

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP**

**Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza**

**A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar:  
autobiografismo e montagem**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO  
2008**

**CARLOS EDUARDO SIQUEIRA FERREIRA DE SOUZA**

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida Junqueira.**

**São Paulo**

**2008**

**Banca Examinadora:**

.....

.....

.....

**À minha mãe,  
fonte de água luminosa, guerreira generosa,  
por me confiar ao mundo com amor e liberdade.**

## **Agradecimentos**

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida Junqueira, orientadora desta dissertação, pela sabedoria compartilhada com tanta delicadeza e afeto.

Aos meus mestres, pela dedicação e por educarem meus sentidos para a poesia.

Aos meus alunos, por me ensinarem a aprender.

Aos meus amigos e familiares, pela paciência.

Aos colegas do Departamento de Arte da PUC-SP, pela atenção e pelos conselhos precisos e preciosos.

Ao Instituto Moreira Salles, por colocar a disposição o acervo inestimável de Ana Cristina Cesar.

À PUC-SP, pela bolsa concedida.

*I'm Nobody! Who are you?  
Are you – Nobody – too?  
Then there's a pair of us – don't tell!  
They'd advise us – you know.*

*How dreary – to be Somebody!  
How public – like a Frog –  
To tell one's name – the livelong June –  
To an admiring Bog!*

**Emily Dickinson**

*(...) o mesmo signo que eu tento ler e ser  
É apenas um possível ou impossível  
Em mim em mim em mil em mil em mil (...).*

**Caetano Veloso**

## RESUMO

O principal objetivo desta pesquisa é examinar, na escritura de Ana Cristina Cesar, em especial nos textos que compõem *A teus pés*, editado em 1982, as relações entre a tessitura do discurso autobiográfico e o método de montagem cinematográfica. Tal objetivo foi traçado, considerando-se que a obra poética de Ana Cristina Cesar revela, como métodos de composição de uma voz lírica singular do final do século XX, a linguagem fragmentária, análoga à técnica cinematográfica de justaposição de planos, e os procedimentos constituintes de textos autobiográficos e confessionais. A fim de compreendermos como a poeta se apropria do discurso autobiográfico, transformando-o, e se a linguagem cinematográfica participa, por meio da organização de fragmentos no texto, do processo de construção do autobiografismo na poesia de Ana C., partimos das seguintes hipóteses: o autobiografismo é um método lírico ficcional na poesia fragmentada de Ana Cristina Cesar; a montagem cinematográfica fornece soluções para a contigüidade das imagens analógicas na escritura poética; o fragmentarismo é um procedimento que alia os discursos cinematográfico e autobiográfico. Tais hipóteses foram testadas à luz: das reflexões elaboradas por Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, sobre os gêneros confessionais e a autobiografia; do conceito de biografema proposto por Roland Barthes; e de estudos sobre a montagem cinematográfica, realizados por teóricos e estudiosos como Sergei Eisenstein, Ismail Xavier, Peter Bürger e Modesto Carone Netto. Concluímos que Ana Cristina Cesar alia a tendência despragmatizante e auto-reflexiva da arte moderna à postura descrente e desiludida da contemporaneidade, desconstruindo, em sua escritura, as noções de identidade e de autoria, numa tentativa de despersonalização do sujeito. Nos textos da poeta carioca, o biografema é apreendido como um método de composição fragmentada e alinear, que, aliado ao procedimento de justaposição de planos que constitui a montagem cinematográfica, constrói uma relação singular entre real e ficção mediante uma tessitura erótica, na qual se estabelece a encenação de uma realidade que aparece e desaparece do texto. Instauradora de um jogo dramático em que o sujeito poético encena sua multiplicidade para o leitor, a escritura de Ana Cristina Cesar revela que a teatralização do “eu” no palco textual é uma alternativa para a invenção de uma identidade criativa e libertadora.

**Palavras-chave:** Ana Cristina Cesar; poesia contemporânea brasileira; autobiografia; biografema; montagem cinematográfica.

## ABSTRACT

The main objective of this research is to examine, in the writings of Ana Cristina Cesar, the relationships between the texture of her autobiographical discourse and the cinematic editing method, with particular attention to the texts comprised in *A teus pés*, published in 1982. Such objective was chosen in view of the fact that Ana Cristina Cesar's poetic work reveals composition methods of a singular late 20<sup>th</sup> century lyrical voice, marked by a fragmentary language, analogous with the cinematic technique of frames juxtaposition and the procedures that account for autobiographical and confessional texts. In order to understand how this woman poet appropriates an autobiographical discourse and transforms it, and whether the cinematic language takes part in the autobiographical construction process of Ana Cristina's poetry through the organization of fragments in the text, we start from the following hypotheses: autobiographism is a lyrical and fictional method in Ana Cristina's fragmentary poetry; cinematic editing provides solutions to the contiguity of analogical images in her poetic writing; fragmentarism is the procedure that brings together the cinematic and the autobiographical discourse. Such hypotheses were tested in the light of: Bakhtin's reflections in *Aesthetics of Verbal Creation*, which deal with confessional and autobiographical genres; the concept of biographeme as proposed by Roland Barthes; and the cinematic editing studies carried out by theoreticians and scholars such as Sergei Eisenstein, Ismail Xavier, Peter Burger and Modesto Carone Netto. We conclude that Ana Cristina Cesar brings together the deprivatizing, self-reflexive tendency of modern art and the disillusioned, faithless attitude of our contemporary age, by deconstructing in her writings the concepts of identity and authorship, in an attempt to depersonalize the self. In the texts written by this woman poet from Rio de Janeiro, the biographeme is apprehended as a fragmentary and non-linear composition method which, together with the frames juxtaposition procedure that constitutes cinematic editing, results in a unique relationship between reality and fiction, achieved by means of an erotic texture in which a reality that emerges and disappears from the text is displayed. Bringing forth a dramatic interplay in which the poetic persona takes to the stage and displays its multiplicity to the reader, Ana Cristina Cesar's writing reveals that the theatricalization of the "self" on the textual stage is an alternative to the invention of a creative and liberating identity.

**Key words:** Ana Cristina Cesar; contemporary Brazilian poetry; autobiography; biographeme; cinematic editing.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>10</b>
<b>Capítulo 1. Crítica e tradição</b> .....	<b>18</b>
1.1. Moderno, pós-moderno, não-moderno .....	18
1.2. Ana C.: um olhar estetizante.....	24
1.3. Crise da modernidade.....	31
<b>Capítulo 2. Confessar, confeccionar</b> .....	<b>35</b>
2.1. O sujeito no jogo da linguagem .....	35
2.2. Diário e cartas: máscaras confessionais.....	45
2.3. Autobiografia: o outro em mim.....	55
<b>Capítulo 3. Biografemática: poética do traço de sujeito</b> .....	<b>63</b>
3.1. Escrita e fruição: outro caminho .....	63
3.2. Sujeito, um corpo.....	75
3.3. Biografema, um método.....	83
<b>Capítulo 4. Fragmentos: poesia em movimento</b> .....	<b>99</b>
4.1. Ouriço, semente .....	101
4.2. Fragmento e montagem.....	105
4.3. Poemas-montagem.....	110
4.4. Real e ficção .....	124
<b>Considerações finais</b> .....	<b>131</b>
<b>Referências bibliográficas</b> .....	<b>137</b>

## Introdução

Na conclusão de nossa pesquisa de Iniciação Científica intitulada *Poesia à margem: o contexto de 1970 e a escritura de Ana Cristina Cesar*<sup>1</sup>, afirmávamos, entre outras considerações, que, ao contrário do que o diálogo com a tradição moderna da literatura poderia sugerir, a poesia da autora carioca não se esgota na sobriedade ou no comedimento ao retomar essa tradição, mas percorre a poesia brasileira de forma audaciosa. Considerávamos também que a leitura crítica de seus textos desestabiliza as possíveis afinidades com a denominada poesia marginal, espécie de movimento antiintelectual e antiacademicista no qual Ana Cristina se inseria contextualmente; questionávamos, aliás, a possibilidade de se caracterizar a poesia marginal como um movimento de vanguarda, propondo a marginalidade como um recorte sincrônico, mediante o qual seria possível estabelecer uma linhagem de poetas da modernidade a que inevitavelmente pertenceria a autora. Essas reflexões visavam atender a dois estímulos principais: compreender o fenômeno da *poesia marginal* de 1970 em sua vertente carioca e verificar se a obra de Ana Cristina Cesar, em suas singularidades, tornava presente o paradoxo literatura / antiliteratura, muito caro a sua geração.

Alguns anos depois, mergulhamos novamente na escritura de Ana Cristina Cesar e renovamos o compromisso com a poeta para poder abrir mais algumas portas de seu labirinto particular, conscientes do fluxo caudaloso de relações intertextuais, fragmentos e trapaças autobiográficas que jorram de seu texto. É necessário, contudo, explicitar que a motivação desse exercício extrapola os limites da obra dessa autora e aponta, a todo o instante, para questões que, a nosso ver, devem fundamentar qualquer pesquisa na área: o que é, para que serve e como ou por que estudar literatura? De que maneira devemos nos comportar frente à complexidade do fenômeno literário? Que espécie de conhecimento emana desse fenômeno? Em que medida é possível ou necessário estabelecer limites entre texto e contexto, ficção e realidade, autor e leitor? Embora sejam evidenciados pela escritura de Ana C., esses questionamentos, por seu caráter abrangente e incipiente, não podem dar origem aos objetivos de uma pesquisa; caso contrário, essa se perderia numa infinidade de possibilidades e descobertas, mas devem ser

---

<sup>1</sup> Pesquisa realizada entre março de 2003 e fevereiro de 2004, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

considerados mentores das práticas de leitura e reflexão que se propõem neste momento inicial.

Ademais, neste trabalho, é uma voz particular que procuramos – a nossa, talvez – e não a da poeta. No exercício crítico, vale o discurso que damos à luz e cresce inesperado e instável, em busca de ascese. Ana C. indica o caminho para o exercício crítico frente ao trabalho criativo na linguagem. Este trabalho não se resume ao texto: traz em si o questionamento de mundo, o reposicionamento do sujeito em seu contexto, em relação ao outro. De certa forma, o enunciado é um limite intransponível; o que a poeta disse está dito. Partimos, pois, em busca de uma verdade da enunciação, de um caminho, não de uma resposta.

Como ponto de partida, cabe, então, não só apresentar Ana Cristina Cesar, poeta freqüentemente inserida no rol dos autores marginais da década de 70, mas também sua obra, tema desta pesquisa, assim como destacar aspectos de sua escritura, para se compreenderem os objetivos do trabalho. Ítalo Moriconi (1996, p. 09), amigo de Ana Cristina, divulgador de sua obra e responsável por um ensaio biográfico sobre a autora, resume a imagem da poeta:

Ela viveu a radicalidade da fusão arte-vida no mesmo nível em que a viveram Hélio Oiticica e Torquato Neto, apenas foi mais discreta, mais *low profile*, atuando na área de convivência humana difícil e acanhada que é a literatura, garota até certo ponto comum, aluna aplicada, professora responsável, loucura em fogo brando, mas persistente, escondida pelas lentes enganadoras de uma lucidez que de tão aguda doía, nela e em quem dela se aproximasse.

Nascida no Rio de Janeiro em 2 de junho de 1952, Ana Cristina Cruz Cesar conviveu, desde muito cedo, com os livros e com a literatura. Filha de Waldo Aranha Lenz Cesar – intelectual protestante, diretor da revista *Paz e Terra* e da editora Civilização Brasileira – e de Maria Luiza Cesar – professora de Literatura –, a pequena futura poeta já acolhia a poesia recitada pelos pais e, mesmo sem saber empunhar uma caneta, “escrevia” por meio das mãos de sua mãe, a quem ditava seus versos precoces<sup>2</sup>. O interesse pela literatura cresce durante a adolescência e culmina com o ingresso, em 1971, no curso de Letras da PUC do Rio de Janeiro, no qual se destaca como aluna brilhante. Paralelamente aos estudos, Ana Cristina

---

<sup>2</sup> Seu primeiro poema data de 1961 a 1962, quando Ana Cristina devia ter entre 9 e 10 anos de idade. A produção jovem da autora foi reunida na publicação póstuma *Inéditos e dispersos* ao lado do material inédito de sua fase madura. Nos textos que compõem esse livro, a autora passeia por vários estilos, desde o soneto clássico até experimentos que se aproximam da Poesia Concreta, explorando a espacialidade do texto.

intensifica sua produção e estabelece contato com autores da geração que será, posteriormente, denominada “marginal”. Cacaso, Heloisa Buarque de Hollanda e Clara Alvim são seus professores e com eles constrói fortes laços de amizade. O curso de Letras da PUC permite também a livre passagem por grupos de poesia, entre eles o Nuvem Cigana.

Após a graduação, em 1975, Ana Cristina começa a exercer várias atividades, paralelamente à poesia: dá aulas em colégios públicos e particulares, escreve artigos para jornais, como *Opinião* e *Beijo*, assessora na elaboração de roteiros para a TV e inicia amplo trabalho de tradução. A tarefa de tradutora mantém um vínculo muito forte com o exercício da poesia: não só a poeta Ana Cristina influenciará a tradutora, mas essa também estimulará o amadurecimento da escritora. Sylvia Plath, Emily Dickinson, Marianne Moore e Anthony Barnett são alguns autores cuja poesia será objeto de sua tradução. Katherine Mansfield terá papel fundamental em sua carreira: a tradução em português do conto “Bliss” (Êxtase) será o objetivo de seu *Master of Arts (with distinction)* em Teoria e Prática de Tradução Literária pela Universidade de Essex, Inglaterra, entre os anos de 1979 e 1981. Diferentemente de seus colegas de época, Ana desenvolve, em plena década de 70, em que o “desbunde” e o “antiacademicismo” tornam-se paradigmas, uma espetacular formação intelectual, que será amplamente explorada em sua poesia.

A atividade poética da autora intensifica-se na segunda metade dos anos 70. Em 1976, é convidada pela professora Heloisa Buarque de Hollanda a integrar a coletânea *26 poetas hoje e*, a partir desse momento, publica alguns de seus poemas em jornais e revistas. Em 1979, na esteira das publicações artesanais, lança *Cenas de abril* e *Correspondência completa*, rodados em mimeógrafo e distribuídos informalmente entre amigos e consumidores de poesia marginal. Em 1980, ainda na Inglaterra, publica *Luvras de pelica*, contendo textos em prosa poética. Em 1982, a surpresa: a Brasiliense lança, pela Coleção Cantadas Literárias, *A teus pés*, que contém os últimos poemas da autora e inclui também os livros anteriores. Sucesso editorial, Ana Cristina, em seu melhor momento como escritora, vivencia o impasse que alimenta desde sua adolescência, a escolha entre o anonimato e a literatura profissional: “Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, / não

sou mais severa e ríspida: agora sou profissional” (ATP, p. 09)<sup>3</sup>. Em depoimento a Pereira (1981, p. 190-191), anterior ao lançamento desse livro, a autora explica o impasse:

(...) Eu era assim tipo... eu fui uma ‘menina prodígio’. Esse gênero, assim, aos seis anos de idade faz um poema e papai e mamãe acham ótimo... na escola as professoras achavam um sucesso. (...) Aí, quando eu cresci, essa coisa me incomodou muito.

(...)

A literatura ficou assim associada a tudo isso; quer dizer, a uma coisa excepcional, a uma coisa que te dá prestígio, a um artifício para você conquistar pessoas... Então eu não estou ainda bem resolvida com a literatura; eu inclusive não me assumo como escritora, como poeta... Você fala: poeta Ana Cristina, eu acho ridículo.

Sua vida pessoal, entretanto, passava por forte crise, que atinge o clímax em 29 de outubro de 1983, menos de um mês após a publicação da segunda edição de *A teus pés*, feito notável para uma jovem autora. Ana Cristina comete suicídio, saltando do sétimo andar do apartamento de seus pais. As razões de tal gesto nunca vieram à tona, talvez porque não fossem evidentes os motivos de suas perturbações emocionais, embora alguns de seus amigos, como Ítalo Moriconi (1996, p. 09-10), arriscassem algumas explicações:

Se Ana chegou a um impasse e, como Torquato [Neto], acabou tendo a biografia identificada à eliminação voluntária da própria vida, e não à sua revolução permanente, como o titânico Oiticica, isso não se deverá exclusivamente a fatores pessoais, mas as [sic] inibições impostas por um contexto adverso. Ela era mulher. Ela cresceu no apogeu da ditadura. Ela era Alice através do espelho, querendo exercer uma curiosidade existencial que aos poucos viu não ser possível dentro dos limites estritos em que funciona o tão desencantado cosmopolitismo carioca.

O suicídio contribuiu para a mitificação da figura da jovem autora, inserindo-a no rol dos poetas que resolveram pôr fim às suas vidas. O interesse pela obra de Ana Cristina aumentou: seguiram-se várias edições de *A teus pés*; lançado *Inéditos e dispersos*, livro com textos inéditos da autora organizados pelo amigo Armando Freitas Filho; publicada sua correspondência com amigas, a *Correspondência*

---

<sup>3</sup> Os poemas de Ana Cristina Cesar, quando não devidamente indicados, pertencem ao volume *A teus pés* – cuja primeira edição data de 1982 e reúne as obras *A teus pés* (ATP), *Cenas de Abril* (CA), *Correspondência completa* (CC) e *Luvras de pelica* (LP) – e serão mencionadas apenas as siglas e as páginas. A edição escolhida como *corpus* dessa pesquisa é a da Editora Brasiliense, pois, nela, diferentemente da nova edição realizada pela Ática / Instituto Moreira Salles, respeitaram-se as escolhas da autora. Na citação de outras obras de Ana Cristina neste trabalho – *Crítica e tradução* (CT), *Inéditos e dispersos* (ID) e o artigo “Pura Gamação” (PG), retirado da *Revista Veja* – também serão empregadas apenas as siglas e as páginas.

*incompleta*, título que alimenta a curiosidade pela “breve e trágica vida” da jovem poeta. Essa curiosidade, aliás, confunde-se com o exame equivocado dos textos por meio da análise de sua biografia. A ingênua composição arte=vida, que assolou os poetas marginais, permanece no trabalho de muitos críticos que analisam a obra de Ana Cristina. Moriconi (1996), por exemplo, em seu exercício biográfico *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, estabelece fortes paralelos entre o conteúdo de poemas de *Cenas de Abril* e a bissexualidade da autora. Certo é que, nos poemas de *A teus pés*, sobejam dados autobiográficos, mas, ao invés de dirigirmos o olhar para fora do poema, é necessário mergulhar no texto e compreender a transformação e a função desse elemento de intimidade na poesia.

Em contraste com seus colegas de geração, antiacadêmicos e antiliterários, Ana C. apresenta um procedimento estético singular: a tentativa de incorporar o antiliterário no literário; o desejo de extrair poesia de algo que a tradição não percebe como literatura. De acordo com Moriconi (1996), essa característica apresenta-se como um resgate do Modernismo brasileiro da primeira fase e das lições apresentadas por autores da tradição lírica moderna, como Baudelaire e T. S. Eliot.

Essa é exatamente a originalidade de Ana Cristina e a razão pela qual sua obra destaca-se da produção contemporânea. É importante, no entanto, compreender como se elabora essa fusão entre literatura e antiliteratura em sua poesia. O que se identifica em sua obra é uma postura ambígua em relação à presença da subjetividade do eu lírico. Ela não cai na armadilha da equação “literatura=vida” – característica marcante na poesia de 1970 –, tampouco a menospreza; transforma-a em matéria-prima de sua escritura. Os textos em forma de diário, de cartas, e mesmo os poemas em que o eu lírico se expõe num tom confessional, escondem uma manipulação do significado do papel do sujeito lírico no poema: a questão da identidade do enunciador; a teatralização dos acontecimentos vividos; a insistência em inserir no corpo da escritura uma intimidade que, na verdade, é criada, ficcionalizada. Ana Cristina vale-se da própria relação entre verdade e ficção, eu lírico e poeta, poema e leitor, para construir seus textos: indício de incorporação do que poderia ser caracterizado como antiliterário na própria literatura.

Texto-armadilha. Ardil como forma de mobilização do leitor. É por meio dessas pistas que procuramos compreender a poesia falsamente confessional da

autora. Os diários e cartas apresentam um papel ambíguo: ao mesmo tempo em que confundem o leitor ingênuo, que acredita estar em contato com um texto solipsista, possibilitam ao leitor mais atento indagar-se sobre seu papel no ato da leitura e sobre sua relação com o autor do texto.

Aparentemente singularizado pelo tom confessional, o eu lírico de Ana C. esconde uma tentativa de despersonalização do sujeito, transformado em uma pluralidade de vozes, tonalidades e modulações. Em *A teus pés*, uma dicção marcadamente dramática, mediante as referências à intimidade e à experiência pessoal, coexiste com as vozes tomadas de outros autores, ou mesmo arrebatadas de anônimos. “Colagem de falas, sucessão de tons, ritmos e conversas” (SÜSSEKIND, 1995, p. 13), a escritura de Ana Cristina se notabiliza por teatralizar, no espaço cênico da página em branco, o jogo de sedução entre escritor e interlocutor.

Com base nessas reflexões, um aspecto se impõe ao nos depararmos com a obra de Ana C.: alicerçando a escritura autobiográfica – um dos temas de exame desta pesquisa –, eclodem fragmentos incompletos, frações de um discurso íntimo, pedaços de textos cuja origem é incerta. Construídos sobre ruínas, seus breves poemas tomam a forma de restos de uma obra cuja maior parte se perdeu no tempo e no espaço. Esse traço traz à tona o caráter fragmentário de sua poesia e de toda uma linhagem que a precede e lhe serve como base.

Nos textos de *A teus pés*, permanece o conflito biografia *versus* não-biografia, muito marcado em suas obras anteriores. Entretanto, a biografia, nesse livro, caracteriza-se mais pela composição em fragmentos do que por uma organização fixa e linear. No lugar de um auto-retrato com contornos bem delineados, encontram-se vestígios de uma biografia inventada; em oposição à elaboração de um sujeito circunscrito no poema, cria-se uma voz. Importa não o que o sujeito diz, mas a conversa em si mesma.

O poema, em Ana Cristina Cesar, é união de fragmentos. Opera como um prisma, que, mediante suas várias faces espelhadas, ao invés de retratar a realidade, desfigura-a. Ler um texto dessa autora equivale a percorrer um terreno que, se à primeira vista pode parecer estável, revela-se sinuoso. No caso dos diários e cartas, a fragmentação está associada à própria natureza desses gêneros. As lacunas entre as passagens do texto são completadas pelo próprio interlocutor: na carta, pelo destinatário e, no diário, pelo próprio diário, que desempenha o papel de

confidente. Em Ana Cristina, no entanto, o fragmentarismo é levado ao extremo: as sentenças são normalmente curtas, fechadas, sem subordinação, revelando o tom de urgência e intimidade.

Segundo o método de fragmentação e decomposição, os textos de *A teus pés* sugerem a apropriação de elementos característicos da linguagem do cinema: os planos cinematográficos e os intervalos (cortes). Mas não se trata de uma visada tradicional, clássica, mediante a qual as imagens se organizam sucessivamente, seguindo um ritmo lógico e coerente, em planos que se alternam no tempo do discurso linear. Pelo contrário, trata-se de evidenciar, na projeção desses planos e, principalmente, mediante intervalos bruscos, a sucessão de imagens que não apresentam uma relação lógica aparente, mas que devem ser rearranjadas pelo próprio espectador a fim de que se atribua sempre um novo sentido. Dessa forma, no material literário, Ana C. torna presente uma discussão cara aos estudiosos do cinema: o conflito entre a *montagem narrativa*, ilusionista, que visa à elaboração da ilusão de realidade na tela, e a *montagem expressiva*, antiilusionista, preconizada por Eisenstein em seus filmes e em escritos sobre cinema.

Valendo-se de um procedimento estético que revela a fragmentação das imagens e a justaposição dessas por meio de técnicas cinematográficas, a poeta alterna a ilusão da realidade vivida pelo sujeito de enunciação lírico e o desvelamento desse por meio de cortes abruptos, que chocam o leitor. Como o espectador de um filme clássico que se depara com uma montagem antiilusionista, o leitor de Ana C. deve estar atento a esse procedimento para constatar a fragilidade do material autobiográfico em sua obra.

A proposta deste trabalho é, pois, mergulhar na cadeia de significâncias latentes dos textos de *A teus pés* e apreender a tessitura dos fragmentos confessionais e autobiográficos que os constitui, averiguando as relações existentes entre elementos do discurso cinematográfico e o discurso poético de Ana Cristina Cesar. A fim de realizarmos tal investigação, partimos das seguintes hipóteses: o autobiografismo é um método lírico ficcional na poesia fragmentada de Ana Cristina Cesar; a montagem cinematográfica fornece soluções para a contigüidade das imagens analógicas na escritura poética; o fragmentarismo é um procedimento que alia os discursos cinematográfico e autobiográfico.

Ademais, optamos por organizar a argumentação em quatro partes:

1. Identificação da situação de Ana C. no contexto das décadas de 1970 e 1980, em que verificamos a tensão entre a retomada criativa e transgressora da tradição moderna e a própria crise da modernidade e dos fenômenos artísticos que a fundamentam. Nessa parte, procuramos elaborar um questionamento sobre a noção de pós-modernidade à luz de autores como Alberto Pimenta, Octavio Paz e Haroldo de Campos, buscando compreender como a poesia de Ana C. aponta um novo caminho para a poesia do final do século XX.

2. Análise dos elementos que constituem o discurso autobiográfico, procurando, para tal discussão, apoio nas reflexões elaboradas por Bakhtin em *Estética da criação verbal*, a respeito do autor, da personagem (auto)biográfica, do gênero autobiográfico e da individualidade na criação artística; reflexões essas que, embora tenham como objeto de análise a prosa, oferecem instrumentais inestimáveis para o estudo do tema.

3. Investigação do conceito de “biografema” proposto por Roland Barthes em *Sade, Fourier, Loyola* e colocado em prática pelo autor em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Valer-se desse conceito implica, necessariamente, recuperar as idéias de Barthes a respeito da escritura e do prazer do texto.

4. Estudo da fragmentação na poesia de Ana C., criando as correspondências necessárias entre o método de montagem no cinema e no discurso poético. Para estabelecer essa relação, buscamos fundamentação em estudos de teóricos e estudiosos do cinema, como Sergei Eisenstein e Ismail Xavier, sobre a linguagem da sétima arte, em especial sobre a montagem cinematográfica. Baseamo-nos também nas noções propostas por Peter Bürger a respeito do procedimento da montagem como princípio construtivo da arte de vanguarda e na pesquisa realizada por Modesto Carone Netto sobre a manifestação desse mesmo procedimento na poesia de Georg Trakl.

