, trata da “autoficção” e do processo de “performance” na escrita, sobretudo em textos que podem ser entendidos como “híbridos” ou naqueles em que o autor articula-se no texto. A estudiosa acrescenta que a formulação de uma autoimagem atribuída de “intencionalidade estética” “associa elementos factuais ao manejo da criatividade”, exatamente o que acontece em alguns fragmentos de cartas escritas por Ana Cristina César; aliás, vale ressaltar que não é apenas nas cartas, mas em qualquer texto de cunho autobiográfico (citando ainda Klinger) de Ana C. percebemos tal exercício estético, o que culmina em uma linguagem performática, característica da autoficção. Daí que essas “falas de si”, sobretudo quando feitas por um escritor da literatura, que tem um leitor específico ou que vislumbra (ainda que não explicitamente) uma possível publicação, podem conduzir o texto a um caminho mais “poético”, pelo que KLINGER chama de “intencionalidade estética”.

Vagamente tenho o Natal como data de volta. Me chateia um pouco, porque aqui tenho uma vida fácil, dinheiro no banco, sossego total, não tem o menor sufoco, fica só a cabeça pendurada. Aí vou ter que despendurar tudo. Tuas cartas me dão a maior força.

Eu imaginei que aqui através de uma série de provas meio heroicas eu ia “entrar nos eixos”, que é mais ou menos parar de ser infeliz de cabecinha pro lado e de esperar com certa esperança que *BLISS* vai pintar mais cedo ou mais tarde.

Foi essa a minha fantasia de viajar. A fantasia boa. (CESAR, 1999, p. 53)

Nesse excerto de carta destinada a Heloisa Buarque de Hollanda, em 7 de maio de 1980, “Ana” “fala de si” ao expor sua chateação em relação ao retorno ao Brasil. Além disso, cria ao leitor uma imagem sobre sua vida na Inglaterra, uma imagem bastante positiva, mas notadamente forjada através de tantos adjetivos e de um absolutismo sobre a suposta “vida fácil” – com “dinheiro no banco”, “sossego total”, sem o “menor sufoco”. Entretanto, ao final desse mesmo trecho, há a revelação de que o que foi vivido ao longo da “viagem” foi apenas uma “fantasia”. Toda essa conjuntura confiante e otimista é desmitificada pela necessidade do alento proporcionado pelas cartas recebidas de Heloisa (“Tuas cartas me dão a maior força”) e pela cabeça que, apesar de tudo estar aparentemente “indo bem”, “fica pendurada”, aludindo a uma imagem de cansaço, tristeza, uma representação contrária à cabeça que permanece “erguida” (para comparar em oposição usando também uma metáfora).

A revelação do início do trecho (de que estava tudo bem) é desmentida também quando ela confessa que imaginou que ia “entrar nos eixos” durante a estadia no lugar de onde escreve (Inglaterra), imaginou também que ia “parar de ser infeliz” e que seria natural concluir seu Mestrado (escrevendo sobre *Bliss*, de Katherine Mansfield, seu objeto de estudo na dissertação). No entanto, frustrou-se diante de tais “imaginações”, diante de tais expectativas, e ainda reafirma que passou por “provas heroicas” durante o processo e durante sua viagem. A “vida fácil” que projetou que teria (mesmo afirmando a existência dela), que justifica sua chateação em função do retorno ao Brasil, não condiz com a realidade sutilmente confessada. Ana Cristina Cesar foi, no mínimo, irônica em sua correspondência, escreveu sobre si baseando-se em uma “fantasia boa”, e a respeito de sua “realidade”, sugeriu simbolicamente estar com a “cabeça pendurada”, um jogo de sentidos somado ao jogo com a linguagem.

Aliás ando bem, e em fase de ficar grilada exatamente por estar bem, com suas consequências (gratidão, responsabilidade, ausência do “consolo” da neurose – essas coisas que dão medo, que nossa armação absurda faz ter medo). Minhas ansiedades, muito mais sossegadas, vêm deste medo principalmente. (CESAR, 1999, p. 103)

Em carta datada de 9 de junho de 76, e dedicada a Maria Cecília Londres, em meio a temas triviais sobre terceiros, “Ana” (como assim assina) acrescenta (mudando de assunto) que “anda bem” e, exatamente por isso, está em fase de ficar mal, de ficar “grilada”. A escrita de si nessa passagem ocorre de forma bastante “profunda”, o eu “fala” sobre suas ansiedades íntimas e quase subconscientes, uma autoanálise sobre medos que podem vir à tona a qualquer momento acompanhado por outros sentimentos – como “a ausência do ‘consolo’ da neurose”, “gratidão” e “responsabilidade”. O estado “favorável” em que se encontra é apenas uma “armação”, que deixa “sossegadas” as ansiedades. Há confissões de um sujeito que se projeta em seu interior para entender seus sentimentos e materializá-los no texto, falar de seus medos e de suas angústias, um eu que cria, ao interlocutor, sua autoimagem.

Nessa mesma correspondência, ela revela que é muito “oblíqua”, referindo-se a uma conversa com outra amiga que é, ao contrário, bastante franca. Continua dizendo que “é muito raro” ter, ela mesma, “explosões ou sinceridades imediatas, a espontaneidade ainda é um trajeto difícil”. Apesar disso, afirma que a carta escrita foi, de certa forma, espontânea, e ainda propõe uma reflexão: “(...) (estou dizendo isso mas esta carta saiu direto, a jato, nunca te escrevi tão fluente e espontâneo, as coordenações, porém, além de espontâneas são conscientes, gosto de coordenações emendadas). (É uma oposição falsa: espontaneidade X consciência, que achas?)” (p. 104). A naturalidade e a fluidez do espontâneo são características que declara não possuir, conseqüentemente, a sinceridade, inerente à espontaneidade, também não faz parte de si, da sua fala nem de seus escritos – excetuando essa carta, que foi elaborada de modo mais “fluente”, segundo Ana. Apenas as coordenações são espontâneas, as quais se referem possivelmente ao movimento executado para escrita, que é sequenciado, “emendado”, sem pausas. A reflexão proposta, mas não elucidada, demonstra a oposição entre expressar-se de modo consciente e ser espontâneo na fala/na escrita de si, ser “fluente” pressupõe que há sinceridade, mas não certa “consciência”, sendo esse último estilo reconhecidamente praticado por Ana Cristina Cesar.

A respeito do seu “modo consciente” e ainda mais revelações íntimas acerca de seu íntimo, selecionamos o seguinte fragmento:

Notícias daqui: depois de umas férias péssimas, cheias de doenças e depressões, me descubro de repente numa estabilidade há muito tempo desconhecida. Estranho, desconfio, acho vagamente que não sou bem eu. (CESAR, 1999, p. 15)

Nesse trecho de uma correspondência escrita para Clara Alvim, em “5 de Abril de 76”, Ana C. dá informações sobre “umas férias” não muito boas, porém, em oposição a elas, seguiu-se uma “estabilidade há muito tempo desconhecida”. E essa discrepância gera uma estranheza e desconfiança de que talvez não seja ela mesma, um sujeito que confessa estar possivelmente “fora de si”, um eu que assume não se reconhecer estando em uma condição de estabilidade emocional, por exemplo. Uma voz que se confessa, mas que também se nega.

Em França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia - impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista -, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, performa. E não eu: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor). (BHARTES, 2004, p. 2)

Roland Barthes, em *A morte do autor*, inicia com o exemplo de uma novela de Balzac, em que o narrador desnuda o universo feminino com sabedoria e propriedade, e, por isso, questiona sobre a “real identidade” dessa voz, já que, segundo Barthes, “a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem”, “a escrita é esse neutro, esse compósito, esse compósito, esse obliquo para onde foge o nosso sujeito”. A morte do autor, teoria defendida pelo crítico literário, é o marco de início da escrita. Nesse fragmento em que se vale de uma ideia de Mallarmé, ressalta a primazia da linguagem sobre a figura do autor – “é a linguagem que fala, não é o autor”. Apenas a linguagem “atua e performa”, daí a “supressão” do autor em favor do “predomínio” da escrita, e, consequentemente, do leitor, que também ganha destaque.

Sem querer desfiar o rosário interpretativo, realmente mamãe Clara e filhinha Ana Cristina... Ainda mais se você me pega pelo pé do meu “brilhantismo”, que foi o primeiro e mais grave caminho que a minha sedução tomou. Me lembro agora de coisa fundamental que você me disse, naquela sexta-feira entre paredes & serragem & carregadores de piano (Gávea): não importa o que esteja na cabeça dos outros, é preciso circunscrever a neurose, deixar de reparti-la. Eu sei agora que desfiar interpretações, insistir sempre na mutualidade das obscuras transas, é querer repartir as boladas. O que importa é que eu me sinto posta nos joelhos. Estou percebendo que estou briguenta, faço birras, apostas, leilões... percebo e continuo a querer brigar (...) (CESAR, 1999, p. 18)

O interlocutor das missivas de Ana Cristina Cesar depara-se com lacunas a serem preenchidas, contradições constantes, ironias e trechos obscuros, sobretudo,

quando há escritas de um eu que, ao contrário, não se confessa. Esse fragmento é de “5 de maio de 76”, à Clara Alvim, uma carta em que Ana começa “dizendo” que acabou de “falar” com a amiga e estava “muito emocionada” e “pega” a “carta pra reler”, ou seja, a leitura da correspondência assume um caráter, um poder, de diálogo direto, que incita nela “ímpetos de começar uma ladainha interpretativa”, porém, afirma em seguida que “as alusões são mais elegantes”. A carta, portanto, é uma comunicação direta, uma conversa entre sujeitos, um texto que possibilita uma ampla exegese, embora a elegância e o refinamento estejam nas sutilezas de sentido. Isso é o que Ana Cristina Cesar confia à Clara e fazendo reflexões metalinguísticas.

Nessa correspondência, mais especificamente nesse excerto em que exercita a escrita de si, o objetivo central parece ser a lembrança de uma frase dita pela amiga a Ana e que representou um ensinamento – “não importa o que esteja na cabeça dos outros, é preciso circunscrever a neurose, deixar de reparti-la”. Apenas nessa parte, por dois “momentos” Ana mostra-se resistente em “desfiar interpretações”, ou, em outras palavras, ela confessa evitar fazer elucubrações tanto sobre a advertência dada pela amiga e lembrada por ela quanto sobre suas próprias “neuroses”. Apesar de assumir a tentativa de fugir das “suposições”, a lembrança é contada sob a descrição de uma paisagem, um cenário criado pela linguagem, em que as imagens de uma possível mudança ou reforma (“paredes”, “serragem” e “carregadores de piano”) são eleitas para delimitação do cenário, na “Gávea”. Há também um contexto maternal a que faz referência, no qual Clara seria “mamãe” e a remetente seria a “filhinha”, porém, Ana intenta não desenvolver muitas interpretações, já que Clara, talvez no papel de “mãe” a importuna insistentemente pelo “brilhantismo” (entre aspas no texto) de sua “filhinha”. Esse adjetivo pode fazer referência à sua própria habilidade do manejo com a linguagem, com as ideias, indo além da interpretação, mas também sabendo elaborar um texto que seja amplo em significação; tal habilidade, seu “brilhantismo”, segundo Ana, foi a primeira manifestação de sua sedução e o traço mais marcante e contínuo.

“Desfiar interpretações” também é sinônimo de “insistir na mutualidade das obscuras transas”, nesse contexto da carta e no sentido de compartilhar alguma reflexão, mas obscura e com insistência; todavia, esse gesto é inútil, já que configura uma tentativa por “dividir as boladas”, talvez um esforço em tentar dividir e aliviar o peso das intempéries da vida. Todavia, segundo o ensinamento de Clara, a “neurose” tem que ser “circunscrita”, delimitada, restrita apenas ao sujeito, daí o fato de que dividir o peso, as obsessões, é uma ação frívola.

Essa é a escrita de um eu que se representa a partir de sua habilidade “brilhante” e sedutora de “desfiar interpretações”, porém, é tolhido nesse intento por uma consciência de inutilidade dessa ação e pelo reconhecimento de que o pensamento “dos outros” não importa, pelo menos não mais que seu próprio controle de si, de suas ideias. O que importa, e o que “confessa” em trecho seguinte, é que se sente “posta nos joelhos” e percebe que está “briguenta”, mas continua a brigar. A voz que “fala” não está de joelhos, em uma atitude de submissão ou rebaixamento, e sua “neurose” não está contida, seguindo a advertência de Clara, já que Ana assume-se afrontosa, até mesmo “birrenta”. A escrita de si em uma correspondência à amiga Clara Alvim, mas que se destaca pela linguagem mais elaborada, que finge ser confessional, mesmo com trechos de autorreflexão.

“Sob a forma de autobiografia ou confissão, e apesar do desejo de sinceridade, o ‘conteúdo’ da narração pode escapar, se perder na ficção, sem que nada seja capaz de deter essa transição de um plano para outro” (STAROBINSKI, apud ARFUCH, 2010, p. 54).

Leonor Arfuch, citando Jean Starobinski, resalta uma ideia em que o crítico defende a transição inevitável entre os planos de ficção e de autobiografia. Acerca do problema da autorreferencialidade, ele defende que “o momento da escrita reflete sempre ao eu atual”, o que configura o valor autorreferencial do estilo, daí o fato de que a “fidelidade” ao que se escreve é sempre uma hipótese e remete à interrogação: “qual é o limiar que separa a autobiografia de ficção?”. A esse questionamento, ele mesmo responde que “o conteúdo da narração perde-se na ficção”. Sendo assim, o “autêntico” relacionado ao eu que se manifesta por meio da linguagem está em risco, a sua confissão será sempre relativizada ao estilo.

(...) as cartas vão além da informação precisa – biográfica, histórica, científica – que possam prover, para delinear, através das modalidades de sua enunciação, um perfil diferente do reconhecível em outras escritas e talvez mais “autêntico”, na medida em que não responderiam inicialmente uma vontade de publicação, embora em muitos casos ela seja tão previsível quanto a de um diário íntimo. Transformadas em produto editorial, sua aposta é forte: permitir a intromissão num diálogo privilegiado, na alternância das vozes com a textura da afetividade do caráter, no tom menor da domesticidade ou no da polêmica (...). Aposta que talvez fique truncada, segundo a observação de Borges, diante de um jogo enigmático, de um excessivo ajuste às regras da cortesia e do pudor ou, simplesmente, às fórmulas do gênero. (ARFUCH, 2010, p. 147-148)

Ainda com base em Leonor Arfuch, temos problematizada, mais uma vez, a questão da publicação que, segundo ela, transforma o texto em “produto editorial” e

consequentemente, pelo abrandamento do tom de afetividade e de familiaridade, produz um “jogo enigmático” nas missivas escritas com esse fim. Esse truncamento na escrita pode decorrer pelo ajuste feito no texto para divulgação ou simplesmente pelas “fórmulas do gênero”, que, portanto, por si só já são oportunas para a linguagem “enigmática”, em função de as “cartas irem além da informação precisa”, objetiva. Arfuch defende que, mesmo que elas sejam, em alguns casos, tão precisas quanto o diário e não manifestem uma “vontade de publicação”, por exemplo, não são suficientes para “delinear” um “perfil diferente do reconhecível em outras escritas” a respeito do sujeito que escreve sobre si. Desse modo, e concordando com a ideia defendida pela estudiosa, percebemos traços de Ana Cristina Cesar, poeta, escritora e crítica, em suas correspondências, mesmo por meio das informações “biográficas, históricas e científicas” presentes em textos de sua autoria pertencentes ao gênero carta; esses perfis aparentemente indissociáveis de Ana missivista e Ana escritora ressaltam ainda mais em momentos em que exercita a escrita de si nas correspondências.

Medito na paixão que não está doendo. Não estou com pudor de virar uma “literata” porque é assim que afago e cuido da paixão. Sendo assim não vou ficar “literata”. Muitos sentimentos passaram, acho que talvez o que mais incomode, porque é muito insinuante, seja uma certa vergonha de perder o controle do desespero. Escrevi uma carta rasgada para [...] e não tive resposta. Depois de 3 semanas passei o dia elaborando um cartão que aliviasse o meu *pathos*. Agora não estou derramando, esse *pathos* é meu e sinto que fiz uma viagem e voltei. Entrei numa do tal título, estou fazendo os trabalhos sem sofrimento, é muito bom ficar ocupada – a não ser que faça sol, mas esse recuou por uns dias. (CESAR, 1999, p. 281)

Esse fragmento de carta destinada a Ana Cândida Perez, em “29.05.80”, apresenta um teor metalinguístico e inicia com uma contraposição: a remetente (sem assinatura) medita sobre uma “paixão que não está doendo”. A veracidade desse contrassenso é atestada, na sequência, pela afirmação de que ela não estaria com certo constrangimento de virar “uma literata”, tentando convencer a destinatária de que a ausência de sofrimento relacionado à paixão é real, e não uma mera “desculpa”. Ela tenta, portanto, contrariar o estigma de que o literato precisa sofrer por uma paixão, ou ao menos, ter passado por um sofrimento do tipo e escrever sobre isso, fazendo literatura; e ainda assume que em tal exercício, sendo uma “literata”, ela afaga e cuida da “paixão”, essa é sua forma de lidar.

“Muitos sentimentos passaram”, mas permanece incomodando a “vergonha de perder o controle do desespero”, de manifestar a angústia, por que não dizer que ainda não passou o seu pudor em manifestar seu *pathos*, que está aparentemente

“controlado”? Segundo Ana, o *pathos* pertence a ela, mas não está “derramando”, está de fato contido em função exclusivamente da escrita. Ela revela que escreveu uma carta a um destinatário não identificado, mas sem resposta; essa carta é adjetivada como “rasgada”, uma incógnita, tanto para o destinatário da missiva quanto ao público leitor, que pode ser interpretada tanto no sentido literal quanto no figurado, aludindo *quicá* a uma objetividade na escrita. “3 semanas” após a elaboração dessa correspondência, Ana revela que “passou o dia” escrevendo um “cartão” que aliviasse o seu *pathos*, e tal atividade representou uma “viagem”, na qual ela diz que “foi e voltou”. Desse modo, percebemos que o ato de escrever, nesse caso, uma carta e um cartão, representam uma “viagem”, uma fuga da realidade, um processo capaz de controlar o *pathos* e, conseqüentemente, controlar o desespero, afagar e cuidar das angústias. Escrevendo sobre si, ainda que de maneira oblíqua, ela escreve também sobre o papel da escrita, sobretudo, da escrita de correspondências.

Em tom “sóbrio” e, de fato, sem transparecer certo “descontrole”, a remetente conta que está “fazendo trabalhos sem sofrimento”, reforçando o domínio emocional garantido pela escrita. A ocupação dos dias também ajuda a cuidar dos sentimentos, e ela declara que gosta de estar ocupada. A interferência do clima em seu “humor” também já apareceu em outros textos, e pudemos notar que a ausência de sol está relacionada à tristeza, que é o caso do contexto desse fragmento (“é muito bom ficar ocupada – a não ser que faça sol, mas esse recuou por uns dias.”). Ana deixa “escapar”, talvez não de modo gratuito, que não há sol, ambiente típico de sofrimento que ela afirmou não sentir nessa “paixão que não está doendo” e na qual medita.

A autoficção como relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui o limites, [...] pode incluir o trabalho de análise, cuja função é justamente perturbar essa identidade, alterar a história que o sujeito conta a si mesmo e a serena conformidade desse autorreconhecimento (ARFUCH, 2010, p. 137).

Citando mais uma vez Arfuch, quando ela teoriza sobre a autoficção, percebemos que a escrita de si pode ser um artifício enganoso, em que a história e a identidade do sujeito (identidade relatada no texto) podem ser descaracterizadas. Sendo assim, o autorreconhecimento desse eu que se inscreve e se escreve tem sua compatibilidade abalada, por meio de “armadilhas” e jogos com as “pistas referenciais”, elementos intrínsecos ao gênero das cartas, sobretudo, em se tratando dos trechos em que há a escrita de si.