## Capítulo 1. Crítica e tradição

Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico:  
transforma-o

(Octavio Paz, 1984, p. 86).

### 1.1. Moderno, pós-moderno, não-moderno

Terreno indócil e movediço o da poesia no final do século passado e, por essa razão, tão avesso ao exame científico. Prova disso são as várias discussões a respeito da linguagem poética produzida a partir da segunda metade dos 1900 e as incertezas acerca do tema, a começar pelo debate em torno da noção de pós-modernismo. Ao pensarmos a pós-modernidade como o período em que a automação do homem chega ao seu apogeu, em que a massificação e a uniformização das sociedades desintegra as culturas, em que a opressão – em todas as formas de intercâmbio social – e a dominação são efetuadas de maneira agressiva, escancarada, como compreender a literatura denominada “pós-moderna”? Pensemos, inicialmente, no conceito de pós-modernidade<sup>4</sup> e em suas implicações.

O prefixo “pós” remete, semanticamente, àquilo que surge após algo e carrega também o significado de superação, do novo que ultrapassa o velho, do que está na frente, na vanguarda. No entanto, ao refletirmos sobre o conceito de modernidade e em suas bases, observamos que tal idéia de superação não condiz com a análise do homem a partir da década de 1950. Existe, sim, desenvolvimento e continuidade dos aspectos que caracterizam a modernidade: o capitalismo dá espaço para o neocapitalismo, e a Indústria Cultural torna-se cada vez mais presente ao longo do século XX, desintegrando culturas locais e substituindo-as por uma cultura integrada, que visa à automação e à dominação das massas.

Esse contexto começa a se estabelecer a partir do final da Segunda Guerra Mundial e tem conseqüências perniciosas nas últimas décadas do século. Nazario (2005), em sua análise sobre a pós-modernidade, apresenta alguns desses efeitos,

---

<sup>4</sup> É necessário, nesse momento, distinguir os conceitos de *pós-modernidade* e *pós-modernismo*, freqüentemente empregados como sinônimos. Segundo Nazario (2005, p. 24),

David Lyon associa o “pós-modernismo” a um conceito de cultura, e a “pós-modernidade” a um conceito de sociedade, ambos relacionados a três fenômenos: rejeição dos ideais humanistas herdados do Iluminismo; deslocamento do interesse do universal para o particular; substituição da cultura escrita pela cultura audiovisual.

dentre eles, o subjetivismo e o hedonismo desenfreado. Citando Maffesoli, que fundamenta o homem pós-moderno como aquele que busca incessantemente a felicidade<sup>5</sup>, Nazario critica a posição de certos intelectuais que defendem a maneira como a sociedade está organizada na atualidade e os valores do homem contemporâneo. Em primeiro lugar, menciona a imprecisão desses autores, uma vez que eles negam a possibilidade de uma força intelectual que critique essa sociedade. Em segundo lugar, sugere que os mesmos estão fundamentando uma estrutura de vida que remonta à barbárie.

Quanto à literatura pós-moderna – nesse caso trata-se de discutir o pós-modernismo como fenômeno cultural e estético da pós-modernidade –, torna-se extremamente difícil dissociá-la da moderna. Perrone-Moisés (1998, p. 183-184), em sua análise sobre as “altas literaturas”, destaca uma variedade de imprecisões por parte da crítica do pós-modernismo e enfatiza a presença de traços muito semelhantes entre esses dois períodos:

Muitas das características apontadas insistentemente como “modernas”, pelos pós-modernos, não aparecem na obra de criação ou na obra teórico-crítica desses escritores. O racionalismo, a crença no progresso, na técnica etc. são traços ocasionais da modernidade filosófica, social e política que não se encontram necessariamente na literatura moderna. Os escritores modernos não são puros racionalistas (...); não concebem a história da literatura como uma linha, mas como um espaço percorível em todas as direções; não defendem verdades absolutas (...); não apóiam instituições (...). Em compensação, eles têm vários traços ditos “pós-modernos”: a ironia, a polissemia, a forma aberta, a fragmentação, a colagem, a despersonalização, o intertexto, o pastiche etc.

A autora chega à conclusão de que os aspectos que caracterizam o Modernismo – experimentação de linguagem, busca do novo, leitura sincrônica do passado, utopia, afirmação do estético, plurissignificação – hoje estão diluídos. O pós-modernismo, por sua vez, não é facilmente definido, pois é heterogêneo e indeterminado, além de estar acontecendo neste momento. Ele não se distingue de maneira evidente do Modernismo e de suas raízes, pois constitui-se da saturação dos princípios que movem a literatura moderna: “Revolta, ironia, utopia, contestação de regras, consciência e assunção do efêmero e do transitório, fragmentação,

---

<sup>5</sup> “A felicidade precisa ser obtida hoje, não numa sociedade perfeita futura. Talvez não haja um amanhã: deve-se aproveitar a existência aqui e agora. É o prazer do presente, a escolha dos jovens dessa geração”. (MAFFESOLI apud NAZARIO, 2005, p. 45).

autoteorização, autoquestionamento e autodissolução das artes” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 189).

É compreensível, pois, que o debate em torno da noção de pós-modernismo envolva mais incertezas do que respostas, seja pela incapacidade de críticos e teóricos lidarem com manifestações tão próximas no tempo, seja pela insubordinação da literatura ao rigor científico. Certo é que a idéia de um pós-modernismo que supere ou desenvolva aspectos do Modernismo torna-se inconsistente quando se substitui o olhar fundamentalmente diacrônico pela percepção sincrônica do fenômeno literário, que implica a escolha, como sugere Jakobson (2003, p. 121), de uma série de valores artísticos a fim de se interpretar o novo e reinterpretar os clássicos, estabelecendo linhagens poéticas jamais previstas pela leitura histórica. Trata-se, pois, de uma crítica do material diacrônico elaborada com base em um olhar do presente que recorta o eixo temporal para dele extrair tensões, semelhanças, diferenças que não sejam observadas segundo uma ordem linear, histórica.

Segundo essa perspectiva, é possível, então, identificar os valores que caracterizariam uma modernidade na poesia para, assim, tentar compreender como o contexto literário da segunda metade do século XX responderia a essa proposta. O conceito de “horizonte estético”, idealizado por Alberto Pimenta (1978), é uma possibilidade de exercer essa visada sincrônica na leitura do texto poético da modernidade. Segundo Pimenta (1978, p. 74), o que diferencia a poesia moderna da não-moderna é a prevalência de uma postura estética em relação a uma poetológica, tradicional. Em outras palavras, trata-se, na poesia moderna, de se destacar a despragmatização<sup>6</sup> da palavra poética, capaz de abrir “as portas a novos tipos concretos de expressão”, tipos esses que não estão, como na poesia não-moderna, relacionados ou subjugados aos conceitos de realidade de uma determinada época. O grau da perda da função referencial da língua define,

---

<sup>6</sup> O conceito de despragmatização, central na teoria elaborada por Pimenta (1978, p.59-60), uma vez que constitui a essência da linguagem poética, está relacionado com o caráter não-referencial e não-convencional do signo poético. Tal noção implica a “perda” do “transcendentalismo semântico” e da função referencial do signo lingüístico que caracterizam o uso corriqueiro e prosaico da língua:

Uso o conceito de despragmatização no sentido mais amplo possível, abrangendo todos os processos de desagregação e perda de pragmatismo, desde o uso da rima até à colagem e à sobreposição gráfica de letras, sem excluir nenhum meio de desvinculação referencial imediata, desde a velha metáfora até processos ainda não descobertos e potencialmente já existentes.

conforme o autor, o abismo existente entre a poesia moderna e a não-moderna. Na poesia não-moderna, há sempre uma equivalência entre um “determinado conceito de realidade e o modo de a exprimir”. Isso significa dizer que, embora se verifique em poetas não-modernos a índole despragmatizadora da palavra poética, em suas produções, essa faculdade acaba se voltando sempre aos aspectos pragmatizantes do período em que se situam. Segundo definição proposta pelo autor, esse é o “horizonte poetológico” da linguagem poética.

Na poesia moderna, entretanto, ocorre uma mudança de visão, que passaria a abarcar um “horizonte estético”. Ao estabelecer a oposição entre função estética e função referencial, Pimenta (1978) apropria-se da teoria jakobsoniana das funções da linguagem: a função referencial, centrada no contexto ou referente “apreensível pelo destinatário” (JAKOBSON, 2003, p. 123), predomina em quase todos os atos de comunicação verbal, enquanto a função poética ou estética debruça-se sobre a própria mensagem<sup>7</sup> e compreende o caminho do signo lingüístico em direção ao próprio signo, ou melhor, à realidade dada e criada no próprio signo, e não a uma realidade exterior a ele. Ora, se o horizonte estético defendido por Pimenta (1978) abrange as qualidades do signo enquanto signo, e não do signo em relação a um referente, trata-se de evidenciar sua corporalidade, sua concretude sensória<sup>8</sup> (a natureza gráfica, fonológica, imagética do signo), única via capaz de permitir ao

---

<sup>7</sup> “O pendor (*Einstellung*) para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função *poética* da linguagem”. (JAKOBSON, 2003, p. 128-129).

<sup>8</sup> A conseqüência, segundo Pimenta (1978, p. 78), desse *modo concreto* de se relacionar com o mundo, por intermédio da poesia, é um natural afastamento do homem em relação ao poder acachapante da língua pragmatizada:

É neste sentido que dizemos que a língua traça *a priori* um limite de conhecimento que impede que o indivíduo se conheça a si mesmo e conheça o mundo de modo concreto, isto é, fora da conceptualização por ela estabelecida. Dado que o espaço daquilo a que Baumgarten chama “horizonte estético” é o espaço do conhecimento concreto, sensorial, a expressão deste horizonte não pode deixar de distanciar-se da língua pré-estabelecida, pondo-lhe em causa o apriorismo.

Imprescindível relacionar essas reflexões às idéias propagadas pelos formalistas russos, mais especificamente aos conceitos de *singularização* e *desautomatização*. Embora freqüentemente acusados de elaborar uma leitura meramente descritiva do fenômeno literário, que se esgota no próprio texto, os formalistas já chamavam a atenção para a estreita relação entre a percepção de ordem estética e a capacidade de livrar o homem do processo de automatização originário do discurso prosaico. Chklovski (1978, p. 45) afirma:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.

homem tocar o real em sua pluridimensionalidade<sup>9</sup>. Daí o caráter transgressor da despragmatização identificada na poesia moderna. Pimenta (1978) alerta, então, para diferentes maneiras de o poeta se colocar diante da língua, mais propriamente da língua da poesia, levando em conta o horizonte estético de possibilidades e propondo, dessa forma, uma leitura moderna de um texto não necessariamente situado nos limites impostos pela História da Literatura.

Se adotarmos as considerações extremamente pertinentes de Pimenta (1978) sobre a poesia moderna e sua força despragmatizadora inserida em um horizonte estético, tornar-se-á evidente, no caso da poesia brasileira, a inclusão, nessa categoria, de uma linhagem que abarca os experimentos da Semana de 22, a voz precisa e rigorosa de João Cabral e os radicalismos da Poesia Concreta e de seus herdeiros. No entanto, ao pensarmos na geração de 70 em sua vertente mais expressiva, a tarefa de identificar o horizonte mais evidente é tortuosa.

A denominação “poesia marginal”, freqüentemente empregada para se referir à produção da década de 1970, não é precisa o bastante para definir a poesia desse período. Sem dúvida, a relação entre o poeta e a sociedade é completamente transformada; subverte-se também o caminho traçado entre o texto e o leitor, uma vez que a mediação é realizada pelo próprio autor do poema: lembremo-nos de que, nesse período, os próprios poetas editavam seus livros-brochura em mimeógrafo e os distribuíam nas ruas e nas entradas de teatros, cinemas, bares e cafés. No entanto, se o poeta é marginal, o mesmo não se pode afirmar com relação a sua poesia. Considerando aqueles escritores que, de alguma forma, sobressaíram na época, verifica-se uma grande diferença entre as suas vozes. Mesmo entre aqueles considerados modelos de referência, há forte desigualdade. Não se pode comparar, por exemplo, a dicção de Cacaso (Antônio Carlos de Brito, um dos mais incensados poetas do período), repleta de ironia e herdeira direta do poema-piada de Oswald de Andrade, com a escritura de Francisco Alvim, influenciado, por sua vez, pelo lirismo de Drummond.

Dessa forma, questiona-se a existência de um movimento literário que abranja a produção poética dos anos 70. Ocorre que alguns críticos, como Silviano Santiago,

---

<sup>9</sup> Barthes (2002, p. 22-23) também alerta para o caráter paradoxal da literatura, que consegue, ao mesmo tempo, ser “categoricamente realista”, dado que a sua história é a da tentativa de compreensão e apreensão do real, e “irrealista”, uma vez que, no texto literário, evidencia-se a impossibilidade de se apreender o real pela linguagem: “é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se”.

Ítalo Moriconi, Heloisa Buarque de Hollanda e Cacaso, buscaram sistematizar aquela produção, traçando alguns parâmetros que englobassem a poesia realizada no momento e fornecessem uma solução para o paradigma cabralino-concretista, vigente até então. Recorreu-se ao uso freqüente do coloquialismo, identificado como resgate do Modernismo de 22, e à insistente idéia de que a poesia, para a geração mimeógrafo, era igual à vida. Em relação ao uso da linguagem coloquial, realmente é um recurso bastante utilizado pelos autores, mas não basta essa constatação para se comprovar o surgimento de uma vanguarda literária. Ademais, examinando-se com mais atenção os “poemas marginais”, verificam-se influências da Poesia Concreta e de outras vanguardas dos anos 50 e 60, mesmo entre aqueles considerados os expoentes da época, como é o caso de Chacal. A essência do movimento estaria situada, então, na equação “poesia=vida”, tão aludida pelos teóricos lembrados acima. No entanto, é exatamente nessa crença ingênua que reside a fraqueza dessa poesia.

Conceber que a poesia seja igual à vida significa desprezar não só a trajetória percorrida pela lírica desde o século XIX até a segunda metade do século XX, mas também o caráter despragmatizante da linguagem poética e sua força verdadeiramente transgressora. A poesia sempre se alimentou da experiência do poeta; a subjetividade, dessa forma, é indissociável do lirismo moderno. Conforme a visão sincrônica da modernidade apresentada por Octavio Paz (1984) em *Os filhos do barro*, foi a partir do Romantismo alemão e inglês que se estabeleceu a primazia da subjetividade em detrimento da representação clássica e de sua obsessão pela verossimilhança. No entanto, a forma como essa subjetividade foi desconstruída pelo eu lírico é um dado importante: “(...) a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: é também intervenção sobre a realidade” (PAZ, 1984, p. 86).

Trata-se, pois, de transgredir a cisão imposta pela estética do Classicismo entre vida e arte, e inserir a arte na vida. Essa associação, porém, é bem diferente daquela proposta pelos poetas da geração mimeógrafo dos anos 1970, pois implica a concepção de vida regida pelo imaginário do poeta e não o contrário:

(...) para os românticos, o que redime a vida de sua horrível monotonia é o fato de ser um sonho. Os românticos fazem do sonho ‘uma segunda vida’ e, mais ainda, uma ponte para atingir a verdadeira vida, a vida do tempo do princípio. (PAZ, 1984, p. 86)

Subordinar o ato de criação poética à experiência do próprio poeta é consentir em uma noção já desgastada de poesia. Sendo assim, as bases que constituiriam a unidade da poesia marginal tornam frágil a possibilidade de se considerar a existência de uma corrente literária. Na realidade, o exame da produção poética dos anos 70, despreocupado com a classificação “marginal”, aponta necessariamente para dois caminhos: um, que reforça a ocorrência de um solipsismo exacerbado e inseqüente; e outro, que indica apropriação e transformação de experimentos vanguardistas. Tal é a distinção apontada por Pimenta (1978): de um lado, a poesia não-moderna, que acaba reforçando a índole pragmatizante da língua no lugar de despragmatizá-la; de outro, a poesia moderna, com sua força transformadora, livrando o homem dos mecanismos automatizantes e opressivos da língua.

Logo, se tomarmos como *corpus* de estudo a diversidade que caracteriza a produção da década de 1970, encontraremos a tensão existente entre essas duas forças: uma, pragmatizante e conservadora; e outra, despragmatizante e transformadora, do ponto de vista estético. Entretanto, essa teoria ainda não dá conta da especificidade do fenômeno literário das últimas décadas do século XX. Isso porque a afirmação de uma não-modernidade não explica realmente o propósito crítico dessa negação: trata-se de superar a modernidade ou de retornar ingênua e nostálgicamente a um estado pré-moderno? Nesse contexto, em que seria possível identificar a tensão existente entre os dois caminhos apontados, é imprescindível analisar o caso de Ana Cristina Cesar, haja vista a singularidade de sua voz.

## **1.2. Ana C.: um olhar estetizante**

A escritura de Ana Cristina Cesar, poeta de várias faces, todas elas irradiando uma voz transgressora e (des)poderosa, manifesta o jogo de sedução encenado no interior do texto poético. Embora mantenha laços com a poesia marginal, alça vãos mais altos, na medida em que revela, de maneira perspicaz, questões que tocam a realidade do homem pós-moderno, como o subjetivismo e o hedonismo, e transcendem esse contexto, como a tessitura dos relacionamentos humanos. Na contramão do discurso panfletário que dominou a poesia brasileira no período da ditadura militar, Ana C. buscou desconstruir toda e qualquer noção de identidade passível de ser encontrada no texto poético: o que é o outro, o que sou “eu”, como

me definir a partir apenas da minha subjetividade, se dependo do outro e me subjugo a ele – esses são problemas caros à sua produção.

Como porta de entrada a sua poesia, um breve poema de *A teus pés* permite fisgar alguns traços singulares:

te livrando:  
  
castillo de alusiones  
forest of mirrors  
  
anjo  
que extermina  
a dor  
(ATP, p. 31)

Vários críticos já se ocuparam desse texto, dentre eles Camargo (2003, p. 143), que faz da leitura do poema o ponto de partida para a análise das práticas intertextuais na obra da poeta. Chamando a atenção sobre a natureza palimpséstica da poesia de Ana C. – castelo de alusões / ilusões que compõem o poema – e iluminando a ambigüidade da última estrofe – “será o anjo bíblico, ou o ‘Anjo exterminador’, de Buñuel, que a todos aprisiona (...)?” –, a autora estabelece correspondência entre o texto e o conceito do pastiche pós-moderno<sup>10</sup>. No entanto, um pastiche provido de originalidade, consciente de sua natureza e de seu propósito: o de revelar a impossibilidade do novo<sup>11</sup>.

Complementando a leitura de Camargo (2003), podemos atentar mais demoradamente à segunda estrofe. Castelo de alusões: impressa em outra língua – não nos esqueçamos de que a língua, mais do que um código, determina a identidade cultural do falante –, a metáfora sugere a intertextualidade na poesia de Ana Cristina. “Forest of mirrors”, a floresta de espelhos por meio da qual os vários

---

<sup>10</sup> Para explicar a situação da poesia marginal em relação às estéticas modernista e cabralina, Moriconi (1995, p. 738) faz uso do conceito de pastiche literário como “gesto paradigmático”, “repetição consciente” por parte do autor que pretende explorar novos caminhos, mas se encontra sufocado pelo paradigma cabralino. Se em João Cabral identifica-se um poesia essencialmente inaugural, nos poetas posteriores haveria apenas uma solução: a repetição. No entanto, apesar de alguns autores, a partir do final da década de 60, optarem pela mera repetição de modelos, poetas como Francisco Alvim, Ana Cristina Cesar e Chacal teriam transformado a simples cópia em estratégia literária: não se trata de cópia desmedida, e sim consciente, “saudável e afirmativa”, como defende o autor, “que canibaliza, antropofagiza, despedaça, transgride o modelo que repete”. Trata-se, então, de uma poesia que emprega o pastiche como recurso e aplica toda sua força nesse empreendimento. Moriconi (1995, p. 738) conclui que a estética pós-modernista na poesia brasileira se caracteriza essencialmente por esse pastiche antropofágico.

<sup>11</sup> “Novo será o modo de desentranhar a própria palavra tecida na palavra alheia. Novo será o modo de ler. Nova será a explicitação desse projeto, a confissão da intimidade de seu *modus operandi*”. (CAMARGO, 2003, p. 144).

autores estão refletidos e as imagens fictícias da autobiografia são elaboradas. Os espelhos – espalhados caótica e naturalmente pelo espaço da página – não só materializam o processo intertextual em Ana C., no qual o texto original e a cópia confundem-se e obscurecem o limite entre original e cópia, como também revelam a relação entre esse processo e outro traço da escritura da poeta: o olhar sobre si mesma, a busca pela identidade da autora e da mulher Ana Cristina, afinal, nada mais natural do que o olhar feminino lançado sobre o espelho. A imagem poética, então, dirige-se para o próprio poema (um jogo de espelhos) e encontra o leitor, livrando-o da dor: a dor provocada pelo olhar sobre si mesmo e pela constatação de não se perceber original ou cópia; a dor que o poema alivia e provoca.

Trata-se, dessa forma, de um breve recado ao leitor, contendo as principais inquietações da autora: a impossibilidade de elaboração de um discurso novo, original; o ato, enganoso, porque improvável, de se auto-inscrever no poema; o constante deslocamento do poema para o outro, num processo encantatório. Em outro pequeno poema de *A teus pés*, observa-se esse jogo de sedução:

#### **Noite carioca**

Díálogo 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.  
(ATP, p. 13)

No primeiro verso, uma antítese: “Díálogo de surdos”, revelador da incapacidade de comunicação entre os interlocutores, opõe-se a “amistoso no frio”, que, invertendo o sentido inicialmente apresentado, surpreende pela possibilidade do contato, da intimidade. Os versos seguintes sugerem uma circunstância perigosa, “atravanco na contramão”, que se transforma em algo desejável: “suspiros no / contrafluxo”. Os dois últimos versos, por sua vez, são marcantes: “Te apresento a mulher mais discreta / do mundo: essa que não tem nenhum segredo”. Novamente a antítese: a descrição da mulher opondo-se à noção de contrafluxo, de contramão, sugestiva de um jogo de sedução daquela que, ao mesmo tempo em que impressiona e se apresenta desejável, afirma-se discreta e comum. Puro artifício do desejo.

O poema guarda também, em sua construção aparentemente coloquial, uma elaboração sintática que desvela o contato entre leitor e autora, materializado no

texto. Dirigindo-se ao leitor (“te apresento”), o sujeito lírico introduz alguém (“a mulher mais discreta do mundo”) – uma maneira de se referir a si mesmo pela terceira pessoa –, para, em seguida, referir-se novamente a esse alguém por meio de um pronome demonstrativo, “essa”, que geralmente, em uma conversa, expressa algo que está mais próximo do ouvinte do que do falante. Ana C. constrói, dessa forma, a imagem da travessia lírica de si mesma até seu interlocutor, o leitor, mobilizando-o<sup>12</sup>.

Observa-se, portanto, no texto de Ana C., não uma postura pragmatizante, mas um discurso que reflete: sobre o poder da língua; sobre a literatura – será ela realmente o espaço do despoder? –; e sobre a condição de o homem ser submetido aos seus próprios desejos. Ironicamente, a autora afirma a possibilidade do contato físico do leitor com o seu texto, embora revele também sua impossibilidade. Trata-se de um exemplo emblemático de poeta que se vale das potencialidades eróticas da relação texto-leitor para apontar a sua submissão ao poder, seja ele o poder da palavra ou o poder inscrito, pela palavra, em uma relação amorosa.

Encenando a sedução no texto, a poeta quer tornar real algo impossível: o contato entre leitor e autor. Por meio de metáforas e da elaboração de imagens visuais, Ana C. inventa suas máscaras confessionais e torna concreto o desejo de despragmatização impresso na poesia moderna: retira o leitor de uma postura passiva, automatizada frente ao texto, desestabilizando-o. Um fragmento de “Fogo do final”, poema que encerra *A teus pés*, revela essa estratégia:

(...)  
Não precisa responder.  
Envelopes de jasmim.  
Amizade nova com o carteiro do Brasil.  
Cartões-postais escolhidos dedo a dedo.  
No verso: atenção, estás falando para mim, sou

---

<sup>12</sup> Silvano Santiago (2002: 61), em texto dedicado à escritora, examina essa questão: “(...) a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro”. A insistência de Ana Cristina em afirmar que há sempre uma intenção por parte do autor de mobilizar alguém revela a importância da relação entre leitor e poesia, e leitor e poeta em sua obra. O próprio título de seu livro, *A teus pés*, problematiza essas relações, pois, além de revelar uma devoção religiosa ou uma relação de submissão romântica – a figura de uma mulher jogada aos pés de um homem seria um bom exemplo disso –, enfatiza uma atitude de sujeição do autor ao leitor. Moriconi (1996: 132), aliás, reconhece um duplo sentido no título:

A teus pés: submissão do sujeito apaixonado ao objeto de sua paixão e submissão do poema ao trabalho de leitura do leitor. Para o poema confluem os dois pólos. Ele é sujeito da paixão pelo leitor, ele é objeto da paixão do leitor.

eu que estou aqui, deste lado, como um  
marinheiro na ponta escura do cais.  
É para você que escrevo, hipócrita.  
Para você – sou eu que te seguro os ombros e  
grito verdades nos ouvidos, no último momento.  
Me jogo aos teus pés inteiramente grata.  
(...)  
(ATP, p. 51)

A imagem da carta – o carteiro, os envelopes, os cartões postais – já sugerem que o texto está endereçado exclusivamente para um “tu”. O leitor, dessa forma, encontra um impasse: pode assumir para si mesmo o conteúdo do envelope-poema, ou, simplesmente, colocar-se como um terceiro, que invade o espaço íntimo da correspondência alheia. “No verso” – do poema? Do cartão postal?<sup>13</sup> –, a tentativa de mobilizar o interlocutor evidencia a necessidade, por parte do eu lírico, de se afirmar como sujeito: clama pelo leitor (“atenção, estás falando para mim, sou eu que estou / aqui, deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais”; “sou eu que te seguro os ombros e grito verdades / nos ouvidos, no último momento”) e, numa medida desesperada, joga-se aos seus pés. Ademais, um olhar mais curioso percebe, nos últimos versos, ecos de outras vozes poéticas que invadem o texto: Walt Whitman (“So long”) e Baudelaire (“Au Lecteur”):

Camerado, this is no book,  
Who touches this touches a man,  
(Is it night? are we here together alone?)  
It is I you hold and who holds you,  
I spring from the pages into your arms- decease calls me forth.  
(WHITMAN, 1982, p. 611)

- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!  
(BAUDELAIRE, 2006, p. 112)

Por meio do apelo desses autores aos seus leitores, Ana Cristina cria sua própria encenação, mas uma encenação que revela a impossibilidade de um gesto primordial, absolutamente original: apela para a hipocrisia de quem folheia a página para o contato físico e, finalmente, joga-se aos pés do leitor, como última medida para enfrentar a distância percorrida até ele.

É necessário, porém, destacar que, mesmo nos textos em que não se representa o contato íntimo entre poeta e leitor, há sempre lugar para o desejo de

---

<sup>13</sup> Observa-se, nesse fragmento, que Ana C. explora a ambigüidade em torno de “verso” e dá pistas sobre o próprio texto poético: não se trata de explorar o verso tradicional que compõe um poema, mas, sim, de se aproximar do que não está evidente no texto: sua face oposta, seu reverso.

mobilização do outro. Ocorre que, ao invés de inserir o leitor como uma espécie de personagem do espaço cênico em que se transforma o poema, como nos exemplos anteriores, o eu lírico vale-se do tom confessional para criar a ilusão de intimidade. Vejamos como isso se verifica no poema a seguir:

O tempo fecha.  
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.  
Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos  
que não largam! Minhas saudades ensurdecidas  
por cigarras! O que faço aqui no campo  
declamando aos metros versos longos e sentidos?  
Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não  
sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida:  
agora sou profissional.  
(ATP, p. 09)

Nesse texto, Ana C. parece elaborar um auto-retrato, evidenciando sua encenação, como em um jogo de espelhos em que o objeto é refletido indefinidamente. Embora afirme a incapacidade de se livrar dos acontecimentos biográficos (“Mais do que fiel, oh, tão presa!”), logo apresenta uma faceta excessivamente dramática (“sentida e portuguesa”). Num arroubo de clareza e contundência, que não esconde, evidentemente, o tom irônico da sentença, o eu lírico feminino afirma: “não sou mais severa e ríspida: / agora sou profissional”. O impasse entre a profissão de poeta e o impulso da confissão é apresentado pelo sujeito poético, que acaba por realizar um exercício metalingüístico sobre a poesia da autora. Se fosse possível decompor o processo de criação desse poema, seriam verificados dois planos explorados paralelamente: um, que se refere à lamentação do eu lírico – algo como “estou angustiada, pois vivo entre o aprisionamento à minha subjetividade e à necessidade de elaborar uma poesia objetiva” –; e outro, que diz respeito à maneira como a autora elabora a linguagem e constrói uma voz lírica exagerada, dramática, dissimulada – “Ah que estou sentida e portuguesa”. Mediante uma subjetividade “fingida”, a poeta torna presente a discussão da biografia na poesia.

Um texto de *Luvras de pelica*<sup>14</sup> desenvolve essa discussão em torno da poesia de Ana Cristina Cesar, recuperando, de maneira clara, as reflexões de Pimenta (1978) acerca da índole despragmatizante e estética da poesia moderna:

---

<sup>14</sup> *Luvras de pelica* foi editado artesanalmente na Inglaterra, em 1978, durante o *Master of Arts* de Ana C., em Teoria e Prática de Tradução Literária, na Universidade de Essex.

Que tristeza esta cidade portuária. Subo London Road de bicicleta e sinto as bochechas pesarem. Comprei um cartão de avião para Malink – um avião roliço, tropical, feliz de estar partindo. Estou 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. (LP, p. 110-111)

Trata-se de um dos textos em que a autora parece revelar trechos de uma espécie de diário de viagem, repleto de lacunas. A cena, composta por diversos fragmentos, revela a situação de partida: a compra da passagem; a promessa de felicidade – uma felicidade tropical, oposta à tristeza da cidade inglesa –; a lembrança da correspondência. Essa lembrança é essencial no texto: embora planeje a fuga, o eu lírico não é capaz de escapar totalmente, pois a possibilidade de continuar recebendo suas cartas o desequilibra, afinal não é possível abandonar a correspondência.

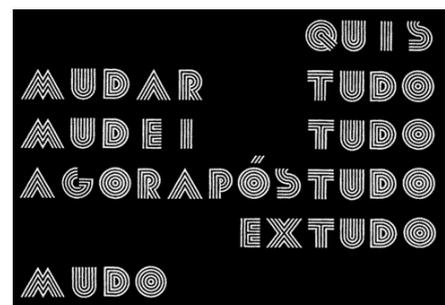
Além da encenação construída pela poeta, dois versos em especial chamam a atenção nesse texto: “Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar / estetizante”. Essa é uma questão muito cara à poeta: frente às duas possibilidades, “os rasgos de Verdade” e o “olhar estetizante”, Ana C. opta pela segunda, pois sabe que, embora teatralize em sua escritura uma relação de interlocução entre autor e leitor, tem consciência da impossibilidade de concretizar essa relação. A própria autora, ao ser questionada sobre esse breve texto, comenta:

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. (...) Na literatura, então, não existe essa verdade. Então, quando falo isso, eu opto, eu estou declarando, fazendo uma afirmação de princípios da produção literária. 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. (CT, p. 273).

Torna-se evidente, dessa forma, o quão consciente é a escritura de Ana C. em relação à poesia. Ao invés de participar dos experimentos muitas vezes ingênuos de sua geração, que desembocam quase sempre em um exercício de autocontemplação, a poeta os enfrenta corajosamente, revelando-se conhecedora

dos limites e “deslimites” da linguagem poética. No entanto, se o horizonte estético em que se situa a poesia de Ana C. permite identificar traços que a sintonizam com a poesia moderna, não é suficiente para explicar como a poeta extrapola essa classificação. Isso porque sua poesia não é nem pode ser a poesia moderna: Ana C. escreve consciente da crise da modernidade, marca de seu contexto literário. Apesar de muito se criticarem os conceitos de pós-modernidade e pós-modernismo, é inegável que as últimas décadas do século XX presenciaram a falência dos valores modernos, e a poeta carioca incorpora essa tensão em seus textos. Sem a contaminação do rótulo “pós-moderno”, é necessário, então, compreender as perspectivas que caracterizam esse período para melhor delinear a poética de Ana Cristina Cesar. Para isso, são muito oportunas as reflexões apontadas por Octavio Paz.

### 1.3. Crise da modernidade



(Augusto de Campos, 1994, p. 35)

No último capítulo de *Os filhos do barro*, após analisar a tradição moderna da poesia, que se estende do Romantismo até as vanguardas da primeira metade do século XX, Paz (1984, p. 189-190) elabora uma espécie de lista das principais idéias apresentadas no livro: segundo o autor, a modernidade caracteriza-se pela crítica, pela oposição à própria modernidade; o tempo moderno é o tempo da crítica; ao negar o tempo linear, opondo ao tempo da história um “tempo sem tempo da origem, o instante ou o ciclo”, a modernidade nega a si mesma; ao negar-se, afirma-se como modernidade, já que se caracteriza também pela instauração da crítica de si mesma; os movimentos artísticos da modernidade perpetuam-se ao negar o seu precedente.

Já a arte contemporânea<sup>15</sup> perde o seu poder de negação, pois a crítica tornou-se modelo, repetição. A negação perde seu teor criativo: “Não quero dizer que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da *idéia de arte moderna*”. Paz (1984, p. 191) retoma a noção de tempo linear da modernidade (caracterizada como uma constante marcha rumo ao futuro, ao progresso), para mostrar que, nos nossos tempos, tal noção está em crise, já que não se considera mais o futuro como possibilidade de maravilhas, e, sim, como horror, como sintoma de dúvida sobre o progresso: “O presente faz a crítica do futuro e começa a desalojá-lo”. Dessa maneira, delineia-se a crise da modernidade, marcada pela espontaneidade em oposição à sistematização, pelo descrédito do futuro. Se ainda se encontra a negação do presente, tal postura não representa o desejo de uma nova sociedade: a destruição do presente indicia apenas o aparecimento de um novo presente e não de um futuro promissor.

Observa-se, então, o enfraquecimento da índole utópica, muito cara ao texto moderno, que se vale de uma natureza crítica e destruidora para transformar as estruturas literárias e lançar o discurso poético ao futuro. Essa crise das utopias – reforçada, logicamente, por uma crise mais ampla, de natureza ideológica, como comprovam a força opressiva e castradora do período ditatorial enfrentado durante duas décadas no Brasil e suas conseqüências – impossibilita o surgimento de vanguardas, forças-símbolo da modernidade. Isso não significa, porém, que todos os traços da modernidade tenham se perdido. Ainda se mantêm vivos, como partes de uma herança irrecusável: a consciência em torno da crise da linguagem, da poesia, da arte; a crise do pensamento discursivo-linear; a simultaneidade; a emancipação em relação à linguagem discursiva e referencial.

Trata-se de uma poesia que não resolve ou supera os rótulos da modernidade – daí a imprecisão do termo pós-moderno –, mas que não se volta mais ao futuro, como afirma Campos (1997, p. 268):

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas

---

<sup>15</sup> Paz escreveu esse ensaio em 1972. Dessa forma, quando se refere à “arte de hoje”, está refletindo sobre o período de produção a que se refere esta pesquisa. É de espantar, entretanto, a atualidade de suas afirmações.

possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente.

É exatamente nesse contexto de “agora-pós-tudo”, em que se manifestam certos traços de uma modernidade literária aliados à descrença no futuro, que desponta a voz arrebatadora de Ana Cristina Cesar, ao mesmo tempo herdeira incontestada de uma linhagem moderna de poesia e sensível às transformações de seu tempo, poeta que se aproveitou da tensão entre a transgressão moderna e a pós-utopia para criar uma expressão lírica singular.

Dois aspectos em particular fazem do texto de Ana C. modelo de seu tempo: a problematização do corpo e a crítica do sujeito. Segundo Paz (1984, p. 196-197), a contemporaneidade caracteriza-se pela rebelião do corpo e do desejo, pois, na modernidade, a transformação do corpo em força de trabalho, em fonte de produtividade, tornou o prazer um desperdício. Sendo o corpo, além de território das sensações, espaço também da imaginação, a resposta a tal condenação expandiu-se: “a rebelião do corpo é também a da imaginação”. Interessante observar que essa “rebelião” coloca-se também contra o tempo linear da modernidade, dirigido ao futuro, pois o corpo é o espaço do presente. A aliança das sensações com a imaginação aponta, então, para a revolta do instante contra o futuro: “Pois o corpo não nega somente o futuro: é um caminho para o presente, para esse agora onde a vida e a morte são as duas metades de uma mesma esfera”.

A poesia de Ana C., assim como a produção de vários colegas de sua geração, é a poesia do corpo: esse é o território por onde a poeta pode conceber seu drama, longe da repressão do desejo. Tal marca indica outro aspecto: a dissolução do sujeito. Paz (1984, p. 200) defende que a crítica do tempo da utopia, realizada pelo corpo e pela imaginação, é também a crítica do sujeito: o poeta não é mais um autor, e, sim, um “momento de convergência das diferentes vozes que confluem para o texto. (...) o sujeito é uma cristalização mais ou menos fortuita da linguagem”. A voz do poeta é a voz de ninguém, a voz da *outridade*.

Ora, essas são as características centrais da poética de Ana Cristina Cesar. Os textos e os comentários apresentados nesta primeira parte já sugerem, em linhas gerais, que Ana C. se vale do pastiche intertextual e da escrita de natureza autobiográfica para elaborar o crítica do sujeito no texto. É necessário, então, mergulhar em sua escritura, a fim de se identificar como se organiza o discurso autobiográfico como método composicional responsável por materializar, na

linguagem, a dissolução do sujeito e a sublevação do corpo, aspectos que assinalam a contemporaneidade de sua obra.

## Capítulo 2. Confessar, confeccionar

Quantos véus necessitamos tirar da face do ser mais próximo – que nela foram postos pelas nossas reações casuais e por nossas posições fortuitas na vida –, que nos parecia familiar, para que possamos ver-lhe a feição verdadeira e integral. A luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo.

(Mikhail Bakhtin, 2003, p. 04-05)

(...) a sinceridade não passa de um imaginário de segundo grau.

(Roland Barthes, 2004a, p. 447)

### 2.1. O sujeito no jogo da linguagem

Como bem aponta Malufe (2006)<sup>16</sup>, no início de seu trabalho a respeito do que denomina “texto louco” de Ana Cristina Cesar, a escritura da poeta carioca, vítima da própria armadilha preparada para a linguagem e para o leitor, é constantemente avaliada e interpretada à luz do biografismo, da pesquisa em torno do mito da bela poeta suicida. Tal leitura é estimulada pelo tom confessional de sua poesia, que parece convidar-nos, a todo instante, para uma conversa íntima: “Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha / grande história passional, que guardei a sete / chaves (...)” (ATP, p. 11). Partimos de uma fala de Ítalo Moriconi (2000, p. 307) para iniciar essa discussão; a citação é longa, mas vale transcrevê-la integralmente:

É de uma ingenuidade atroz acreditar que se pode separar a escrita de Ana da contingência trágico-melancólica de sua vida. Porém, mais ingênuo ainda, particularmente na situação contemporânea, com a já mencionada superexposição politizada da subjetividade, é acreditar que *qualquer* poema escrito possa ter algum interesse distinto do caso de vida ao qual se vincula. A não ser que se queira o poema apenas como objeto escolar-pedagógico, objeto de ensino da linguagem, de inculcação de sintaxes bem-comportadas, previsíveis.

Enraíza-se aí o impasse que dá a chave de leitura tanto para os poemas de Ana quanto para o desfecho lamentável de sua vida. Tornar-se modelo de linguagem e exemplo de comportamento – mesmo que em clave boêmia – é na verdade o preço que todo poema e todo poeta arriscam-se a pagar em troca da consagração em vida. Ana Cristina foi preparada a vida inteira para isso, mas não era isso o que desejava. Sua escrita é o roteiro seguro capaz de evidenciar a desconstrução paulatina desse destino edificante que, no caso dela, configuraria uma mentira tão

---

<sup>16</sup> Nessa pesquisa, uma dissertação de Mestrado sobre a poética de Ana Cristina Cesar, a pesquisadora estabelece relações entre a poesia de Ana C. e o olhar de Deleuze e Guattari a respeito da literatura. Malufe (2006) sustenta que o poema de Ana Cristina seria um criador de afectos e perceptos, um disparador de sensações mobilizadoras do leitor.

grande, mas tão grande, que era melhor morrer. Ana Cristina sabia que sua consagração como poeta instauraria uma demanda do público por uma poesia que trouxesse respostas e soluções para os impasses lingüísticos e comportamentais que ela buscava encenar. Um pouco a contrapelo do “politicamente correto” de nossos dias, ela sabia que o edificante é impossível quando se trata de escrever a sexualidade errante, a bissexualidade, a homossexualidade, que são os principais temas de sua poesia cifrada. E ela sabia também que, edificante ou não, seria sempre, como todo poeta é, refém de sua própria poesia. Ana Cristina se matou para não trair a audácia e a verdade de sua linguagem não pedagogizável. Dá para entender por que os jovens prozaquianos dos anos 90 só a referenciam da boca para fora.

Em um misto de desabafo e exercício crítico, o autor, amigo da poeta, responsável por sua única biografia, evidencia o desprezo por certas leituras da obra de Ana C.. Revirando assuntos delicados no campo da crítica literária, Moriconi, nesse trabalho, revela um olhar muito próprio, a nosso ver, bastante contestável a respeito do texto de Ana e, de maneira geral, do fenômeno poético. Absolutamente conscientes de que revolver as questões em jogo nesse fragmento transcrito implica trazer à tona discussões já desgastadas pela crítica, optamos por enfrentar o problema do lugar do autor e de sua biografia no texto, cuja presença, no caso de Ana C., é inelutável.

Não satisfeito em defender a indissociabilidade entre escritura e vida de Ana C., Moriconi (2000) sustenta, sem constrangimentos, que o interesse de um poema – de qualquer poema – é subsidiário do que denomina “caso de vida ao qual se vincula”. Em sua argumentação, aponta a sexualidade como o tema sobre o qual se debruça a poeta, tema esse que estabeleceria a ligação entre questões biográficas e a “poesia cifrada” de Ana. Em posse de uma “chave de leitura”, seríamos capazes de “decifrar” tanto a poesia quanto o desfecho trágico da poeta; afinal, seu suicídio estaria relacionado à sua incapacidade de lidar com o sucesso a que estaria fadada sua poesia, já que uma consagração em vida implicaria optar por soluções “edificantes” de ordem lingüística e comportamental que iriam de encontro ao tema mesmo de sua obra, como vimos, a “sexualidade errante”.

Os três pontos dessa argumentação – o estreitamento entre vida e obra, a “poesia cifrada” e o tema da sexualidade – constituem matéria produtiva para que possamos iniciar nossa jornada pelo elemento autobiográfico na poesia de Ana Cristina Cesar. Começemos pelo último tópico. A discussão sobre a sexualidade é, sem dúvida, urgente para a geração mimeógrafo, mas não surge nesse período.

Trata-se, obviamente, de uma questão herdada de décadas anteriores, suscitada por diversos fatores, como o movimento feminista e a contracultura das décadas de 1950 e 1960. O Tropicalismo seria o marco estético e cultural que daria o pontapé inicial para a reflexão sobre essas e outras questões.

A modernização e a urbanização do país, o cerceamento da liberdade de expressão, o nacionalismo do governo ditatorial e o ranço referente à postura conservadora da esquerda política são marcas que influenciaram consideravelmente a produção tropicalista. Segundo Ana Cristina Cesar (CT, p.214), a canção “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, marca o início do movimento e apresenta seus principais traços:

(...) a crítica à intelligentsia de esquerda (“por entre fotos e nomes/ sem livros e sem fuzil / sem fome e sem telefone/ no coração do Brasil”), a atração pelos canais de comunicação de massa (“ela nem sabe, até pensei/ em cantar na televisão”) e a afirmação de um comportamento desviante e livre (“Caminhando contra o vento/ sem lenço e sem documento”).

Os tropicalistas ajudaram a afirmar as mudanças de comportamento no final dos anos 60. Influenciados pelas transformações culturais da Europa e EUA, incorporaram a atitude da contracultura, que se manifestava por meio do uso de drogas, da liberação sexual, da Pop art, entre outros índices. Refletindo a realidade brasileira, o tropicalista era a expressão de uma crise marcada pela supressão da democracia e pelo início de opressão e restrição em todos os níveis de vivência, social e particular. Ana C. (CT, p. 214) afirma que, como expressão dessa crise, “o Tropicalismo revaloriza a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento”. Na medida em que o indivíduo teve a sua liberdade restringida, passou a se preocupar com problemas que ocorriam numa dimensão subjetiva, pessoal. Caetano Veloso, em depoimento sobre a cultura brasileira no início da década de 90, fornece pistas para se compreenderem as transformações sociais dos anos 1960, que ajudaram a formar o contexto das décadas posteriores:

Hoje não há perspectiva de se prever uma organização em grupo, seja na vida cotidiana, seja nas expressões culturais. Estas organizações estão profundamente desencorajadas pela situação de miséria, em todos os sentidos, o que leva o povo a perder o auto-respeito e a não ter tempo para dedicar a lutas coletivas, porque a luta desesperada pela sobrevivência do indivíduo e sua família está proibindo gestos mais generosos. (apud BUENO e MIRANDA, 1999, p. 456).

Trata-se de um diagnóstico perspicaz sobre a virada do século, em que se verifica um contexto cuja origem remete ao período militar. O privilégio do indivíduo sobre a coletividade, do território da intimidade – o apartamento, o quarto, o recinto privado – sobre os espaços abertos, são característicos desse momento histórico, conseqüências de um comportamento tributário a uma realidade de forte cerceamento e opressão, que acaba por atribuir ao corpo o papel de protagonista no caminho para a construção de liberdade. Os anos 1970 constituem o auge dessa configuração e os poetas marginais expõem essa ferida.

Ana Cristina Cesar está atenta a tais questões, porém não se restringe a elas. Afirmar que sua poesia se resume, em essência, ao problema da sexualidade significa incorrer em dois erros: primeiro, desconsiderar o caráter plural de sua escritura, já que há, pelo menos, mais um “tema” obsessivamente desenvolvido pela autora, a própria literatura; segundo, desprezar a sexualidade como parte de uma discussão de caráter ainda mais complexo e abrangente, que aponta para o problema da identidade ou de sua dissolução. Vejamos como esses aspectos se manifestam em um texto de *Cenas de abril*:

### **INSTRUÇÕES DE BORDO**

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

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

despetaladamente  
pelada  
pedalar sem cócegas sem súcubos  
incomparável poltrona reclinável.  
(CA, p. 64).

Camargo (2003, p. 273-282) oferece uma leitura instigante desse poema, destacando inicialmente a ambigüidade da dedicatória: numa possível referência autobiográfica (“A.C.”), a poeta revela indefinição em torno do gênero sexual, mediante o amálgama do rosa com o azul celeste. Tal tensão é reforçada pelo contraste produzido por duas outras imagens, “A faca nas costelas da aeromoça” e “Ser a greta”: a faca, o falo cortante, incisivo, opõe-se (ou completa?) à greta, à rachadura que a sustenta. Greta com garbo, fusão do masculino com o feminino, referência à atriz sueca Greta Garbo, célebre por seus papéis andróginos no cinema. “Pedalar sem cócegas sem súcubos”: a imagem que encerra o poema e sela a ambigüidade em torno da sexualidade, já que a ausência do súcubo, “entidade feminina (...) demoníaca”, sugere a coexistência dos gêneros. Camargo (2003, p. 278) conclui sua leitura, atestando as várias faces da escritora, que se desdobram no poema e na obra: “Assim, neste poema, ser a greta autogarbosa é signo de outra forma de exercer a sedução: signo de ambigüidade. Signo de liberdade. Signo também de puro Narciso, que se vê e constrói sua própria imagem, no espelho”.

Ao tratar do súcubo, a pesquisadora refere-se ao ensaio “Pesquisas sobre a sexualidade”, de André Breton, que define essa figura mítica como uma criatura feminina de rara beleza, sedutora implacável dos homens. No entanto, segundo Brandão (1993, p. 166), em sentido amplo, os súcubos seriam demônios de natureza masculina que tomam a forma feminina para perturbar o sono dos homens, mantendo, com eles, relações sexuais. São seres que simbolizam não só o desejo sexual, mas também a sexualidade indefinível. Esse significado não invalida a leitura apresentada pela pesquisadora, mas permite realizar uma interpretação mais complexa, considerando alguns pormenores a respeito desse ser mitológico, já que a ausência dos súcubos (“sem súcubos”), paradoxalmente, revela no texto que o sujeito lírico busca o entendimento sobre sua identidade confusa e multifacetada, extrapolando o questionamento acerca da sexualidade.

Ao contrário do que sugere Camargo (2003, p. 274) a respeito do destinatário dessas instruções (“Dá-se ares de impessoalidade, mas o eu sutilmente se imiscui. E subverte as “instruções”, traçando, na verdade, a rota da transgressão. Piratarias.

Quem é o destinatário dessas instruções?”), se atentarmos ao título e à dedicatória, compreendemos que Ana C. constrói seu jogo labiríntico com os papéis do autor e do leitor. Trata-se de instruções de bordo dirigidas à A.C., ao mesmo tempo em que se pode ler “A.C.” como o espaço que o leitor (que, por sua vez, somos nós e a própria autora transformada em personagem de si mesma, “você, A.C.”) invade, um território desconhecido pelo qual deve ser guiado. O eu lírico coloca em xeque não só o questionamento acerca de sua própria sexualidade – e a do outro, a da sociedade, o estereótipo da sexualidade –, mas também a reverberação desse problema em uma dimensão muito maior: a da (in)definição do sujeito. Como percorrer os fragmentos, ruínas de que é feito o poema e a voz que o enuncia? Eis uma questão que ressoa no texto. Daí a necessidade, irônica e dissimulada, de afastar o sofrimento, resolvendo-o por meio de um guia prático, que nada soluciona, mas escancara o problema.

Barthes, em dois fragmentos de seu diagrama biografemático, *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003a, p. 83; 149-150), percorre um caminho similar no território da sexualidade, ao defender o pluralismo como forma de negar a dualidade, estabelecendo uma analogia entre sua teoria do Texto e a possibilidade de se transgredirem os estereótipos construídos em torno do sexo:

(...) é preciso, pois, dissolver as confrontações e os paradigmas, pluralizar ao mesmo tempo os sentidos e os sexos: o sentido caminhará para sua multiplicação, sua dispersão (na teoria do Texto), e o sexo não ficará preso a nenhuma tipologia (por exemplo, não haverá mais do que homossexualidades, cujo plural desmontará todo discurso constituído, centrado, a tal ponto que lhe parece até inútil falar disso).

Percebe-se, nitidamente, a tentativa de desconstruir os estereótipos enraizados no discurso da sexualidade, estabelecendo uma intensa disseminação de diferenças a fim de se erradicar a intolerância e a opressão, algo impossível quando se procura igualar ou suprimir o “pouco de diferença”. Desse desejo, transborda utopia:

(...) o sentido e o sexo se tornam objeto de um jogo livre, no seio do qual as formas (polissêmicas) e as práticas (sensuais), liberadas da prisão binária, alcançarão um estado de expansão infinita.

A meta de Barthes: abolir a opressão que jorra da Doxa em forma de discurso, o “jogo paradigmático” de dualidades em torno da sexualidade. Com isso, liberar o sujeito do discurso infeliz, perverso. A meta do eu lírico de Ana C.: eliminar

o súcubo – o paradigma daquele que se põe “por baixo”, que se submete na cópula – buscando romper os estereótipos, e não escrevendo, como quer Moriconi (2000, p. 307), “a bissexualidade, a homossexualidade”.