Você já teve uma estranha sensação de vazio total? Não é bem angústia, não é duradoura, é uma besteira que dá geralmente quando o

almoço já acabou e os papos furados flutuam nos convivas. Dá e passa, é uma coisa indefinível, cretina, horrível. Todos aguardam o próximo tema: nomes exóticos, piadas políticas, crítica à televisão, casos de antepassados... Enquanto seu lobo não vem. Não tenha raiva das frases feitas! Elas circulam e protegem. Mãe, só tem uma. (CESAR, 1999, p. 263-264)

Em mais uma carta a Ana Cândida Perez, com cabeçalho “Pedra Sonora 37.7.77”, o que vemos nesse excerto é uma voz que “fala” de si e de seu sentimento de “vazio”, trata-se de um fragmento que representa a escrita de si de forma exemplar. Para falar de si e dessa “sensação estranha”, Ana começa com uma pergunta direcionada à amiga, porém, o que mais chama à atenção é a elaboração de um cenário, uma situação, para demonstrar como se dá e de que forma é esse vazio, passageiro e adjetivado apenas como uma “besteira”. A cena alegórica é de um pós-almoço, momento, portanto, em que todos estão saciados e tecendo “papos furados” e previsíveis. Apesar de assumir que esse vazio é “indefinível”, uma coisa “cretina e horrível”, ela faz aproximações entre essa (quase) angústia e o cenário descrito, que é a espera pela discussão temas óbvios e claramente cansativos, essa espera ocorre “enquanto seu lobo não vem”. É uma “frase feita”, em consonância com a trivialidade da discussão da circunstância citada, porém, Ana pede à destinatária que não odeie frases do tipo, pois elas “circulam” e podem proteger, a exemplo cita outra: “Mãe, só tem uma”.

As frases “batidas”, corriqueiras e previsíveis são equiparadas aos temas da cena descrita (“nomes exóticos, piadas políticas, crítica à televisão, casos de antepassados...”). No entanto, as “frases feitas” não devem ser motivos de irritação, enquanto que o conteúdo, também batido e previsível do cenário pós-almoço, é a representação do “vazio total” sentido, desse sentimento “horrível”.

Esse parágrafo deslocado na epístola enviada a Ana Cândida Perez retrata a escrita de si nas correspondências de Ana Cristina Cesar e se sobressai pela elaboração de uma cena usada para representar um sentimento, inicialmente indefinível, mas muito pessoal do eu que se “confessa”, que confia por meio de um cenário inventado, conjecturado por meio da escrita.

Acho que você não precisava ouvir este meu conhecido ataque de mau humor. Mas queria te escrever pra achar o fio da correspondência, pra restaurar, quem sabe, as palavras perdidas. Quero te mandar logo esta carta. Grande silêncio. Logo, portanto, te mando o meu estado do momento, o estado mais inútil e passageiro e sem saída que há: o mau humor. A depressão pode ser criativa, a angústia também. Mas mau humor é foda.

Mas é isso: mau humor é coisa que não se deve dar a ninguém. Não é flor que se cheire. Me tranquei no quarto e estou batendo. Mas se

trancar dá errado: parece uma represália contra todos da família. É realmente. (CESAR, 1999, p. 201-202)

Acrescentando mais uma missiva escrita à amiga de mesmo nome, a escrita de si, nesse caso, “performa” sobre o estado de “mau humor” em que se encontra a voz do texto. Mesmo afirmando que a destinatário não precisava ouvir o “conhecido ataque”, já que era um estado que “não se deve a ninguém”, ela queria escrever “pra achar o fio da correspondência”, para, ao que tudo indica, reestabelecer o elo com Ana Cândida, carta que tem esse “poder” e que queria mandar depressa, revela. Após essas afirmações e em período isolado, a remetente demonstra um “Grande silêncio”, expresso, registrado, em um anúncio que é o contrário, mas cuja expressão é muito significativa.

Segundo Ana (que não assina nessa carta), a depressão e a angústia podem ser criativas, mas o mau humor não, ele é o estado mais “inútil e passageiro e sem saída que há”, todos adjetivos somados pela conjunção “e” enfatizando-os.

Outra “revelação” feita é a “represália” contra “todos da família” ao se “trancar no quarto” e ficar “batendo”, isto é, escrevendo à máquina. Essa atitude, de acordo com ela, “parece” uma afronta aos familiares e, em seguida, reconhece: “É realmente”.

O mau humor confessado “não é flor que se cheire” e não se “deve a ninguém”, porém, a remetente sente a necessidade de escrever a correspondência, que, nesse caso, foi elemento de conexão entre os interlocutores e, ao mesmo tempo, componente responsável por tirá-la desse estado “passageiro e sem saída”. A última frase da missiva é “Passou meu mau humor”, realçando mais uma vez o poder da escrita e a capacidade dela de conseguir aliviar não apenas o estado de angústia e de controlar o *pathos*, mas também o potencial de arrefecer o mau humor, ainda que ele seja mais “brando” que as outras manifestações reveladas pelo eu.

O último parágrafo, ainda dessa epístola, é também um trecho em que a escrita de si é elaborada.

P. me disse pelo telefone: “você é a rainha da sedução”. Estou muito convicta da necessidade de me tratar. Me sinto aberta e desejosa de tratamento, suportando a dor. É rara a sessão em que fico indiferente ao que acontece, e o que acontece tem sempre a ver com meu narcisismo. Com todo mundo é assim? (CESAR, 1999, p. 202)

Não é possível afirmar que ser designada de sedutora é algo positivo ou negativo, mas foi uma adjetivação, de fato, que motivou desejos ou até mesmo a necessidade de fazer tratamento – “Estou convicta da necessidade de me tratar”. Essa terapia, colocada como crucial, causa dor, porém, a remetente afirma ser capaz de suportá-la, tendo em vista seu desejo de “tratamento”. O desconforto advém do fato de

não “ficar indiferente ao que acontece” após cada sessão e reconhece que sempre tem “a ver com seu narcisismo” e questiona à amiga se “com todo mundo é assim?”.

(...) não sou muito de decisões rápidas. Nem de sair pra fora. Fico nas interioridades, nos conteúdos, nos recados convincentes, mas aí como namoro a rua, a cenografia e o batom. Preciso voltar para a análise porque é uma técnica de recados convincentes e conteúdos para depois a gente esquecer um pouco, queria esquecer mesmo, na garupa da moto sem pensar. (CESAR, 1999, p. 60)

Em outra missiva, agora a Heloisa Buarque de Hollanda, de 13.6.80, Ana C., como assina, também “fala” da necessidade de “voltar para a análise”, possivelmente o tratamento em sessões, e, nesse último trecho, também apresenta sua visão sobre isso em mais uma escrita de si.

A introspecção e a dificuldade em tomar decisões são divulgadas e associadas ao gosto por “namorar a rua”, “a cenografia e o batom”, na construção da imagem de um sujeito que se mostra contemplador, reflexivo, detalhista. Uma autoimagem elaborada por meio da escrita de si, uma figura construída pelas escolhas lexicais, pelas comparações e pelo privilégio na seleção de algumas características representativas. Essa representação de si faz com que o sujeito constata que precisa fazer “análise”, pois essa é “uma técnica de recados convincentes” e, ele, segundo sua autoanálise, não é uma pessoa “direta”, gosta de “recados convincentes”, como pressupõe a técnica da qual assume precisar. Além disso, fazer análise suscita “conteúdos para depois a gente esquecer um pouco”; e Ana C. confessa que queria mesmo esquecer, porém, “na garupa da moto sem pensar”. A necessidade reconhecida e confidenciada de fazer análise é, de certa forma, negada na última frase do fragmento, já que ela afirma querer esquecer o conteúdo fomentado, mas não por meio da técnica, e sim “sem pensar” na “garupa da moto”. O eu se confessa e se nega.

(...) a correspondência não deve ser encarada como simples prolongamento da prática dos *hypomnemata*²³. É algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. A carta faz o escritor “presente” àquele a quem dirige (...); presente de uma espécie de presença imediata e quase física. (FOUCAULT, 1992, p. 13)

²³ Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. (FOUCAULT, 1992, p.12)

Foucault, em *A escrita de si*, ao tratar da correspondência especificamente argumenta que ela é “mais do que um adestramento de si pela escrita”, pois, ao se fazer interlocuções, dar conselhos e opiniões ao destinatário, e não simples notações de experiências, a carta configura-se como uma forma de se apresentar, de se “manifestar a si e aos outros”. Essa manifestação, vale frisar, adquire um formato, um feitio e “substitui”, em certa medida, a presença física de quem escreve.

16. de set. 1976

Teve um tempo que eu botava Billie Holiday, melancólica, miando, sempre tem um homem distante, ou um triste retorno, e ficava não “pensando”, mas ali no chão no *mood* de um namorado desde a adolescência, sem trepadas, sem limites, cabia tudo, era sempre à distância (poema do Lui: “Desde a adolescência um peso branco nas ilhargas”); escurece muito de repente, olho pro céu com medo vago – estou de novo no chão, Holiday, *What’s new, how is the world treating you*, e senti de novo a nostalgia de brincar de nostalgia, brincar de eterna apaixonada pelo objeto ausente, *I still love you so*. (CESAR, 1999, p. 223)

A última correspondência selecionada para análise neste capítulo também fora enviada a Ana Cândida Perez, em 1976. O eu se coloca de forma bastante íntima no texto, lembrando um “tempo” de uma paixão de adolescência, um “amor” platônico e representado por várias imagens e referências. O clima de melancolia, de ausência do outro, de obscuridade e a imagem prevalente do sujeito atirado ao chão, com olhar vago, “sem pensar”, mas sempre com uma trilha sonora triste ao fundo e com “medo”.

As referências ao poema de Luis Olavo Fontes (poeta também da geração marginal) e à cantora Billie Holiday (cantora de jazz) geram uma sobreposição de vozes na carta e são escolhas que contribuem para a atmosfera de “nostalgia” criada no texto. Vivência de um amor platônico, o “*mood*” de gostar de um “objeto ausente”, sentimento de que ela assume gostar – “brincar de brincar de nostalgia, brincar de eterna apaixonada pelo objeto ausente”, brincar de repetir para si mesma a frase “*I still love you so*” e perguntar-se reflexiva “*What’s new, how is the world treating you*”.

Nessa mesma carta, Ana diz à Ana Cândida que os poemas que chegam do Brasil dão “calor de coisa íntima demais” e tece o seguinte raciocínio sobre a literatura:

(...) o tratamento literário envolve, protege a intimidade, e aí desenvolve & desprotege, visualiza, a literatura será outra coisa? Me exercito no distanciamento, ouço as frases se ligando só por vírgula, sem poder parar. “*I’m travelling light*.” (CESAR, 1999, p. 223)

Em um excerto em que exercita ao mesmo tempo a crítica literária e a autocrítica, Ana Cristina Cesar revela que se distancia no texto propositalmente; mesmo questionando se a literatura poderia ser outra coisa além da intimidade, percebemos que, para ela, o “tratamento literário” funciona como uma espécie de escudo para o sujeito que se manifesta pela linguagem, uma proteção à sua “intimidade”; todavia, pode desvelar também, se se “desenvolve”. Para se resguardar de ser descoberta, ela assume a prática do distanciamento, o uso de trechos fragmentados, separados por vírgulas apenas, isolados, mas prolongados. Esse estilo ela chama de “travelling light”, em uma tradução bastante literal, viajando com pouca bagagem, oferecendo ao seu leitor, portanto, pouca bagagem, pouca (auto)referencialidade, aperfeiçoando uma escrita “machadiana”, esquiva, irônica e obtusa, mesmo quando a escrita é uma escrita de si.

É engraçado como a correspondência (não a ausência!!!) dá nostalgias (reparei que me atropelo e gaguejo um pouco e corto palavras e anacolutos pintam quando falo). É como se eu pudesse dizer melhor, mais limpo, mais completo, MAIS OUSADO ao escrever. Talvez seja engano. Não adianta, sou fascinada pelas letras. (CESAR, 1999, p. 184)

P.S. Será que isso funciona como literatura? Alguém que não soubesse quem eu sou, não me conhecesse, acharia interessante? Esquisito. A lit. parece ser um lugar de dizer com OUSADIA que eu não teria “na vida real”. O foco em 3ª pessoa e o discurso indireto livre aparecessem como perigosos artifícios. Não sei, isso me confunde. Mas por outro lado é tão mais interessante que o belo em si de certos poemas... A solução que vejo: **é uma forma ainda híbrida**. (CESAR, 1999, p. 186) (grifos nossos)

A ousadia é mais possível na escrita, em comparação com a fala. A fascinação “pelas letras” justifica-se pela possibilidade de “dizer” “mais limpo e mais completo”, o que ocorre nas correspondências, por isso, elas são capazes de despertar o sentimento de “nostalgia”, é como se as cartas aguçassem essa sensação por meio da sua linguagem. Em trecho seguinte, em que comenta brevemente sobre uma espécie de narrativa que envia à amiga ao final da carta, Ana usa o espaço do *post scriptum* para refletir sobre a literatura de modo geral, sobre o que pode ou não ser considerado como tal. Para ela, seria um “lugar de dizer com ousadia”, coragem que talvez lhe falte “na vida real”. Diante da expressão da dúvida sobre o que é ou não literatura, ressalta que a “solução”, isto é, a melhor definição ao seu texto é que ele se trata ainda de “uma forma híbrida”. A “mescla” de gêneros e de traços distintos é uma característica da escrita de Ana Cristina Cesar e também percebida nas cartas. Assunto esse que será tratado e analisado no capítulo seguinte.

CAPÍTULO IV:

POEMAS-CARTA OU CARTAS-POEMA?

(...)

*Como diz o Mário, “sofro de gigantismo epistolar”. Pelo menos no coração.**Saudades!**Beijos!**Ana*

(CESAR, 1999, p. 185)

Em uma carta escrita por Ana Cristina Cesar e destinada à Maria Cecília Londres, pouco antes de encerrar o texto, há essa referência a Mario de Andrade, trecho em que ela reflete sobre a própria escrita – “Ai, meu Deus, quase enveredo por uma carta” e, logo na sequência, cita o “gigantismo epistolar” com o qual se identifica. Há aí a confissão de que, por pouco, não trilhou caminhos outros para a correspondência, justificando esse possível “desvio” na escrita a partir de seu sentimento posto como exagerado em relação a cartas, ou melhor, em relação ao modo como elas são concebidas. A predileção revelada nesse excerto e, sobretudo, a possibilidade iminente de “enveredar” as missivas a outras “direções” são traços constantes e determinantes em Ana Cristina Cesar.

**uma reposta a angela carneiro,
no dia dos seus anos**

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

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

(CESAR, 1999, p. 276)

Pelo título desse texto, percebemos que, formalmente, trata-se de uma correspondência endereçada a Ângela Carneiro, escritora, formada na PUC, amiga de Ana Cristina Cesar e já citada em outros poemas. Há a indicação clara de que o conteúdo refere-se a uma resposta dedicada à amiga, no dia de seu aniversário; porém, a estrutura lembra um poema com divisão de versos e passagens fragmentadas. No início,

“A. Carneiro” não é um vocativo, mas sim a atribuição de autoria da frase “*A literatura não me atinge*”, como se a resposta fosse dada em relação a essa frase específica e a data que acompanha o nome pode ser, na verdade, a data em que a frase foi proferida/divulgada.

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

A. Carneiro,

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

Te falo no portão,
 depois da sineta do recreio.
 (CESAR, 1999, p. 277)

De acordo com Julio Castañon (2014), Manuel Bandeira, em carta a Mario de Andrade, declara que, na sua visão, “cartas são ricas em substância humana e, por isso, são encaradas como romance”. (CASTAÑON, 2004, p.5). As correspondências entre tais autores sempre são associadas a textos literários, tanto os já produzidos e publicados quanto ao texto próprio das cartas, que, por vezes, são estudados sob a ótica da literatura. Essa associação (carta e obra literária) é reflexo de a correspondência ser considerada como “diálogo, intercalação ou entroncamento de textos”.

Citando as cartas de Bandeira, Castañon reforça que não podemos negar a “condição fragmentária e lacunar” das cartas que, somada ao caráter de intertextualidade e referências diversas, permite que o “material bruto da comunicação privada” transforme-se em comunicação pública.

Segundo ele, “a carta integra-se ao grande texto da correspondência independente dos fatores fortuitos da remessa, entrega e assim por diante”; sendo assim, diante da publicação de uma antologia de cartas de um determinado autor/escritor, por exemplo, tais textos tornam-se passíveis de serem lidos como “comunicação pública” e transformam-se em material para uma nova crítica literária.

A edição e a leitura das cartas constituem um trabalho crítico, no sentido em que, como diz Silviano Santiago: “talvez a maior riqueza que se depreende do exame das cartas de escritores advinha do fato de os teóricos da literatura poderem colocar em questão, desconstruir métodos analíticos e interpretativos que fizeram a glória dos estudos literários no século 20. (...) A leitura das cartas aos companheiros das letras e aos familiares, bem como a de diários íntimos e entrevistas, tem pelo menos 2 objetivos no campo duma nova teoria literária”. Num plano, esse material auxilia no conhecimento da história em que ele se insere; em outro, “visa a enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística.”. (CASTAÑON, 2014, p. 8)

A concepção de leitura das cartas como uma investigação biográfica ou bibliográfica (sobre a obra do autor, apenas) vem sendo questionada pela crítica, com vistas à valorização da linguagem artística usada nas correspondências, a qual coloca em posição de questionamento aspectos estritamente voltados a uma leitura “realística” e, portanto, restritiva.

Em alguns estudos, as cartas são lidas no intuito de possibilitar o entendimento da “gênese” de obras literárias; em relação a isso, Castañon recorre a Alain Pagès, que, em *Correspondance et g  nese*, teoriza que, quanto à participação da correspondência na gênese da obra literária, existem algumas hipóteses: a exog  nese (g  nese externa) ou a endog  nese (g  nese interna). Exog  nese é a soma de acontecimentos que poderiam interferir de alguma forma na elaboração da obra e a endog  nese é a soma de formulações que refletiriam em determinado texto literário.

No entanto, a correspondência “nem sempre é o lugar de um compromisso sincero, mas de uma encenação”. Esse autor diz que a carta não garante uma verdade, nem de um sentimento, nem de uma ação. “O sistema de comunicação que rege a escrita de uma carta tem mais chance de interditar ou de atrasar a g  nese de um pensamento que de favorecê-lo. A carta dificilmente chega ao estatuto de prototexto²⁴”. Todavia, Julio Casta  on problematiza que é justamente por ser encenação que a carta abriria espaço, não para situações factuais, mas para a ficção. E essa problematização constitui-se o cerne desta tese, em relação,    claro, às cartas de Ana Cristina Cesar.

Outro autor que muito contribui a este trabalho    Vicente Kaufman, que l   a carta como texto que possibilita o texto literário. Segundo ele, a carta    uma forma de relação interpessoal, surge também como esse espaço em que se elabora uma pluralidade textual na medida em que se daria um equívoco epistolar. Em vez de contribuir para aproximar, para comunicar, o gesto epistolar, segundo Kaufman, cria

²⁴ Prototexto: conjunto de todos os testemunhos genéticos escritos conservados de uma obra ou de um projeto de escrita, e organizado em função da cronologia das etapas sucessivas.

uma distância, desqualifica toda forma de partilha e produz uma distância, graças a qual o texto literário pode sobrevir. Este é um caminho para se ler na carta o texto literário, efetivamente constituído por ela ou a ela associado.

Nosso empreendimento principal neste trabalho é demonstrar e entender como Ana Cristina Cesar elabora a pluralidade textual em suas cartas (enviadas ou não, publicadas postumamente ou em vida), uma pluralidade que evidencia nas epístolas formas de seus textos literários e ressaltam sua dicção poética; para isso, é inevitável o distanciamento citado por Kauffman, tanto em relação ao destinatário quanto aos acontecimentos biográficos. Esses últimos não serão desprezados e anulados propositalmente nesta pesquisa, consideraremos, pois, que eles são dispersos e distanciados não em função de uma análise que fizemos, mas porque assim eles se tornam a partir da linguagem usada nas cartas de Ana C., o “real” biográfico reconfigura-se pela escrita mais elaborada, que se aproxima mais de literária e, conseqüentemente, distancia-se muito de uma escrita objetiva; decorrente disso, há o distanciamento – do biográfico e do destinatário.

Citado também por Julio Castañon, Gerard Genette considera a carta como um paratexto – tudo o que cerca um texto de modo a torná-lo presente, é, portanto um conjunto de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as épocas. Dentro da classificação de paratexto, a carta também é um epitexto, ou seja, “todo elemento paratextual que não se encontra materialmente anexado ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado”. A carta é um epitexto confidencial em que o autor se dirige por escrito a um determinado destinatário. Para Genette, “na medida em que diz respeito a sua obra, uma carta de escritor exerce uma função paratextual sobre seu destinatário primeiro e, a título mais longínquo, um efeito paratextual sobre seu público último”. Nesse sentido, quando a carta trata da obra do autor, ela pode desempenhar um papel de “testemunho” sobre vários aspectos dessa produção, como: a gênese, composição e publicação, impressões do autor sobre a “acolhida do público e a crítica a seu respeito”, assim como em relação a todas as etapas da “história da obra”. Se em sua classificação, a carta é um epitexto confidencial, a passagem de um texto privado para público oferece uma gama de situações que escapam às classificações ou que garantem novos conceitos ao gênero epistolar, como: “instabilidade das formas” das cartas, sempre em movimento; o “caráter essencialmente híbrido do gênero”; ou “gênero de fronteira”.

Devido a esse caráter maleável em sua “forma”, são muitas as possibilidades de leitura de e sobre as cartas. Um levantamento da utilização da carta como forma em

obras de literatura demonstra sua capacidade produtiva, tendo em vista a função e o uso das epístolas em gêneros como crônica, romance, poesia, sobretudo, no Modernismo, pois “a utilização literária da carta decorre tanto de sua fecundidade como gênero quanto da importância de sua função como espaço de discussão”.

Ainda dentro do estudo do Modernismo, Julio Castañon ressalta que a carta como “modelo literário” é mais fecunda na prosa e aparece como elemento ficcional de duas maneiras: sendo um elemento/componente da narrativa, fazendo parte do romance ou também a sua própria forma pode tornar-se, transformar-se em narrativa.

Sussekind (apud CASTAÑON, 2014, p. 15) ressalta o fato de não ter se constituído uma tradição epistolar forte no romance brasileiro, mas se refere à súbita voga das cartas no início do século – “A carta impressa e o romance em cartas têm o dom de apagar também a oposição entre criação pessoal e intransferível e conteúdo público no interior da produção literária”. No final do século XIX, sob a denominação de cartas, foram publicados na imprensa diversos tipos de artigos e crônicas. Muitas cartas assumiram a forma de ensaio, após sua reunião e publicação, a exemplo de Castro Alves e Lima Barreto. No romance “Crônica da casa assassinada”, de Lúcio Cardoso (1959), há um conjunto de fragmentos de diários, cartas, confissões, depoimentos, memórias, narrativas, narrações e a narrativa epistolar é inserida entre uma série de formas de textos que, em maior ou menor grau, situam-se na esfera da intimidade, do privado (das escritas de si). Logo, a carta fica associada a formas como memórias, diários, em suma, textos da esfera do autobiográfico. Em “Macunaíma”, o capítulo IX é intitulado “Carta pras icamiabas” e apresenta a carta como elemento ficcional – o modelo epistolar se presta diretamente a uma intenção narrativa, permitindo a mudança de foco. Exemplos de como a carta constitui-se como elemento da ficção ou que pode ser um elemento ficcional.

Em vários casos em que a carta se torna elemento narrativo, ficam expostas tanto sua condição precária, lacunar, quanto sua condição de instabilidade enquanto forma. Esses aspectos não constituem apenas uma elaboração da narrativa; ao contrário, a narrativa se vale de peculiaridades da missiva. Assim, aspectos da carta que se detectam a partir de sua utilização ficcional chamam a atenção, como que fazendo o caminho contrário, para situações que cercam a realidade das cartas. O estudo da correspondência se defronta frequentemente com dificuldades particulares: à instabilidade ou mobilidade formal somam-se as diversas modalidades de precariedade. (CASTAÑON, 2014, 21)

Ser instável em sua forma, ter uma condição precária e lacunar não são, para nós, características da carta apenas quando ela passa a compor uma narrativa; porém,

tais características fazem parte da essência das epístolas, sobretudo, das de Ana Cristina Cesar, ressaltamos.

A figura central em termos de correspondência literária no Modernismo brasileiro é Mario de Andrade. No entanto, é necessário lembrar outras correspondências de grande significação, como as de Manuel Bandeira e Drummond, Murilo Mendes, etc.

As cartas de Gonçalves Dias não estão ausentes de temas pessoais; como em Mário de Andrade, há uma permanente interação entre sua vida e suas ações e reflexões no plano cultural. As cartas de Gonçalves Dias são um exemplo significativo tanto de maleabilidade da carta – espaço em que se aborda a pluralidade textual – quanto da germinação de um projeto.

Com o Modernismo, a correspondência literária sofre modificações significativas – reflexão e discussão. Além das modificações estéticas, percebidas da seguinte forma: liberdade dos moldes até então vigentes, liberdade de pesquisa, liberdade de criação, em função da busca de elementos nacionais. Nessa época, a carta perde a formalidade e torna-se troca de ideias e de informações, como substituto efetivo de uma conversa. Para além de questões literárias, a carta será também espaço para manifestações pessoais, de informações privadas de pessoas envolvidas na vida literária.

Nesse sentido novo assumido pelas correspondências, Telê Ancona Lopez (apud CASTAÑON, 2014, p. 29) desenvolve a aproximação entre crônica e carta: “As cartas estão na verdade muito ligadas à tarefa de historiador, mas, sob o ângulo de quem as está escrevendo e que, algumas vezes pode se comportar como o cronista-historiador, ou do cronista-ficcionista de costumes. Estas associações entre crônica, ficção, carta, servem para apontar uma outra rede dos escritos íntimos – diário, memórias”.

Sussekind (apud CASTAÑON, 2014, p. 31) sobre as castas entre Bandeira e Drummond com João Cabral de Melo Neto: no caso dos dois primeiros, a dimensão das cartas impõe um tom crítico ou auto-reflexivo, já em Cabral, as cartas convertem-se em meio eficiente de afirmação de uma poética própria. Em Cabral, “como que pequenos fragmentos críticos minando o caráter expressivo e a ênfase subjetiva próprios aos epistolários”. Nesses “fragmentos que minam”, estão os indícios da constituição do texto epistolográfico – com frequência, claramente fragmentário e heterogêneo.

As cartas dos modernistas ao mesmo tempo em que apresentam a efervescência de mudanças em vários aspectos culturais, históricos e políticos, apresentam também sinais de que estão inseridas em um nível de mudanças em sua própria conformação.

Se há casos em que a carta comenta a obra literária ou se presta para que essa seja enviada em anexo, há também casos em que a própria carta é o suporte da obra. Os conjuntos de correspondência são ocupados em grande parte por questões culturais e pessoais, mas não deixam também de acompanhar seu momento histórico.

Antes das modificações (modernização nos meios de comunicação), a correspondência dos modernistas é o último grande momento dessa forma dentro da literatura brasileira, isso tanto pelas possibilidades de relacioná-la diretamente com as obras do movimento e pelo que oferecem em termos de conhecimento do próprio gênero epistolográfico, quanto por se ter constituído como espaço em que de modo fundamental se elaborou parcela importante do movimento decisivo da cultura brasileira. Após isso, houve uma decadência do gênero.

Júlio Castañon comenta ainda as cartas de Caio Fernando Abreu e de Paulo Leminski para Régis Bonvicino. Todavia, ressalta que, “de um lado, as correspondências continuam a se constituir como novos materiais, distintos de correspondências anteriores, e, de outro lado, pedem, por isso mesmo, novas abordagens tanto em termos de sua edição quanto em termos de sua exploração no âmbito dos estudos literários”. E é justamente essa nova abordagem, ou melhor, a “exploração delas no âmbito dos estudos literários” que intencionamos realizar ao longo das leituras das correspondências escritas por Ana Cristina Cesar.

4.1. A Correspondência (nada) completa

Dos muitos escritos de Ana Cristina César, na maioria, textos que são característicos das escritas de si, uma das cartas que mais se destaca é a *Correspondência Completa* (1979); originalmente publicada pela própria Ana C., ao estilo marginal, depois, incluída na primeira edição de *A teus pés* (1982) e, mais atualmente, inserida por Italo Moriconi em sua antologia intitulada *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2001). Por isso, é denominada e estudada como um conto, ou ainda, como um conto missivista.

Em uma entrevista ao canal do Youtube do Instituto Moreira Salles²⁵, Heloísa Buarque de Hollanda revela que, ao perceber o gosto de Ana C. por cartas, sugeriu que a escritora e amiga criasse uma carta longa, única e completa para ser publicada. Desse

²⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Heloísa Buarque de Hollanda sobre Ana Cristina Cesar**. 26 de agosto de 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=X4FLAQPBlgM>>. Acesso em 18 de agosto de 2020.

modo, surgiu a *Correspondência Completa*, inicialmente, um livreto artesanal, com folhas xerocopiadas e grampeadas à mão e que, desde a capa, engana o leitor, já que traz impressa nessa primeira e rudimentar publicação o escrito “2ª edição” – uma brincadeira com os leitores que se deparavam com a primeira publicação, um lançamento na verdade, o que configura mais um jogo de enganação dos muitos que surgirão nessa carta.

A começar pela assinatura, o leitor, na expectativa de encontrar a chancela de Ana C. ou de Ana Cristina César, depara-se com o nome de “Júlia”, pseudônimo usado como selo nessa correspondência. Ilusionismo ou dissimulação que podem não harmonizar com o gênero carta de forma conceitual e ampla, porém, são duas características muito marcantes em textos desse gênero escritos por Ana. Portanto, consideremos para análise que o eu poético, a voz que fala na *Correspondência Completa* é de Júlia.

Outro enigma é em relação ao destinatário, designado apenas por “My dear” antes do corpo do texto, única informação do cabeçalho. Inicialmente, portanto, ao leitor, não é apresentado um nome próprio como destino, porém, no primeiro parágrafo, há uma menção a “Roberto”, a quem também é atribuído o pronome “você” – “Medo de dar bandeira? Ouça muito Roberto: quase chamei você mas olhei para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu.”. Embora haja aí algum sinal de clareza, a ausência de pontuação não nos permite afirmar que “Roberto” é vocativo, o que remete a uma ambiguidade nesse trecho, a qual é reforçada por outro momento em que esse nome é mencionado – “Há sempre uma sombra em meu sorriso (Roberto). A melancolia sou eu, insisto, embora você desaprove sempre, sempre. Aproveito para pedir *outra* opinião.”; nesse caso, Roberto também pode ser a razão que justifica a “sombra” que há no “sorriso” do eu que descreve tal sentimento, sendo assim, uma terceira pessoa.

O leitor questiona-se sobre quem seja de fato Roberto, o vocativo da *Correspondência Completa* ou mais um dentre os vários personagens citados nessa obra. Nomes como Célia, Thomas, Cris, Gil, Mary, Joaquim, Ângela, Rita e um coronel, além das iniciais F., N. e T. compõem a lista de personas citadas e agregam para a construção de uma aura de ficção nesta epístola. Thomas parece ser um (ex) *affair* pelo qual aparentemente perdeu-se o interesse (“Penso pouco no Thomas”), e essa confissão é acompanhada pela revelação de que o “eu” que está “atraída pelo português de camiseta que atendeu no Departamento Financeiro”.

Já Célia surge no início da carta, no segundo parágrafo, como pretexto para uma reflexão, já que uma frase atribuída a essa personagem foi contradita pelo remetente –

“Célia disse: o que importa é a carreira, não a vida. Contradição difícil. A vida parece laminha e a carreira é um narciso em flor”. Da mesma forma, Ângela não tem um papel tão significativo nesta carta, sendo mencionada apenas uma vez, momento em que a missivista apenas cita reafirmando uma das falas dessa persona – “Há três dias que pareço morar onde estou (ecos de Ângela).”

O “coronel” é uma figura inserida no ambiente de uma “gráfica” e que vai contra as “ideias mirabolantes da programação”, ação essa que não é colocada de forma negativa, apesar do teor um tanto quanto pejorativo do nome coronel e do significado autoritário associado a ele. Joaquim, por sua vez, aparece como escritor de um livro não nomeado, mas cuja epígrafe é citada.

As pessoas designadas pelas iniciais F., N. e T. não ganham também grande destaque na carta. Pelo que se percebe, F. e N. são um casal, mas o primeiro “mente muito”. Essa revelação é feita em uma parte, quase no final da carta, bastante alegórica, em um dos muitos trechos em que Ana Cristina coloca em prática toda sua maestria literária. Após uma frase aparentemente desconexa – “Meu pescoço está melhor, obrigada.”, o parágrafo seguinte é iniciado com menção a uma história de algumas e específicas “mães” que acenam “umas para as outras com lençóis brancos, enquanto a filha afinal não presta assim tanta atenção”. Sobre essa breve narrativa, a assinante Júlia diz: “corei um pouco de ser tudo verdade”, mas logo após a assinatura, no segundo *post scriptum*, ela revela que percebeu a falta do H no verbo chorar, tendo cometido, portanto, um erro datilográfico, mas que não corrigiu “para não perder um certo ar perfeito”. É necessário lembrar, todavia, que a *Correspondência Completa* foi um texto produzido e aperfeiçoado para publicação, fato que refuta a observação feita pelo “P.S. 2” e reforça a ambiguidade entre os verbos corar e chorar – o eu que se manifesta pode sim ter “corado” sendo essa filha que reconhece sua indiferença para com a mãe, ou ainda pode ter “chorado” tendo percebido tal desprezo e, desse modo, lamenta. Nesse caso, percebemos a ambiguidade, o jogo de palavras na tentativa de ludibriar o leitor; porém, na sequência dessa passagem, o “eu poético” denuncia que a personagem F. é que “mente muito”, ainda que não perceba, é uma grande mentirosa, provavelmente no gênero feminino, já que F. é comparada à Rita Hayworth, uma atriz e dançarina estadunidense. Nesse trecho de delação, Júlia cita o seguinte sobre F.:

Vende a alma ao diabo negociando a inteligência alerta pela juventude eterna. Você diria? No pacto é pura Rita Hayworth, com N. na cenografia, encaixilhando espelhos. Brincam de casinha na hora vaga. (CÉSAR, 1992, p. 90)

Mais uma vez, de forma poética, Ana C., em sua carta, denominada completa, escreve de forma lírica, valendo-se de metáforas para dirigir-se a um destinatário, mesmo não sendo ele definido nem conhecido pelos leitores. F., mentirosa, dissimulada, prefere mostrar traços de juventude a traços de inteligência e, em sua constante atuação, N., ao que o texto indica, um(a) cônjuge, atua na “cenografia”, na função de emoldurar “espelhos”, contribuindo, dessa forma, para enaltecer e expor a imagem construída por F.. Esse enredo é curto e simples, quase um fuxico feito pela escritora da carta em um parágrafo à parte e destinado apenas a tal conteúdo característico sim de missivas; no entanto, o que pesa a ser analisado é a linguagem construída de forma literária, a exemplo dos poemas.

Em contraponto a F. e N., que são coadjuvantes na *Correspondência Completa*, Gil é a personagem que mais se destaca e possui um papel preponderante tanto na vida de Júlia quanto para a escrita dessa remetente. Essa personagem aparece inúmeras vezes em mais ou menos sete ocorrências todas em contextos diferentes; porém, o que chama à atenção é o fato de que em todas as circunstâncias, ainda que diversificadas, Gil aparece como uma figura ligada a revelações sobre o eu que fala, Gil é uma persona reconhecidamente capaz e competente para revelar os segredos mais profundos de Júlia, da voz que fala na *Correspondência Completa*. O inconsciente da missivista desse texto seria desvelado pelo discurso de Gil, cujas palavras e até mesmo olhares são responsáveis por tornar públicas as características mais particulares e recônditas do eu poético; verdades reveladas, certificadas como autênticas e fidedignas pela própria Júlia, exatamente sobre quem se revela.

Na primeira passagem em que figura Gil, a personagem Cris aparece de forma secundária e breve, sendo ela uma visita, mas também é o nome dado à cachorra da remetente da carta que, ao chamar pelo animal na frente de Cris (humana), mostra-se constrangida, pois a visita percebe que seu nome fora atribuído à cadela. Diante dessa situação inusitada, Gil aparece rindo de forma estrondosa, já que “leu como sempre” nos “lábios” de Júlia o chamamento do nome Cris. Após narrar esse episódio, é feita uma descrição superficial de Gil, como sendo aquele que “desvia o olhar para o centro da mesa” depois de “diagnosticar silenciosamente” a “paranoia” da escritora da carta.

Ao mesmo tempo em que Gil é a pessoa que “lê” e faz diagnósticos exatos, é também alguém que faz delações, levando Júlia a descobertas tanto sobre si mesma quanto sobre terceiros. A respeito de outra personagem, também secundária, chamada Mary, Gil afirma que ela não se abre com Júlia, porque sabe que a “inveja desta é maior que seu amor”, mas todos os desastres do casamento de Mary, escondidos pela própria,

são contados por Gil à Júlia. Em meio às revelações dessa personagem que é citada inúmeras vezes, há nesse trecho uma descrição bastante poética sobre o ciúme, sentimento que surge entre os três amigos – Gil, Mary e Júlia:

Ontem fizemos um programa, os três. Nessas ocasiões o ciúme fica saliente, rebola e diz gracinhas que nem eu mesma posso adiantar. Ninguém sabe mas ele tem levezas de um feto. É maternal, põe fraldas, enquanto o trio desanca seus caprichos. Resulta um show da uva, brilhante microfone do ciúme! (CÉSAR, 1992, p. 88)

De forma bastante metafórica, há no texto o retrato da infantilidade intrínseca nos gestos e nas atitudes de uma pessoa acometida pelo ciúme, além das demonstrações e falas que ressaltam na tentativa de se sobressair para alguém que é a razão do despertar desse sentimento. O “trio desanca seus caprichos” e o “show” do ciúme acontece, no sentido de que cada um usa de artifícios e exageros para chamar a atenção do outro, provavelmente uma disputa entre Júlia e Mary pelo interesse de Gil, motivo provável da existência do ciúme.

Uma leitura pretensiosamente autobiográfica e/ou investigativa talvez teria como objetivo apurar quem representou na vida de Ana Cristina César tais pessoas, tais amigos – Gil e Mary. No entanto, ainda que se trate de uma carta, é inquestionável o caráter mais elaborado, no mínimo, da linguagem arquitetada por Ana C., o uso de personagens, a fragmentação do texto e a desconstrução de alguns dos elementos do gênero carta – a exemplo do cabeçalho, do remetente e do destinatário definidos e da presença de uma narrativa.

Gil, portanto, é aquela figura usada para dar vazão aos sentimentos, traços de personalidade e segredos mais íntimos de Júlia, a remetente fictícia. Esse(a) confidente e, ao mesmo tempo, delator(a), em outra passagem da carta, testemunha à Júlia que ela é uma “leoa marinha” e a resposta é simples, mas reveladora: “exijo segredo absoluto (está ficando convencido)”. Há nessa passagem, portanto, mais uma certificação de que Gil conhece de forma mais profunda o eu que fala na correspondência.

Talvez isso justifique a seguinte afirmação feita pela remetente: “Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios” (...), Não perdoa o hermetismo”. Ainda diz que Gil pensa que “cada verso oculta sintomas, segredos biográficos”, indicando, nesse trecho, portanto, crítica a uma leitura estritamente biográfica, investigativa, uma leitura simplesmente descritiva que tem como objetivo detalhar a vida do escritor, sujeito real, pessoa física, em detrimento de uma leitura que valoriza a linguagem, a poética a partir da valorização da escrita. A defesa de uma análise de texto que favoreça a linguagem literária decerto representa o equilíbrio

buscado pela professora de Literatura e pela crítica e estudiosa que fora Ana Cristina César. Um equilíbrio quebrado por leitores como Mary que, segundo esse mesmo excerto, lê a remetente da carta “toda como literatura pura, e não entende as referências diretas”. Mesmo que seja o texto de uma missiva, em Ana C., há notadamente traços de sua poética, reflexões acerca da própria escrita e também observações sobre a crítica literária e seu papel, ainda que tais ponderações sejam feitas por meio de personagens e de uma estrutura sutil de narrativa.

Em uma carta do livro *Correspondência Incompleta* (1999) em que Ana Cristina Cesar escreve à amiga Clara de Andrade Alvim, uma carta com data de “5 de maio de 76”, percebemos, a partir de uma referência intertextual, uma importante e esclarecedora opinião da autora.