O texto extrapola, portanto, as noções em torno da sexualidade: se quisermos um tema, talvez seja esse o da própria linguagem, o da encenação da transgressão da linguagem. É possível, neste momento, retomar outro ponto dentre os destacados na fala de Moriconi (2000): lendo esse poema, concluímos que não se trata de uma “poesia cifrada”, mas de poesia simplesmente (não de poesia “simples”). A leitura do poema não se faz por “chaves”, mas por associações, por deslocamentos de sentidos indiciados no próprio texto. Uma escrita cifrada implicaria necessariamente uma linguagem secreta, um código cujas regras estariam em posse do autor. Ora, não basta apropriar-se de um código, de uma receita, de uma “instrução de bordo” para ler o poema: é necessário mergulhar na tessitura dos signos para liberar as possibilidades de significações latentes. Não deciframos o texto; tornamo-lo possível, enquanto escritura.

Voltaremos a essas questões mais adiante; por enquanto, acompanhamo-nos de outro poema, no qual Ana Cristina ultrapassa novamente os limites da sexualidade:

### **Samba-canção**

Tantos poemas que perdi.  
Tantos que ouvi, de graça,  
pelo telefone – taí,  
eu fiz tudo pra você gostar,  
fui mulher vulgar,  
meia-bruxa, meia-fera,  
risinho modernista  
arranhado na garganta,  
malandra, bicha,  
bem viada, vândala,  
talvez maquiavélica,  
e um dia emburrei-me,  
vali-me de medidas  
(era uma estratégia),  
fiz comércio, avara,  
embora um pouco burra,  
porque inteligente me punha  
logo rubra, ou ao contrário, cara  
pálida que desconhece  
o próprio cor-de-rosa,  
e tantas fiz, talvez  
querendo a glória, a outra

cena à luz de spots,  
talvez apenas teu carinho,  
mas tantas, tantas fiz...  
(ATP, p. 72)

O apelo de Moriconi (2000) nos sensibiliza; podemos restringir a compreensão do texto à questão da sexualidade, já que sobejam elementos para tal análise: o tema é materializado por uma voz lírica que, perscrutando segredos indiciados nas ruínas de seu passado, encontra marcas de atitudes ao mesmo tempo transgressoras e ambíguas. O eu lírico feminino identifica-se com uma postura homossexual, mas as qualificações, não por acaso, são elaboradas por adjetivos que acompanham o homossexualismo masculino (“bicha”, “viada”). Esse elemento é suficiente para que nos livremos das categorias impostas pela língua, tais como heterossexualidade, homossexualidade, bissexualidade, feminilidade, virilidade. Os índices são confusos: uma mulher viada, que “desconhece / o próprio cor-de-rosa”. Afirmar a ignorância de sua condição feminina revela, certamente, o predomínio de uma postura crítica e libertadora frente ao assunto sobre uma atitude assertiva ou mesmo engajada em relação a uma orientação sexual. Lemos, afinal, um poema e não um texto panfletário, ou uma carta de intenção.

Poderíamos, evidentemente, desenvolver ainda mais essas reflexões, apontando o brio e a perspicácia da poeta em face de um contexto ainda hostil à expressão da diversidade sexual. Entretanto, nesse texto, o eu lírico de Ana Cristina Cesar, ao reconstruir os traços de uma identidade, mergulha em outras questões, lançando mãos de estratégias variadas de linguagem. O título, por exemplo, é um elemento que oferece estranheza à leitura, já que o poema não é exatamente uma canção, muito embora os recursos pertencentes ao estrato fônico estejam presentes (aliterações, assonâncias, preocupação com o ritmo poético). No entanto, o samba-canção, uma variedade do samba carioca que funde letras de teor sentimental ao ritmo próprio do gênero, é recuperado no quarto verso, uma referência explícita à composição “Pra você gostar de mim (Taí)” (1930)<sup>17</sup>, de autoria de Joubert de Carvalho, eternizada por Carmem Miranda. Na canção, a mulher canta o sofrimento frente a um impasse amoroso, suplicando ao seu amante a correspondência de seus

---

<sup>17</sup> Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim / Oh! meu bem, não faz assim comigo não! / Você tem, você tem que me dar seu coração! // Meu amor não posso esquecer / Se dá alegria faz também sofrer / A minha vida foi sempre assim / Só chorando as mágoas que não têm fim // Essa história de gostar de alguém / já é mania que as pessoas têm / Se me ajudasse Nosso Senhor / eu não pensaria mais no amor. (Extraído de [http://carmen.miranda.nom.br/grv\\_272.html](http://carmen.miranda.nom.br/grv_272.html).)

sentimentos. No poema, Ana C. dá voz a uma mulher que se dirige ao interlocutor, revelando seus mistérios.

Nos dois casos, a semelhança com as cantigas de amigo não é fruto do acaso. Nesse gênero lírico que remonta à Idade Média, originário das regiões da Galícia e de Portugal, o sujeito lírico feminino, segundo D’Onofrio (2003, p. 87-90), manifesta a coita amorosa em resultado da ausência ou indiferença de seu amado. Tanto na canção de Carvalho como no poema de Ana Cristina, encontramos esse mesmo contexto de enunciação, porém, em “Samba-canção”, não há clareza quanto à identidade dos interlocutores e o motivo da aflição do eu poético. Este busca desenhar sua própria imagem, mas a tentativa resulta em um esboço incompleto, representativo de sua crise identitária: uma voz feminina multifacetada e inconstante, recriada a partir de uma lista de máscaras – “vulgar”, “meia-bruxa”, “meia-fera”, “viada”, “vândala”, “maquiavélica”<sup>18</sup>, “burra” – que, em dado momento, é anulada estrategicamente por uma mulher delicada, que se vale de medidas, mulher contraditória, “burra, / porque inteligente”. Nota-se que a questão da sexualidade é apenas parte do problema.

Se essas observações a respeito do eu lírico já revelam indefinição, o que dizer de seu interlocutor no poema? Nas cantigas de amigo, a moça exprime sua queixa à mãe, irmã ou amiga; na canção de Carvalho, a mulher lastima-se com o próprio amante; já no poema, não é possível definir um destinatário com clareza. À primeira vista, o sujeito lírico lamenta-se explicitamente com seu amante (“eu fiz tudo pra você gostar”; “talvez apenas teu carinho”), mas a leitura de alguns versos insinuam outra alternativa de diálogo, em que os protagonistas se transformam, numa teatralização característica da poesia de Ana C.: a mulher e seu objeto amoroso dão lugar à poeta e seu leitor. No entrelaçamento do discurso amoroso com o metalingüístico, a autora revela a natureza intertextual de seu poema (“Tantos poemas que perdi. / Muitos que ouvi, de graça”) e as estratégias mediante as quais procura realizar o impossível: o contato entre autor e leitor, a união entre sujeito e ser amado. O eu lírico observa a natureza do seu próprio texto e, revirando as máscaras forjadas em seu jogo de sedução, desvela uma figura sem rosto, indefinível: o sujeito indeciso entre a construção de uma identidade e a desconstrução de suas personas.

---

<sup>18</sup> Atentar à aliteração (/v/) que une esses três adjetivos, sugerindo uma associação entre a orientação sexual e uma postura artilosa.

Nessa tensão criada em torno da crise identitária, a voz lírica manifesta-se como corpo que respira desejo, um “eu” que se afirma como aquele que ama na ausência do objeto amado. Barthes (2003, p. 35-36) destaca que, no discurso amoroso – e não se pode negar que o poema em questão se constrói nos limites linguageiros do território amoroso –, a ausência é o traço distintivo do outro, do ser amado: “é o outro que parte, sou eu quem fica”. Nesse sentido, a manifestação da ausência seria nada mais do que a insistência da falta, da cisão entre o “tu” que parte e o “eu” que permanece e, conseqüentemente, o lugar, no discurso, do enunciatador. Em outras palavras, é na ausência do outro que o sujeito consegue encontrar o seu lugar no discurso, pois é ele quem sofre e pode dizer essa ausência. Um paradoxo, pois “sou” a ausência do outro: “*eu*, sempre presente, constitui-se apenas diante de *ti*, sempre ausente”. Barthes (2003, p. 39) chega a situar a própria instauração da linguagem na ausência, uma vez que, para suportá-la e retardar o sofrimento, é preciso manipulá-la, preenchê-la, mediante um ritmo de vai-e-vem instaurado pelo signo: “a linguagem nasce da ausência: a criança fabricou um carretel, joga-o e apanha-o, mimando a partida e a volta da mãe: um paradigma foi criado”.

É desse jogo criado na linguagem que Ana C. coloca em crise a identidade do sujeito: a mulher consciente de suas imagens, de suas personagens, mas que não sabe o que é; a autora consciente de que sua enunciação é o resultado de um amálgama de outras vozes, masculinas e femininas, mas que busca a sua singularidade. O próprio Moriconi (1996, p. 124-125, grifo nosso), ao tentar esboçar a biografia da poeta, aponta para essa problematização:

O texto de Ana existe para atestar a permanência de um valor: o empenho total com a escrita. Nesse sentido, ele é texto essencial. E por isso pode tornar-se literariamente canônico.

Texto que leva às últimas conseqüências uma tendência perfeitamente detectável na melhor poesia brasileira contemporânea: tematizar o processo – ou romance – de formação do sujeito apenas para falar de sua fragilidade histórica e existencial. Tenacidade na dissolução. Não se trata exatamente da *extinção* filosófica do sujeito enquanto tal, enquanto ideal e enquanto processo de expansão de um eu individual ou coletivo. São as dinâmicas sociais da subjetivação que mudam, agora mais plurais, mais difusas, porém mais intensas num nível micro (como ocorre nas afirmações étnicas e tribais).

Observamos, pois, uma poética do sujeito que problematiza incertezas, opacidades, ambigüidades e multiplicidades disseminadas por sua passagem no

texto. Na esteira de uma crise em torno desse “processo de formação do sujeito”, os cinco versos que encerram “Samba-canção” são particularmente sugestivos: uma escritora em busca da glória ou apenas do carinho de seu amante-leitor? “Ai que enjoô me dá o açúcar do desejo”, responderia Ana C. em outro poema<sup>19</sup>. A imagem da poeta que reluta em aceitar seu destino luminoso nos permite abordar o ponto restante da lista proposta para discussão no início do capítulo: o estreitamento entre vida e obra. Isso porque seria possível, sem dúvida, relacionar a relutância do eu lírico às crises pessoais de Ana Cristina no período em que escreve e publica *A teus pés*: uma poeta, como quer Moriconi (2000, p. 307), consciente de que seu êxito como escritora entraria em choque com sua própria poética, antagonista do sucesso editorial. Nesse sentido, nada mais natural do que se valer do “caso de vida” Ana Cristina Cesar, a fim de encontrar “chaves” de leitura para a “poesia cifrada”. No entanto, tal consideração nada contribui para a compreensão de outros aspectos – a intertextualidade; o jogo de sedução do leitor; a dissolução do sujeito –, encenados no espaço textual.

Embrenhamo-nos, a partir desse momento do trabalho, em um território hostil, palco de inúmeros debates da crítica nas décadas passadas: o binômio vida/ficção, autor/texto, literário/extra-literário. Para prosseguirmos, optamos por analisar o texto de Ana C., retomando algumas posições críticas defendidas no século XX, a respeito do lugar do autor na análise literária. Iniciaremos essa discussão a partir das noções de Mikhail Bakhtin sobre autoria, diário, confissão e autobiografia.

## **2.2. Diário e cartas: máscaras confessionais**

Para analisar a escritura de Ana C. sob o ponto de vista da presença / ausência da biografia, é necessário, antes de mais nada, distinguir como se organiza o discurso autobiográfico no *corpus* desta análise. *A teus pés* (1982) é um volume que incorpora quatro livros: o próprio *A teus pés* e outros três publicados originalmente de forma artesanal: *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvax de pelica* (1980). *Cenas de abril* contém 24 textos que transitam entre os mais diferentes gêneros: poemas, verbete de dicionário, fragmentos de diário, poemas em prosa, prosas poéticas. Trata-se de um conjunto plural, em que se evidencia, primordialmente, uma indefinição quanto às formas presentes,

---

<sup>19</sup> “Nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares”, de *Cenas de abril* (p. 63).

indefinição essa que se traduz na dificuldade de se enquadrar a poética da autora em categorias definidas. *Correspondência completa*, por sua vez, constitui-se de um texto único, espécie de carta fragmentada de Júlia a “My Dear”. *Luvras de Pelica* é uma coletânea de 34 de fragmentos, dentre os quais apenas o último contém um título (Epílogo); nessa obra, ao contrário do que ocorre em *Cenas de abril*, predomina o tom prosaico em fragmentos que mais parecem excertos de um diário íntimo ou de um texto confessional, embora não se possa afirmar com clareza o gênero a que se amoldam os textos. Já *A teus pés* retoma a diversidade presente na primeira publicação: 43 textos de diferentes formatos, em que se destaca a construção em versos, se comparamos essa obra às anteriores.

Sobre a dificuldade de se enquadrarem certos textos de Ana C. em um gênero específico (poema, prosa), destaca-se um artigo de Maria Lucia de Barros Camargo (2006) sobre o problema. A pesquisadora ressalta que o texto de Ana Cristina não é um exemplo de ruptura de gêneros, nos moldes das experiências modernistas, mas de uma “indiferenciação”, uma “desierarquização”. Em outras palavras, Ana C. despreza os limites entre os gêneros em seus textos. Camargo (2006) chama a atenção à construção dos fragmentos prosaicos da autora: neles, verificam-se alguns “versos intrusos”, cortes que não se confundem com a mudança de um parágrafo a outro, ou com o final de uma linha, aspecto que sugere a presença do discurso poético. Além disso, a linguagem poética manifesta-se também pelas “estruturas paralelísticas e de repetição – sintáticas e sonoras” (CAMARGO, 2006, p. 86). A autora conclui seu ensaio, destacando a impossibilidade de se definir claramente certos textos de Ana C. como poemas em prosa, preferindo outras expressões, como “poesia disfarçada de prosa” ou “formas poéticas em prosa”, já que a obra coloca em crise esses gêneros.

Tal indefinição em torno dos gêneros reverbera necessariamente nos elementos que constituem o texto literário e implica um trabalho ingrato para o exercício crítico: ao analisar um fragmento, como devemos tratar do sujeito da enunciação? Seria ele narrador ou eu lírico? É possível considerar as vozes que se revelam nos textos como personagens? Como tratar do problema do autor, frente a essa indeterminação? Vejamos como esses aspectos se apresentam no terceiro fragmento de *Luvras de pelica*:

Estou muito compenetrada no meu pânico.  
Lá de dentro tomando medidas preventivas.  
Minha filha, lê isso aqui quando você tiver  
perdido as esperanças como hoje. Você é meu  
único tesouro. Você morde e grita e não me  
deixa em paz, mas você é meu único tesouro.  
Então escuta só; toma esse xarope, deita no meu  
colo, e descansa aqui; dorme que eu cuido de  
você e não me assusto; dorme, dorme.  
Eu sou grande, fico acordada até mais tarde.  
(LP, p. 96)

Ainda que não se possa distinguir claramente o fragmento a partir de diferenças formais – poema em prosa, disfarce poético? –, é evidente que ele se aproxima mais de alguns gêneros discursivos: o diário íntimo, a carta, o texto de confissão. Nesses casos, a organização do texto contribui para uma aparência autobiográfica ou efeito de intimidade. O sujeito da enunciação inicia o fragmento com uma frase extremamente objetiva a seu respeito, dando a conhecer um estado de alma que confunde concentração e medo. Em seguida, num registro ainda mais condensado, sugere as providências para lidar com sua condição: tomar “medidas preventivas”, mas prevenir o quê? Um corte brusco rompe com o encadeamento lógico que parecia se estabelecer a partir dessas primeiras frases e dá lugar a um diálogo: surge uma conversa com um interlocutor feminino (“Minha filha”), uma confissão que contém a percepção ambígua acerca de um relacionamento; revela-se a violência cometida pelo outro, percebido, ao mesmo tempo, como “único tesouro”. Em seguida, o que parecia se construir apenas como confissão, torna-se drama, pois os dois interlocutores passam a interagir no espaço da linguagem: o sujeito maternal cuida do outro, que se encobre com a máscara do enfermo, o doente que precisa de zelo, de atenção. O texto se encerra com uma espécie de retomada da ordem inicial: novamente o sujeito tece uma consideração a seu respeito, como uma criança que se afirma madura: “Eu sou grande, fico acordada até mais tarde”. No entanto, essa frase conclui também a cena que se materializava até então: enquanto o outro dorme, o eu poético mantém-se em estado de vigília.

Trata-se de uma leitura linear construída a partir dos índices mais superficiais do texto, que revelam, já à primeira vista, a teatralização da linguagem: diário, apelo, diálogo e cena dramática se alternam no espaço discursivo. O tom confessional, por sua vez, mantém a unidade entre essas estruturas e revela a falta que se instaura no ato da leitura: como o leitor poderia alcançar uma compreensão acabada sobre o

momento que se revela no texto, uma vez que não conhece os protagonistas da ação? Faltam a ele informações sobre cada “personagem”, em especial aquela encarnada pelo sujeito da enunciação: seria a própria autora que, no exercício da confissão diária, revela um segredo a respeito do ser amado? Não estaria ela travando uma conversa consigo mesma? Não residiria no apelo ao interlocutor (“Você”), um movimento de alteridade, um lançar-se ao leitor, esse *voyeur* que invade a intimidade alheia? Trata-se de questões que o texto dissemina, mas não responde, em uma dinâmica potencialmente reflexiva que se constrói na enunciação.

Para prosseguir com o desenvolvimento desses questionamentos, considerando o hibridismo de gêneros que caracteriza o fragmento em questão, valemo-nos do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin. Ao tratar da elaboração da personagem, em sua *Estética da criação verbal*, Bakhtin (2003, p. 04-05) destaca que, num primeiro momento, o autor parte de uma visão incerta de sua criação para compô-la e que isso implica, inicialmente, “muitos trejeitos, máscaras aleatórias, gestos falsos e atos inesperados em função das respostas volitivo-emocionais e dos caprichos de alma do autor”. Em seguida, sugere, do ponto de vista do autor, qual seria o drama da criação: a tensão construída pela definição de uma imagem da personagem, luta essa que equivale à luta do autor consigo mesmo. Afinal, o sujeito é feito de máscaras, e as máscaras que retira do outro é ele mesmo quem as coloca.

Mas, afinal, o que é o autor? Como definir essa categoria do texto literário? Bakhtin (2003, p. 10-12), tendo em vista a construção do romance, busca entendimento em torno dessa espécie, mediante sua relação com as personagens:

Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. (...) A consciência do autor é a consciência da consciência (...). Não posso viver do meu próprio acabamento e do acabamento do acontecimento, nem agir; para viver preciso ser inacabado, aberto para mim – ao menos em todos os momentos essenciais –, preciso ainda me antepor axiologicamente a mim mesmo, não coincidir com a minha existência presente.

(...)

(...) o autor conhece e enxerga mais não só no sentido para onde a personagem olha e enxerga mas também em outro sentido, que por princípio é inacessível à personagem; é essa posição que ele deve ocupar em relação à personagem.

Sabemos que o teórico tem em mente, nessa análise, o romance; seu olhar, nesse caso, não se dirige ao problema específico da poesia e das relações entre o

poeta e a construção do sujeito lírico. De toda forma, como o texto apresentado despreza as fronteiras dos gêneros, é possível estabelecer analogias entre a relação do autor com sua personagem e o poeta às voltas com o eu lírico, já que não se pode definir, com clareza, uma categoria de análise. O autor é um agente, uma entidade responsável pela unidade da obra, uma consciência das consciências presentes e manifestadas no texto, e cada consciência construída é uma máscara feita de linguagem. Considerando o fragmento em questão, poderíamos, pois, assumir o risco da seguinte hipótese: o leitor tem em mãos o excerto de confissão de um sujeito que corresponderia à própria autora. Nessa confissão, a voz autoral constitui-se em duas maneiras: a partir do que pode dizer a respeito de si mesma (“Estou muito compenetrada no meu pânico. / Lá de dentro tomando medidas preventivas”, “Eu sou grande, fico acordada até mais tarde”) e do que afirma sobre o outro, sobre a relação que estabelece com o outro (“Você morde e grita e não me / deixa em paz, mas você é meu único tesouro!”). Pela fusão dessas duas possibilidades, o próprio sujeito elabora sua marca identitária (“Eu sou grande, fico acordada até mais tarde”).

O texto, nesse caso, esbarraria em dois gêneros propostos por Bakhtin (2003, p. 130-138): o “auto-informe” e a “confissão”. A existência do primeiro está condicionada àquilo que o autor pode dizer de si mesmo, sem o ponto de vista do outro, que pode contaminar a enunciação. Segundo Bakhtin, não pode haver preocupação estética em um auto-informe, pois os elementos estéticos estão “fundados na consciência valorativa do outro”; todo acabamento estético está fundamentado no olhar do outro. Num auto-informe, o sujeito da enunciação, caso fosse capaz de realizar esse acabamento, encerraria, concluiria sua própria existência, o que seria impossível, já que essa conclusão seria dada por uma palavra, um ato de criação artística, e esse abre a vida à existência, ao invés de encerrá-la.

O auto-informe dá lugar à confissão no momento em que se rompe o caráter puramente individual e solitário do ato criativo; esse se transforma em um movimento de súplica que parte do sujeito para fora dele: “o pedido e a súplica permanecem abertos, inacabados, como que se fragmentam em direção ao futuro

não predeterminado do acontecimento”<sup>20</sup>. Tal dinâmica implica, necessariamente, a presença de uma alteridade, pois é apenas na presença do outro – ao menos esse outro que existe em cada um – que o sujeito pode afirmar sua existência:

O fato de eu dar importância, ainda que infinitamente negativa, à minha determinidade, de eu, em linhas gerais, colocá-la em discussão, isto é, o próprio fato de eu ter consciência de mim na existência já sugere que não estou só no auto-informe, que me reflito axiologicamente em alguém, que alguém está interessado em mim, que alguém precisa de que eu seja bom. (BAKHTIN, 2003, p. 132-133).

O autor toca em questões muito caras à escritura de Ana C., em particular ao texto analisado. Destaca-se a importância do outro no projeto de autoconsciência implícito em sua escritura, considerando-se a autoconsciência como um caminho inevitável para a busca de respostas em torno da dissolução do sujeito<sup>21</sup>. Em outros termos, o sujeito de enunciação, em um registro confessional, inclui o outro para falar de si mesmo. Camargo (2003, p. 244-245) ressalta nessa questão ao analisar o início do fragmento de diário que encerra o último poema de *A teus pés*, “Fogo do final”: “Preciso começar de novo o caderno terapêutico. Não é como o fogo do final. Um caderno terapêutico é outra história. É deslavada. Sem luvas. Meio bruta.” (ATP, p. 53). A pesquisadora identifica, no termo “caderno terapêutico”, alusão a uma das funções de um diário íntimo, o de “auxiliar no processo de auto-análise, de auto-conhecimento. Canal por onde escoam as angústias”. É como se Ana C., nessa passagem, salientasse a oposição entre a confissão pura, substituta do terapeuta, e a invenção literária, insincera, o “fogo do final”<sup>22</sup>.

Essas considerações permitem identificar um aspecto central do texto de Ana Cristina: a afirmação do sujeito, a partir do recorte feito pelo outro. No entanto, não podemos esquecer que essas mesmas considerações partem de um pressuposto frágil, o de que o fragmento citado seria um excerto de confissão da autora, extrato

---

<sup>20</sup> Segundo o teórico, seria impossível o auto-informe puro, pois tal gênero implicaria a solidão absoluta, o silêncio. Por esse motivo, Bakhtin refere-se às duas categorias como uma só: o auto-informe-confissão.

<sup>21</sup> O próprio gênero diário, muito requisitado e transformado por Ana C., é marcado pela ambigüidade em torno do destinatário; trata-se de um gênero em que o autor não se dirige a ninguém, ou melhor, dirige-se a si mesmo. Diferente das cartas, outro gênero versado pela escritura de Ana Cristina, em que o destinatário é evidente. Pela simples apropriação dessas duas categorias, sugere-se a preocupação da autora em lidar com as questões em torno da interlocução na literatura.

<sup>22</sup> Ressoam, na leitura de Camargo (2003), as deliberações de Barthes (2004b, p. 447) sobre a pertinência da escritura do diário. O autor critica a sustentabilidade desse gênero em função de seu caráter terapêutico, pois tal objetivo estaria condicionado à sinceridade do autor: “mas a psicanálise, a crítica sartriana da má fé, aquela outra, marxista, das ideologias, tornaram vã a confissão: a sinceridade não passa de um imaginário de segundo grau”.

de um diário, talvez. Sabemos, porém, que não se trata de confissão, mas de seu correspondente fictício, o drama da confissão. No texto de Ana C., a escritura, quando apoiada na forma do diário, revela um autocentramento, porém entendemos que esse é um exercício literário, um jogo cênico, construído entre autor e leitor. Mesmo assim, se a autora opta por criar com base das ruínas desse gênero, acaba por fazer emergir estes aspectos: a presença de um “eu”, que solidifica sua determinidade como indivíduo; a ausência da alteridade. A questão é que, no livro, essas características são transgredidas: o que era determinidade do indivíduo passa a ser verificado como exposição ao outro, um certo exibicionismo por parte do autor, em contraponto com o *voyeurismo* do leitor; o outro, ausente no contexto original do diário, passa a ser considerado de uma maneira pouco usual, estranha. Portanto, apesar de não fornecer instrumental capaz de suportar o texto de Ana C. em sua totalidade, Bakhtin permite observar que, mesmo quando o ato de enunciação revela o predomínio da determinidade do indivíduo e da supressão do outro, este está presente; de certa forma, refletir sobre si mesmo significa importar-se com o outro.