Minha mãe me mostrou uma revistinha que você ia gostar de ver: chama *Bel'Contos*, era (é) publicada em Itaúna com direção de Jeferson Ribeiro de *Andrade* e Jurema Dias de *Andrade*. Capa: Guimarães montado num cavalo no meio dos sertões, de chapéu de safari e gordurinhas e ar bonachão. Conteúdo: “Investigação sobre a presença de Itaúna na obra de J.G.R.”, de David de Carvalho, que pretende “identificar pessoas que conviveram com o autor, e que, no *Sagarana* (sic), passaram ao desempenho de personagens, ainda que elas se encontrem disfarçadas, desbocadas... e finalmente concluir que no *Sagarana* não há o inverossímil”. Não é fantástico? (...) Essa preciosidade foi uma aluna da minha mãe que emprestou, (...). (CESAR, 1999, p. 19-20)

Nesse trecho específico da missiva, a remetente que assina apenas como “Ana” manifesta euforia e entusiasmo em concordância com o artigo lido, cuja pesquisa revelou que, possivelmente, alguns personagens da obra *Sagarana* eram/poderiam ser pessoas próximas do autor, pessoas com quem ele conviveu, e escolheu “ficcionalizar” em sua obra, retratando-as de maneira diferente do “real”, porém, mantendo alguma relação entre o sujeito biográfico e os personagens (re)criados, (re)inventados. Ana, em revelação à Clara, adjetiva tal teoria de fantástica e de “preciosidade”, revelando, consequentemente, a possibilidade de transfiguração de amigas e amigos íntimos em personagens, quando esses são “usados” em obras, ainda que sejam nas cartas.

Sobre a carta enquanto gênero, há, em *Correspondência Completa*, uma reflexão da autora, ou de Júlia, a respeito especificamente desse tema. Logo no início, nota-se a lembrança de uma ligação telefônica, ligação essa que é descrita como tendo sido bastante desinteressante e inexpressiva – “a emoção esfriou com a voz real”. A realidade, desse modo, é responsável pela insipidez do contato entre tais pessoas, o real torna-se o culpado pela indiferença e pela ausência de emoção da ligação que, por isso,

é comparada à carta ou cartas. Esse tipo de texto é rotulado nesse trecho como “sem estilo” – “E quando a gente falou era tão assim, você vendo tv e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas cartas).”. Como crítica conceituada que fora, Ana C. não deixou de tecer uma apreciação sobre as missivas também na sua correspondência escrita para publicação e intitulada de “Completa”, a falta de estilo remete, sem dúvidas, à ausência de estilo na escrita, isto é, a ausência de uma poética nas cartas de modo geral. Todavia, na sequência a essa crítica, a autora brinda o leitor com uma belíssima metáfora, escrevendo, portanto, na contramão da maioria dos missivistas, os quais escrevem cartas e não fazem literatura, Ana C. faz o seguinte questionamento: “Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura (um reflexo verde na lagoa no meio do bosque)?”. Assim como em um poema, a imagem construída dessa “aura” mostra-se extremamente poética, permitindo ao leitor uma experiência literária logo no início da “Correspondência Completa”, um texto despretensioso enquanto gênero, mas que surpreende pelo estilo rebuscado e refinado, características da literatura de Ana Cristina César.

No segundo parágrafo, a autora já nos informa que a escrita da carta em questão é orientada pelo “signo de gêmeos”, mais uma metáfora que alude à ambiguidade, ou a uma “disposição ambígua”, citando o próprio excerto, e, conseqüentemente, alude à confusão e à imprecisão, a uma escrita obscura, que acontece “ao sabor dos humores”, também segundo o trecho. Tais características comprovam-se ao longo da carta, já que inúmeras metáforas e construções poéticas fazem parte dessa escrita que segue a dicção poética de Ana C.. Mais um exemplo, retirado ainda deste parágrafo: “a carreira é um narciso em flor” em contraposição à vida que “parece laminha”; nessa frase, ainda que curta, são suscitadas algumas imagens e símbolos que elevam a reflexão acerca da “carreira” do eu poético, tornando essa definição até mesmo alegórica e ampla, polissêmica.

Além das metáforas, algumas que suscitam imagens e reflexões surpreendentes ao leitor, o texto de *Correspondência Completa* é bastante fragmentado e repleto de digressões que transcendem ao gênero carta. Logo após indagar o destinatário sobre sua “somatização” – “E a somatização, melhorou? – e, em seguida, enumerar um “sumário” supostamente abandonado também pelo destino da carta, deparamo-nos com a descrição de um sonho do remetente.

Sonho da noite passada: consultório escuro em obras; homens trabalhando; camas e tijolos; decidi esperar no banheiro, onde havia um patinete, anúncios de pudim, um sutiã preto e outros trastes. De quem seria o sutiã? Ele dormiu aqui? Já nos vimos antes, eu saindo e

você entrando? Deitados lado a lado, o braço dele me tocando. Chega pra lá (sussurro). Ela deu minha blusa de seda para a empregada. Sem ele não fico em casa. Há três dias que pareço morar onde estou (ecos de Ângela). Aquele ar de desatenção neurológica me deixa louca. Saímos para o corredor. Você vai ter um filhinho, ouviu? (CÉSAR, 1992, p. 89)

Um sonho que se assemelha a um devaneio, em que se pode notar a construção de alguns microcenários, como o consultório, o banheiro e o corredor. Ausência de linearidade e de referências as quais especificassem os sujeitos envolvidos nas ações; ações essas que também são “narradas” de forma imprecisa, vaga. Uma fantasia contada de forma truncada, imagética, representando o que de fato é um sonho. Quase um delírio da imaginação de Júlia intercalado entre temas aleatórios e dissonantes, já que, logo na sequência, há o relato de um dia simplório em que a locutora passa a “tarde toda na gráfica” e é incomodada pelo “coronel” – trecho analisado acima. O sonho apresenta também interpelações a alguém a quem não é possível conhecer, assim como ocorre com outras pessoas citadas por meio de pronomes pessoais. Características todas que, somadas, dão ao leitor um relato hermético, confuso como o próprio sonho é, sendo possível ser descrito pela linguagem mais elaborada usada na carta, que muito se assemelha à linguagem usada em um poema intitulado “sonho”, do livro *Inéditos e dispersos: poesia/prosa [1985]*.

sonho

Entre os complementos
uma massa se agita,
indecisa.

Por sobre os remendos,
uma nuvem se estica,
esbranquecida.

Unindo os membros
uma luz principia,
unida.

Entre os complementos.

inconfissões – novembro/68
(CESAR, 2013, p. 157)

O sonho vivido por Julia e relatado em *Correspondência Completa* faz-se extremamente coerente com a breve, mas completa, definição de sonho feita nesse poema. O devaneio é comparado a uma “massa que se agita indecisa”, fazendo referência a acontecimentos simultâneos, tumultuados, mas sem forma, sem conteúdo definido, sem sequência lógica. Os “remendos” são uma imagem significativa, já que

indicam para recortes, retalhos da própria realidade, da vivência, mas que figuram no sonho de forma incompleta; sobre esses vislumbres do real uma “nuvem esbranquecida” se forma, o sonho se desenvolve, porém de modo obscuro, impenetrável, quase incompreensível, como é o sonho de Julia. Primeiro é “massa”, depois, “nuvem”, para então se tornar “luz” (na terceira estrofe), um princípio de sentido que se realiza apenas em função da união, da unidade entre essa luz e os “remendos” ou da conciliação entre todas as frações de real que flutuam desordenadamente no sonho, mas que convergem para uma significação, ainda que imagética. O poema traduz uma definição de sonho a partir de uma linguagem simbólica, literária; porém, tanto esse conceito quanto a maneira de apresentá-lo no poema convergem ao sonho de Julia na *Correspondência Completa*, sonho que é descrito de forma poética também e que pode ser, pela descrição que foi feita, “explicado” como uma “massa”, uma “nuvem” da qual insurge uma “luz”, algum sentido.

Em outro poema intitulado “sonho rápido de abril” retirado também de *Inéditos e dispersos: Poesia/prosa [1985]* a fragmentação é um traço predominante, além da sequência de episódios supostamente desconexos.

sonho rápido de abril
 As ambulâncias se calaram
 As crianças suspenderam a voracidade batuta
 Dois versos deliraram por detrás dos túneis
 Moleza nos joelhos
 Mão de ferro nos peitinhos
 Tristeza suarenta, locomotiva, fútil
 Patinho feio
 Soldadinho de chumbo
 Manto de jacó, escada de jacó
 sete anos de pastor
 Estrela demente desfilando na janela
 De repente as ambulâncias estancaram o choro
 voraz dos bebês.
 (CESAR, 2013, p.212)

A adjetivação do sonho como sendo efêmero comprova-se ao longo do poema, pois cada verso é a reprodução de um *flash* da realidade, um lance da percepção do eu poético sobre o universo que o rodeia; cada verso é o registro de uma imagem que ele vê, mas de maneira fugaz, como essas imagens (ou “remendos”) são mostradas em sonhos. As ambulâncias que dão início ao poema também o finalizam, dando a ele uma impressão de circularidade que nos remete a uma unidade de sentido. Os “dois versos” que “deliraram por detrás dos túneis” são os dois primeiros versos do poema que indicam um silêncio, a mudez das ambulâncias e das crianças; porém, “deliram”, manifestam-se, apesar do silêncio, chamando mais ainda à atenção para as ambulâncias,

responsáveis por socorro e auxílio e para o barulho de crianças que remetem à vida, a entusiasmo e à intensidade, já que a “voracidade” é adjetivada como “batuta”, positiva, alegre. No entanto, a atmosfera do silêncio e da garotada emudecida predomina na continuidade do poema que suscita imagens relacionadas à ditadura militar – “soldadinho de chumbo”, “mão de ferro nos peitinhos” – responsável pela mudez, pelo silêncio denunciado no início e no final do texto. Além da “tristeza suarenta”, há também a “moleza nos joelhos” como consequência possivelmente desse contexto, dessa conjuntura da época e tão tratada pelos poetas marginais, de forma sutil, claro, mas ainda assim tratada. A intertextualidade à Bíblia é feita por meio da história de Jacó, personagem simbólica que agrega ao sentido do poema alguns valores como traição, tomada de poder, subserviência, persistência e, ao mesmo tempo, esperança, já que ele teve uma visão de promessa de proteção vinda de Deus, cujo acesso era possível por escadas – “escada de Jacó”. Esse homem, na Bíblia, era filho de Isaac e de Rebeca, irmão gêmeo de Esaú que era o primogênito, com mais direitos, portanto. Sabendo disso, em um dia, vendo que o irmão mais velho necessitava de comida para sobreviver, ofereceu em troca de alimento o direito à primogenitura e Esaú cedeu, deixando que Jacó fosse privilegiado. Essa negociação, embora permitida, não seria aceita pelo pai de ambos, mas Jacó, aproveitando-se da cegueira do patriarca, fingiu ser o irmão e, passando-se por ele, tomou a bênção e garantiu seu posto como primogênito. Esse “golpe”, essa farsa assemelha-se ao que aconteceu à época da Ditadura e como ela se deu, de acordo com os registros históricos. Quando Esaú soube da farsa, ficou enfurecido e Jacó precisou fugir do irmão para outras terras, onde se apaixonou por Raquel, no entanto, não pode se casar com ela; o pai da moça propôs que ele trabalhasse sete anos como servo em troca do direito de unir-se em matrimônio com a amada. Jacó, então, submeteu-se ao trabalho, mas foi enganado, já que, ao final do prazo estipulado, teve que se casar com Lia, irmã mais velha de Raquel. Contudo, pela sua persistência e determinação, ele aceitou trabalhar mais sete anos para, enfim, unir-se com quem realmente amava. Jacó enganou e foi enganado, golpeou e foi golpeado, e a sua história pode ter sido uma intertextualidade no poema de Ana C. como uma referência à situação política pela qual passava o Brasil da época; lançando mão da narrativa bíblica sobre Jacó, de maneira bem sutil, a poeta faz uma crítica política, mesmo de forma velada, como deveria e poderia ser. As “estrelas dementes” que “desfilam na janela” podem aludir às balas perdidas dos inúmeros tiroteios que ocorreram ao longo desse regime no Brasil, balas que cintilavam pelo céu, mas, cujos estragos e consequências, não eram sanados pelas “ambulâncias”, pelo socorro que elas prestavam. O silêncio

denunciado marcadamente no poema, tanto no início quanto nos versos do final, remete à censura que a História denuncia sobre essa época vivida por Ana Cristina Cesar e por seus contemporâneos da geração marginal que, assim como ela, viviam sob os olhares vigilantes de um regime estatal autoritário e impeditivo, que tinha como lei em vigor o AI5, ato institucional de 1968. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda,

(...) essa volta à primeira pessoa, a escrita da paixão e do medo enquanto resposta crítica, mostra-se um caminho eficaz no sentido de romper o silêncio e a perplexidade que tomaram de assalto a produção cultural no início da década. Assim, o foco da crítica social passa do plano das idéias para o interior da vivência cotidiana sentida na riqueza de sua dimensão política. O sentimento da asfixia experimentado no dia-a-dia é trabalhado com amor e humor. (HOLLANDA, 1982, p. 54)

Em se tratando especificamente dessa geração chamada de Marginal, mas também chamada de Geração do Mimeógrafo, mesmo colocando em prática uma linguagem menos formal, mais simples, porém, não menos artística, nota-se uma veia de engajamento na maior parte da produção dos poetas desse movimento. Segundo Hollanda, a censura (“o sentimento de asfixia”) vivida pelos artistas, cujas produções eram vigiadas constantemente, refletiu nos textos “com amor e humor”. No entanto, a exemplo do poema “sonho rápido de abril”, de Ana C., percebemos um tom mais sóbrio no tratamento da questão política, uma intertextualidade refinada, e menções bastantes sutis e sensíveis sobre o contexto; porém com denúncia e engajamento.

Annita Costa Malufe em *Poéticas da Imanência*, valendo-se de sua dicção de poeta, dedica-se ao estudo de Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar e faz uma espécie de laboratório sobre a poesia de ambos os autores, traduzindo de forma enriquecedora o repertório literário deles. Em um capítulo intitulado “Ana C. e a deformação do diário e da carta”, Malufe, de início, compara Ana Cristina aos poetas da Geração Marginal ressaltando características que a distinguem dos demais autores contemporâneos a ela, já que Ana C. contrariava o “tipo de poesia privada, ou subjetiva, que ganhava relevo naquele grupo” e, de dentro do próprio grupo, criava seu próprio estilo e assumia “uma postura diferenciada frente ao literário, que a distanciava do senso comum do grupo”.

Caracterizada por muitos teóricos como a mais refinada e, sem sombra de dúvidas, a mais singular dentre os poetas marginais, a “subversão” feita por Ana C. ocorre não somente pelo uso de uma linguagem criadora/criativa de altíssima “qualidade literária”, mas também em função da descaracterização feita por ela dos gêneros literários, ou melhor, da estrutura dos gêneros, sobretudo, confessionais, os quais são “deformados” pela palavra poética e subversiva elaborada pela poetisa. Além

de abordar como tal desfiguração acontece nos diários, Annita Costa Malufe tem como principal embasamento a *Correspondência Completa* para analisar e demonstrar a maneira usada por Ana C. de subverter a linguagem e a estrutura também do gênero carta.

Segundo a estudiosa, “A tendência a uma escrita absolutamente entranhada no universo literário [...] é algo que a poeta não vai abandonar”, mesmo nas escritas em que se percebe uma tentativa de seguir “a onda do momento”, tentando ser mais direta e mais objetiva, usando uma linguagem coloquial e cotidiana, como assim se caracterizava a maioria dos chamados “marginais”. A *Correspondência Completa* é, de fato, uma carta única assinada por Julia e destinada a “My dear”, no entanto, Malufe pauta algumas considerações a respeito dela que corroboram com a defesa do teor extremamente literário característico de tal missiva.

A carta que ironicamente leva o nome de *Correspondência Completa* é uma coleção de frases muitas vezes inconclusas, que nada têm de “completude”. São frases que possuem um tom de confidência, de linguagem cifrada entre pessoas íntimas, e no entanto, ao invés de ter ali um segredo desvelado, resta apenas a sensação de que há ali algo oculto, que perscruta, mas resiste por detrás das situações banais que ela narra. [...]

Ainda que se saiba que há algumas referências diretas à vida da poeta, o que vale é a construção que é feita no texto, a partir deste material “bruto” da vida “real”.

(MALUFE, 2011, p. 84)

A impressão do leitor desse texto que Julia assina é de obscurantismo, como já fora demonstrado anteriormente, sensação essa ratificada por Annita Costa Malufe em seu estudo sobre a obra de Ana Cristina Cesar. A *Correspondência Completa* é um texto em que a “voz que fala” não se permite ser lida, é uma voz que se esconde através da e pela linguagem, cujo lirismo é inegável, em contraponto à esperada confissão e clareza características das cartas. Ana C., como “exímia missivista” que era, estudiosa, erudita e poeta, transmite a nós de maneira sutil e literária que as cartas são, podem e devem ser um terreno de criação literária, um meio de exercitar a dicção poética de quem a tem; a carta vai muito além de informar de modo direto e simples uma realidade percebida pelo sujeito que a vivencia, pois a vivência representada por palavras já não mais expressa o “real” puro e simples, sendo assim, as missivas tornam-se textos frutíferos para o exercício da linguagem poética.

Traços de realidade são sim percebidos em *Correspondência completa*, sobretudo, pelas personagens Gil e Mary, nomes que são pseudônimos respectivamente dos amigos Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Ambos organizaram

e publicaram posteriormente, em 1999, o livro intitulado *Correspondência Incompleta*, em que na “Nota dos Organizadores” assumem serem esses figurantes de alguns trechos narrativos da carta intitulada de “completa”.

Por fim, nós, os organizadores, fomos seus personagens: no livro *Correspondência completa*, de 1979, Mary e Gil são os que agora, 20 anos depois, reúnem, pela primeira vez em livro, parte de sua epistolografia. (CESAR, 1999, p. 11)

O fazer artístico, ainda segundo MALUFE (2011), depende da “elaboração estética das obsessões pessoais do autor”. Essa ideia parte de uma concepção defendida pela própria Ana Cristina em *Crítica e tradução* e é lembrada por Annita Costa para reforçar que a matéria-prima da criação literária consiste de tudo o que o autor leu, viu, ouviu e viveu. Não restam dúvidas de que todo esse material é conteúdo explorado nas cartas escritas por Ana C. e, conseqüentemente, escrito de forma a demonstrar toda a qualidade da literatura feita por ela. Por isso, o leitor é, de certa forma, privado da noção de clareza semântica mesmo nas correspondências nas quais se espera uma comunicação facilitada; os gêneros confessionais são descaracterizados pela autora em decorrência do hermetismo ou de um “elemento desorganizador, dificultador dos significados, que não deixa que ela (a *Correspondência completa*) seja de comunicação fácil” e é justamente a partir desse ponto de indefinição de sentido, ponto de ruptura com os “clichês” dos gêneros que “a poesia vai se construindo” (MALUFE, 2011, p.86).

Em “Correspondência secreta”, artigo de Michel Riaudel, publicado no livro *Prezado Senhor, prezada senhora – estudos sobre cartas*, o autor ressalta que identificações biográficas em “Correspondência Completa” são comuns e até naturais, contudo, são também “redutoras”. Segundo ele, a escrita dessa carta joga “magistralmente com a ironia e o sentido duplo”, além de haver constantes ambigüidades nos usos dos pronomes possessivos, equivalências entre autor e narrador, fatos que geram confusão entre os planos da ficção e do real. A elaboração dessa correspondência tem como base o “desvendamento” e o “enigma”, a “alusão” e o “segredo”. O uso de iniciais ao invés dos nomes, no lugar de identidades reveladas, deixa mais clara ainda a necessidade de “intromissão” do leitor, constitui mais um jogo de esconde-esconde elaborado por Júlia que arquiteta uma série de mistérios valendo-se da linguagem literária, como faz quando usa as intertextualidades, as quais formam uma espécie de armadilha para o leitor que se aventura a tentar preencher a abertura de interpretação causada pelas referências intertextuais. Para RIAUDEL (2000, p. 98), “tudo é simulacro”, desde o início, passando pela intenção comprovadamente

impossível no título – uma correspondência que não se faz completa – até a impossibilidade de resposta, a inviável correspondência de um texto que assim se intitula, de uma missiva que não tem destinatário específico e, por isso, não tem resposta, não tem retorno, contrariando o princípio da carta; o intercâmbio entre o “eu” e o “você” inexistente. Seria, conseqüentemente, uma “carta-poema”, de “vocalização ao mesmo tempo lírica e autobiográfica, intransitiva, em que a primeira pessoa é todo mundo e ninguém, um centro sem amarras”.

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

Nesse parágrafo retirado do artigo de Michel Riaudel, no livro *Prezado Senhor, Prezada Senhora*, percebemos uma grande contribuição aos estudos das cartas de modo geral, pois esse gênero é um espaço de “desvio”, sobretudo no caso das missivas de Ana Cristina Cesar, em que encontramos toda a sua dicção poética independente do tipo de carta – seja pessoal ou de viagem, por exemplo. A ideia de uma carta “perfeita”, que atenda a todos os desígnios do gênero, que “supra” fielmente ao modelo pragmático de correspondência, é uma ideia contradita pela linguagem, é uma idealização inviabilizada pela escrita literária e pelo exercício do lirismo poético. “Só sacrificando o corpo é que se permite à literatura e à poesia emergir” – corpo que é o corpo do autor, do sujeito a quem ele dá voz por meio das palavras usadas de maneira artística. A correspondência é, de fato, uma comunicação a distância, mas essa distância não é apenas física, é a separação entre os interlocutores, um distanciamento abstrato também pela impossibilidade de comunicação, já que a linguagem “falseia”, cria confusões, “indecifrabilidade” e ausência de referências certas. A *Correspondência Completa* de Julia, de Ana C., sintetiza e comprova que as missivas dessa poeta/autora/estudiosa são um campo bastante fértil para exercício da mais pura literatura, da demonstração mais genuína da escrita artística de Ana Cristina Cesar.

Considerando o caráter notadamente poético das cartas dela, e sendo essa a tese central deste estudo, pode-se afirmar que ocorre, de certo modo, uma desconfiguração no gênero da correspondência, desconstrução operada pela linguagem de Ana C.; fato

que poderia até mesmo ser chamado de distorção de gênero. Por isso, é muito limiar a divisão entre poemas e alguns trechos das cartas, é impossível ler as missivas dessa autora sem associar a escrita delas com a poética tão marcante e tão distintiva de Ana Cristina Cesar. A arte que ela cria por meio de palavras está presente tanto na poesia quanto nas correspondências que ela escreveu ao longo de toda a sua vida.

Quando se fala em “deformação” do gênero da carta, talvez uma referência um tanto quanto negativa seja aludida por esse termo, que é automaticamente associado à deformidade, a algo deturpado ou até corrompido, desvirtuado. Prefiramos, portanto, atribuir às cartas de Ana C. uma veia artística mais aguçada, ou ainda e melhor, deve-se dar destaque e valorizar a linguagem híbrida utilizada nelas.

4.2. “Escrever num papel que viaja e chega do outro lado” – Uma carta que não segue nem se sucede

“Uma carta que não vai seguir” é um dos textos de *Antigos e soltos*, livro publicado por Viviana Bosi em 2008 e que reúne alguns escritos da chamada Pasta Rosa de Ana Cristina Cesar. Logo pelo título, já se nota que a missiva provavelmente não chegará ao destino, não “seguirá”, talvez pelo fato de que ela não tenha destino desde o momento de sua criação; tal evasão em relação ao destinatário também é percebida tanto em relação ao conteúdo quanto ao gênero carta, tendo em vista a supressão de alguns elementos básicos como cabeçalho e saudação, por exemplo. Apesar dessa descaracterização, a primeira impressão do texto é a conversação marcada pelo pronome “você” – “Você falou em sorvete de pistache, saudades antigas.” – em uma frase que, de início, pressupõe certa clareza indicada por um tema simples e corriqueiro como a lembrança de um sabor de sorvete e a confissão de um sentimento tão comum em cartas que é a saudade. Na sequência, o tom de saudosismo é mantido e progride para uma reflexão sobre a correspondência de modo geral e sobre o ato de criação da voz que fala por meio desse texto.

[..] Hoje sinto uma nostalgia esquisita: do cheiro de detergente que lavava as louças de Londres, doce e perfumado, acrílico. Certas melancolias só a correspondência recupera. Escrever com objetivo, escrever num papel que viaja e chega ao outro lado, escrever para dizer *Coisas*. Pistacchios & detergentes. Decido *fazer* (é o verbo) um livro de correspondências. O nome pode ser esse mesmo. Ou o Livro das Correspondências. [...] (CESAR, 2013, p.326)

A saudade é sinestésica remetendo ao cheiro do “detergente” usado na cidade londrina, aroma descrito por adjetivos que são capazes de aproximar o leitor dessa sensação, propiciando quase uma experiência de olfato por intermédio do emprego da linguagem. A escrita da correspondência, citando o próprio texto, suscita, ou melhor, “recupera” “melancolias”, lembranças nostálgicas carregadas de memórias, as quais apenas são alcançadas pelo ato de escrever, mas de escrever cartas. Esse exercício tem o “objetivo” de “dizer *Coisas*”, não sendo, portanto, compreendido como uma escrita vã, na opinião da escrevente, que anuncia sua próxima obra a ser produzida: “O Livro das Correspondências”, um livro que, mais uma vez citando o texto, ela decide “*fazer*”, enfatizando a decisão e o verbo que remete à execução, à criação de cartas. Todavia, essa “carta que não vai seguir” não se encerra com essa declaração; após anunciar que o nome do livro “pode ser” o “Livro das Correspondências”, ela emenda que (“ou”) poderia ser outro nome.

[...] O nome pode ser esse mesmo. Ou o Livro das Correspondências. Ou algo do gênero (tremor: minha mãe e o horror do anúncio da Shell, sempre reprimiram a palavra algo) (alga) (fidalga) do título do próximo livro do Chico, “céu, montanha”, acho. Podia ser “mostarda, pneu” ou “dearest heart” ou “Disfarce e chore” ou “marília, dirceu”, ou “cartas do além” ou “coração, pneu” (algo ! entre de amicus e camilo) ou “.(CESAR, 2013, p.326)

Figura 1 - Posto Shell (Os Mutantes) - Anos 60



Reconhecendo que o nome do livro

poderia ser “algo do gênero”, ela engendra posteriormente uma reflexão em torno da palavra “algo”, sendo esse um termo reprimido pela mãe que era “horrorizada” por certo anúncio da Shell. A imagem²⁶ ao lado apresenta uma propaganda dos anos 60 veiculada pela empresa, na qual se usa de forma apelativa, porém fática, a palavra “algo” – “Algo mais em sua vida começa no pôsto Shell!”; “Vamos cantar: algo mais, algo mais!”. Tais usos mostram-se extremamente vagos e, talvez por isso, a restrição e o “horror”

²⁶ “Não há o que mais traduza em estilo de arte e comunicação dos [anos 60](#) do que este anúncio do [Posto Shell](#). Escolheram a banda [Os Mutantes](#) para protagonizarem a campanha. Arnaldo Baptista, [Rita Lee](#) e Sérgio Dias foram representados sob forma de desenho para promover a famosa [rede de postos](#). Outro destaque é para o óleo comercializado pela rede [Shell](#), apontado no diálogo da banda.” – Texto extraído do site <https://www.propagandashistoricas.com.br/2019/06/posto-shell-os-mutantes.html>.

por parte da mãe diante do anúncio.

Já que “algo” estava proibido, o próximo nome cogitado seria “céu, montanha” “do próximo livro do Chico”, porém, o escritor Francisco Alvim, contemporâneo a Ana C., publica, em 1981, um livro de poesias intitulado “Lago, montanha”, possivelmente referenciado neste trecho. Outras palavras supostamente aleatórias são elencadas como possíveis títulos para o livro de cartas, como “pneu”. “mostarda” e “coração”, palavras que são triviais, mas que podem carregar consigo memórias que só as cartas são capazes registrar, segundo a teoria defendida no início deste mesmo texto. Poderiam nomear a obra até mesmo os nomes de um dos mais famosos casais da literatura: Marília e Dirceu, os quais conferem uma aura de amor às cartas, que, por isso mesmo, poderiam também compor um livro chamado de “querido coração” ou de “cartas do além”, cartas que transcendem.

4.3. A “carta de paris” que é um poema

Um texto publicado em *Inéditos e Dispersos* merece destaque neste trabalho, pois é mais um exemplo do jogo de “enganação” feito por Ana Cristina Cesar com os leitores. O título dele é “carta de paris”, com letra minúscula, grafia que será respeitada aqui, e ele foi enviado pela autora a uma amiga como sendo uma tradução de um poema de Baudelaire; no entanto, em relação a esses dois pontos – o de ser uma carta e de ser também uma tradução, o leitor é surpreendido e, ao mesmo tempo, frustrado.

carta de paris

I

Eu penso em você, minha filha. Aqui lágrimas fracas, dores mínimas, chuvas outonais apenas esboçando a majestade de um choro de viúva, águas mentirosas fecundando campos de melancolia,

tudo isso de repente iluminou minha memória quando cruzei a ponte sobre o Sena. A velha Paris já terminou. As cidades mudam mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que vejo

campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas; apenas em delírio vejo

Anaïs de capa negra bebendo como Henry no café, Jean à la garçonnette cruzando com Jean Paul nos Elysées, Gene dançando à meia luz com Leslie fazendo de francesa, e Charles que flana e desespera e volta para casa com frio da manhã e pensa na Força de trabalho que desperta,

na fuga da gaiola, na sede no deserto, na dor que toma conta, lama dura, pó, poeira, calor inesperado na cidade, garganta ressecada,

talvez bichos que falam, ou exilados com sede que num instante esquecem que esqueceram e escapam do mito estranho e fatal da terra amada, onde há tempestades, e olham de viés

o céu gelado, e passam sem reproches, ainda sem poderem dizer que voltar é impreciso, desejo inacabado, ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio.

II

Paris muda! mas minha melancolia não se move. Beaubourg, Forum des Halles, metrô profundo, ponte impossível sobre o rio, tudo vira alegoria: minha paixão pesa como pedra.

Diante da catedral vazia a dor de sempre me alimenta. Penso no meu Charles, com seus gestos loucos e nos profissionais do não retorno, que desejam Paris sublime para sempre, sem trégua, e penso em você,

minha filha viúva para sempre, prostituta, travesti, bagagem do disk jockey que te acorda no meio da manhã, e não paga adiantado, e desperta teus sonhos de noiva protegida, e penso em você,

amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris, através-
sando pontes, espalhando o medo de voltar para as luzes trêmu-
las dos trópicos, o fim dos sonhos deste exílio, as aves que aqui
gorjeiam, e penso enfim, do nevoeiro,

em alguém que perdeu o jogo para sempre, e para sempre pro-
cura as tetas da Dor que amamenta a nossa fome e embala a
orfandade esquecida nesta ilha, neste parque

onde me perco e me exilo na memória; e penso em Paris que
enfim me rende, na bandeira branca desfraldada, navegan-
tes esquecidos numa balsa, cativos, vencidos, afogados... e em
outros mais ainda!²⁷

A “carta de paris”, na verdade, nada tem de carta em nenhum aspecto a não ser o título. É um poema dividido em duas partes, um texto lírico considerado por muitos estudiosos como uma versão, uma paródia, ou ainda, uma imitação do poema *Le cygne*²⁸, de Charles Baudelaire. O estudioso Michel Riaudel, no artigo “‘Carta de Paris’: ao pé da letra...”, menciona um artigo de Caio Fernando Abreu no Estado de São Paulo, em que esse revela que Ana Cristina César teria enviado ao seu professor de Literatura, Arthur Terry, o texto (a “carta de paris”), mas com o título de “O cisne” e acompanhado por um bilhete que discorria sobre a “origem da tradução”. Riaudel ainda ressalta que Ana enviou à amiga Ana Cândida Perez, em torno de fevereiro de 1980, a “carta de paris” com algumas modificações – “Fiz uma versão livre que incluo para você palpitar, mexer e melhorar. Não digo qual é a original por enquanto – mas se você tiver lido recentemente reconhece logo. Pode mexer, tem partes que decididamente não gosto.”. “Pode mexer – não tenho nenhum amor especial pelo texto, que curti como exercício de estilo, implacável apenas no ritmo que o poema me sugeriu e que não largo mais. Manda ver.”.²⁹

Quando a “carta de paris” é enviada com o título de “O cisne”, podemos atestar a referência direta e clara ao poema de Charles Baudelaire, ainda que a estrutura da

²⁷ CESAR, Ana Cristina. *Poética*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. P. 194 e 195.

²⁸ Poema anexo.

²⁹ CESAR, Ana Cristina. **Correspondência Incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 268, 271 e 272.

versão da autora apresente diferenças quando comparada ao “original”, poema dividido em duas partes, a primeira com 7 estrofes e a segunda com 6, sendo 4 versos em todas as estrofes, diferente da “carta” que não segue um padrão de quantidade de versos por estrofe, porém, apresenta-se dividido em duas partes também e com a mesma quantidade de estrofes por partes de “O cisne”.

O intuito aqui não é ter a pretensão de analisar esse poema, que já foi bastante estudado e interpretado pela crítica, mas o objetivo principal é concentrar a análise na “carta de paris”, porque essa sim é nosso foco de estudo; entretanto, será necessário recorrermos à obra de Baudelaire para compreendermos a versão que Ana C. faz dela, a livre tradução, a paródia feita pela poeta nesse texto chamado de carta, mas que se trata, na verdade, de um belo poema, com lirismo apurado, ironias refinadas e referências sobre o Brasil, além, é claro, da remodelação tanto estrutural quanto semântica feita a partir do poema francês. Analisando estudos já realizados a respeito especificamente desse texto baudelaireano, percebemos que há um consenso, uma crítica comum que aponta, de forma bastante resumida, para a presença de alegorias, de referências mitológicas, do desencanto do poeta em relação às mudanças pelas quais sofria a cidade de Paris e, sobretudo, a alegoria belíssima criada entre a figura do cisne e a cidade de Paris.

Em “O cisne”, a personagem de destaque e que aparece logo no primeiro verso é Andrômaca³⁰, viúva de Heitor que foi assassinado por Aquiles na guerra de Troia. A lembrança dessa mulher surge ao sujeito lírico do poema no momento em que ele contemplava as águas do rio “Simeoente”³¹, rio que “aflorou”, ou seja, aumentou com o “pranto” da mulher e que foi também, de acordo com o poema, reflexo dela e de seu sofrimento pela morte do marido, “espelho” onde ela “esplendeu” “outroza” “sua imensa mágoa” e “sua solidão”. Já em Ana Cristina, em sua “carta”, percebemos que, mesmo não sendo citada explicitamente em nenhum momento, Andrômaca é destinatária da correspondência que Ana escreveu “de Paris” – “Eu penso em você, minha filha”, sendo lembrada pelo eu lírico também diante do olhar para águas, nesse caso, do rio Sena – “tudo isso de repente iluminou minha memória quando cruzei a ponte sobre o Sena”. Contudo, as águas descritas na primeira estrofe são alegoria ao

³⁰ Andromáke em grego. Esposa de Heitor e mãe de Astíanax. Após a tomada de Tróia, tornou-se escrava de Pirro, filho de Aquiles – com quem teve três filhos e que depois a repudiou, dando-a a Heleno, irmão de Heitor. (N. do T.) In: BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. 5ª ed. Tradução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, 1985, p. 325.

³¹ Em gr., *Simóeis*, rio da Tróade no qual outroza desembocava o rio Escamandro (N.T) In: BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. 5ª ed. Tradução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, 1985, p. 325.

choro de Andrômaca, são as águas que desembocam no rio, cuja ponte era atravessada no momento da lembrança, águas da chuva de Outono; entretanto, o que se percebe é a eufemização da tristeza da viúva, as lágrimas dela são adjetivadas como “fracas”, suas dores são “mínimas”, até mesmo a estação escolhida é a estação da seca, em que as chuvas cessam ou se reduzem, logo, o choro de Outono é escasso, parco, chuva diminuta que transparece talvez a encenação de uma viúva que finge sofrer, já que suas lágrimas são “águas mentirosas”. Essa é parte da visão do eu poético de Ana C. sobre Andrômaca, cujo coração, relembrando agora o poema de Charles Baudelaire, é infiel, inconstante e sujeito a mudanças, assim como a história da cidade de Paris, cidade que se transformou – “Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história / Depressa muda mais que um coração infiel)”.

Da descrição do suplício da viúva, passa-se à descrição da cidade. No poema “O cisne”, Paris é o foco do poeta que “só na lembrança” tem a visão detalhada de lugares e até da natureza dessa cidade transformada e diferente da forma como ele a conhecia. Já em Ana Cristina Cesar, embora o poema tenha o título de “carta de paris”, sendo escrita, portanto, da capital francesa, o leitor é surpreendido com a descrição feita na terceira estrofe de um lugar que muito se assemelha ao contexto brasileiro da época, um espaço definido por “campos de batalha”, “museus abandonados”, “barricadas”, censura e autoritarismo; um espaço que é verossímil ao Brasil da época, ao país que passava ainda pela Ditadura Militar denunciada nesse poema, por um sujeito que confessa estar com o “coração” “perdido” e que, mesmo de outra cidade, tece detalhamentos sobre outro lugar a partir de um “delírio” – “apenas em delírio vejo”. De acordo com o estudioso Michel Riaudel, o cenário político é sim retratado do poema.

O contexto brasileiro da “Carta de Paris” tem todas as aparências da similitude: estamos nesse início do ano de 1980, em plena fase de anistia política. O cerco militar se enfraquece, os exilados, particularmente numerosos os que escolheram a França e Paris como terra de asilo, voltam ao país. No entanto, as coisas são bastante diferentes de um texto ao outro. De um lado, a anistia brasileira não foi vivida [...]. De outro lado, o lugar de onde o texto é escrito se inverte: é em seu país que Baudelaire, que não está exilado, “pensa [...] nos cativos, nos vencidos” [...]. Ana Cristina Cesar, no entanto, escreve, se não de Paris, pelo menos da Europa, um oceano a separa de seu país. Mesmo não sendo refugiada política, ela compartilha o desenraizar-se dos seus compatriotas como estudante estrangeira. (RIAUEL, 2006, p. 233-234)

A similitude citada pelo autor é entre o poema “O cisne” e a “carta de paris”, mais especificamente, é entre o contexto de ambos os países – França e Brasil – que há semelhança. Em Baudelaire, a angústia é de um ser exilado em sua própria nação, um

país que se tornou asilo para ele que não reconhece mais sua terra de origem, mas que não a deixa. Já em Ana C., o sujeito “fala” de outro lugar que não o seu, um lugar para onde estavam indo exilados políticos e que, embora essa não fosse a sua condição, nota-se uma solidariedade para com essas pessoas. A visão presente na chamada correspondência revela também o sofrimento do homem que está longe de sua pátria, de sua terra natal e que relembra apenas, vê os espaços e vislumbra a conjuntura apenas por meio de “devaneio”.

Somando-se a sua visão do país, cujo contexto foi detalhado na terceira estrofe, algumas intertextualidades são feitas na quarta estrofe e, compondo tal devaneio, “Charles” é citado diretamente, fazendo referência ao escritor francês. No trecho em questão, ele “flana”, isto é, perambula ociosamente, sem destino certo, porém, “desespera” e “volta pra casa com frio da manhã e pensa na Força de trabalho que desperta”. Essas ações também estão no poema “O cisne”, em que percebemos o “céu frio” e o amanhecer “acordado” pelo “Trabalho”, criando uma atmosfera em que surge a figura que dá nome ao poema; o cisne aparece, portanto, como um “furacão sombrio” que fugiu do “cativeiro” e que se debate aflito, machucando seus pés nas “ásperas lajes”, arrastando-se sob o “sol” e com “o bico abrindo” de sede, pois ele estava “junto a um regato seco”. A agonia do cisne, sem água, totalmente fora do seu ambiente, debatendo-se em meio ao pó e sem perspectivas de retornar ao seu lugar de origem representa, no poema, o próprio homem (“o homem de Ovídio”) em uma comparação que transforma o cisne em um “mito estranho e fatal”. Em Baudelaire, a imagem da ave aquática encontra-se em desespero fora de seu habitat e privada daquilo que lhe é essencial: a água. De acordo com muitos estudiosos, mais uma vez, de modo bastante resumido, o cisne é a figura do próprio cidadão de Paris da época, porém, daquele que não consegue, de certa forma, adaptar-se às mudanças pelas quais a cidade estava passando em função da modernidade e dos avanços da urbanização. Já em Ana Cristina César, a ave aparece de modo muito sutil. A palavra cisne não é mencionada diretamente, mas é possível ao leitor inferir que se trata desse animal retomando o poema de Baudelaire e também pelo contexto criado, mais especificamente na quinta estrofe. Na “carta de paris”, “Charles” pensa também “na fuga da gaiola”, “na sede do deserto”, na “dor”, no “pó” e na “poeira”, no “calor inesperado da cidade” e na “garganta ressecada”; todos esses traços, a falta de água, a fuga do cisne de seu ambiente natural, a sequeidão e o calor são todos originados da poética baudelaireana, são imagens que constituem a alegoria em torno da figura do cisne, alegoria também presente e elabora de forma poética por Ana C. na sua carta que não é uma carta.