É evidente a importância dada à categoria do leitor na poética de Ana Cristina Cesar. O leitor, esse outro, ao mesmo tempo singular e anônimo, é essencial para a constituição do sujeito de enunciação. Se considerarmos novamente os fragmentos de diário íntimo que compõem *Luvás de pelica*, veremos adensar esse “outro-leitor” no interior do próprio texto:

Estou jogando na caixa do correio mais uma carta para você que só me escreve alusões, elidindo fatos e fatos. É irritante ao extremo, eu quero saber qual foi o filme, onde foi, com quem foi. É quase indecente essa tarefa de elisão, ainda mais para mim, para mim! É um abandono quase grave, e barato. Você precisava de uma injeção de neo-realismo, na veia.  
(LP, p. 102)

Nesse décimo primeiro fragmento, sugere-se uma mudança de gênero: é tão marcante a presença do destinatário, que o texto mais parece uma carta em tom de desabafo, na qual o autor revela suas angústias em relação à leitura da correspondência (ou seria ficção?) escrita pelo outro. Tal hipótese é reforçada pela referência à “caixa do correio” no início do fragmento. No entanto, o texto que lemos não é a carta enviada a esse destinatário, mas o desabafo, a confissão do sujeito sobre suas dificuldades de leitura, sobre sua irritação frente a um material repleto de

lacunas, de elipses que só revelam a ausência, a falta. O outro torna-se, cada vez mais, distante, em função dos vazios que constituem o texto; o sujeito sente-se, então, abandonado. Ocorre, entretanto, que tal problema é inerente à própria escritura de Ana C.: seu texto é lacunar, repleto de referências autobiográficas oblíquas, imprecisas, desconstituídas de seu contexto original. O leitor de *Luvras de pelica*, sedento pela intimidade de uma autora que dissimula suas marcas biográficas no texto, sempre se frustra, pois é incapaz de delinear a imagem da poeta, já que nomes, fatos e impressões do real são inexatos. Restam apenas dúvidas: afinal, quem é o sujeito de enunciação e a quem ele se dirige? Não estaria a própria Ana C., nesse fragmento, criando uma voz a partir das impressões de seu leitor-modelo, que, num jogo de máscaras, desabafa com a própria poeta? E o leitor, como encontrá-lo no texto? É ele, no ato performático de leitura desse texto, o próprio autor?

Para elucidar essa última questão, é pertinente retomar as considerações de Bakhtin (2003, p. 136) a respeito do leitor do auto-informe-confissão. Nesse gênero, estaria ausente a preocupação artística, já que se trata de um exercício de autocentramento, em que se verificaria, para empregar a terminologia proposta por Jakobson (2003), o predomínio da função emotiva, pois o acento se daria no emissor da mensagem. O leitor de um auto-informe-confissão, entretanto, é um intruso, uma espécie de invasor da intimidade alheia, não autorizado a entrar em contato com o texto. Nessa situação, não previsível para o autor do diário, ocorre uma transgressão da norma: o leitor não previsto, ao se deparar com o texto, tende a estetizá-lo, uma vez que dá a ele todos os elementos que lhe seriam transgredientes (“acabamento final”; fundo histórico, contextual). Bosi (2004, p. 182), ao analisar textos inéditos de Ana C. em forma de carta, comenta esse papel assumido pelo leitor:

Como nunca conhecemos o contexto completo onde se aninhariam as frases das missivas tão íntimas, precisamos costurar as alusões, para tentar conjecturar sentidos, como bisbilhoteiros ouvindo conversas de oitiva através da porta fechada.

O leitor passa, então, a se tornar autor do texto artístico, e o sujeito da enunciação, personagem, extrapolando os limites do gênero. Indicia-se, nesses apontamentos, o drama de linguagem construído por Ana C. no fragmento em questão.

Nos registros fictícios de diário íntimo que compõem *Cenas de abril*, tal dramatização é uma evidência:

### **Meia-noite, 16 de junho**

Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora. Daqui do meio sinto cara afogueada, mão gelada, ardor dentro do gogó. A matilha de Londres caça minha maldade pueril, cândida sedução que dá e toma e então exige respeito, madame javali. Não suporto perfumes. Vasculho com o nariz o terno dele. Ar de Mia Farrow, translúcida. O horror dos perfumes, dos ciúmes e do sapato que era gêmea perfeita do ciúme negro brilhando no gogó. As noivas que preparei, amadas, brancas. Filhas do horror da noite, estalando de novas, tontas de buquês. Tão triste quando extermina, doce, insone, meu amor.  
(CA, p. 77)

Alguém às voltas com indagações pessoais: é essa a imagem que se destaca, à primeira vista, no texto. Pode-se, inclusive, arriscar um breve esboço dessa voz: uma escritora angustiada, em crise com sua produção (“Não volto às letras”) e com seu papel social (“Não milito mais”), atormentada pelo ciúme (“Vasculho com o nariz o terno dele. (...). / O horror dos perfumes, dos ciúmes e do sapato / que era gêmea perfeita do ciúme negro brilhando no gogó”) e pela frustração frente ao amor sonhado (“As noivas que preparei, amadas, brancas”). Nada mais, entretanto, pode-se dizer a respeito desse eu que se expõe no texto. Seria a própria autora que, em momento de aflição, busca, no diário, uma forma de externar suas aflições? Frente a saliências que remetem a um tom tão confessional, intimista, por que não acreditar que se trata de pura subjetividade, de necessidade, por parte da autora, de expor sua vida, nos moldes da poesia de sua geração?

A resposta a tal questão talvez esteja escondida sob o próprio uso que a autora faz dos gêneros carta e diário. Em depoimento de 1983, a alunos do curso “Literatura de mulheres no Brasil”, Ana C. (CT, p. 256-273), ao comentar esse aspecto marcante em sua obra, afirma que o diário e as correspondências, historicamente, são produções fundamentalmente femininas, pois foi por meio delas que as mulheres começaram a escrever. A elas não era permitido expressar-se publicamente e, por isso, atinham sua escrita à esfera do familiar e da intimidade. Ana C. estava atenta para a caracterização do gênero epistolar: ao se escrever

cartas, não se faz literatura; procura-se “mobilizar alguém”. Mesmo quando o autor da carta escreve sobre suas intimidades, prioriza-se o destinatário. “É alguém que importa numa carta, mesmo que você esteja falando de coisas tuas” (CT, p. 257). O diário apresenta essas mesmas características: não havendo um destinatário real ou um interlocutor com quem o autor possa comunicar-se, cria-se um confidente imaginário, o “querido diário”. A diferença entre os dois gêneros está na concretude do interlocutor: maior no primeiro, e inexistente no segundo.

Já na literatura, a questão do interlocutor é inversa. Impossível saber para quem se escreve. Mesmo que sinta a necessidade de mobilização de alguém, o autor não é capaz de definir quem seria ele. Mesmo que haja uma pessoa em vista nas intenções do poeta – as canções de amor são bons exemplos dessa ocorrência –, “esse alguém se perde de certa forma”, afirma Ana Cristina (CT, p. 258-259). Nesse ponto, a autora apresenta uma importante chave para a interpretação de seu trabalho:

Dentro dessa perspectiva do desejo do outro é que queria colocar a minha insistência com o diário. Se vocês forem ver em termos, assim, totais, não tem muito diário. Diário não é o grosso, não é só diário que está rolando, não é só correspondência que está rolando. Isso é um momento, é um momento que acontece dentro de minha produção, que é o seguinte: de repente... eu me defrontei muito de perto com a questão do interlocutor, eu comecei, fui fazer poesia e tal, mas de repente, isso aí me incomodava muito. Quem é esse interlocutor?

Em seguida, criticada sobre a impossibilidade de se apreender a intimidade do diário, uma vez que não se conhece a vida de quem o escreve, a autora manifesta consciência a respeito da postura ardilosa que define sua escritura, sugerindo a origem falsamente confessional de sua poesia :

Eu acho que exatamente é esse tipo... essa armadilha que eu estou propondo. Existem muitos autores que publicam seus diários mesmo, autênticos. 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.

Deve-se observar também, conforme a própria autora, que nem toda sua produção poética dialoga diretamente com os gêneros carta e diário, ainda que a discussão em torno da autobiografia esteja sempre presente. Segundo Peixoto

(2003, p. 276), as marcas do discurso autobiográfico em Ana Cristina Cesar podem ser verificadas mesmo em poemas que não apresentam esses formatos:

A primeira pessoa (...) representa-se o mais das vezes no ato de escrever, sobre o presente ou passado recente, no calor da hora ou em tom de urgência – características da voz narrativa tanto de cartas como de diário.

As considerações apresentadas sobre a apropriação do gênero “diário”, em Ana C., são apenas um recorte do caráter autobiográfico de sua escritura, disseminado pelos diversos formatos presentes em sua obra. Se uma porta de entrada para o mistério de seus textos é a manipulação de gêneros que descrevem sua órbita em torno da autobiografia, é necessário, pois, explorar os aspectos desse discurso para identificar em que medida Ana preserva sua estabilidade, ou a transgride.

### **2.3. Autobiografia: o outro em mim**

Bakhtin (2003, p. 139) apresenta a seguinte definição de biografia / autobiografia: “Entendo por biografia e autobiografia (descrição de uma vida) a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida”. Para o autor, ganham destaque os termos “artisticamente”, “objetivar” e “mim mesmo”. Isso porque a autobiografia só pode ser considerada como tal caso contemple “valor artístico-biográfico”, descartando-se o acúmulo qualquer de informações sobre si mesmo. Tal valor é singular, pois revela uma proximidade entre autor e personagem (biográfica), que extrapola os limites do todo artístico:

O valor biográfico pode organizar não só a narração sobre a vida do outro, mas também o vivenciamento da própria vida e a narração sobre a minha própria vida, pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da minha própria vida.

A conscientização não é um simples acidente nessas reflexões a respeito do texto biográfico. Trazer à consciência a vida, iluminá-la é uma marca inconfundível do discurso biográfico, marca que se manifesta no próprio texto: ao enunciar minha existência, materializo minha percepção, meu conhecimento sobre ela. Torno possível o texto sobre minha vida a partir do momento em que a vivencio na linguagem. Há, entretanto, nesse processo de criação do texto autobiográfico, uma espécie de confusão entre os papéis de autor e personagem: os dois trocam de

lugar. Em posse da(s) máscara(s) da própria personagem autobiográfica, o autor identifica em si não o herói de sua biografia, mas um outro: o autor de sua própria biografia. Uma personagem às voltas com o seu próprio autor:

O autor da biografia é aquele outro possível, pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco quando nos olhamos no espelho, quando sonhamos com a fama, fazemos planos externos para a vida; é o outro possível, que se infiltrou na nossa consciência e freqüentemente dirige os nossos atos, apreciações e visão de nós mesmos ao lado do nosso *eu-para-si*; é o outro na consciência, com quem a vida exterior pode ser suficientemente móvel (...), que pode, não obstante, tornar-se duplo-impostor se lhe dermos liberdade e sofrermos um revés, mas, em compensação, com quem se pode viver uma vida de modo imediatamente ingênuo, tempestuoso e alegre (...). (BAKHTIN, 2003, p. 140).

Tal espécie de autor, por quem somos todos possuídos e assombrados, é o elemento unificador do texto autobiográfico: é sua consciência que integra, organiza a consciência livre e plural de sua personagem. Não precisamos adensar a discussão para perceber o diagrama de caminhos intrincados, ziguezagueantes da criação (auto)biográfica, no qual criatura e criador se revezam indefinidamente no prosaísmo textual. No discurso da autobiografia, o autor coloca-se à margem de si, vivencia a si mesmo, mas “não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida”; ele deve se tornar um “*outro* em relação a si mesmo” (Bakhtin, 2003, p. 13). As implicações para o autor do projeto autobiográfico: identificar o valor de sua imagem com base no ponto de vista de outro; passar a considerar tudo o que para ele não tem importância axiológica, mas é significativo para que os outros o percebam:

(...) em suma, espreitamos tensa e permanentemente, captamos os reflexos de momentos isolados e até do conjunto da vida, consideramos o coeficiente de valor inteiramente específico com que nossa vida se apresenta para o outro e inteiramente distinto daquele coeficiente com que a vivenciamos em nós mesmos.

Narrador de sua vida, o autor a contempla como se estivesse sendo recordada pelos outros. Os outros possíveis não são uma invenção, mas uma força axiológica que, sancionada pelo próprio autor, determina sua vida. Em um texto autobiográfico, as personagens secundárias são os outros para o narrador; a cada momento ele se embrenha pelo emaranhado que forma as estruturas dessas personagens; logo, essas consciências (representações dos outros para o próprio autor) invadem seu discurso, tornando-se constitutivas de sua percepção a seu

próprio respeito: “as formas de percepção axiológica dos outros se transferem para mim onde sou solidário com eles. É assim que o narrador se torna personagem” (BAKHTIN, 2003, p. 13).

Essa seria uma síntese do drama autoral de criação da voz narrativa em um texto autobiográfico tal qual diagramado por Bakhtin<sup>23</sup>. O autor complementa suas definições com outros dois aspectos que, segundo ele, seriam indissociáveis de tal discurso, a *indiferenciação* entre o ponto de vista estético e o ponto de vista da vida e a *ingenuidade* do autor em relação à ligação com sua personagem. A indiferenciação refere-se à coincidência entre os valores do autor e os de sua personagem, já que o primeiro é orientado pelas escolhas e percepções da personagem em relação à sua vida: “Só o que [a personagem] viu e quis em si e para si em sua vida o autor vê e quer nela e para ela” (BAKHTIN, 2003, p. 150). A ingenuidade, por sua vez, está relacionada com a transgressão de uma regra de ouro da obra de arte: embora autor e personagem nunca possam ocupar o mesmo território discursivo em um texto literário, na (auto)biografia autor e personagem acabam pertencendo a um mesmo universo de valores, pois os dois pensam, acreditam e duvidam das mesmas coisas:

Na biografia o autor é ingênuo, está ligado à personagem por relação de parentesco, os dois podem trocar de lugar (daí a possibilidade de coincidência pessoal na vida, isto é, a possibilidade autobiográfica). É claro que o autor, como elemento constitutivo da obra de arte, nunca coincide com a personagem: eles são dois, mas entre eles não há contraposição de princípio, seus contextos axiológicos são congêneres, o portador da unidade da vida – a personagem – e o portador da unidade da forma – o autor – pertencem ambos ao mesmo universo de valores. (...) Ambos – personagem e autor – são *os outros* e pertencem ao mesmo mundo de valores e autoridade dos *outros*. (BAKHTIN, 2003, p. 150).

Conclui-se, portanto, que a transgressão à regra não é tão vigorosa, pois autor e personagem só coincidem por se tratar de duas categorias que, nessa modalidade específica, constituem uma mesma máscara languageira. Para Bakhtin (2003, p. 153), o autor passa a se tornar um “puro artista” na medida em que deixa de ser ingênuo, rompendo o parentesco com a personagem, opondo “valores

---

<sup>23</sup> Podemos, a título de curiosidade, distinguir o sujeito de enunciação de um texto autobiográfico e o de um auto-informe puro. Nessa última categoria, o sujeito (*eu-para-mim*) organiza fragmentos vivenciados unicamente por ele em seu interior. Já no texto autobiográfico, o sujeito necessita da “posição axiológica do outro” para constituir-se como voz narrativa.

transgredientes do acabamento” aos valores da vida da personagem. Nesse caso ocorre o que denomina “estilização da forma biográfica por um autor crítico”.

Todas essas considerações são fundamentais para a análise do discurso autobiográfico apropriado por Ana Cristina Cesar em sua obra. Em outra de suas poesias disfarçadas, agora sem o registro explícito do diário, a autora revela o jogo cênico entre autor e sua criação:

### **Atrás dos olhos das meninas sérias**

Aviso que vou virando um avião. Cigana do  
horário nobre do adultério. Separatista  
protestante. Melindrosa basca com fissura da  
verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza  
era meu fraco, o primeiro side-car anfíbio nos  
classificados de aluguel. No flanco do motor  
vinha um anjo encouraçado, Charlie's Angels  
rumando a toda para o Lagos, Seven Year Itch,  
mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu  
salto engancha no pedaço de pedal?), não me  
afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem  
gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e  
profetizo com minha bola de cristais que vê  
novela de verdade e meu manto azul dourado  
mais pesado do que o ar. Não olho para trás e  
sai da frente que essa é uma rasante: garras  
afiadas e pnalta.  
(ATP, p. 24)

Não se trata de um narrador, mas de um sujeito de enunciação lírico e de *outros* que participam do texto. Esses outros podem ser personagens ou vozes recortadas pela percepção do sujeito. O título já evidencia uma voz que ecoa em outros textos da autora: Manuel Bandeira (1987: 217). Nesse caso, o poeta pernambucano comparece com o verso do poema “Variações sérias em forma de soneto”, de *Estrela da tarde*:

### **Variações sérias em forma de soneto**

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

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

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

Mas poderei dizer-vos que eles ousam?  
Ou vão, por injunções muito mais sérias,  
Lustrar pecados que jamais repousam?

O jogo intertextual desenvolvido por Ana C. em seu texto foi analisado de forma rigorosa por Camargo (2003, p. 190-194), que aponta para as diferentes concepções da identidade feminina dos dois autores. Em “Variações...”, manifesta-se uma tensão entre a ousadia do eu lírico, masculino, e a seriedade das meninas observadas. Por trás dos olhos dessas meninas, mares tranqüilos. Já no texto de Ana Cristina, essa leitura é subvertida. Não são mais eles quem ousam, mas elas, as mulheres<sup>24</sup>. É a figura feminina que agora se atreve, arrisca e escreve, em oposição ao estereótipo reiterado por Bandeira. Em lugar das meninas sérias, a mulher-avião, adúltera, separatista, melindrosa, que não se enquadra mais na figura imaculada do passado, mas se transforma em anjo encouraçado de garras afiadas.

Destaca-se também a alusão a duas referências não-literárias: *Charlie's Angels* e *Seven Year Itch*. O primeiro, um seriado de televisão dos anos 70, conhecido no Brasil como *As panteras*, no qual três belas detetives, vestindo longas pantalonas e echarpes, solucionavam casos policiais; a imagem da mulher, que, sem transformar sua feminilidade, apodera-se de traços da figura masculina, com o ímpeto agressivo e a prática do poder pela violência, é explorada pela poeta na construção de um eu lírico feminino arrojado e multifacetado. Por sua vez, *Seven Year Itch*, título de filme de Billy Wilder, de 1955, traduzido no Brasil como *O pecado mora ao lado*, remete tanto ao choque entre a sensualidade e a marca da pureza quanto ao uso que a mulher faz desse conflito; no filme, Marilyn Monroe interpreta “A garota”, personagem ambígua, que transita entre a mais pura ingenuidade e a lascívia e, por isso, confunde o espectador: teria a personagem consciência de sua

---

<sup>24</sup> Em *A teus pés*, antecedendo o texto citado, há outro com o mesmo título, “Atrás dos olhos das meninas sérias”, em que Ana Cristina transcreve o último terceto do poema de Bandeira, quebrando a regularidade métrica e fazendo apenas uma troca: “Mas poderei dizer-vos que elas ousam? Ou vão, / por injunções muito mais sérias, lustrar pecados / que jamais repousam?” (ATP, p. 23, grifo meu). No poema de Ana C., são as mulheres que se atrevem, que transgridem. A transgressão, no texto, manifesta-se também pelo desprezo ao rigor formal da forma de soneto. Não há, entretanto, na apropriação intertextual, apenas a troca de um pronome masculino pelo feminino: o contexto do terceto é de dúvida, o eu lírico questiona se a ousadia pode ser tratada como tal, ou se seria apenas uma maneira de se redimir de seus pecados.

beleza e valer-se-ia dela como estratégia de sedução ou, simplesmente, seria ignorante do poder que esse traço lhe proporciona? Difuso, elaborado por meio de vários fragmentos, o eu lírico concebido por Ana Cristina não se encaixa em nenhum modelo de mulher. Ao mesmo tempo em que escancara uma atitude de modernidade, não esconde o passado: o título do poema, à medida que parodia sua fonte, estabelece o diálogo e confirma sua origem, afinal, como ela mesma afirma em outro poema, “sou uma mulher do século XIX / disfarçada em século XX” (ID, 138).

“Atrás dos olhos das meninas sérias”: perseguir a imagem feminina, ir ao encaixe de um objeto de desejo ou, simplesmente, desvelar o mistério do olhar feminino, sua intenção, motivações, causas mais obscuras que se escondem atrás de suas máscaras. Uma ambigüidade que, por caminhos diferentes, conduz o leitor a um mesmo território: o da busca em torno da identidade. Se considerarmos os aspectos apontados por Bakhtin (2003), é possível estabelecer algumas analogias entre essa busca, que constitui o discurso autobiográfico, e o texto em questão. Trata-se, claramente, de uma consciência sobre si mesma, da tentativa de delinear uma auto-imagem mediante alguns fragmentos. Mas se quisermos continuar essa analogia, uma ressalva é necessária: não há, nesse texto, personagem, e, sim, uma voz, o eu lírico que, por sua vez, constitui-se a partir de uma colagem de outras vozes, colhidas do cinema, da TV, da tradição moderna da literatura, sem contar as referências que não conhecemos e que, certamente, participam do texto (as conversas roubadas).

Dando continuidade à hipótese autobiográfica: autor encarna um eu lírico que se constitui em meio ao jogo intertextual do discurso. Colocando-se à margem, como afirma Bakhtin (2003) a respeito do autor autobiográfico, Ana C. vivencia a si mesma como personagem dramática, procurando criar sua imagem com base no que o outro diz a seu respeito. Mas o outro, nesse texto, são falas, e não personagens secundárias. São as vozes com as quais o eu lírico constrói seu texto dialógico: “colagem de falas”, como aponta Sússekind (1995, p. 13). Uma espécie estranha de texto, híbrido de autobiografia e poema lírico, apoiado em uma encenação dramática na qual a primeira pessoa atualiza seu monólogo. No palco do texto, o sujeito

interpreta a personagem autobiográfica que busca, nas vozes ao seu redor, uma maneira de se delinear<sup>25</sup>.

Se considerarmos essas aproximações, podemos afirmar a pertinência da abordagem da escritura de Ana C. como discurso autobiográfico, salvo todas as singularidades de seu texto. Entretanto, o caráter intertextual e fragmentário de sua voz vem quebrar dois aspectos centrais apontados por Bakhtin a respeito da prosa autobiográfica: indiferenciação e ingenuidade. Tais elementos não se manifestam na obra de Ana C., pois não poderiam coexistir com a criticidade presente em sua dicção. A diferenciação entre os valores do autor e os de sua personagem (não podemos nos esquecer de que consideramos como personagem, no caso de Ana C., o próprio sujeito de enunciação) não significa que autor e voz lírica não partilhem de um mesmo terreno ou dos mesmos objetivos; caso isso acontecesse, não poderíamos admitir a hipótese autobiográfica. Ocorre que, ao recolher dos outros as percepções que possam construir o todo a respeito da personagem autobiográfica, nesse caso o próprio eu lírico, Ana C. não consegue estabelecer a unidade, criar apenas uma consciência clara e definida, ainda que fosse complexa e múltipla. As vozes dos outros que, num texto autobiográfico, constituiriam a consciência da personagem, acabam por destacar-se no espaço textual e tomar o lugar do sujeito. Mesmo numa autobiografia fictícia, haveria condições para essa consciência, já que o terreno do autobiográfico, imaginário ou não, fundamenta-se nesses valores<sup>26</sup>. Contudo, em Ana C. não há sujeito possível, não há espaço para a ingenuidade biográfica de um autor.

Portanto, a teoria de Bakhtin, responsável por fornecer um referencial produtivo de análise, já que permite observar como a poeta consegue apropriar-se de elementos do discurso autobiográfico com o intuito de questioná-lo e transgredi-lo, não é suficiente para lidarmos com o texto de Ana Cristina Cesar. Essa

---

<sup>25</sup> A teatralização do texto é intensa, tanto que as últimas linhas sugerem mesmo uma cena: a *femme fatale* que, impedida de sair do carro a alta velocidade (seu sapato de salto alto engancha no pedal), não sucumbe ao perigo e continua sua viagem. Sússekind (1995, p. 13) considera a escritura de Ana Cristina modelar de uma vertente da poesia moderna: “a do monólogo dramático, a de textos que se apóiam simultaneamente numa forma teatralizada de composição e num efeito lírico”. Em outros termos, o amálgama dos gêneros lírico e dramático.

<sup>26</sup> Exemplo marcante de autobiografia fictícia é *A autobiografia de Alice B. Toklas*, de autoria de Gertrude Stein. Nesse livro, a autora inventa a personagem autobiográfica para tecer um panorama da Paris do início do século XX, no qual a própria autora (Gertrude Stein) aparece como personagem, ao lado de nomes como Pablo Picasso e Ernest Hemingway. Em seu texto, identificam-se facilmente as categorias e os conceitos propostos por Bakhtin (2003) a respeito do autor e de sua personagem (auto)biográfica, inclusive a indiferenciação. Não por acaso, Gertrude Stein aparece no “Índice onomástico” fornecido por Ana Cristina Cesar no final de *A teus pés*.

imprecisão, deve-se destacar, não tem a ver com a teoria, mas com a própria poesia de Ana C., desafeita à análise. Dizemos isso porque um leitor de Bakhtin poderia muito bem assinalar a imprecisão no uso de sua teoria num texto aparentemente poético, pois o autor ressalta que seus conceitos referem-se à prosa, que a poesia lírica não suporta a noção de dialogismo. No entanto, o próprio texto de Ana C., amálgama de gêneros, destrói esse ataque, visto que é evidente o dialogismo que o sustenta<sup>27</sup>. Ocorre que Ana Cristina, ao pôr o próprio sujeito em xeque, escreve sob o signo da desconstrução, e não da construção do sujeito responsável pelas enunciações que compõem seus textos. Sob essa perspectiva, nenhuma análise seria possível, já que se trata de um método composicional, um procedimento que arruína os modelos. No entanto, Ana C. constrói um drama palpável e concreto, um diagrama possível, embora fragmentado, um diagrama biografemático, como proposto por Roland Barthes.

---

<sup>27</sup> Schnaiderman (1998) aponta para a leitura que Bakhtin faz da poesia como o território da monologia, dado o destaque ao eu do poeta no texto. Recusando a tese monológica para a poesia de Murilo Mendes, constituída de uma “multiplicidade de vozes”, Schnadeirman recusa a ausência do dialogismo na poesia lírica, valendo-se de uma reflexão elaborada pelo próprio autor russo, que, contradizendo-se, sugere a “possessão” da voz lírica por um coro. Trata-se de um fragmento de *Estética da criação verbal*, em que Bakhtin (2003, p. 156) refere-se claramente ao caráter coral da lírica: “A lírica é uma visão e uma audição do interior de mim mesmo pelos olhos emocionais e *na voz* emocional do outro: eu me escuto no outro, com os outros e para os outros”. Embora afirme, em vários momentos de sua obra teórica, a monologia inerente a um texto poético, impossível não identificar nesse extrato um olhar diferenciado do autor sobre o problema, em que se observa a manifestação de uma alteridade no discurso lírico.

## Capítulo 3. Biografemática: poética do traço de sujeito

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

(Ana Cristina Cesar, *Luvax de Pelica*, p. 111)

A literatura – perseguição do desejo de fazer ser  
possuir o ser

há o texto que o persegue e julga tê-lo  
há o texto que o persegue e julga jamais tê-lo  
há o texto que ~~lúcido~~ assume o paradoxo

sabe que é desejo

(Ana Cristina Cesar, manuscrito)

### 3.1. Escrita e fruição: outro caminho

As noções bakhtinianas em torno do autor e do texto (auto)biográfico revelaram marcas da manifestação singular do discurso autobiográfico na produção falsamente confessional de Ana C., em especial a construção de um sujeito da enunciação em constante travessia para o outro. Partíamos, inicialmente, da certeza, confirmada em depoimentos da própria autora, de que se trata de um texto falsamente confessional, de uma intimidade ficcional. No entanto, acreditávamos na possibilidade de uma apropriação da autobiografia como método, como procedimento escritural no âmbito literário. Tal crença fragilizou-se em parte, visto que alguns aspectos centrais do discurso autobiográfico apontados por Bakhtin, como a coincidência entre autor e personagem e a postura ingênua do autor, são transgredidos ou desprezados pela autora. Resta-nos revirar o avesso do percurso crítico proposto até o momento: ao invés de buscar a construção de um método autobiográfico (tendo em vista a preocupação da autora em torno do problema da identidade, do sujeito), é mais aconselhável observar a desconstrução, a dissolução desse método, sua negação.

Não se trata de uma escolha a esmo, mas de um sintoma presente na produção literária e ensaística da autora. Em forte sintonia com sua época – e distanciando-se da pobreza intelectual de muitos colegas de geração – Ana C. devorou, em seus cursos de literatura e leituras de cabeceira, autores em voga na década de 1970 que questionavam a força da autoria nos textos literários. Roland Barthes era um deles.

Poucos meses antes de publicar *A teus pés*, Ana Cristina Cesar (PG, p. 113, grifo nosso) escreve uma resenha sobre *Fragmentos de um discurso amoroso*, editado no Brasil em 1981. Redige um texto apaixonado a respeito do título, destacando as impressões que lhe causou a leitura, a dificuldade de se classificar a obra, em sua opinião um “poético dicionário”, e a abordagem do autor em torno do amor:

Aqui não se trata de sexo, erotismo ou sentimentalismo. Nem de explicações ou sussurros confessionais. O segredo está em compor o perfil do sujeito apaixonado, fazendo-o falar pelo próprio autor e pelos nomes que margeiam os trechos, página após página. Num estilo que dá voz às manobras mais inconfessáveis e banais da imaginação apaixonada, Barthes força o leitor a suspeitar que também ele poderia coabitar essas margens.

A leitura de Ana C. é pertinente e coerente com as próprias noções concebidas por Barthes a respeito da literatura, em especial com o papel que esse atribui ao leitor, coabitante do texto. Indo além, a autora destaca outro aspecto importante às inflexões barthesianas, o “perfil do sujeito”, questão, já sabemos, muito importante em seu próprio exercício literário. Prova da sintonia entre o pensamento de Barthes e a poesia de Ana C. são as anotações nas margens e espaços em branco das páginas da edição pertencente à biblioteca da autora: comentários manuscritos que permitem, aliás, vislumbrar a natureza da leitura de Ana Cristina Cesar<sup>28</sup>. Nessas notas, encontram-se pistas da intertextualidade, característica de sua obra, manifestada em sua própria leitura, pois em vários fragmentos torna-se praticamente impossível distinguir sua voz e a de Barthes:

consegue virtuosamente a façanha dos exímios escritores: que lentamente seu discurso sobre o amor provoque no leitor – mais forte que a identificação que tremula em cada virada de página, arrancando meus sorrisos [rasura], lembranças de uma experiência comum – uma paixãoite: [rasuras] pelo autor [rasuras]

-

consegue uma tonalidade de afixação perfeita entre o poético, filosófico e o psicológico.

-

---

<sup>28</sup> O Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro abriga o acervo de Ana Cristina Cesar, composto de sua biblioteca, manuscritos, fotos, cadernos, cartas e documentos pessoais. O acesso aos títulos da biblioteca da autora foi essencial à pesquisa, pois Ana Cristina mantinha o costume de realizar anotações, sínteses, reflexões de leitura no próprio livro. O título em questão, a primeira edição brasileira de *Fragmentos de um discurso amoroso*, é um dos que mais contêm anotações, incluindo o esboço da resenha publicada na *Revista Veja*.

Uma grande deixa

-

Sorriso de  
cumplicidade diante de  
um discurso que ousou  
formular a confusão  
que os apaixonados sentem.  
e a descoberta euforizante  
intrigante de que os segredos da  
paixão são compartilhados em seus  
menores detalhes

-

livro circular, para ser lido  
em todas as direções

-

Uma herança livro  
para ser devorada,  
uma herança para ser  
dissipada e

-

conta as várias modalidades  
da sensação solitária da  
paixão

Em seus comentários à margem das páginas, Ana C. aponta os aspectos que a impressionam: o jogo amoroso marcado na literatura pela relação entre autor e leitor; a incapacidade de definir o gênero a que pertence a obra; a liberdade de leitura. Porém, o que mais impressiona nesses apontamentos é o desejo de escrever que o texto suscita: a leitura de *Fragmentos de um discurso amoroso* por Ana C., materializada em suas anotações criativas, é exemplo claro da noção de escritura proposta por Barthes. Trata-se de um conceito, assim como outros elaborados pelo semiólogo francês, que se enriqueceram no decorrer da obra crítica do autor, ao longo de seus deslocamentos.

No primeiro capítulo de *O grau zero da escrita* (2004, p. 10-11), editado originalmente em 1953, Barthes busca uma definição de “escrita” mediante a tensão criada entre língua e estilo. Segundo o autor, língua é um conjunto de prescrições, algo opaco; trata-se de “um limite extremo; ela é o lugar geométrico de tudo aquilo que ele não poderia dizer sem perder (...) a estável significação de sua atitude e o gesto essencial de sua sociabilidade”.

Já o estilo constitui-se do passado do escritor, é algo que nasce de seu trabalho, mas longe de sua consciência estética, “é uma forma sem destino, é o produto de um surto, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento”. Língua e estilo, portanto, não habitariam o campo de escolhas do escritor.

A escritura, por sua vez, situa-se entre a língua e o estilo: é produto da escolha consciente do autor no interior da linguagem, “escolha geral de um tom, de um etos, se quiser, e é aí precisamente que o escritor se individualiza claramente, porque é aí que ele se engaja” (BARTHES, 2004, p. 13). Trata-se, pois, de um procedimento que revela a postura consciente do autor em relação à linguagem:

(...) a identidade formal do escritor só se estabelece verdadeiramente fora da instalação das normas da gramática e das constantes do estilo, no lugar onde o contínuo escrito, reunido e fechado inicialmente numa natureza lingüística perfeitamente inocente, vai tornar-se finalmente um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Bem, empenhando assim o escritor na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar, e ligando a forma ao mesmo tempo normal e singular de sua palavra à vasta História do outro. Língua e estilo são forças cegas; a escritura é um ato de solidariedade histórica. (BARTHES, 2004, p. 13).

A escritura, nessas primeiras elaborações do teórico, é, a um só tempo, um compromisso com a História e com a linguagem; com uma História Geral e uma História da Escrita. Essa última revela a pressão daquela, e as escolhas feitas pelo escritor implicam a “lembança de seus usos anteriores, pois a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas” (BARTHES, 2004, p. 15). Trata-se, pois, de uma liberdade de escolha: liberdade que se associa à lembrança da tradição, do passado; a escrita está sempre fundamentada em uma escolha com base na escrita do passado. Para o texto de Ana C., esse conceito é fundamental, uma vez que se refere a um exercício consciente de recolhimento de vozes do passado e de formas de lidar com esse passado escritural. Sua escolha revela não só as bases em que se fundamenta como escrita, mas também a busca de uma fala original mediante a consciência dessa natureza escritural e palimpséstica.

Perrone-Moisés (2005, p. 30) aponta os deslocamentos que sofreu o conceito de escritura ao longo das várias fases percorridas por Barthes, destacando esse primeiro momento, em que pesa a escolha moral, a consciência histórica, e um

segundo, marcado pelas pulsões inconscientes e a presença, no texto, do corpo do escritor. A pesquisadora aponta, ainda, que um eixo será responsável por estabelecer o elo entre essas diversas fases, marcando presença em todas as reflexões do semiólogo, a noção de que “a escritura é uma questão de enunciação”. Se considerarmos as reflexões de *O grau zero da escritura*, podemos afirmar, então, que o “engajamento” do escritor ultrapassa suas relações com a História e manifesta-se como embate na linguagem e com a linguagem. Trata-se, pois, de ressaltar a intransitividade do signo poético, sua insubordinação às práticas linguageiras comuns.

No prefácio à edição brasileira de *O rumor da língua*, Perrone-Moisés (2004, p. XVI) sintetiza de forma precisa a posição do semiólogo em relação à linguagem, postura em torno da qual gravitam e em direção à qual confluem as reflexões do autor. Vale transcrever todo o parágrafo:

A linguagem não é mero instrumento do homem; é ela que constitui o homem. As línguas carregam uma história, trazem nelas as marcas de usos anteriores, e essa carga de passado entrava a renovação do homem e as mudanças em sua história. Não basta, pois, usar a linguagem com o intuito de comunicar sentidos novos; é preciso trabalhar suas formas, libertá-la do que ela tem de estereotipado, de velho. Nenhuma linguagem é transparente ou inocente, e as que assim se propõem são suspeitas: “toda linguagem que se ignora é de má-fé” (“Da ciência à literatura”). A *escritura* – ou escrita poética – é a prática que melhor permite o autoconhecimento e a autocrítica da linguagem, assim como sua abertura ao ainda não dito.

Como a escritura põe em jogo a diversidade de códigos, o crítico deve conhecê-la para poder, então, desconstruí-la. Para haver escritura (e, conseqüentemente, exercício crítico em torno dela), é necessário, pois, *saber* e, inevitavelmente, *trabalho de linguagem*. Tal trabalho implica uma utopia: a “isenção do sentido”, ou melhor, a instauração de um sentido novo, liberto do poder opressivo da linguagem, o “rumor da língua”.

Mas as noções do autor a respeito do texto e da escritura sofrem mudanças, ganham novos contornos. Em *S/Z*, por exemplo, Barthes (1992, p. 38-40) agrega à noção de escritura o valor do texto “escriptível”<sup>29</sup>. Segundo o autor, na prática da escritura, o leitor é alçado a produtor do texto e tomado pelo desejo de (re)escrevê-lo. Isso ocorre apenas no texto escriptível, o “presente perpétuo”, em que não há a

---

<sup>29</sup> Tradução de *scriptible* proposta por Leyla Perrone-Moisés (2005), preferida à adotada pela edição da Nova Fronteira (“escrevível”).

possibilidade de sedimentação de significados, em que a força das ideologias e da própria linguagem ainda não se manifestaram, impedindo, “na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens”. Trata-se de um texto plural, em que os modelos e as estruturas são incapazes de permitir uma interpretação totalizadora<sup>30</sup>.

Kadota (1999, p. 64) aponta que a escritura seria o mesmo que um texto escriptível, que se determina pela possibilidade de se transformar, se reescrever em novo texto pelo leitor; um texto que exige uma “desconstrução derridiana”. O “algo novo” estabelecido pela escritura, mediante o rearranjo de textos anteriores, não é realmente novo, mas uma repetição “diferenciada” do que já existe na língua. Essa diferenciação manifesta-se como nova possibilidade de se organizarem os elementos do discurso, tornando o texto ilegível para aqueles leitores não habituados a associações inusitadas. O problema apontado por Barthes – e causa primeira da necessidade do texto escritural – é que os experimentos de vanguarda são, todos eles, incorporados pelo poder ideológico. Isso implica, obrigatoriamente, a necessidade infundável de mudança, de transformação, contra o estereótipo<sup>31</sup>.

Ao desenvolver o conceito de escritura barthesiana, Kadota (1999, p. 67) indica que os sentidos gerados na escritura, mediante o trabalho lúdico e trapaceiro com os significantes (que “se roçam, se chocam e se estilhaçam em cintilações de significados”), são de uma ordem diferenciada; “produção epifânica de sentidos: a significância<sup>32</sup>, talvez”. A noção de significância estaria associada, então, ao trabalho inusitado com a materialidade, à produção de sentidos que remonta sempre à

---

<sup>30</sup> A noção de escritura sugere uma crítica transformada e uma concepção de pesquisa que abala as estruturas científicas, não, simplesmente, porque abole a mais remota possibilidade de uma verdade totalizadora e integradora, mas, principalmente, porque rejeita a natureza assertiva do discurso acadêmico-científico. Nesse caso, é inevitável questionar o próprio discurso criador da pesquisa científica para não cair em contradição: tal exercício, ainda que se preste a regras e modelos, deve ser livre, e não um portador de verdades ou conclusões, no que esses conceitos têm de categóricos e incontestáveis no plano do discurso.

<sup>31</sup> Barthes (2004, p. 49-50) afirma a necessidade de lutarmos com a linguagem que falamos em nós mesmos, pois essa linguagem não é nossa, está ideologicamente contaminada. Opõem-se em nós o prazer das palavras que encontramos (o passado, a tradição, o clássico na literatura) e a fruição do *novo absoluto* que “abala (...) a consciência”. O novo seria, por sua vez, o valor, o fundamento da crítica, pois é a única medida para escapar da alienação social, da linguagem antiga, sempre comprometida e fruto de uma constante repetição: “toda linguagem antiga é imediatamente comprometida, e toda linguagem se torna antiga desde que é repetida”. Essa repetição constitui o estereótipo, “figura principal da ideologia”.

<sup>32</sup> O conceito de significância, proposto por Julia Kristeva (apud Perrone-Moisés, 2005, p. 34), opõe-se ao de significação: este serve à comunicação, ao seu aprisionamento pelo sujeito, com o objetivo de se transformar em informação; aquele sugere um sentido circulante, disseminado, sem ponto de partida ou de chegada, “excede ao discurso e ao sujeito, como produção infinita”.

epifania, já que não se trata de uma produção de sentido que leve em conta a lógica discursiva, mas, sim, a descoberta, a revelação instantânea e sensória, produzida pelo trato com o significante. Trata-se, pois, de um sentido gerado pelo corpo e para o corpo, daí a insistência de Barthes pelo caráter erótico do texto escritural: apropriar-se do jogo de significantes e mergulhar nas fendas que se abrem aos sentidos, principalmente ao olhar, já que na poesia avulta o papel da imagem poética. Essas fendas são captadas, percebidas por esse olhar poético, mas não são janelas por meio das quais se observam os referentes com contornos bem delineados; são véus que sugerem, indiciam ao invés de dizerem ou mostrarem.

O caráter erótico do texto é intensamente discutido pelo autor em *O prazer do texto*, publicado originalmente em 1973, título em que o conceito de escritura é redimensionado, rearticulando-se as categorias de autor e leitor. Nessa obra, Barthes (2004a) defende que o leitor ideal é aquele que se entrega ao prazer do texto, que abole “as barreiras, as classes, as exclusões”, que se entrega à *jouissance* (fruição, gozo) dos jogos de significantes. O autor não pode prever o prazer do leitor, mas deve procurar sempre o espaço dialético de fruição que se constrói no texto.

Segundo Barthes (2004a, p. 12), é a característica de duplicidade que torna a o texto erótico. Na distribuição da linguagem há um corte: em uma margem, o uso convencional da língua em seu “estado canônico” – a “margem sensata, conforme, plagiária” –, em outra margem, a mobilidade e o vazio da linguagem. Em uma margem, a cultura, em outra, sua destruição: “Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica”. A materialidade do erotismo na literatura é explicitada como produto de uma duplicidade, da tensão entre margens, e o valor do texto moderno proviria dessa duplicidade, e não da violência, da ruptura.

O erotismo do texto seria, pois, sustentado e alimentado por uma “encenação de aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 2004a, p. 16-17):

O lugar mais erótico do corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre?* Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.

Ainda segundo o autor, existem dois tipos de leituras de prazer, com base na oposição clássico / moderno. Na narrativa clássica, o leitor dá saltos, despreza passagens para alcançar as revelações das tramas: nesse caso, ocorre uma fenda, entram em confronto duas margens: a margem do que é útil ao conhecimento da trama e a do que é inútil a esse conhecimento. Dessa forma, surge, no momento do consumo do texto, uma fenda extralingüística, que ocorre fora da estrutura de linguagem, algo imprevisível para o autor e responsável pelo prazer erótico, mediante o ritmo de leitura. Destaca-se, então, em termos de escritura, o movimento de leitura, os saltos.

Já na modernidade, ocorre o fenômeno oposto: visto que, no texto moderno, emerge o jogo consciente de linguagem – o trabalho com o significante –, o prazer surge do contato lento, colado ao texto, próprio de uma leitura que identifica a fenda: o “interstício da fruição” que surge no volume de linguagem presente no texto: de um lado, a margem da linguagem; do outro, a da sua destruição. Não ocorre, nesse caso, uma sintonia entre linguagem e discurso, uma vez que tudo ocorre na linguagem e quase nada no discurso.

Barthes (2004a, p. 20-21) propõe, então, duas categorias. O texto de prazer: aquele que provoca euforia, contenta e consolida o ego, preserva a cultura porque ainda está ligado a ela, “está ligado a uma prática *confortável* da leitura”. O texto de fruição (*jouissance*): perda, transformação, transgressão, eliminação do ego;

faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.

Essa última categoria sugere o texto de Ana Cristina Cesar, moderno, fragmentado, em que a autora encena o choque entre a modernidade e a tradição. Texto em que o material ilusoriamente autobiográfico produz a fruição, dada a impossibilidade de se alcançar o referente: o leitor das cartas, diários e fragmentos poéticos habita inevitavelmente o campo das significâncias, longe de sentidos sedimentados. A autora nos priva do que é “útil ao conhecimento do segredo”, mesmo porque a escritura autobiográfica exibicionista de Ana C., altamente erotizada, não pode revelar o segredo, mas apenas fingir segredar. A autora joga exatamente com a encenação aparecimento-desaparecimento, uma vez que dá ao leitor pedaços de seu corpo, blocos de sua intimidade, mas não se revela nunca por inteiro. Ademais, no território da criação do texto, nesse tecido de significantes, misto

de lirismo e drama, há o jogo abusivo da intertextualidade, em que a encenação do texto moderno é levada à exaustão: como se um “guia de instruções” do jogo de significâncias fosse materializado e embaralhado na página.

É possível identificar esses aspectos no segundo fragmento de *Luvras de pelica*:

Fico quieta.  
Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila  
que não me pertence.  
Não penso na partida. Meus garranchos são hoje  
e se acabaram.  
“Como todo mundo, comecei a fotografar as  
pessoas à minha volta, nas cadeiras da varanda”.  
Perdi um trem. Não consigo contar a história  
completa. Você mandou perguntar detalhes (eu  
ainda acho que a pergunta era daquelas cansadas  
de fim de noite, era eu que estava longe) mas não  
falo, não porque minha boca esteja dura. Nem a  
ironia nem o fogo cruzado.  
Tenho medo de perder este silêncio.  
Vamos sair? Vamos andar no jardim? Por que  
você me trouxe aqui para dentro deste quarto?  
Quando você morrer os caderninhos vão todos  
para a vitrine da exposição póstuma. Relíquias.  
Ele me diz com o ar um pouco mimado que a  
arte é aquilo que ajuda escapar da inércia.  
Outra vez os olhos.  
Os dele produzem uma indiferença quando ele  
me conta o que é arte. Estou te dizendo isso há  
oito dias. Aprendo a focar em pleno parque.  
Imagino a onipotência dos fotógrafos  
escrutinando por trás do visor, invisíveis como  
Deus. Eu não sei focar ali no jardim, sobre a  
linha do seu rosto, mesmo que seja por  
displacência estudada, a mulher difícil que não se  
abandona para trás, para trás, palavras  
escapando, sem nada que volte e retoque e  
complete.  
Explico mais ainda: falar não me tira da pauta;  
vou passar a desenhar; *para sair da pauta*.  
(LP, p. 95-96, grifo da autora)

Nesse fragmento, o sujeito de enunciação parece divagar, embora em seu discurso observe-se um centro, em torno do qual orbitam impressões, percepções e reflexões: o ato de escrever. Os três primeiros períodos já revelam um posicionamento do sujeito: silenciar, não escrever mais, afinal, a “vila”, o território em que se limita o poema, não lhe pertence. A insistência no emprego da primeira pessoa sugere impasse: não escrevo *porque* o poema não me pertence, anulo-me

como sujeito, por isso escrever deve se tornar um ato impessoal. Certamente, a primeira frase deixa explícito o absurdo da construção desse texto, já que essa “mulher difícil” inicia seu discurso no silêncio. Entretanto, trata-se de uma outra ordem de silêncio, não de uma simples ausência de ruídos ou da privação da fala, mas de uma meta poética: lançar-se sobre o signo e destituí-lo do manto desgastado do uso social para que, de alguma maneira, reste apenas sua concretude. Trata-se de liberar o signo da rigidez imperiosa da língua, que condiciona o significante a significados impostos pela Doxa. O grau zero da escritura, como propõe Barthes (2004), o silêncio.

Ao encenar o jogo textual em sua escritura, Ana C. toca em alguns pontos fundamentais acerca da construção da identidade: o leitor em tensão com o texto e com o autor; o contraste do sujeito poético com o outro; a indeterminação dos gêneros (masculino, feminino). Esses aspectos são sugeridos não por um tratamento temático, mas pelos jogos de significâncias presentes nos vários níveis possíveis de leitura: desde a construção de imagens, passando pelo extrato sonoro, até o nível gráfico e os espaços intersticiais criados entre os períodos, frases e versos. Todos esses elementos materializam a erotização do texto: leitores anônimos, lemos um texto que parece se revelar, mas não revela, almejamos a intimidade alheia, mas essa intimidade não se deixa ver, é uma farsa, só é possível no nível da encenação da linguagem. Talvez por isso os leitores de Ana C. tenham que se contentar com essa dimensão de linguagem à qual se restringem, ou melhor, têm que dominar essa dimensão, tornando-a criativa, transformando-a.

Para que essa intimidade se concretize na linguagem, sua única possibilidade, é necessário o movimento ativo do leitor. O autor é submisso ao leitor que não conhece. O leitor, por sua vez, encontra-se em uma situação ambígua: tem em mãos um autor que se joga a seus pés, mas percebe que o contato é um jogo, que não há “naturalidade”, não há referencialidade. Apreendemos que só há jogo no interior da linguagem: eu e outro nos unimos no jogo, eu me encontro no jogo encenado pelo outro, sou ator e platéia dessa encenação. Como escapar a esse jogo e encontrar a mim mesmo? Tornando-me estranha e desconfortavelmente consciente dessa encenação; compreendendo, em última instância, a crueza e a simplicidade de uma constatação que se dá na relação autor-texto-leitor: não há possibilidade de ter o outro em sua completude, sou sempre um ser desejante e incompleto. Só na fricção repetitiva e insistente da ficção com a realidade, do

observador com a intimidade do outro é que surgem faíscas, índices do prazer resultante da conquista utópica do objeto desejado.

Em um extenso fragmento de *O prazer do texto*, Barthes (2004a, p. 27-29) afirma que prazer e fruição são “forças paralelas”: não há algo como uma evolução de prazer à fruição, pois pensar dessa maneira implica considerar uma “história pacificada”, uma evolução linear, orgânica, em que a vanguarda é apenas a conseqüência natural das obras do passado. Ao contrário, a vanguarda moderna deve ser entendida como ruptura:

Mas se creio (...) que o prazer e a fruição são forças paralelas, que elas não se podem encontrar e que entre elas há mais do que um combate: uma incomunicação, então me cumpre na verdade pensar que a história, nossa história, não é pacífica, nem mesmo pode ser inteligente, que o texto de fruição surge sempre aí à maneira de um escândalo (de uma claudicação), que ele é sempre o traço de um corte, de uma afirmação (e não de um florescimento) e que o sujeito dessa história (...), longe de poder acalmar-se levando em conjunto o gosto pelas obras passadas e a defesa das obras modernas num belo movimento dialético de síntese, nunca é mais do que uma “contradição viva”: um sujeito clivado, que frui ao mesmo tempo, através do texto, da consistência de seu *ego* e de sua queda.

Quando afirma que o sujeito dessa história não-pacífica – o leitor de fruição – é clivado, compreendendo por “clivado” aquilo que está cindido, fragmentado, contraditoriamente dividido entre a “consistência do *ego*” e “sua queda”, Barthes aponta claramente para a noção de erotização do texto de fruição, uma vez que desloca a fenda presente no texto para o próprio leitor. Não é o caso, pois, de considerarmos apenas o texto e sua carga erótica – a tensão estabelecida entre a conservação da língua e a quebra de seus paradigmas ou a tensão estabelecida, no volume da linguagem, entre passado e modernidade –, mas de compreendermos que o leitor de fruição é a fenda: o sujeito que perde sua própria subjetividade no presente textual, deixando-se contaminar pela teia de significantes, pela pele de significâncias por ele construída, apesar de essa perda indicar, necessariamente, a consistência do ego, uma vez que só se perde o que se tem ou se considera possuir.

Ainda desenvolvendo a distinção entre prazer e fruição (*jouissance*), Barthes (2004a, p. 20-21) afirma que o texto de prazer está preso à cultura, e o texto de fruição, em sentido contrário, desestrutura os pilares culturais, históricos e psicológicos do leitor mediante a crise que provoca no nível da linguagem, a única crise possível. Isso ocorre porque a cultura e a ideologia dominante são produtos e

produtoras de linguagem, sustentam e são sustentadas pela linguagem. Esta faz da cultura e da ideologia (da história, do sistema cognitivo e emocional do ser humano) verdadeiras camisas de força que o condicionam a uma existência absolutamente alienada. De nada adianta, porém, lutar contra a cultura, a ideologia, a história: essas tentativas foram fadadas ao fracasso na história do século XX. A possibilidade de ruptura é derrubar a teia que sutilmente, porque invisível, e grosseiramente, porque um código de regras ao dispor de todos, sustenta todas ideologias, dominantes e revolucionárias: a própria linguagem. Para pôr fim ao sofrimento humano: romper definitivamente com o elo arbitrário e altamente ideologizante que une significante e significado, tornando o homem livre. A saída encontra-se no que é concreto, no que se pode ver, ouvir, tocar, o próprio significante, ou melhor, a cadeia de significantes. Rompendo com a lógica perversa da linguagem, tornamo-nos momentaneamente livres – morremos, renascemos e libertamo-nos como um xamã<sup>33</sup> – pela emancipação do ego, feito todo de linguagem.