No entanto, a poeta oferece-nos esclarecimentos a mais a respeito dessa alegoria e do mito que Charles Baudelaire chama de “estranho e fatal”. O que seriam “apenas” cisnes, no poema de Ana Cristina, podem ser “talvez bichos que falam”, ou melhor, o cisne pode alegoricamente representar o ser humano, e o mito é o “mito da terra amada”, são esses os esclarecimentos que são oferecidos ao leitor sobre o poema de Baudelaire, elucidações feitas pela poetiza, mas preservando o lirismo de sua poética e, ao mesmo tempo, mantendo as referências ao sentido construído pelo francês. Segundo a correspondência, os “bichos que falam” podem também estarem “exilados com sede”, como o cisne que está fora de sua água, fora de sua casa, expatriados, vivendo em terras secas, embora vivam em um local onde há metaforicamente “tempestades” e “céu gelado”. O cisne, ou melhor, o ser humano, que não se encontra nesse lugar transformado, não pode dizer que “voltar é impreciso”, o seu “desejo” é “inacabado”, um desejo que alude à dúvida: “ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio”. A angústia desse questionamento e do ser que sucumbe ao mito “estranho e fatal” está retratada na última estrofe da primeira parte de “O cisne” – “A cabeça a emergir do pescoço convulso, / Como se a Deus lançasse um desafio agônico”, aflição que surge a partir de dúvidas, ou do “desafio”, registrados por ambos os poetas para finalizar a parte I.

Já na segunda sessão, Ana Cristina aproxima-se ainda mais de Baudelaire, pois inicia o seu poema-carta com a mesma frase que ele usou para iniciar a segunda parte de “O cisne”, uma frase forte, contundente e ambígua: “Paris muda!”. Quando Ana C. faz essa tradução literal, não restam dúvidas da confluência entre os textos. Na sequência, enquanto Charles Baudelaire chama de “nostalgia” o sentimento suscitado por alguns lugares enumerados de Paris (“novos palácios, andaimes, lajedos, / velhos subúrbios”), Ana chama de “melancolia” que “não se move” e especifica melhor alguns ambientes (o museu chamado “Beaubourg”, o “Forum de Halles”, o metrô profundo e a metafórica “ponte impossível sobre o rio”). No entanto, as lembranças de ambos são memórias provocadas por espaços, reminiscências mnemônicas espaciais que viram alegorias, no caso, representantes de dor e de sofrimento: em “O cisne”, as “lembranças pesam mais que rochedos”, mas na “carta de paris”, as memórias são “paixão” que “pesa como pedra”.

No momento de contemplação de um espaço, o eu lírico de Baudelaire pensa no cisne e, em seguida, pensa em Andrômaca. Já a voz do poema de Ana Cristina pensa, primeiro, em Charles (“no meu Charles”), nos “profissionais do não retorno” e, posteriormente, dirige-se à destinatária da carta, Andrômaca, a quem diz: “penso em você”. Na “carta de paris”, Charles, com certeza, Baudelaire, tem “gestos loucos” e as

peessoas que não irão retornar, possivelmente para o seu espaço de origem, “desejam Paris sublime para sempre, sem trégua”, configurando, assim, uma crítica ao escritor de “O cisne” ou uma crítica ao conteúdo desse texto, a lamúria do sujeito descontente com as transformações sofridas pela cidade de Paris e que não se reconhece naquele lugar. O cisne, representação desse sujeito, é, citando o próprio poema, “exilado”, “ridículo” e “sublime”, “roído de um desejo infindo”, desejo de retornar ao seu habitat, ao seu lugar de origem.

A figura de Andrômaca reaparece e são destinados vários versos de descrição a essa mulher. Em Baudelaire, ela é a “Triste viúva de Heitor e, após, mulher de Heleno”, é “escrava” de “Pirro”; em “O cisne”, ela também representa o homem expatriado em sua própria cidade, pois Andrômaca é “alguém que perdeu o que o tempo não traz”, representando, assim. “Dor”, “lágrimas” e os “órfãos que definham mais que uma flor!”. Em meio a tal lembrança que progride para a descrição, surge também à memória do eu lírico mais uma vez a imagem do cisne e, por fim, a simbologia construída em torno dos “marujos esquecidos numa praia”, “Nos párias, nos galés nos vencidos... e em outros mais / ainda!”; todas essas personagens que corroboram para a ideia de um homem que não se reconhece mais em seu espaço, um homem que não tem lugar definido e cujo habitat de origem foi descaracterizado, o que é motivo de grade sofrimento e, sobretudo, de reflexão e denúncia, ainda que por meio do poema.

Na “carta de paris”, nosso foco de análise, Andrômaca é também retomada na segunda parte do texto, porém, é descrita de forma diferente. A voz “que fala” por meio dessa “correspondência” continua a fazer referência a essa mulher de modo terno – “minha filha” – e usando-a como interlocutora; porém, na adjetivação da viúva, há atributos como “prostituta, travesti”, “amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris”. Andrômaca, em Ana Cristina César, nessa livre tradução, passa a desempenhar um papel maternal de representação daqueles que estão exilados, daqueles que estão metaforicamente “atravessando pontes”, perdendo seus sonhos de “exílio”, mas, ao mesmo tempo, com “medo” de retornarem à terra natal, à sua origem.

A “Canção do exílio”³², de Gonçalves Dias, está presente na carta por meio de um de seus versos, o mais famoso deles, “as aves que aqui gorjeiam”, o qual é citado reforçando o tema do desterro tratado não só por Baudelaire, mas também por Ana C..

³² “Minha terra tem palmeiras
Onde canta o Sabiá,
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.”

[...]

Gonçalves Dias. DIAS, Antônio Gonçalves. Poemas de Gonçalves Dias. São Paulo: Cultrix, 1968.

O poeta do Romantismo brasileiro lamenta o fato de estar exilado contra a sua vontade em outro país, no caso, Portugal, exalta as belezas do Brasil e manifesta seu desejo de retorno à sua terra natal, ao seu lugar de origem. Em um texto literário, como é a “carta de paris”, nenhuma menção é desprezível, e essa intertextualidade transparece a aflição do eu lírico que, ao que nos parece, não está isolado do ponto de vista espacial, mas sim, é um sujeito que vive um exílio interno, “alguém que perdeu o jogo para sempre, e para sempre pro- / cura as tetas da Dor”, sofrimento que alimenta (“amamenta”) a “fome” e “embala a / orfandade esquecida nesta ilha”, fazendo referência à cidade parisiense em que ele pensa – “penso em Paris” e referenciando também a ponte de onde o eu lírico faz suas confissões. Nesse lugar, ele reitera que se perde e se exila em sua própria “memória”, daí o fato de o isolamento retratado em Ana Cristina Cesar não ser apenas espacial, relacionado ao ambiente de Paris e comparado ao Brasil que é destacado anteriormente, mas também, ou, sobretudo, esse exílio é pessoal, íntimo. O sujeito está e vive aprisionado em sua própria dor (grafada com letra maiúscula no texto), o sofrimento é o alimento pelo qual ele é “amamentado”, verbo que atribui uma aura infantilizada, ingênua, frágil e fraca a esse ser. Assim como Andrômaca, a voz que “fala” no texto denuncia uma dor que lhe “rende”, que é irreversível como a dor pela morte de uma pessoa amada, uma angústia vivida ou lembrada de Paris e que a coloca, metaforicamente, em um “nevoeiro”, em uma situação gélida, que deturpa a visão, incomoda e causa riscos, mas situação a partir da qual essa “voz” recorre a sua memória, ativada por espaços – cidade de Paris, ilha e parque – e, ao mesmo tempo, um “lugar” de exílio, de prisão e de dor. O pensamento, após “render-se” a esses locais, tem como foco “navegantes esquecidos numa balsa, cativos, vencidos, afogados... e em / outros mais ainda!”. É assim que se encerra a “carta de paris”, com a mesma frase usada por Charles Baudelaire para fechar o poema “O cisne” e também com as mesmas imagens às quais ele recorre. Nesse último texto, há a figura dos “marujos esquecidos”, na “correspondência” escrita por Ana C., percebemos a figura dos navegantes, mas também abandonados, destituídos de sua terra e, ao mesmo tempo, privados de navegar, impossibilitados de viajar pelas águas tão simbólicas em busca de sua origem. A lembrança final destacada em ambos os textos é referente a pessoas esquecidas e vencidas, combatidas, até mesmo “afogadas”, pessoas que estão desprotegidas, vulneráveis, destituídas de sua terra. Sujeitos que sucumbiram a algo, seja a mudanças oriundas da modernidade e da urbanização pelas quais passou a cidade de Paris, em se tratando do poema francês, processos históricos que tornaram os homens exilados em sua própria terra, paradoxo pessoal e irresolúvel de Baudelaire; ou, por

outro lado, pela memória desperta por meio de espaços visitados, no caso do poema de Ana Cristina Cesar.

Ela foi estudiosa da área de Tradução, escritora exímia e leitora dedicada de Literatura de modo geral, e a junção de todas essas habilidades podemos comprovar na escrita da “carta de paris”. É consenso entre críticos e estudiosos que Charles Baudelaire no poema “O cisne” elabora alegorias a partir da figura de Andrômaca e da imagem do cisne para demonstrar seu sofrimento em relação às mudanças que estavam ocorrendo em Paris na época. Desse modo, concebeu, de maneira poética, símbolos em torno do exílio e do exilado. Ana C., à sua maneira, “traduz” o poema baudelaireano na criação de uma paródia, versão, intertextualidade, uma tradução livre ou simplesmente a criação de um dos muitos de seus textos poéticos, mas esse, especialmente, inspirado em outro de autoria de um escritor francês consagrado. A opinião de Michel Riaudel também condiz com essa última suposição, para ele, a “carta de paris” é um “precioso exemplo do processo criativo de Ana Cristina Cesar” (2006, p. 230).

Essa “Carta de Paris” é, portanto, mais do que uma transposição transitória, uma transposição fugitiva, contingente, é uma arte poética como “Le cygne” tinha na sua época, com valor de manifesto para Baudelaire, que reinventava um novo destino para a alegoria, reunindo a mitologia, a visão acidental rememorada e o velho-e-relho confuso do tempo presente. O exílio geográfico, o exílio temporal denunciado pelo trabalho de memória, o exílio de si se traduzem naturalmente pelo emprego de uma voz outra, detestável e fraterna. Não para dizer de novo, repetir, copiar de novo religiosamente não se sabe qual Quixote, mas para subverter. (RIAUEL, 2006, p. 240)

A “carta de paris” é mais que uma inspiração oriunda de um célebre poema francês, é uma obra de arte, que reuniu, assim como em Baudelaire, mitologia, crítica, certo viés de manifesto e a questão do exílio; porém, de forma diferente, sob o olhar de uma poeta que imprimiu traços característicos de sua literatura, temas relacionados ao seu contexto histórico e ao contexto de seu país. Ana Cristina cria um poema que tem interlocutor definido, no caso, Andrômaca, figura mitológica que representa os exilados do ponto de vista metafórico, aqueles que tiveram perdas e para quem a memória é motivo de dor e de sofrimento. A subversão feita na “carta de paris” e referida por Michel Riaudel não ocorre apenas quando comparamos essa “correspondência” ao poema “O cisne”, e, a partir de tal comparação, podemos concluir que há a transposição de sentidos e alegorias de um texto para o outro; todavia, Ana C. também subverte do ponto de vista histórico, ao denunciar a realidade do Brasil, do final da Ditadura Militar e da anistia, elaborando sua crítica e preocupação camufladas em versos que garantem sutileza ao engajamento, assim como faziam os poetas contemporâneos a ela da

Geração Marginal. Além disso, há na “carta de paris” uma subversão também em relação ao gênero do texto, pois, mesmo com o título indicando ao leitor que ele está prestes a ler uma missiva escrita diretamente da capital da França, é possível perceber logo no início do texto que se trata, na verdade, de um poema, repleto de lirismo, metáforas, alegorias, intertextualidades e referências literárias que garantem ao texto um refinamento estético, característica de Ana Cristina Cesar e de seus poemas.

4.4. Ana C. narra a Navarro em três cartas

Mais um título que chama à atenção o leitor e cria expectativas quanto à escrita/leitura de uma carta é o texto denominado de “três cartas a navarro”, publicado em *Antigos e Soltos*, com letra minúscula. São três trechos curtos que compõem um texto único, mas que, se analisados separadamente, assemelham-se, cada um, a bilhetes ou postais, a cartas curtas, todas destinadas a “Navarro” e assinados apenas por uma inicial “r.”.

Navarro,

Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitam que digam que são produtos de uma mente doentia. Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biográfico. Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas antologias baratas.

Já basta o que fizeram com Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar dos signos.

r.

(CÉSAR, 2013, p. 316)

O destinatário das cartas, citado reiteradamente antes de todas elas, constitui um anagrama imperfeito de narrava, desse modo, notamos a intenção de personificar o verbo narrar transformando-o em uma “pessoa”, de gênero masculino, que recebe a carta. Tal neologismo, especialmente criado para ser o nome do interlocutor, antecipa a temática principal dessas três “correspondências”: a metalinguagem exercida para refletir e, conseqüentemente, tecer críticas a respeito da literatura de modo geral e da própria Crítica literária. Em se tratando da invenção do nome para designar o correspondente das três missivas, temos, portanto, a ficcionalização do sujeito para o qual se escreve, para o qual “r” escreve, um sujeito que, desse modo, deixa de ser, deixa de representar um real específico e, em decorrência disso, a referência que norteia a leitura da carta se perde. A escrita de correspondências, bem como a leitura e a interpretação que fazem (ou fazemos) delas, é baseada e influenciada pelo destinatário,

pela análise do papel que esse desempenha na vida do remetente, na carreira talvez ou em qualquer outro aspecto que pese e interfira quanto ao que é dito/escrito. Por isso, é fundamental que seja observado em primeiro lugar, antes daquilo que é escrito, o para quem se escreve, a postura e a representatividade do destinatário em relação a quem escreve, pois o conteúdo da escrita é indiscutivelmente permeado de vestígios da relação entre os interlocutores. Navarro, um ser fictício, irreal, que faz alusão à narração e a narradores, representa os leitores de modo geral, aos interessados em narrativas e em temas ligados à literatura. As três cartas escritas por Ana Cristina Cesar e destinadas a esse sujeito impreciso são, desse modo, extensivas a toda e qualquer pessoa que se deparar com tal leitura, fato que desconfigura a personalidade característica das correspondências de modo geral e insere essas missivas em outro campo de leitura e de análise, um campo que contemple aspectos tanto de ficcionalização quanto de crítica literária.

Nessa primeira carta, o posicionamento do eu lírico é contundente em relação à postura da crítica literária e à forma como são e como foram conduzidos alguns estudos, a exemplo de Fernando Pessoa. Dirigindo-se ao interlocutor, o destinatário dessa breve correspondência afirma que lhe deixa os seus “textos póstumos”, ação que constitui a primeira ironia, já que a afirmação é feita obviamente em vida. Essa voz “que fala” por meio do texto não se deixa conhecer tão claramente ao leitor, porém, o que é possível constatar com certeza é que se trata de um escritor/autor/artista/literato e sendo que essa “profissão declarada” confere credibilidade e confiança às críticas feitas na sequência com tanta veemência. O pedido único feito é: “não permitas” que digam que tais textos póstumos são frutos “de uma mente doentia!”, tal julgamento, além de ser impossível de ser tolerado, configura o chamado “obscurantismo biográfico” praticado pela crítica literária composta por “ratazanas”, as quais são também comparadas a “psicólogos da literatura”. Um posicionamento audaz, impiedoso e um pouco enraivecido em função do uso de adjetivações pejorativas – como chamar de ratos os críticos, por exemplo, ratos que “roem” toda e qualquer literatura fazendo “analogias baratas”, comparando um texto literário a outro, um autor a outro, e tecendo interpretações a partir de tais analogias. Desse modo, o que praticam é denominado também de forma pejorativa e irônica de “obscurantismo biográfico”, em referência a uma tentativa de leitura estritamente biográfica, que tem como objetivo investigar, rastrear traços da vida do escritor (pessoa física) e, por conseguinte, torna-se obscura, hermética, uma interpretação vaga e imprecisa quanto ao teor literário do texto sob análise desses críticos. Para ratificar mais ainda sua aversão a esse fato, o autor da carta relembra o que

“fizeram ao Pessoa”, provavelmente, ao escritor português Fernando Pessoa cuja característica mais difundida pela crítica literária é o quanto a escrita desse autor é multifacetada, tendo em vista a questão dos heterônimos, que seriam personalidades diferentes criadas pelo autor, a partir das quais foi feita uma “divisão” da obra desse poeta, principalmente em quatro “assinaturas” – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Bernardo de Campos, considerado um semi-heterônimo de Pessoa; no entanto, alguns estudos mais recentes atribuem a ele muitas mais personalidades além dessas e que coexistem na obra do autor. A análise que defende a tese dos heterônimos é a mais divulgada sobre o artista de Portugal e, por isso, é em relação a ela que se dirige a crítica do destinatário que escreve para Navarro nessa primeira carta, um escritor que desaprova tal apreciação da crítica e pede que não seja feito o mesmo quando os “estudiosos” deparem-se com seus textos “póstumos”, em relação aos quais ele teme que sejam feitas comparações “baratas” e, por conseguinte, que a crítica coloque-o no mesmo “lugar” de Pessoa – um autor cuja personalidade é múltipla e a obra é determinada e lida a partir das características delineadas de cada individualidade biográfica de cada assinatura. Ao contrário disso, o autor da correspondência em análise anseia por uma “nova geração de críticos”, uma geração que saiba, sobretudo, “escutar o falar os signos”, ele deseja, assim, que exista um novo grupo de estudiosos da Literatura os quais valorizem os sentidos que emanam das palavras, da linguagem, do texto literário/poético e não apenas sejam priorizadas associações feitas com outros autores ou ainda uma leitura limitada e restrita à análise biográfica. Essa é a crítica feita ao tipo de pesquisa praticada pelos teóricos da literatura, pela geração antiga; porém, a esses ultrapassados devem sobrepor-se uma nova geração que busca o sentido primordial das palavras, da expressão literária, da arte. Após tais considerações tão pungentes, o destinatário encerra a primeira missiva com o desejo declarado e assina como “r.”, apenas.

A importância dos signos e a necessidade de considerá-los sobremaneira na análise do texto é o foco temático da segunda carta a Navarro, carta que se apresenta a partir de uma linguagem extremamente poética, metafórica e com a prevalência de imagens que remetem à animalização do texto, das palavras. Uma carta cuja poética traduz o momento de criação artística, o sentimento de inquietude do poeta diante da inspiração literária, a necessidade e também a dificuldade de transposição de sentimentos tão irrequietos.

Navarro,
A animalidade dos signos me inquieta. Versos a galope descem

alamedas a pisotear-me a alma ou batem asas entre pombos pardos da noite. Enchem o banheiro, perturbam os inquilinos, escapam pelas frestas em forma de lombrigas. Ó melancólica impertinência das metáforas! Tenho pena de mim mesmo, pena torpe de animais aflitos. Ao animá-los me dobro sobre a pena e choro. Meus ouvidos vomitam ritmos, lágrimas, obedeço. Tenho medo de dizer que a forma das letras oculta amor, desejo, e a tua esquiva pessoa ao meu redor. Na próxima tentativa (e cinco espinhos são) não soltarei mais que balbucios.

r.
(CÉSAR, 2003, p.316)

Navarro, destinatário das cartas, é confidente, assim como a maioria daquelas a quem é destinada uma missiva ou um postal que seja, e, no caso dessas três cartas especificamente, ele é destino de reflexões acerca da própria escrita, acerca da crítica literária, mas tudo feito de forma poética, valendo-se de uma linguagem extremamente metafórica.

Logo de início, às palavras é atribuída uma característica de bestialidade, como se elas tivessem manifesto algum instinto animalesco, vivo, brutal e quase irracional; mas essa característica causa inquietude no sujeito que “fala”. Os versos, formados por esses signos, descem a “alameda” a galope, ofegantes, rápidos, fugidios e pisoteiam a alma ou “batem asas entre pombos”. Os versos dos poemas, ou ainda da carta, por que não dizer das cartas (?), surgem ao poeta com a mesma intensidade que escapam a ele, são efêmeros, mas ao mesmo tempo persistentes e até impertinentes, perturbam a terceiros e são perturbadores também, são repletos de metáforas e são associados a animais, como “lombrigas”, “pombos” e cavalos – imagens que conferem caráter animalesco à escrita poética, uma escrita abarrotada de animalidade que tem a intenção de desvendar a inspiração poética, e denunciar a brutalidade dessa inspiração artística tão avassaladora que se torna motivo de autopiedade.

Os versos são “animais aflitos” e quando são “animados”, quando são aguçados no momento da escrita, causam choro. Em uma ação de “vomitar”, um movimento brusco e sofrido, os ouvidos obedecem a “ritmo e lágrimas” ambos transcritos em versos animalescos cujas letras têm formas que ocultam “amor e desejo”, além de ocultarem também “a tua esquiva pessoa ao meu redor”. Os signos carregam implicitamente a figura do destinatário da carta, de Navarro, uma persona presente no ato da escrita da carta. Anteriormente, neste trabalho, refletimos sobre o papel do referencial de destino das missivas, e percebemos que o sujeito lírico desta correspondência também reflete sobre esse fundamental papel, ratificando, no trecho em análise, o seguinte entendimento: o fato de a pessoa para quem se escreve exercer

influência sobre o conteúdo e a forma como se escreve. Contudo, Navarro faz-se oblíquo, fugidio, assim como os versos são para o poeta, para o escritor dessa carta carregada de lirismo e de metáforas. Mesmo estando “ao redor”, sempre presente, o leitor da correspondência, aquele que representa também o leitor da literatura de modo geral, não se deixa conhecer, ou não é acessível àquele que escreve.

Por fim, o remetente, assumindo que tem “medo de dizer” tudo aquilo que oculta a “forma das letras”, tudo o que está implícito nos signos, confessa que fará outra tentativa, mas que não soltará mais que “balbucios” na “próxima” vez que tentar, ele diz que fará ensaios apenas, sussurros inexpressivos que se contrapõem à escrita de versos animalescos. Essa “próxima tentativa” é acompanhada por uma referência bíblica: “e cinco espinhos são”; uma menção aos espinhos cravados no coração ou ainda aos espinhos que constituíram a coroa de espinhos no momento da crucificação de Jesus Cristo, coroa que representa, ao mesmo tempo, indiferença dos homens para com a divindade e o seu martírio, além de representar o sofrimento de Jesus na cruz. A coroação lembra a exaltação de um rei, porém feita com deboche por aqueles que o torturavam, usando tal coroa formada por espinhos, trazendo sofrimento e morte. Para o eu lírico que “fala” por meio desta carta de Ana Cristina Cesar, o ato de escrita (chamado de “próxima tentativa”) é comparado à coroa de espinhos, é um ato, portanto, que causa indiferença ao leitor que já é, consoante a essa ideia, “oblíquo”, fugidio. O ato de escrita causa dor e sofrimento, assim como a coroa de espinhos e coloca o autor quase na mesma posição em que se encontrou Jesus Cristo, tendo em vista que o objeto foi usado para zombaria, a posição do autor é a de dever ser exaltado como um rei, no entanto, a crítica coloca-o numa posição em que sofre chacotas, assim como ocorreu a Fernando Pessoa.

Mantendo o caráter metalinguístico nas cartas, na terceira e última dessas destinadas a Navarro, percebemos a elaboração de uma narrativa que transcende o contar uma história, o relato, aparentemente simples, oferece ao leitor mais reflexões e mais críticas acerca da própria escrita, sobretudo, da criação literária. Afirmamos ser uma suposta simplicidade, porque a breve “história” contada na correspondência tem como foco, resumidamente, a elaboração de um personagem que é escritor, assim como é o remetente que assina apenas como “r”.

Navarro,
Hoje produzi um personagem que já me alivia as ansiedades do silêncio. Hesito ainda sobre o sexo e a idade que lhe darei. Mas não há por que preocupar-me: essas questões já foram devidamente resolvidas por Orlando. Temo apenas por seu futuro:

sonha criar páginas imortais mas tortura-se na improdutividade. Receio que também este problema tenha sido superado pela grande Woolf. Quem diria, aqui vou incorrendo no delito de exaltação de Personalidades! Desde que li Pessoa porém não me deixa o tiro de sair pela culatra. Caluda, que ouço a porta! Eram os velhos que voltaram à tenda celeste. Sem eles Deus se sentiria órfão, com eles tenho a certeza sente-se divino. Falava-te da personagem relegada, a quem já conferi família. Pois me parece que aprecia o mar e as covas, mormente os moluscos re-torcendo-se nos seus abrigos. Crê imitá-los em papéis, mas não encontra ponte entre tais seres e tais formas. Tal ser tal forma, já dizia minha tia a quem amava mas espelhos solícitos desmentiram-me num piscar de olhos. A figura de uma tia amada é porém ainda maior que o desespero das evidências... Que venham a mim as colagens e seus delírios. Ou as criancinhas, cujos olhares me enternecem os tímpanos exaustos. Falava-te de vísceras. Guarda este segredo; esta secreção. Não,

r.
(CÉSAR, 2003, p.316-317)

A estrutura inicial de uma narração, destinada a um interlocutor específico e evocado antes do texto, convence o leitor, a priori, de que a carta vá seguir a direção de uma missiva simples e clara; porém, tal expectativa é frustrada no decorrer do texto.

De início, “r” escreve que criou um personagem e afirma que, em relação a ele, tem algumas dúvidas ainda, especificamente, quanto ao sexo e à idade que lhe serão atribuídos, mas “Orlando” aparece como uma terceira pessoa no texto, a qual já resolveu tais indecisões. Entendemos, portanto, que ele desempenhou o papel de definição de algumas características da personagem que o remetente da carta diz ter criado, persona essa que tem por ofício a profissão de escritor, assim como seu “criador”.

Orlando, na função de definir características a um personagem que não foi concebido por si (mesmo), seria a representação da crítica literária? Representaria talvez o mercado editorial tão criticado pelos poetas marginais? Ou seria ainda a representação dos próprios leitores? Independente da leitura feita sobre essa terceira pessoa que aparece na última carta a Navarro, ressaltamos que ele é partícipe no ato da escrita, ato que, por isso, não é solitário. Ademais, a colaboração de Orlando é vista de forma positiva no texto, pois a resolução dada por ele às indecisões do escritor no momento de criação do personagem é motivo de despreocupação – “Mas / não há por que preocupar-me: essas questões já foram devida- / mente resolvidas por Orlando”.

A única preocupação demonstrada pelo destinatário da carta é em relação a uma característica do personagem que ele mesmo criou, um traço que o faz temer pelo “futuro” dessa persona: o fato de ele ser improdutivo em sua profissão de escritor, mas,

apesar disso, querer “criar páginas imortais”. Comparando-o a Virginia Woolf, a “voz que fala” na carta ressalta que essa última já superou tal “problema” de improdutividade, consequentemente, após essa apreciação, valoriza a escritora britânica e ainda reconhece que a exaltou – “Quem diria, aqui vou incorrendo no delito / de exaltação de Personalidades!”; enaltecimento recorrente após ter lido Pessoa, segundo outra confissão presente no próprio texto. E aí percebemos mais uma referência ao escritor de Portugal e a menção às várias personalidades as quais foram atribuídas a ele e à sua obra pela crítica literária.

A forma como Fernando Pessoa foi/é estudo incomoda, de fato, o destinatário dessas cartas a Navarro, já que esse tema aparece na primeira correspondência e é repetido na última. Após retomar o assunto, há uma ruptura brusca na narrativa, um pedido de silêncio por parte no remetente, escritor. Usando a expressão “Caluda” para fazer o pedido, ele chama à atenção para um barulho na porta de pessoas perto das quais não era permitido continuar a discorrer sobre os conteúdos destacados até o momento – a questão da criação de um personagem e características de personalidades como Woolf e Pessoa.

Essa ruptura causa uma fragmentação na linearidade da missiva, quebrando a expectativa do leitor e modificando completamente o texto, tanto em relação ao conteúdo da história que se começou a contar, mas que foi interrompida e descontinuada, quanto em relação ao sentido e à clareza que estava sendo preservados. A partir desse “ponto” do texto, notamos o uso de imagens, metáforas, alegorias, referências bíblicas e trechos desconectados entre si e que, por isso também, assemelham-se a um poema; a narração simples e acessível ao leitor dá lugar ao hermetismo e à estrutura característica da linguagem literária.

Quem está chegando à porta e impôs silêncio aos locutores “eram velhos que voltavam à tenda celeste”, os quais eram responsáveis por fazerem com que Deus se sentisse divino – a exaltação dos velhos garantia-lhe, pois, o sentimento de divindade. Referência subsequente à menção a Fernando Pessoa e emblemática no sentido de que os “velhos”, podem ser a alegoria dos estudiosos ultrapassados de Literatura, os teóricos já reprovados pelo destinatário da primeira carta, texto em que foi feita, de igual modo, citação a Pessoa e às teorias que a crítica criou a respeito dele e de sua obra.

O personagem-escriptor criado pelo destinatário da carta, que também é escritor, é retomado na apresentação de mais uma de suas características: ele é um escritor relegado, talvez pelos críticos, ou ainda pelo mercado editorial, assim como eram os poetas marginais. Essa *persona* “crê” que imprime, em papéis, versos que imitam

“moluscos retorcendo-se nos seus abrigos”, “mas não encontra ponte entre tais seres e tais formas”; ele acredita criar, portanto, uma literatura irrequieta, inquieta, animalesca, fugaz e efêmera, como aquela descrita na segunda carta a Navarro, todavia, segundo o destinatário, criador desse escritor, ele não consegue produzir tal escrita literária.

O remetente das missivas, na função de narrador na última carta, “dá vida”, por meio da linguagem, a um escritor frustrado em seu intento de criação poética, um autor banido pelo seu próprio “criador”, e “quem sabe” relegado pela crítica e pelo mercado editorial.

Considerando o tipo de escrita que ele intenta colocar em prática, percebemos que é uma escrita que muito se assemelha à descrita na segunda correspondência, de modo que há uma aproximação/identificação entre o personagem criado e seu criador. Logo, toda a frustração atribuída ao personagem-escritor e todas as características conferidas a ele pelo escritor-criador tornam-se um desabafo desse último, uma confissão sobre si, sobre sua inquietação enquanto autor. Um escritor que não consegue transcrever a forma ou para a forma tal qual é o ser.

Uma “tia amada” surge mencionada e ela assim afirmava: “Tal ser tal forma”, mas essa tia figura no texto representando uma memória, ou memórias do sujeito lírico registradas em sua escrita enquanto autor; tratam-se de “colagens” e seus “delírios”, conteúdo da produção literária e resultado de inspiração poética.

A terceira e última carta a Navarro é uma confissão, o desabafo de um escritor que se denuncia pela máscara de um personagem (também escritor) que ele mesmo inventa e narra. O leitor depara-se com uma confidência, tornando-se íntimo do remetente que assina apenas com a sua inicial “r”. As palavras que encerram a carta garantem o teor intimista, mas revelador: “Falava-te de vísceras / Guarda este segredo; esta secreção.”. Cartas que são, sem dúvidas, viscerais, no sentido de que nos apresenta o mais íntimo e profundo dessa “voz que fala” e no sentido da construção textual também, tendo em vista o uso de imagens e metáforas animalescas e fortes, como analisamos. Tudo o que é segredo, mas é exposto ao destinatário da carta, e a todos os leitores, é chamado de secreção, adjetivação depreciativa da própria escrita, mas que reforça a confissão feita sobre a dificuldades de expressar por meio de palavras tudo o que surge com a inspiração poética, angústia e denúncia feitas pelo eu lírico nessas correspondências.

As “três cartas a Navarro” têm um destinatário nomeado, determinado, mas fictício; apresentam um remetente que não se confessa, falseia na escrita de si o tempo todo, não “entrega o jogo ao leitor”, “fala” por imagens, símbolos, metáforas e

alegorias. São cartas que têm uma estrutura complexa no sentido de apresentarem-se ao leitor a partir de um rebuscado lirismo, que conferem hermetismo ao texto. Já a temática dessas supostas correspondências é a própria literatura, ou melhor, a criação literária, a inspiração poética, do ponto de vista do artista, do criador do texto literário; além de tratar também, logo no início, da questão da crítica literária e de seu papel. São três missivas assinadas apenas por “r”, um escritor, que escreve também sobre outro escritor, e que reflete sobre sua própria escrita, sobre os estudiosos da literatura e sobre suas angústias nesse ofício de criar. No entanto, a estrutura, a forma dada às cartas curtas a Navarro, as alegorias construídas no texto, o obscurantismo, a abordagem temática e os desdobramentos dela, tudo isso é realizado de forma bastante lírica; aliás, podemos afirmar que é justamente o lirismo engendrado que garante tais características.

As “três cartas a Navarro”, assim como a “carta de paris”, a “Correspondência completa” e alguns outros textos já citados e analisados até “aqui” resumem de modo sumário e exemplar a tese deste trabalho: o teor literário presente nas cartas escritas por Ana Cristina César. No caso dessas três citadas e estudadas, notamos a anunciação do gênero das correspondências logo no título de todas elas. Uma intitulação que é um prenúncio ao leitor, uma antecipação do que será lido. Alguns traços são de fato mantidos por Ana C. nessas cartas especificamente, como o destinatário, as marcas de interlocução e a assinatura; todavia, a linguagem transparece poesia, o lirismo refinado característico dos poemas da autora, essa é a nossa principal defesa para estudo dos textos, os quais nunca foram estudados a partir dessa perspectiva e, por isso, não agregaram contribuições para o entendimento da poética de Ana Cristina Cesar. É justamente ao fazer desse resgate que esta tese propõe-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A última carta e a crítica feita pela própria Ana Cristina César

Todo texto desejaria não ser texto. Em todo texto, o autor morre, o autor dança e isso é que dá literatura. Fica uma loucura. (CESAR, 1999b, p. 266)

Nas correspondências, assim como em “todo texto”, Ana Cristina Cesar, remetente, criadora e artista, “dança” e, por isso, enquanto autora, também morre. Daí surge a Literatura, ou o “verniz literário” de uma linguagem “louca”. E é justamente essa “loucura” e essa “dança”, no exercício de estilo da poeta, que procuramos ressaltar nas cartas escritas por ela.

As cartas viriam corrigir a falsa imagem que os poemas veiculam (sobre o autor). A correspondência é, assim, lida **ingenuamente**, como reflexo fiel do Autor, a ser contrastada com seus insinceros versos... A correspondência passa a funcionar como um termômetro da verdade, que os versos encobrem.

A visão de Mário é mais rica: o fingimento é próprio da literatura, mas só se afirma sobre bases deveras sentidas. A insinceridade porém não se detecta cotejando o documento com a literatura de um Autor, mas dentro da própria produção literária, como problema intrinsecamente literário, como dado revelador de um jogo de recalques e poderes. Via Mário, revitaliza-se o uso inteligente da biografia e da correspondência, e evita-se o cotejamento simplório entre o literário e o extraliterário. É talvez nessa perspectiva que se salva a consulta desta acadêmica edição das *Cartas de Álvares de Azevedo*: consulta-la sem leva-la ao pé da letra, e sem fúrias biografistas. (CESAR, 1999b, p.203)

A respeito de um tipo de leitura biográfica e investigativa (que era) feita de textos do gênero epistolar, Ana Cristina Cesar, em *Crítica e Tradução*, caracteriza como sendo ingênua. Ler a carta como verdade sobre o autor, ao contrário dos poemas, que seriam “mentirosos” é uma ilusão, já que a correspondência não apresenta um “reflexo fiel do autor”. Essas são palavras de Ana C. que, pautando-se em Mário de Andrade, acrescenta que a “insinceridade é um dado revelador de um jogo de recalques e poderes” e é um “problema intrinsecamente literário”; por meio dele, da atenção ao que não é sincero dentro de uma escrita literária (e não de uma obra literária), “revitaliza-se o uso inteligente da biografia e da correspondência”.

Justamente esse chamado “uso inteligente” das missivas foi o que intentamos fazer nesta tese; um olhar voltado a algumas passagens das cartas escritas por Ana Cristina Cesar, porém, “sem fúrias biografistas”, “consultando-as, sem levá-las ao pé da letra”, valorizando os traços de estilo da poeta, mas sem classificá-las como obras literárias, mas talvez elevando-as como parte da produção literária de Ana C..

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

(...) quando você escreve, tem sempre uma história que não pode ser contada, entende, que é basicamente história, **a história da nossa intimidade, a nossa história pessoal. Essa história, ela não consegue ser contada**. Se você conseguir contar a tua história pessoal e ela virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou. (CESAR, 1999b, p.265) (grifos nossos)

Nosso olhar, voltado sim para a subjetividade, já que se trata da escrita de uma intimidade, encontrou um sujeito inscrito no texto e deslocado a uma voz que se (re)inventa o tempo todo, por meio de vários recursos típicos da poesia de Ana Cristina Cesar. Um eu, preocupado com o outro, mas que também, ou por isso mesmo, faz-se outro, transfigura-se e encena a si mesmo.

A impossibilidade de sinceridade é assumida pela por Ana que confessa estar “brincando e jogando” com a tensão entre fingir e revelar. Nesse jogo, a intimidade escapa e a história do sujeito não pode ser contada, a narrativa pessoal é transformada em enredo.

Eu acho que exatamente é esse tipo... essa armadilha que estou propondo. (...) Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. (...) Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa... Então, exatamente o que é colocado como uma crítica é, na verdade, a intenção do texto. (CESAR, 1999b, p. 259)

Havia duas coisas separadas. Havia o diário, onde eu podia escrever minhas verdades, minhas inquietações, minhas aflições pessoais, minhas confissões, meus amores, e havia poesia, que era uma outra coisa, e que eu não entendia direito o que era. Até começarem a se aproximar os dois, entendeu? Isso foi engraçado. As duas coisas começaram a se aproximar. Percebi que no ato de escrever a intimidade ia se perder mesmo. A poesia tendia, a poesia queria revelar e o diário não conseguia revelar. Aí as duas coisas foram se cruzando. (CESAR, 1999b, p.270)

Em uma entrevista dada por Ana C., e transcrita em *Crítica e tradução*, ela é questionada sobre seus diários publicados em *A teus pés*, principalmente sobre o fato de tais textos “romperem um vínculo” com o leitor, já que não são sinceros. Sobre isso, responde que é exatamente essa “armadilha” que propõe e revela que é fingimento e não fatos da sua vida que são escritos, não passa de uma construção; a intenção do texto, na

verdade, é a fuga da intimidade. No processo de escrita, ela percebe e ressalta que a poesia e o diário encontram-se, fundem-se. O ato de escrever a intimidade faz com que o sujeito perca-se nesse processo e a poesia sobressai.

As correspondências, muitas vezes, partem da escrita diarística ou, no mínimo, apresentam trechos desse outro gênero. Daí que essa confissão sobre a relação estreita entre poesia e diário também alude ao caráter de insinceridade das missivas, o fingimento de uma linguagem que “pende” para a poética.

Ora, nem Valdomiro, nem outros escritores regionalistas, nem tampouco Guimarães Rosa “refletem” o homem do sertão ou a sua linguagem, mas *intervêm* nesse reflexo tanto no plano ideológico quanto no plano de trabalho com a linguagem. É nessa intervenção realizada pelo artista que reside o seu interesse literário, e não na fidelidade da “transposição” de uma determinada realidade para o literário. (CESAR, 1999b, p. 156)

E é aqui que toda a grande ingenuidade de Villaça se revela: crer na Verdade, nessa Essência Indizível, corresponde, no plano da literatura, a acreditar na transferência do discurso: basta abrir a boca ou pegar da pena e essa Verdade se manifestará; não é necessária nenhuma meditação artística (a não ser um “bom estilo”) por que o escritor é um arcanjo predestinado, portador de misteriosa revelação. (CESAR, 1999b, p. 160)

Ao tratar de alguns autores relacionados ao tema do Regionalismo, Ana Cristina Cesar enfatiza que nem mesmo Guimarães Rosa consegue “refletir o homem do sertão ou sua linguagem”, já que a “fidelidade da transposição de uma determinada realidade para o literário” é impossível. O artista, portanto, *intervêm*, valendo-se de sua linguagem, nesse processo de criar a realidade. Crer nessa Verdade de “transferência do real” seria, com certeza, uma grande “ingenuidade” e ainda ironiza dando a entender que o autor não é um “arcanjo predestinado, portador de misteriosa revelação”.

A carta a seguir, última a ser “analisada”, mesmo que brevemente, neste trabalho, também foi a última carta escrita por Ana Cristina Cesar e fora encontrada pela mãe dela no dia em que a poeta suicidou-se.