Ana C.: a transgressão da linguagem, a transgressão das transgressões modernas dos gêneros e da poesia. Se as rupturas causadas pela modernidade são engolidas, digeridas e transformadas em novas e condicionadas possibilidades de significação, Ana C. aponta uma saída: transportar as significâncias para o palco caótico da própria transformação da linguagem, à maneira de um prisioneiro em um campo de concentração (cultura, ideologia, discurso) que cria um novo código para o qual a única regra é atentar à concretude do significante. Em contato com sua escritura, é possível, ao leitor, libertar-se das amarras que o condicionam a uma única e mesma identidade, a uma identidade que prevê a posição definida entre os sexos, que impõe rigidamente o papel de leitor e observador, que prevê o próprio conceito de identidade como um amontoado de qualificações, pois sua poesia transporta o leitor para o palco da linguagem em que esses conceitos e noções são criados e, nesse palco, ele é obrigado a agir como ator e personagem absolutamente consciente da encenação. Ocorre, portanto, a fruição – a fenda – desejada por Barthes, quando o leitor é deslocado de sua posição confortável; em sua leitura de mundo é provocada uma cisão: de um lado, os conceitos predefinidos, sedimentados, a Doxa, de outro, o jogo livre de significâncias.

---

<sup>33</sup> Kadota (1999, p. 51), valendo-se de Bachelard, defende que a poética situa-se em um campo acima da significação, já que não compartilha as “oscilações entre significante e significado”, ressurgindo, não se sabe de onde, como uma fênix, “que sempre retorna impregnada de novas imagens”.

### 3.2. Sujeito, um corpo

Em dois fragmentos de *O prazer do texto*, Barthes (2004a, p. 72-73) refere-se à sua concepção de sujeito/indivíduo, mediante uma “teoria do sujeito materialista”: um sujeito anulado, disperso, identificado em uma pesquisa que pode percorrer três caminhos: a crítica às ilusões que cercam o “sujeito imaginário”; a cisão do sujeito, sua invalidação; e a generalização do sujeito. Essas três perspectivas conduziriam evidentemente à anulação do conceito de sujeito e, conseqüentemente, abalariam as crenças em torno de categorias tão enraizadas na crítica do fenômeno literário: leitor e autor. A fim de elucidar essa reflexão, Barthes cita Nietzsche<sup>34</sup>, sobrepondo o processo de interpretação ao sujeito que interpreta. Trata-se, em outras palavras, de ir a fundo na inexistência material do sujeito, uma vez que ele, em sua própria essência, se anula, não é possível. Se verificarmos, aliás, a etimologia do termo “sujeito”, em português, encontramos a noção de uma entidade que se submete, e não de algo que é ou que, agindo, presentifica-se: mesmo como classe gramatical, o sujeito está subordinado ao seu predicado, à sua ação, afinal é o predicado que afirma sua existência.

Há, entretanto, uma saída: a possibilidade de existir como ficção, o que seria bem diferente de uma natureza ilusória. Trata-se, segundo o autor, de se “imaginar como indivíduo”, inventando, pois, a ficção da identidade. E essa ficção é realmente diferente da ilusão: é teatro, palco onde o sujeito encena a multiplicidade de sua identidade como se fosse uma unidade – é seu corpo que está no palco, sua voz é que alcança a platéia. Essa idéia, logo no final de *O prazer do texto*, é espantosa: apregoa-se, com esse pensamento, a liberdade da encenação da identidade e da individualidade em detrimento de uma subjetividade falsa, ilusória. Desconstrói-se o conceito de subjetividade, substituindo-o pelo de individualidade / identidade fictícia.

Tal idéia é, no fragmento seguinte, desenvolvida quando o autor opõe sistematicamente a noção de subjetividade à de individualidade: o ser que analisa o texto, o leitor da escritura, impelido a (re)escrever o texto, não possui subjetividade, mas individualidade, manifestada por um elemento singular que a distingue, o *corpo*:

---

<sup>34</sup> “Não se tem o direito de perguntar *quem portanto* é esse que interpreta? É a própria interpretação, forma da vontade de poder, que existe (não como um ‘ser’, mas como um processo, um devir), enquanto paixão” (NIETZSCHE, apud BARTHES, 2004a, p. 72).

Cada vez que tento “analisar” um texto que me deu prazer, não é a minha “subjetividade” que volto a encontrar, mas o meu “indivíduo”, o dado que torna meu corpo separado dos outros corpos e lhe apropria seu sofrimento e seu prazer: é meu corpo de fruição que volto a encontrar. E esse corpo de fruição é também *meu sujeito histórico*; pois é ao termo de uma combinação muito delicada de elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (...) que regulo o jogo contraditório do prazer (cultural) e da fruição (incultural), e que me escrevo como um sujeito atualmente malsituado, vindo demasiado tarde ou demasiado cedo (...): sujeito anacrônico, à deriva. (BARTHES, 2004a, p. 73).

Esse sujeito-corpo, que aparece e desaparece na leitura, é um ser à deriva, que ora se mantém na cultura (a leitura de prazer), ora dela escapa (a fruição), consolidando o jogo erótico proposto pelo autor e criando, portanto, a fenda que permite prazer / fruição.

Perrone-Moisés (2005, p. 49-51), ao explorar essas noções no pensamento de Barthes, destaca que o texto é o território onde o ser se realiza, e não o discurso de um sujeito predeterminado. O sujeito, nesse caso, não é inteiro, perfeito, uno, preexistente ao texto, mas nele se constitui:

O texto é o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia. (...) O texto é o lugar da escritura, um lugar onde o sujeito se arrisca numa situação de crítica radical, e não o produto acabado de um sujeito pleno.

O texto é mesmo “o lugar de uma perda”, do desaparecimento do sujeito tal qual imaginado na sociedade – subjetivo, pessoal – e do aparecimento de um indivíduo fictício, portador de uma identidade teatralizada e plural. Barthes (2004a, p. 74-75) cria uma imagem arrebatadora para arrematar essa definição:

*Texto quer dizer Tecido*; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia.

No texto-teia escritural, o sujeito se lança como articulador, entrelaçador, disseminador de sentidos, embaralhando-se os papéis anteriormente determinados, como aranha e presa, autor e leitor, já que a escritura barthesiana concretiza-se no momento da leitura, revelando que o sujeito que fala não preexiste ao texto, mas se constrói no próprio texto, sendo esboçado, percebido na leitura.

Por um lado, é desafiador o emprego de noções tão rarefeitas, indóceis à pesquisa, já que não permitem estancar um determinado conceito: sedimentar noções acerca do texto escritural implica exilar-se da escritura, estar alheio ao jogo irresponsável e transgressor de significâncias que possibilitam a fruição no texto. Para sobreviver a esse desafio: estar à deriva, como aponta Barthes em *O prazer do texto*, à maneira de uma rolha no meio do oceano, deixando-se levar pelo sabor das faíscas luminosas que saltam aos olhos poéticos que mergulham no texto.

Por outro lado, é inegável que as reflexões sobre escritura apontam decididamente para o texto de Ana Cristina Cesar. Sua poesia sustenta, justamente, o lugar do corpo, da revelação epifânica de sentidos, a importância do olhar, da imagem poética, a combinação de fragmentos, enfim, aspectos tão valiosos para a noção de escritura desenvolvida por Barthes ao longo de seus deslocamentos. Trata-se de uma poesia que instaura o jogo do eu estilizado na linguagem, de uma identidade que se (re)inventa na linguagem, a partir das tensões causadas pela relação autor-texto-leitor. Ana C. joga com a natureza intertextual da escritura: seu texto, consciente da impossibilidade de ser original e de se afastar da tradição, quer se libertar, ser novo, promover uma identidade que não a do autor, mas uma identidade fictícia, que se perde e se entretece nas malhas da linguagem. A dramatização de um discurso de intimidade revela a natureza impessoal de sua escritura: eu lírico intratável, impossível de se constituir como unidade, a não ser no nível da representação sígnica; sujeito da enunciação que se forma de fragmentos, de impressões imprecisas, de vozes colhidas na tradição e no dia-a-dia urbano.

Se retomarmos as questões referentes à autobiografia, observando que as propostas de Barthes indicam as forças propulsoras dos poemas e poesias disfarçadas de Ana C., veremos que se delinea o entendimento em torno de um discurso que problematiza a dissolução do sujeito, compreende-se que a poeta constrói seu discurso em forte sintonia com o pensamento denominado pós-estruturalista. A própria concepção de autor, em voga no período, comparece em sua escritura. Em célebre e breve artigo de 1968, Barthes (2004b, p. 58) decreta a morte do autor: concebido o texto como escritura, impossível admitir um sujeito preestabelecido, portador de uma subjetividade que detém a força da enunciação. Valendo-se da imagem do xamã, “de quem, a rigor, se pode admirar a *performance* (...), mas nunca o ‘*gênio*’”, anuncia-se o desaparecimento da categoria autoral, perda que, em verdade, está na origem da própria narrativa, já que, desde os primórdios

da civilização, contar uma história é, de fato, um ato intransitivo, uma vez que não há outra finalidade a não ser a da própria representação. Tal noção instaura a especificidade do texto literário: em particular, na modernidade, a linguagem é que fala, e não o autor. O texto moderno, aliás, é aquele em que o sujeito da enunciação nasce com o texto, no texto; não há a possibilidade de um ser que preceda a escritura: “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2004b, p. 61).

A “morte do autor” é, evidentemente, uma conseqüência lógica da concepção de escritura, do texto compreendido como “tecido de citações”, palco de “dimensões múltiplas”. O autor, corpo que escreve, é um imitador de lances anteriores, não pode haver originalidade em seu ofício, “seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apóie em apenas uma delas” (BARTHES, 2004b, p. 62). Qualquer semelhança com o texto-vampiro de Ana C. não é, certamente, uma coincidência. A conseqüência do desaparecimento do autor, na escritura da poeta, é a dramatização de uma voz que se lança ao leitor: na ausência de um autor que se imponha pela originalidade de sua voz, é o leitor quem consegue reunir todos os traços escriturais dispersos na página. Segundo Barthes (2004b, p. 64), “o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura”. Mas assim como o desaparecimento do autor implica a impossibilidade de subjetividade na enunciação, o leitor tampouco é um ser definido: “(...) é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o texto”.

Ao longo das últimas décadas do século XX, a concepção de autor ausente do texto tornou-se obsoleta, pois, apesar de tal postura se caracterizar como uma força da crítica contra a explicação do texto literário pela biografia do autor, não solucionou o problema da *intenção*. Segundo Compagnon (1999, p. 52), a morte do autor trouxe benefícios para a teoria literária – polissemia, “promoção do leitor”, “liberdade de comentário” –, porém o problema das “relações de intenção e interpretação” não foi resolvido, pois houve apenas um deslocamento: o leitor, unificador da obra, seria o novo autor. Nesse caso, não é questionada a pertinência da crítica barthesiana acerca do autor biográfico, sociológico, psicológico da personagem moderna, mas sugerida a inevitabilidade do autor “no sentido hermenêutico de sua intenção, ou intencionalidade, como critério da interpretação”.

Compagnon pretende transformar o problema, ressignificando-o: trata-se do autor como personificação da intencionalidade presente no texto, algo inquestionável, segundo ele. O obstáculo seria distinguir o autor biográfico, sociológico, psicológico do autor-portador-de-intenções. Deslocar-se-ia, então, a análise para a intencionalidade em detrimento de questões biográficas, psicológicas e sociológicas? Como seria possível identificar intenções sem levar em conta a biografia do sujeito, sua psique, sua história?

A solução encontrada por Compagnon (1999, p. 79-80): aliar as posturas excessivamente subjetivistas ou objetivistas (deterministas ou relativistas), uma vez que se deve considerar na análise do texto tanto “o que ele diz em referência ao seu próprio contexto de origem” quanto o “contexto contemporâneo do leitor”. Segundo o teórico, é um equívoco deixar a intencionalidade de lado, pois o emprego da língua no texto e o sentido das palavras para o autor são elementos que fazem parte da intenção e são sempre considerados em análises literárias, mesmo por aqueles que se colocam contra o estudo do dado autoral. Compagnon não defende o uso da biografia, da vida do escritor na leitura, mas a importância da intencionalidade, embora sem explicitar de forma clara como deixar de lado, nesse caso, os elementos extra-literários, como as crenças e as ideologias do autor na verificação dessa intencionalidade<sup>35</sup>.

Compagnon destaca que, ao se buscar a intenção de um texto, busca-se, claramente, um ato elaborado textualmente pelo autor. Estamos diante da teoria dos atos de fala proposta por John Austin (1971) e desenvolvida por John Searle (1971), segundo a qual o enunciado, quando não declarativo<sup>36</sup>, seria *performativo*, ou seja, constituir-se-ia na própria ação enunciada: ao se tomar como exemplo a frase “prometo que chegarei cedo”, percebe-se que a ação de prometer é realizada pelo próprio enunciado; sem ele a promessa não existe. Trata-se, pois, de um ato ilocucional ou ilocutório, como elucida Compagnon (1999, p. 90-91):

---

<sup>35</sup> Compagnon (1999, p. 85-90) baseia seu tom conciliatório em torno do texto e do autor a partir da distinção sugerida por Hirsch entre *sentido* e *significação*. Segundo o autor americano, *sentido* estaria relacionado com o que permanece estável em um texto, ao que esse texto quer dizer, já *significação* associar-se-ia ao que se transforma em um texto, ao que se desloca no momento de sua recepção, ao seu valor. O sentido é a meta da interpretação, e a significação, a da aplicação do texto ao contexto da leitura, logo, sua avaliação. Dessa forma, aliam-se sentido e significação na leitura de uma obra, porém a interpretação – imprescindível no exercício crítico, destacada por Compagnon como ponto nevrálgico da leitura – é o princípio.

<sup>36</sup> O enunciado declarativo serve ao propósito de verificação de sua validade, se verdadeiro ou falso.

(...) toda enunciação engaja um ato que ele [John Austin] denomina *ilocutório*, como *perguntar* ou *responder*, *ameaçar* ou *prometer* etc., que transforma as relações entre os interlocutores. (...) Ora, os atos ilocutórios são intencionais.

Portanto, todo e qualquer enunciado literário remeteria a uma intenção que unifica o texto ou a obra. Intenção, nesse caso, é aquilo que o texto quer dizer e, conseqüentemente, o que o autor quer dizer, já que o texto não teria consciência, mas o autor, sim. Entretanto, tal concepção, a nosso ver, não está isenta de questionamentos. O crítico da obra literária, durante sua análise, não pode revelar a intenção em seu texto crítico, a não ser sob a forma de uma proposição clara e lógica; afinal, trata-se de uma intenção em ato identificada no texto lido. Em outras palavras, frente a uma interpretação baseada nas intenções do autor, haveria sempre uma construção lingüística objetiva: no texto X encontra-se o sentido (ou a discussão em torno do sentido, ou a dúvida em torno do sentido) Y ou os sentidos Y e Z, por mais complexos, ambíguos, vagos que fossem esses sentidos. O que dizer, entretanto, da natureza do texto literário? Como conciliar a constatação de uma intenção aos deslocamentos de forma e sentido operados no interior do texto?

Em Ana Cristina Cesar, é possível identificar intenções, como a de se deslocar o papel do sujeito no texto literário e no mundo ou a de redimensionar as relações sedimentadas entre identidade e gênero, mas é improdutivo ater-se apenas a esses aspectos para efetuar algum juízo crítico, pois essas afirmações não dão conta da experiência singular de seu texto, estão aquém do mergulho no emaranhado sígnico que constitui sua escritura. Expor de forma clara e objetiva as intenções da autora materializadas no texto manifesta, aliás, incoerência, pois é exatamente contra a clareza de sentido que se opõe seu texto.

Como defende Compagnon (1999), o tom conciliatório é o mais indicado, mas o acento, ao menos no caso de Ana C., está no texto. O problema de sua poesia é a própria identidade – e a identidade fabricada pelo autor não está fora do jogo. De qualquer forma, o próprio Roland Barthes, em textos posteriores a “A morte do autor”, vislumbrou a volta do autor ao texto. No prólogo a *Sade, Fourier, Loyola*, ensaio publicado em 1971 em torno dos Logotetas<sup>37</sup>, Barthes (2005, p. XVI) explica esse retorno:

---

<sup>37</sup> Logotetas: fundadores de línguas, línguas distintas da natural.

O prazer do Texto comporta também uma volta amigável do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopéia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo.

Dessa fala, destacam-se algumas concepções em torno da figura do autor na literatura: desprezo pela leitura biográfica, historiográfica de um texto literário e da imagem do autor (pessoa concreta por trás do livro) como herói de sua biografia; autor como entidade dispersa e fragmentada no próprio texto, não a pessoa de carne e osso, mas uma persona que se faz pela e na linguagem mediante “lampejos”, “pormenores” presentes no texto; autor como corpo vivo na escritura. Tal noção de autor como corpo – e não como unidade categórica provedora de sentidos – é indissociável da noção de texto como objeto de prazer e não artefato intelectual; objeto de prazer que se instaura pela transmigração da escritura para a vida do leitor, por uma “co-existência”:

(...) o prazer do Texto se realiza de maneira mais profunda (...): quando o texto “literário” (o Livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (a escritura do Outro) chega a escrever fragmentos da nossa própria cotidianidade, enfim, quando se produz uma *co-existência*. (BARTHES, 2005, p. XIV-XV).

Uma primeira reflexão que se pode fazer a respeito dessa proposta é a de que o prazer do texto – sua literariedade, já que sua capacidade de realizar o prazer é o elemento que o torna literário – só se dá na atualização desse texto pelo leitor, no processo de leitura, mediante o qual a escritura (produto de insistências, volume de linguagem, como afirma o autor) invade, como corpo, o corpo do leitor, reverberando detalhes, pormenores, partículas de sua própria vida. O resultado dessa ressonância é a existência do corpo escritural do autor *com* o corpo do leitor, uma relação altamente erotizada. Tal prazer depende da relação que se estabelece entre essa escritura do outro com a cotidianidade, a vida do leitor: existe aí um jogo que aponta para a reverberação da fala, da dicção do outro no próprio leitor. Este reconhece não um “conteúdo”, mas a fala presente na escritura em sua vida, em seu próprio ser. A escritura do outro permite definir a identidade daquele que lê. Isso torna o texto, *a priori*, objeto sempre de autoconhecimento, altamente revelador do

ser; objeto que só se realiza, efetivamente, no momento em que se reconhece a si mesmo na leitura.

Tal reconhecimento, entretanto, deve ser compreendido com ressalvas. Isso porque não se trata do reconhecimento de si mesmo no texto como um “conteúdo”: o autor diz algo que acontece em minha vida, algo que já aconteceu; ou o narrador estabelece um comentário a respeito de uma personagem que se assemelha a algum critério de julgamento meu em relação a mim mesmo ou aos outros, sendo esse critério consciente de minha parte; ou o eu lírico emprega palavras que eu mesmo empregaria. Ao contrário desse tipo de reconhecimento – puramente superficial, nada revelador –, a proposta barthesiana implica reconhecimento numa dimensão estrutural, no nível do “como”, da formulação, da organização do ser como indivíduo atuante no mundo. Reconhecer a mim mesmo em uma estratégia, em um jogo articulado e sutil é um desvelamento, um reconhecimento epifânico sobre algo que não sei, reconhecimento que se torna gozo: a *petit mort* (*jouissance*), um desdobrar-se.

Na esteira dessas reflexões, Barthes (2005, p. XV, grifo nosso) nos estimula a viver *com* o autor, falando como fala seu texto:

(...) não se trata de operar o que foi representado (...); trata-se de fazer passar para nossa cotidianidade fragmentos de inteligível (“fórmulas”) provindos do texto admirado; trata-se de falar esse texto, não de o agir (...); viver com Sade é, em dados momentos, falar sadiano (...).

Barthes (2005) chama a atenção, pois, para um outro nível de leitura – concreto e imanente – que não aquele em que estão presentes as preocupações sociológicas, psicológicas, filosóficas inerentes ao texto. Não que despreze essas preocupações ou essa leitura; ele simplesmente destaca a literariedade do texto como elemento indissociável da reverberação da fala do autor no leitor, contato erótico e corporal. Nesse caso, estão presentes, logicamente, as dimensões sociológica, psicológica, filosófica, etc., já que o indivíduo é produto de um contexto regido por essas dimensões. No entanto, sobressai o prazer do texto em si mesmo.

O interessante é que, dessa reflexão do autor, como uma semente altamente fecunda de idéias, é possível desenvolver uma concepção sobre o próprio sujeito, concepção essa que se associa ao dialogismo e à polifonia bakhtinianos: um sujeito que convive a todo o tempo com os autores que reverberam em sua psique; um sujeito que só se esboça como tal quando os elementos inconscientes de sua mente

vêm à tona mediante o reconhecimento (incrivelmente prazeroso, na visão de Barthes) proporcionado pela voz do outro. Esse reconhecimento implica, necessariamente, entender que o sujeito se caracteriza pela diversidade, pela pluralidade de vozes que o habitam e que ele habita. Implica também compreender que, nessa dispersão polifônica – e moderna – o sujeito só recupera sua identidade à medida que passa a ter consciência de sua falta: quanto mais eu sei que não sou portador de minha fala, mas tenho consciência dela e posso articular, ordenar esses falares à minha maneira. Somos todos seres em busca de uma solução para esse tormento. Ana C., por sua vez, é uma poeta que responde exatamente a essas questões, já que sua voz constitui-se, exatamente, da pluralidade de falares apreendidos em sua escritura de leitora sagaz, perspicaz, capaz de identificar as *co-existências* de vozes e de tentar alcançar uma voz (unidade, identidade) que ultrapasse a influência, a pluralidade; algo como uma polifonia que almeja a origem, o silêncio monológico.

### 3.3. Biografema, um método

O biografema é o detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem no grau zero, meras virtualidades de significação.

(Leyla Perrone-Moisés, 1983, p. 15)

Alguém deveria me ensinar que não se pode escrever sem fazer o luto da própria 'sinceridade'.

(Roland Barthes, 2003, p. 159-160)

O autor que retorna “amigavelmente” é um mosaico simbólico e factício do autor constituído de fragmentos. Cada peça desse mosaico é um *biografema*, espécie de unidade mínima do texto. Vale transcrever o fragmento em que Barthes (2005, p. XVI-XVII) esboça esse conceito:

Porque, se é necessário que, por uma dialética arvesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (ao tema da *urna* e da *estela*, objetos fortes, fechados, instituidores de destino, opor-se-iam os *estilhaços* de lembrança, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos); se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolvido, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro,

prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (...) é entrecortada, à moda de soluços salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolva de *outro* significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio.

Biografema: estilhaço, pormenor, gosto, inflexão, átomo epicuriano, soluço salutar, *outro* significante; unidade que repercute o corpo fragmentado do autor no corpo do leitor, esse concebido como sujeito do ato de identificar o biografema como parte de seu próprio corpo disperso. Na alegoria ao filme mudo, outra possibilidade: a história do sujeito como afluxo de imagens, do qual o biografema seria uma espécie de intertítulo, texto que invade o (dis)curso caótico da vida e indicia, sugere e faz aflorarem significâncias.

Em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003, p. 126), o semiólogo realiza inflexões biografemáticas de si mesmo (sempre em terceira pessoa), a partir de fotos ou simplesmente de memórias (“estilhaços de lembranças”): “anamneses”, reminiscências vagas, imagens imprecisas conservadas na memória, que levam “o sujeito a reencontrar, *sem o ampliar nem o fazer vibrar*, uma tenuidade de lembrança (...)”. O biografema seria, pois, uma “anamnese factícia”, lembrança frágil, tênue, incerta, mas, acrescenta-se, convencional, artificial, produzida, “aquela que eu atribuo ao autor que amo”. Amor que se imiscui no corpo escritural tomado pelo leitor, desejo que se atualiza na leitura. Percebe-se que tal concepção em torno de um resgate do autor implica, a reavaliação da concepção tradicional de biografia, inclusive algumas noções defendidas por Bakhtin em suas análises. Se para o filósofo russo, apesar da complexidade da formação da voz discursiva do sujeito em função da dispersão e da alteridade, a autobiografia é um exercício de objetivação de si mesmo, em que pese a importância do outro nesse exercício, para Barthes tal concepção é improcedente, já que não há espaço para o ato de lançar-se sobre um *discurso* biográfico. Considera-se, nesse caso, a possibilidade de algumas inflexões, de ordem sempre fictícia, condenadas ao imaginário do próprio autor<sup>38</sup>, que se permite criar uma personagem autobiográfica lacunar, portadora de uma “vida

---

<sup>38</sup> Barthes (2003, p. 126) defende que suas anamneses devam ser “mais ou menos *foscas*”, compreendendo como *fosco* algo que não remeta a um sentido claro, por isso mesmo, “insignificantes”: “Quanto mais se consegue torná-las [as anamneses] foscas, mais elas escapam ao imaginário”. Escapar do imaginário significa livrar-se de qualquer exercício que implique uma atitude solipsista, de recuperação de uma interioridade do autor, a fim de que se alcance a realidade única do texto.

esburacada”, sujeito intersticial. Tal é o exercício a que se propõe o autor em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003, p. 11), cuja epígrafe contém um apelo: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”.

Observa-se, pois, que o texto que constitui o exercício biografemático não pode jamais ser considerado uma biografia, visto que se lança para fora do território discursivo. A noção de biografema, tal qual concebida por Barthes, invalida a possibilidade de uma organização discursiva; ao invés de se criar o caminho de um herói (biografia) ou de se recolherem eventos da memória para a elaboração de uma auto-análise, melhor seria considerar o texto um diagrama, do qual o biografema seria o “traço distintivo”; um biodiagrama, como sugere Pignatari (1996). Para esse autor, a biografia tradicional, baseada em documentos, relatos, seria uma espécie de *peep hole* através do qual o improvável se tornaria possível: espiar o outro. O biografema, por sua vez, não é um documento, um elemento que indicie o objeto, mas uma unidade de um conjunto maior, que é o biodiagrama. Nesse sentido, o biodiagrama não se constitui apenas de dados, de elementos, mas é produto de um *design*, de uma organização que predomina sobre o próprio elemento factual. O produto realizado pelo “biógrafo austero” do biodiagrama: um “arquipélago bizarro de biografemas flutuantes” (1996, p. 16).