Armando³³,

Passei esta noite de sexta feira escrevendo a continuação da “Aventura na Casa Atarracada” (história fantástica à moda de Poe), e versificando seu poema “Na beira, com os olhos abertos”, como uma louca a compor quebra-cabeças de mil peças. Não são mil, mas reparo outra vez na insistência dos dois effes, de trezentos mil, parece,

³³ “carta que Maria Luiza Cesar achou em cima da mesa de Ana Cristina, logo depois de sua morte”. Arquivos de nº 000011_001 e 000011_002 enviados pelo Instituto Moreira Sales e anexos a este trabalho. Convém ressaltar que o uso e a publicação de tais imagens foi autorizado a mim formalmente pelos curadores e irmãos de Ana Cristina Cesar – Flávio Lenz Cesar e Felipe Cesar.

fizeram uma torre bem alta em Paris, e não era de marfim, mas pura terra. Por obra sua Escapei de me lançar do alto dela, mas no teu poema belo esse excesso, contraditoriamente acredito, anuncia uma renúncia. Nos próximos outros effes serão cortados como num fla-flu final de campeonato; serão cortados assim, definitivamente, vãos supérfluos em direção ao chão. Mas eu te dizia... Estou sujíssima. Não sei como poderei pegar no sono. A literatura me perturba. Uma caixa cheia de cartões postais me perturba. A renúncia me perturba. Até uma caixa d'água, um otorrino gauche, um índice onomástico. Tomo tudo da veia. Os calcanhares (de Aquiles ou Mercúrio?) me pinicam. Os objetos me olham histericamente. Ora vá tomar banho, você diria da sua gaiola de loucas (ainda serão 4?). A beira, a borda, o quase, a renúncia, ou melhor, certa renúncia: você sabe muito bem, mas, como eu, que agora, por sua causa, coloco vírgulas e trocadilhos no lugar, às vezes entro em surto de ignorância (aquela que a psicanálise cura) e se atraca como um navio numa estaca: já viu um pacote amarrado numa estaca? Despropósito! Releia a ode marítima depressa e vá ver o Lacan. P.S. Antes que eu assine, confesso ter sentido o mesmo medo que te assola, que nunca me contaste e que eu, como tonta, declaro ter adivinhado ou inventado, o que dá na mesma para nós cartomantes dos poetas: o de que qualquer Lacan te roube de mim ou te roube um verbo ou te cure a gagueira encantadora... pronto, confessei. Mary saberia: não rouba não, Armando! É só impressão (nos 2 sentidos).
Beijo, Ana C.

Reconhecemos nessa carta muitos símbolos e imagens que remetem ao suicídio, porque o contexto é conhecido. No entanto, ressaltemos a linguagem usada e o modo de escrita. De início, ela faz referência a um poema seu³⁴ e a outro³⁵ escrito pelo

³⁴ Aventura na Casa Atarracada

Movido contraditoriamente
por desejo e ironia
não disse mas soltou,
numa noite fria,
aparentemente desalmado;
- Te pego lá na esquina,
na palpitação da jugular,
com soro de verdade e meia,
bem na veia, e cimento armado
para o primeiro a andar.

Ao que ela teria contestado, não,
desconversado, na beira do andaime
ainda a descoberto: - Eu também,
preciso de alguém que só me ame.
Pura preguiça, não se movia nem um passo.
Bem se sabe que ali ela não presta.
E ficaram assim, por mais de hora,
a tomar chá, quase na borda,
olhos nos olhos, e quase testa a testa.
(CESAR, 2013, p. 107)

³⁵ De Olhos Abertos

Insônia que se reflete
no espelho do sono dela.
Vou no escuro, verrumando.

destinatário Armando Freitas Filho sobre o qual tece comentários, fazendo uma análise crítica, em que destaca a aliteração dos “effes” usados e brincando com a construção de uma torre em Paris. Contudo, essa passagem que se desenvolve dos sons do poema para o realce à Torre Eiffel revela que a torre, na verdade, era de terra e que o destinatário já evitou que ela pulasse de tal lugar; depois disso, em uma ruptura de sentido, a “voz que fala” confessa estar “sujíssima”, talvez por estar metaforicamente em cima dessa torre que não era de marfim.

Uma sensação de angústia é transmitida também a partir do uso de várias imagens associadas. A perturbação que acomete o sujeito é causada pela “literatura”, por uma “renúncia”, por uma “caixa cheia de cartões postais”, por uma “caixa d’água”, “um otorrino gauche”, “um índice onomástico”. Elementos relacionados à escrita, à criação literária, a suas memórias ou simplesmente a solução para o fato de estar suja, tudo isso é motivo para angústia, e esse sentimento é representado ao leitor. Especificamente o destinatário da carta diria, segundo ela, “ora vá tomar banho”, talvez não dando a importância devida à reclamação desse sujeito.

Apesar disso, o papel do outro, a quem o texto é escrito, é reforçado no sentido de que ele interferiu e interfere no estilo de escrita da autora – “por sua causa, coloco vírgulas e trocadilhos no lugar”. Além disso, ao final da carta, o sujeito coloca suposições a respeito desse destinatário e dos sentimentos dele – “confesso ter sentido o mesmo medo que te assola, que nunca me contaste e que eu, como tonta, declaro ter adivinhado ou inventado”. A intervenção do outro que lê, do outro a quem se dirige na carta, vai além, portanto, da impressão de um estilo de escrita específico e direcionado,

Vou sem ver, todo tato
tentando obturar tudo
lendo, em Braille
o corpo embaralhado
que arrumo e aliso
desde dentro, e acabo
por o descobrir vestido
com a pele de lua das estátuas.

A noite uiva por um cachorro:
noite de tartaruga, coruja, caracol.
De qualquer bicho que tenha nichos.
Noite que se anula nesta nudez
de lâmpada acesa até de manhã.
Sou a sombra, sou a sobra
que não se passou a limpo
e ficou em pé, contra a parede
contra o céu que publica o sol
e não consegue se despir de si
abotoado e morto até a boca.

mas também na consideração do perfil do outro, com quem se estabelece, ou se procura estabelecer, uma partilha de semelhanças, buscando aceitação ou compreensão, mesmo que veladamente.

“A beira, a borda, o quase, a renúncia, ou melhor, certa renúncia” são imagens que aparecem e que são responsáveis por um “despropósito”: o de colocar esse sujeito na posição, também metafórica, de um “navio atracado”.

Para nós, são imagens que também representam a escrita das cartas de Ana Cristina Cesar, ou melhor, alguns trechos delas, que ilustram uma linguagem da renúncia, tanto do autor, que não se dá a conhecer, quanto renúncia para o leitor, que “conta” apenas com a ilusão da verdade. É uma linguagem epistolar do “quase”, da “beira e da borda”, de um entre lugar literário, poético e, ao mesmo tempo, subjetivo, intimista.

Ao escrever, você poderia ser movida... Ao falar também, você pode ser movida pelas duas intenções. Você pode ser movida pela intenção de rasgar a verdade, dizer a verdade, ter rasgos da verdade, traduzir a verdade, seja essa uma verdade política, social ou a verdade acerca da sua intimidade ou você pode ter um olhar estetizante. (...) Quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe num material inicial, bruto, você já constrói alguma coisa. Então, você sai, você finge, é a questão do fingimento novamente. Aí você sai do âmbito da Verdade, com letra maiúscula. Você saca que ela nem existe, que ela nem pode ser transmitida. (...) Ao produzir literatura, eu não faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade até. Já que é uma impossibilidade, eu opto pelo literário e essa opção tem que ter uma certa alegria. Ela é engraçada. Não é uma perda como parece. Ela tem uma renúncia inicial, mas, no final, não é uma perda não. A gente tem que falar, a gente tem mais é que falar. Falar nunca é a verdade exatamente, mas a gente tem que falar, falar, falar, falar, falar, falar... para abrir brecha. Se não, a gente angustia muito. Não sei. (CESAR, 1999b, p.273)

O **olhar estetizante** é intrínseco à linguagem de Ana Cristina Cesar e é, conseqüentemente, inevitável na escrita das suas cartas. Trechos que revelam ao leitor um sujeito oscilante, uma voz que dissimula e encena sua intimidade, na representação de uma subjetividade da qual escapa a sinceridade. A intenção discursiva é sempre a declarada busca pelo estético, por esse olhar que é tão característico da poeta. Somada a isso, a preocupação com o destinatário interfere nesse processo de várias maneiras, contribuindo para a impressão no texto das correspondências do “verniz literário” de Ana C., revelando as “tortuosidades” de sua linguagem poética também nas epístolas. O literário é uma opção também, uma escolha, por vezes, consciente, e uma “construção” que, ao contrário da “Verdade” (com letra maiúscula, segundo ela) garante ao leitor

“rasgos da verdade” apenas, o que é uma renúncia e não uma perda. Para nós, o ganho é o contato com a literatura de Ana Cristina Cesar em construções tão elaboradas como as correspondências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Sávio. **Muito documental: Ana Cristina Cesar missivista**. Versalete, v. 4, p. 193-205, 2016.

ARFUCH, Leonor. **Antibiografias? novas experiências nos limites**. In: SOUZA, Eneida Maria. *O futuro do presente - arquivos, gênero e discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 13-39.

_____. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987. 449 p.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da Manhã**. 16.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, Mariana Cobuci Schmidt. **Sob o signo da paixão: uma leitura de "A teus pés", de Ana Cristina Cesar**. Orientador Ivan Francisco Marques. – São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13032019-111756/publico/2018_MarianaCobuciSchmidtBastos_VCorr.pdf. <Acesso: 18/01/2021>.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Edição bilígue. Tadução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p.183-191.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 3ªed. 2006.

CARDOSO, Ana. O sujeito lírico em Ana C. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 2, p. 78-86, abr./jun. 2011

CESAR, Ana Cristina. In: BOSI, Viviane (org.). **Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

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

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

_____. In: FILHO, Armando Freitas. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (orgs).

Correspondência incompleta. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

_____. **Correspondência completa**. In.: *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1992, 7ªed., p. 85 a 91.

_____. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 415.

COIMBRA GUEDES, Maria Inês; NORONHA, J. M. G. **O Pacto autobiográfico de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

COLLOT, Michel. COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.

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

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

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

<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128>

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

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

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

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DE MAN, Paul. **Autobiografia como Des-figuração**. Tradução de Joca Wolff. Panfleto político-cultural Sopro, 2012, n. 71. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>>. Acesso em: maio de 2021.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Poemas de Gonçalves Dias**. São Paulo: Cultrix, 1968.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos – a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio e NAU Editora, 2009.

EAGLETON, Terry. **Teoria Literária: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra; Rev. da Trad. João Azenha Jr. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 16 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

_____. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A escrita de si**. In: _____. Ética, sexualidade, política. Organização e seleção de Manuel Barros de Motta. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162. (coleção Ditos e Escritos; v. V).

_____. **O que é um autor?** In: _____. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298. (coleção Ditos e Escritos).

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

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

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

_____. **Poema “Duetto”**. In.: Folha de São Paulo.

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/02/leia-poemas-ineditos-de-armando-freitas-filho-que-completa-80-anos.shtml> Acesso em: 20/01/2022.

_____. **Cabeça de homem, 1987/1990**. Pref. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádia Battella (orgs.). **Prezado senhor, Prezada senhora. Estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GOMES DA SILVA, Mônica. **A melancolia à roda das correspondências de Álvares de Azevedo e Ana C.** Verbo de Minas, v. 22, p. 6-31, 2021.

GOMES, Igor. **26 poetas hoje e o papel das antologias**. Suplemento Pernambuco, 2017. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/1762-26-poetas-hoje-e-o-papel-das-antologias.html> Acesso em; 18 de janeiro de 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O espanto com a biotômica vitalidade dos 70. Impressões de viagem. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 89-118.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos A. M. **Poesia Jovem dos Anos 70**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. Editora Brasiliense. 1980.

IMOREIRASALLES. **Heloisa Buarque de Hollanda sobre Ana Cristina Cesar**. Youtube. 26 de agosto de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X4FLAQPBlgM>.

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si e o retorno do autor. In: _____. Escritas de si e escritos do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 19-47.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução de MACHADO, Lizaine Weingärtner. As palavras escorrem como líquidos: considerações sobre o projeto poético de Ana Cristina Cesar. [revista dEsEnrEdoS - ISSN 2175-3903 - ano V - número 16 - teresina - piauí - janeiro fevereiro março de 2013].

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

MALUFE, Annita Costa. **Ana Cristina Cesar: uma poética dos retalhos**. Todas as Musas ISSN 2175 – 1277. Ano 07 Número 01 Jun - Dez 2015. P.42-51.

_____. **Intimidade sem sujeito: Ana C. e a desmontagem do diário e da carta**. In Matraca, v.16, n.25, jul/dez 2008. Rio de Janeiro.

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

MARKENDORF, Marcio. **A reinvenção da correspondência na literatura de Ana Cristina Cesar**. Anuário de Literatura (UFSC), v. 13, p. 128-138, 2008.
<https://doi.org/10.5007/2175-7917.2008v13n2p127>

MORICONI, Ítalo (org.). **Os cem melhores contos brasileiros**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NORONHA, J. M. G.. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte, 2014. (Prefácio, Pós-fácio/Apresentação)

OLIVEIRA, Edna Caroline Alexandria da Cunha. e ROCHA, Ramon Diego Câmara. **A subversão do amor romântico em “Ovinho do assassino”, de Charles Baudelaire**. Darandina Revisteletrônica–Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF –volume 9 – número 2.

PEDROSA, Celia et. al. (Org.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, 263 pp., ISBN: 978-85-423-0255-4.

PEDROSA, Celia. Poesia, crítica e endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org.). *Expansões contemporâneas, literatura e outras formas*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2014.

PEDROSA, Celia. **Poesia, crítica, endereçamento**. In.: Ana Kiffer e Florencia Garramuño (org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A modernidade em ruínas** – Companhia das Letras, 1998.

———. **Vira e Mexe Nacionalismo. Paradoxos do nacionalismo literário**. Companhia das Letras. 2007.

PIETRANI, Anélia Montechiari. **A ansiedade de ser outro (sobre Ana Cristina Cesar)**. In: *Colóquio Poesia: passagens e impasses*, 2006, Florianópolis. Boletim de Pesquisa / Nelic, 2006. v. 8/9.

REIS JR. Dalmir. **Propagandas históricas. Posto Shell (Os Mutantes) - Anos 60**. Disponível em: <https://www.propagandashistoricas.com.br/2019/06/posto-shell-os-mutantes.html>. Acesso em 20 de janeiro de 2021.

RIAUDEL, M. (2006). "**Carta de Paris**": ao pé da letra. In.: *Literatura E Sociedade*, 11(9), 228-241. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i9p228-241>

RIBAS, Luiza Possebom. **Ana C. e Caio F. – O encontro dos corpos e das escrituras**. Boletim de Pesquisa NELIC – Edição Especial V. 3 2010.1

SANTIAGO, Silviano. **Singular e Anônimo**. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

SILVIANO SANTIAGO. Suas cartas, nossas cartas. In: _____. *Ora (direis) puxar conversa!/: ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 59-95.

SISCAR, Marcos. **Ana C. aos pés da letra**. In.: Mario Cámara, Lucía Tennina e Luciana di Leone (org.), *Experiência, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2011.

SISCAR, Marcos. **Ana Cristina César**. Rio de Janeiro, Eduerj, 2011. Coleção Ciranda da Poesia.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2 ed. 1 reimpressão - São Paulo, Editora da USP, 2014.

ANEXO A - Poema *Le cygne*, Charles Boudelaire.*Le cygne*

A Victor Hugo

I

*Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,*

*A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel!);*

*Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdiss par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.*

*Là s'étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieus
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,*

*Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec*

56

*Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:
"Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu,
[foudre?]"*

Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

*Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!*

II

*Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*

*Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,*

*Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée;
Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!*

58

O cisne

A Victor Hugo

I

*Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água
Soturno pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,
Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora,*

*Fecundou-me de súbito a fértil memória,
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel!);*

*Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.*

*Ali havia outrora os bichos de uma feira;
Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio
E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira
Levanta no ar silente um furacão sombrio,*

*Um cisne que escapara enfim ao cativeiro
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,*

57

*No pó banhava as asas cheias de aflição,
E dizia, a evocar o lago natal:
"Água, quando cairás? Quando soarás, trovão?"
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,*

*Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
A cabeça a emergir do pescoço convulso,
Como se a Deus lançasse um desafio agônico!*

II

*Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.*

*Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Róido de um desejo infundo! e logo em ti,*

*Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
De Pirro a escrava, gado vil, trapo terreno,
Ao pé de erto sepulcro em êxtase curvada,
Triste viúva de Heitor e, após, mulher de Heleno!*

59

*Je pense à la négresse, amaigrie et phthisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard;*

*A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et tettent la Douleur comme une bonne louve!
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!*

*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!*

E penso nessa negra, enferma e emagrecida,
Pés sob a lama, procurando, o olhar febril,
Os velhos coqueirais de uma África esquecida
Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;

Em alguém que perdeu o que o tempo não traz
Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor
E das lágrimas bebem qual loba voraz!
Nos órfãos que definham mais do que uma flor!

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
Penso em marujos esquecidos numa praia,
Nos párias, nos galés, nos vencidos... e em outros
[mais ainda!

ANEXO B – Carta de Ana C. do Instituto Moreira Salles (nº 000011_001)

Amundo,

Passei esta noite de sexta-feira escrevendo a continuação da "Aventura na Casa Atanacada" (história fantástica à moda de Poe), pensando que o ~~tema~~ ~~tema~~ ~~tema~~ chama de "Aventura" (como em ~~seu~~ ~~seu~~ ~~seu~~) e versificando seu poema "Na beira, com os olhos abertos", como ^{uma} louca a compor ~~quebra-cabeças~~ ^{quebra-cabeças} de mil peças. No 33 mil, mas reparei outra vez ^{a insistência de Berg} ~~tantos~~ ~~esses~~; ele trezentos mil, parece, fizeram uma torre bem alta em Paris, e no 100 de martim, mas puro terno. ^{Por sobre sua} ~~Escapou~~ ^{Escapou} de me lançar do alto dela, mas no teu ~~poema~~ ^{poema} esse ^{excessiva} ~~excessiva~~ ^{anúncia} ~~anúncia~~ ^{uma} ~~renúncia~~ ^{renúncia}. Nos próximos ~~contos~~ ^{contos} ~~esses~~ ^{esses} ~~como~~ ^{como} ~~um~~ ^{um} ~~fla-fla~~ ^{fla-fla} final de campeonato; ~~e os~~ ^{os} ~~artados~~ ^{artados} definitivamente, ~~os~~ ^{os} ~~vós~~ ^{vós} ~~superstus~~ ^{superstus} em direção ao chão. Mas eu te dizia... Estou sujíssima. Não sei como poderei pagar no sono. A literatura me perturba. Uma caixa cheia de sentos postais me perturba. A renúncia me perturba. Até uma caixa d'água, um otorino gaseite, um índice onomástico. Tomo tudo na via. Os calcanhais (de Aquiles ou Mercúrio?) me pinicam. Os objetos me olham historicamente. ~~Até os~~ ~~objetos~~ ~~me~~ ~~olham~~ ~~historicamente~~. Ora vi tomar banho, vi dividir a sua fiada de loucas (ainda serão 4?). A beira, a borda, ~~a~~ ~~o~~ ~~quase~~, a renúncia, ~~se~~ ~~por~~ ~~at~~ ~~me~~ ~~se~~ ~~em~~ ~~melhor~~, esta renúncia: você sabe ^{muito} ~~bem~~, mas, ^{por} ~~me~~ ~~causa~~, ~~alguns~~ ~~e~~ ~~tracalhos~~ ^{no} ~~seu~~ ~~poema~~, às vezes, entra em estado de ignorância (aquela que a psicanálise usa) e se atraca como um navio numa estaca: já viu um paquete amarrado numa estaca? ~~Isso~~ ^{Propósito!} ~~Releia~~ ^{Releia} a Ode Marítima depressa e vá ver o Lacan. P.S. Antes que se anime, confesso ter sentido o mesmo modo que te assala, que nunca me contaste e que eu, como tonta, declarei ter adivinhado ou inventado, o que dá na mesma para os ^{característicos} ~~característicos~~ dos poetas: ^{que} ~~qualquer~~ ^{qualquer} ~~Lacan~~ ^{Lacan} ~~te~~ ~~roube~~ ~~de~~ ~~nim~~. ^{te} ~~roube~~ ~~um~~ ~~verso~~, ^{pronto}, ~~confessi~~. ^{Mane} ~~saberia~~: ^{me} ~~rouba~~ ~~nim~~, Amundo! É só impressão (nos 2 sentidos). Beijó, Ana C.

ANEXO C – Carta de Ana C. do Instituto Moreira Salles (nº 000011_002)