O texto de Ana C.: difusão oceânica de biografemas à deriva. Mas os grafemas, essas unidades mínimas, são redimensionados na escritura fragmentária da poeta. Vejamos, inicialmente, como a escritura biodiagramática corresponde ao método de composição de seu texto:

News at Ten. Vejo o papa no Rio de Janeiro.  
Brazil today. Frenesi, Corcovado, fogos de  
artifício. Olho hipnotizada esse cartão postal. E  
do Luke não posso, não posso ter saudade,  
apago e vejo o céu da porta, tomo lager mas não  
sei se é com ele.  
(LP, p. 109)

Desço para mais uma xícara de chá. Ele não diz  
uma palavra e toca Dire Straits e eu me  
recomponho no sofá com temas recorrentes.  
And I'm walking in the wild west end  
Walking with your wild best friend.  
Desço o west end e do outro lado da rua... era  
igual, igual, igual.  
Quase atravesssei.

Mudei de cidade e ainda ouço a caixa do correio  
tremer e fazer – klimt.  
(LP, p. 109)

Cada fragmento que compõe *Luvras de pelica* pode ser identificado como uma peça do biodiagrama que constitui o livro, conjunto desordenado, alinear, analógico de blocos de impressões. Escritos durante a estada da poeta em Colchester, Inglaterra, enquanto preparava sua tese a respeito da tradução do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, tais fragmentos, em geral, apresentam um sujeito poético às voltas com questões cotidianas (resquícios do diário íntimo), lembranças saudosas de amigos do outro lado do Atlântico, percepções em torno de encontros amorosos. Nos dois textos acima, fragmentos 24 e 25, materializam-se várias anamneses. No primeiro, às imagens coletadas pelo olho hipnótico do sujeito – o noticiário televisivo; o espectro do papa em visita ao Brasil; a visão do “cartão postal”, a cidade do Rio de Janeiro – mesclam-se sentimentos amorosos e ações banais – apagar as luzes, contemplar o céu, beber uma cerveja. Não há nitidez no relato, apenas percepções. O tempo empregado evidencia o presente da escritura, o tempo da enunciação, no qual o sujeito atualiza as reminiscências. O mesmo ocorre no segundo texto: descer as escadas do prédio; tomar o chá (ação apenas indiciada, mas tão presente no texto; tomar um chá: momento de conversa íntima); o ressoar insistente da canção que trata de um sujeito andando pelo West End londrino<sup>39</sup>; caminhar pelo bairro; atravessar a rua; mudar de cidade; ouvir o barulho da caixa de correio e correr em busca de mais uma carta de amor.

Os estilhaços desses blocos textuais são imagens sensórias, pormenores concretos do texto, significantes que tecem a teia armada para seduzir o leitor.

---

<sup>39</sup> Trata-se de Wild West End, do grupo britânico Dire Straits:

Stepping out to Angellucci's for my coffee beans / Checking out the movies and the magazines / Waitress she watches me crossing from the Barocco Bar / I'm getting a pickup for my steel guitar / I saw you walking out Shaftesbury Avenue / Excuse me for talking I wanna marry you / This is the seventh heaven street to me / Don't be so proud / You're just another angel in the crowd / And I'm walking in the wild west end / Walking with your wild best friend // And my conductress on the number nineteen / She was a honey / Pink toenails and hands all dirty with money / Greasy hair easy smile / Made me feel nineteen for a while / And I went down to Chinatown / In the backroom it's a man's world / All the money go down / Duck inside the doorway gotta duck to eat / Right now feels alright now / You and me we can't beat // And a gogo dancing girl yes I saw her / The deejay he say here's Mandy for ya / I feel alright to see her / But she's paid to do that stuff / She's dancing high I move on by / The close ups can get rough / When you're walking in the wild west end.

Nessa teia, tais imagens modelam amálgamas que se intercambiam, interpenetram-se, sugerindo uma experiência multisensorial de leitura. As frases concisas, algumas nominais (“News at ten”, “Frenesi, Corcovado, fogos de artifício”), que formam as três primeiras linhas do fragmento 24, exemplificam esse procedimento; num recurso enumerativo, as imagens são condensadas em um mesmo bloco – noticiário, papa, fala do âncora (“Brazil today”), multidão em delírio, atração turística, fogos – correspondente a uma mesma ação dramática – o sujeito poético assiste à TV – que contempla outra experiência, a da ausência do ser amado, materializada pela necessidade súbita de apagar as luzes, sair à rua para tomar “a pint of lager”. Esses dois blocos de ação são fragilmente conectados por uma sensação, a da saudade: saudade da terra natal, desejada no cartão postal; saudade indesejável do amante.

No fragmento 25, a rede de sensações é ainda mais complexa: a memória da incomunicabilidade entre os amantes é atravessada pelo refrão recorrente, logo transformado em ação – memória, fantasia? – do sujeito poético, que percorre o West End londrino. Assim como o eu da canção, que percebe a garçonete observando-o atravessar a rua (“Waitress she watches me crossing from the Barocco Bar”), o sujeito poético do texto indicia: “Desço o west end e do outro lado da rua... era igual, igual, igual.” Igual a quê? Haveria, no espaço do texto que constrói o caminho do próprio sujeito da enunciação, uma garçonete observando? Ou seria a própria percepção da experiência semelhante ao registro da canção que o sujeito insiste a repetir enquanto se recompõe no sofá? O ato de “quase” atravessar é simplesmente índice de insegurança ou evidenciaria a impossibilidade de atravessar a linha que separa o imaginário retirado da canção do real apresentado no texto – o sujeito deitado no sofá? A mudança de cidade – mudança drástica, exílio – seria uma consequência dessa impossibilidade ou haveria acontecido antes mesmo do presente enunciativo, reverberando no texto a espera da carta amorosa, assim como o sujeito espera a palavra “dele”?

A leitura de decifração de códigos secretos, tal como desejada por Moriconi (2000, p. 307)<sup>40</sup>, é impossível de ser concretizada. Ao leitor é vedada a carga informativa das experiências e são entregues apenas as percepções soltas, fugazes, foscas. Segundo Malufe (2006), no método de composição de Ana Cristina Cesar ressoaria o pensamento de Deleuze e Guattari a respeito da arte: a literatura – um

---

<sup>40</sup> Vide capítulo 2 desta dissertação.

“excesso” – faz as sensações criarem vida própria, deslocando-se dos fatos vividos, experimentados. Ana C. problematizaria exatamente esse processo, jogando com gêneros literário-discursivos que abusam do tom confessional, da natureza de intimidade que os envolvem, partindo, em suas composições, de sentimentos, emoções, espécie de “material bruto” que deve ser lapidado, trabalhado numa operação que despreza a fidelidade aos sentimentos ou emoções iniciais. Trata-se de uma leitura dos conceitos de *affectos* e *perceptos*, que sustenta a visão da obra de arte como elaboração estética da experiência do autor. Segundo Malufe (2006, p. 57), as experiências do autor participam da criação como *affectos* e *perceptos*. O poeta não apreende objetos e os transporta para o texto ou os representa, mas os retém, em seus *affectos* (suas “linhas intensivas”). O poeta não percebe objetos, mas “capta nas filigranas os aspectos do real”, tem a tendência de projetar na realidade uma imagem de si mesmo e dos outros, porém uma imagem intensa, que passa a ter vida própria, uma espécie de imagem agigantada, “fabulosa”.

Segundo Deleuze e Guattari (1992, p. 213), a “coisa” (obra de arte, quadro, texto) não depende do criador, “é um bloco de sensações, isto é, um composto de *perceptos* e *affectos*”. *Perceptos* não seriam o mesmo que percepções, mas seres resultantes e independentes delas, assim como os *affectos* não seriam as afecções ou sentimentos. O artista compõe blocos de *affectos* e *perceptos* que devem existir por si sós, devem ser independentes e autônomos: “Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 216). Os *perceptos*, sensações, não são percepções que remetem a um objeto, a um referente, e, sim, um composto produzido pelos meios de composição artística em jogo. A semelhança com o objeto (referente) é dada pelos meios de composição apenas. O plano do material, dos meios de uma determinada linguagem artística, chega a invadir mesmo o plano da composição das sensações, fazendo parte dele, tornando-se impossível discernir o que provém do plano do material e o que provém do campo da sensação. Mais importante: o que se conserva em uma obra não é o material em si (o pincel, a tinta ou mesmo a cor), mas os *perceptos* e *affectos* dele compostos, pois a sensação

não é a do material<sup>41</sup>.

Dessa forma, o artista – pintor, escritor, músico – é um indivíduo compelido a criar, instaurar sensações, e a noção de representação é substituída pela idéia de instauração de blocos de sensação. Segundo Malufe (2006, p. 51-52), a sensorialidade disparada pelo texto de Ana C. extrapola o campo das “percepções molares”, resulta de:

um encontro que não se dá mais entre um sujeito e um objeto, estes indivíduos constituídos, molares, fechados em si, mas sim entre moléculas, partículas e forças que se atravessam, velocidades e lentidões com que elas se agitam.

Nesse sentido, não se distinguem exatamente sujeito e objeto; é impossível determinar com clareza como se limitam percepção, sujeito que percebe e objeto percebido, já que todos esses constituem um amálgama indefinível. Tal indeterminação é exatamente o resultado da experiência do sujeito poético nos fragmentos de *Luvás de pelica*. Em sua composição, a poeta extrai do material vivido afectos e perceptos para evocar novas sensações, de tal forma que não se pode afirmar quais são os limites entre as imagens do Rio de Janeiro na TV e a lembrança de Luke, entre a música ressoando insistente na memória e o caminho percorrido pelo sujeito poético. Trata-se, evidentemente, de um território renovado, criado de maneira poética a partir das experiências desse sujeito, porém esse processo de criação evidencia a impossibilidade de se equipararem a vivência do real e a experiência materializada no texto, já que em ambos os casos há apenas afectos e perceptos realizados pelo contato sensorial do indivíduo com os elementos concretos, tanto do real vivido quanto do texto.

Na esteira do pensamento radical de Deleuze e Guattari (1992, p. 217-218, grifo nosso), o material de que se vale o escritor são as palavras e a sintaxe, elementos que se erguem da obra e invadem a sensação. Por tal motivo, a obra de arte não seria produto da memória, mas a organização estética de afectos e perceptos do passado, em que pesa a manifestação desses afectos e perceptos no presente da enunciação:

---

<sup>41</sup> Os autores chegam a diferenciar o tempo de duração do material e o tempo de duração das sensações, pois o material poderia, hipoteticamente, durar muito pouco, mas no período em que permanecesse, o tempo de duração das sensações seria eterno: “A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 217).

toda a obra de arte é um *monumento*, mas o monumento não é aqui o que comemora o passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória mas a fabulação. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente.

As reflexões de Deleuze e Guattari acerca da criação artística vêm, pois, complementar o conceito difuso de biografema proposto por Barthes, já que nos dois casos situa-se o texto na ausência de verdades objetivas, no território do fragmentário, no qual os elementos participam como “pedacinhos de um vitral que projetam luzes móveis e intermitentes sobre a figura acabada e nítida da obra” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 15).

Há, entretanto, um aspecto a ser destacado: em Ana C., o biografema manifesta-se, acima de tudo, como desconstrução do método autobiográfico tradicional, este transformado em novo procedimento empregado pela poeta para organizar sua escritura no espaço textual. Não se trata, pois, de partir de anamneses a respeito da autora (cenas de sua vida, relatos de amigos e familiares, elementos iconográficos, registros de sua fala) para que se articulem elementos que participam da obra e da pessoa da escritora, embora tal exercício possa ser realizado. Ana C. cria o seu texto a partir de anamneses factícias, a fim de marcar a presença de um corpo escritural que reverbere no corpo do leitor. Longe de tentar criar uma obra autobiográfica, mais longe ainda de vincular o texto ao seu “caso de vida”, como sugere Moriconi (2000), Ana Cristina vislumbra um sujeito poético motivado pelo mistério do ser, em seu caso, ser feito exclusivamente de linguagem.

Matos (2001, p. 46-47), em seu estudo sobre o mito romântico Castro Alves, lança mão do conceito de biografema para relacionar os pequenos elementos da vida do poeta transformado em ser escritural:

Os detalhes, no caso, pormenores da vida de um poeta como Castro Alves (...) são assim reelaborados simbolicamente e, dessa forma, se relacionam com o poeta, não propriamente com o ser de carne e osso que é, mas, antes de tudo, com o poeta convertido em texto, personagem, mito. Aí reside o essencial.

Nesse caso, são levados em conta os fragmentos do autor lançados em seu texto, fragmentos esses que constituem um novo corpo ao escritor, um corpo escritural, em oposição à pessoa do autor. Tal concepção de um corpo escritural é

destacada pela pesquisadora, que reforça o contraste entre a natureza inerte e inanimada do corpo do poeta e o caráter vigoroso, intenso, ativo do corpo inscrito na obra, o *corpus*, dotado de compleição fragmentada, difusa, incerta. Já em Ana C., os fragmentos são criados em sua própria obra: é a própria autora que lança em seu texto os detalhes que tomam a forma opaca, dispersa de um ser “convertido em texto”.

Os pormenores lançados nos fragmentos de *Luvras de pelica* sugerem o contato com um corpo feminino: é o sujeito poético que desce as escadas, cantarola um rock inglês, assiste à TV; um corpo sem linhas definidas, sem rosto, uma voz. Mas como se trata de uma escritura biografemática, dispersa ao longo de um *corpus* – *A teus pés*, que, por si só, já é fragmentado, uma vez que se divide em vários livros –, é preciso juntar os cacos esparramados em outros textos, como o poema a seguir:

### **Cabeceira**

Intratável.  
Não quero mais pôr poemas no papel  
nem dar a conhecer minha ternura.  
Faço ar de dura,  
muito sóbria e dura,  
não pergunto  
“da sombra daquele beijo  
que farei?”  
É inútil  
ficar à escuta  
ou manobrar a lupa  
da adivinhação.  
Dito isto  
o livro de cabeceira cai no chão.  
Tua mão que desliza  
distraidamente?  
sobre a minha mão  
(ATP, p. 36)

Escritora implacável, em crise, relutante em revelar-se no texto. Mulher dramática, que encarna no texto o avesso do estereótipo feminino, discreta, insensível, imperscrutável. Não perguntar o que fará da sombra de um beijo é desconsiderar o desejo, desprezar a impossibilidade da concretização amorosa. Mas a pergunta não é sua, como o próprio sujeito poético sugere ao usar as aspas, e sim de Manuel Bandeira (1987, p. 143):

### Canção

Mandaste a sombra de um beijo  
Na brancura de um papel:  
Tremi de susto e desejo,  
Beije chorando o papel.

No entanto, deste o teu beijo  
A um homem que não amavas!  
Esqueceste o meu desejo  
Pelo de quem não amavas!

Da sombra daquele beijo  
Que farei, se a tua boca  
É dessas que sem desejo  
Podem beijar outra boca?

O eu lírico de Bandeira angustia-se pela incapacidade de conhecer a medida entre o seu desejo e o do outro. Um beijo enviado em um papel é apenas uma sombra; impossível o contato, já que amante e ser amado nunca podem compartilhar do enlace amoroso, pois entre eles há uma folha em branco. Ademais, o beijo que toma a forma de poema não tem um destinatário fixo, determinado; ao poeta não é possível conhecer, “amar” seu interlocutor. Ana C., por sua vez, confessa: “Não quero mais pôr poemas no papel / nem dar a conhecer minha ternura”. Que poemas o eu lírico pretendia colocar no papel, os seus ou os que toma emprestado de outros autores? A inserção de Bandeira é sagaz: Ana C. dirige-se ao poeta e lhe revela que de nada adianta tentar entender o desejo do outro (“ficar à escuta / ou manobrar a lupa / da adivinhação”). Barthes (2003, p. 218) ressoa insistentemente nesse diálogo: “Não é verdade que quanto mais amamos, mais compreendemos; o que a ação amorosa obtém de mim é apenas esta sabedoria: que o outro não é cognoscível (...)”. Impossível, pois, saber o desejo do outro, decifrar o que o ser amado pensa a respeito do sujeito. Ao considerar inútil o esforço da adivinhação, o eu poético de Ana C. lança-se no escuro, consciente de que o objeto do desejo é sempre um desconhecido. Diante de tal compreensão em torno do impasse amoroso e, principalmente, da questão da representação do desejo no poema, a poeta prefere livrar-se da tentativa de exprimir-se no texto, ecoando novamente Barthes (2003, p. 159):

Não posso *me escrever*: Quem seria este eu que se escreveria? À medida que entrasse na escrita, a escrita o esvaziaria, o tornaria vão; produzir-se-

ia uma degradação progressiva, na qual a imagem do outro seria, também ela, pouco a pouco envolvida (escrever sobre alguma coisa é corromper esta coisa), abominação cuja conclusão não poderia deixar de ser: *para quê?*<sup>42</sup>

Esta, evidentemente, é a postura empreendida pelo sujeito no poema: ausentar-se do texto. No entanto, sua negação é, paradoxalmente, sua afirmação no campo da enunciação: ao negar a si mesmo como uma postura subjetiva no texto, o eu lírico afirma-se como fala, como performance de uma voz feminina encenando no palco textual, “fazendo ares”. A única possibilidade para o sujeito no espaço da linguagem é forjar máscaras, liberar-se das amarras impostas pela própria língua. Os últimos cinco versos do poema, porém, promovem uma quebra na enunciação, como se houvesse um deslocamento de vozes ou de máscaras. “Dito isto” redimensiona os versos anteriores, colocando-os à mercê de outra enunciação: “o livro de cabeceira cai no chão”. Qual livro? Estaríamos, então, assistindo a uma cena íntima, em que a poeta lê em seu quarto (poemas de Bandeira?) enquanto reflete sobre sua própria escritura? Reserva-se na teatralização protagonizada pelo sujeito poético a possibilidade do contato amoroso, a solução para o fantasma do beijo: eu, leitor, participo do momento íntimo, à cabeceira da cama; deslizando minha mão sobre a página do livro, toco com meus dedos a mão da poeta inscrita no poema, fazendo cair o livro, fazendo desaparecer as dúvidas da poeta quanto à impossibilidade do contato amoroso.

Um traço de sujeito se libera do texto, tomando conta do corpo do leitor: a voz feminina na intimidade de seu quarto encenando a impossibilidade do contato amoroso pelo texto poético, intratável. Tal é o biografema que se projeta do texto, lançando-se como estilhaço de um corpo feminino que toca o corpo do leitor, duas mãos que se encontram na leitura. O espaço criado entre os dedos do leitor e a página do livro é a fenda: esse espaço mínimo, milimétrico, por meio do qual é possível vislumbrar, imaginar o sujeito poético como um corpo, realidade concreta, apreendida pelos sentidos.

É a performance do sujeito que sobressai como o *outro* significante que aparece-desaparece no texto. Um impulso biodiagramático corre das veias da poeta, criando um indivíduo possível a encenar-se no branco do papel: uma figura feminina

---

<sup>42</sup> Na edição de *Fragmentos de um discurso amoroso*, da biblioteca da autora, o capítulo em questão, em torno do verbete “Escrever”, é um dos mais grifados, com destaque para a epígrafe que abre este item da dissertação: “Alguém deveria me ensinar que não se pode escrever sem fazer o luto da própria ‘sinceridade’” (BARTHES, 2003, p. 159-160).

em crise com o estereótipo de mulher, descendo escadas, atravessando ruas estrangeiras, cantarolando um refrão, assistindo à TV, correndo até a caixa de correio em busca de mais uma carta de amor, lendo à meia luz em seu quarto, antes de dormir. Diários, cartas, poemas, são todos reunidos estrategicamente em torno dessa figura performática – sem rosto, sem voz, com múltiplas identidades – criada por Ana C.; são todos índices biografemáticos que permitem traçar um corpo escritural de poeta que se transfigura em texto. Ana Cristina retorna aos seus diários e cartas inventados para retirar dali frases e trechos, não com o intuito de compor um material representativo de suas experiências, mas para serem rearranjados: “para não mais serem a voz de uma intimidade pessoal, mas sim, passarem a falar por muitos” (MALUFE, 2006, p. 63). Impreciso, pois, afirmar o conjunto *A teus pés* como uma obra; melhor seria defini-lo como um biodiagrama fictício, uma busca, um *querer ser* que se impõe no texto.

A cada texto, surgem novas perspectivas, dissolvendo ainda mais o sujeito disperso nas anamneses soltas no livro:

### **Pour mémoire**

Não me toques  
nesta lembrança.  
Não perguntes a respeito  
que viro mãe-leoa  
ou pedra-lage lívida  
ereta  
na grama  
muito bem-feita.  
Estas são as faces da minha fúria.  
Sob a janela molhada  
passam guarda-chuvas  
na horizontal,  
como em Cherbourg,  
mas não era este  
o nome.  
Saudade em pedaços,  
estação de vidro.  
Água.  
As cartas não mentem  
jamais:  
virá ver-te outra vez  
um homem de outro continente.  
Não me toques,  
foi minha cortante resposta  
sem palavras  
que se digam

dentro do ouvido  
num murmúrio.  
E mais não quer saber  
a outra, que sou eu,  
do espelho em frente.  
Ela instrui:  
deixa a saudade em repouso  
(em estação de águas)  
tomando conta  
desse objeto claro  
e sem nome.  
(ATP, p. 39-40)

*Pour mémoire*, “para recordação”, expressão usada quando já se convidou alguém verbalmente e o convite tem apenas o objetivo de lembrar a pessoa do evento. Nessa circunstância, a intenção é recordar o leitor de algo que ele já sabe. No entanto, logo nos dois primeiros versos, ocorre uma inversão de papéis: o sujeito poético coloca-se no lugar de quem recebe o texto (ou seria o leitor alçado a protagonista do poema?) e alerta, melindroso: “Não me toques / nesta lembrança”; tenha cuidado, não prossiga neste poema, que se quer fração da memória; tocar a lembrança é tocar o corpo daquele que fala. Mas a lembrança é inacessível, assim como o sujeito, difícil de ser compreendido, de múltiplas faces, ao mesmo tempo mãe-leoa e pedra-lage. Assim como a saudade, sentimento tributário da memória e da ausência, o texto, mosaico de vidros que lança reflexos sobre as experiências do eu, também se estrutura em pedaços, dada a impossibilidade de se ater aos fatos, ao real: a memória é o espaço de criação, ficção, como evidencia o título do poema. O sujeito poético revela lampejos de memória; lembra-se de guarda-chuvas sob uma janela, como em um filme<sup>43</sup>, mas logo se corrige: “não era este / o nome”; a lembrança não é clara, confunde-se com a ficção. A fala do sujeito incorpora – em um procedimento recorrente na escritura de Ana C. – a voz de uma cartomante às avessas, que prevê a repetição de um evento que já ocorreu, embaralhando passado e futuro (“virá ver-te outra vez / um homem de outro continente”, grifo meu). O eu lírico, então, projeta-se para fora do texto, tornando-se uma terceira pessoa, “a outra (...) do espelho em frente”, prescrevendo repouso: “estação de águas”.

---

<sup>43</sup> O nome Cherbourg remete ao filme “Os guarda-chuvas do amor” (“Les parapluies de Cherbourg”), de Jacques Demy, musical de 1964, com Catherine Deneuve.

A memória é o eixo que sustenta fragilmente os pedaços de que é feito o poema, e a maneira como Ana C. a explora revela uma postura sempre muito consciente do fazer poético, buscando lidar com os objetos, almejando o silêncio. A memória é o combustível do imaginário poético, mas, de certa forma, se perde no poema. As categorias temporais são desconstruídas, a voz recupera um passado conhecido (o “homem de outro continente”), que “virá outra vez”; a representação é o terreno da novidade, mas está presa à experiência de um passado que só existe no presente do poema. Um presente que se lança sobre o interdito, o objeto claro, mas sem nome. Tal dificuldade de lidar com a memória no material lingüístico do qual é feito o poema ressoa na presença de dois elementos no texto: a água, substância fluida, dispersa, em constante mudança, e o vidro-espelho, capaz de lançar imagens que, em verdade, constituem o espaço da ilusão, da ficção.

É no território da ficção, da representação, que se revela a marca da escritura de Ana Cristina Cesar: a dispersão do sujeito por meio do acúmulo de vozes e da encenação de um eu estilizado. Identidades múltiplas, recolha de vozes que indiciam o biograma poético projetado pela autora. Se o biografema é, como afirma Caramella (1986, p. 44), uma questão de leitura, devemos atualizar os detalhes que permitam afirmar a presença do corpo escritural no texto: uma mulher que entra em um cinema; a imagem fria, sexualizada e ambígua de Catherine Deneuve, cantando pelas ruas de Paris; a consulta à cartomante que prevê o retorno do passado; o corpo de mulher em frente ao espelho, em busca de uma resposta: a imagem em lugar do nome. Novamente, Ana C. libera as fronteiras de sua escritura para a performance de uma voz que encena o desejo; assim como nos fragmentos de *Luvãs de pelica* e no poema “Cabeceira”, as máscaras forjadas pelo sujeito impõem-se pela busca do outro (o apelo ao leitor está marcado no título) e pela criação de uma identidade que prevê a multiplicidade e a teatralização pela linguagem.

Os estilhaços biografemáticos disseminados em *A teus pés* não dizem da autora, mas indiciam uma voz que busca o ser, uma poeta que, embora vítima da mitificação imposta pelo suicídio, não aceita o mito romântico e encobre-se de máscaras. Seu texto é a manifestação de um desejo: desprender-se das amarras que prendem o sujeito à linguagem, que lança o ser humano para uma dimensão

cada vez mais distante das coisas. Para lançar-se sobre o desejo: evidenciar o contato sensório com o real, mediante uma trapaça salutar com a língua, como sugere Barthes (2002)<sup>44</sup>. A estratégia escolhida: dispersar-se como sujeito, como autora, ao longo das páginas de seu livro; a partir do empréstimo de falas colhidas desde nos passantes anônimos até na tradição moderna da literatura, criar não uma, mas várias possibilidades de vozes que componham um prisma identitário marcado pela teatralização, pela encenação consciente de várias possibilidades de eus que se revezam no texto; jogar-se aos pés de seu leitor, sensibilizando-o arditamente.

*A teus pés* revela-se, pois, um biodiagrama aberto e incompleto, lançando possibilidades performáticas de uma autora que não consegue escapar da teatralidade imposta pelo discurso poético. Ana C. mergulha no fenômeno literário para extrair dele as potencialidades poéticas e pôr a nu questões tão essenciais à literatura: o desejo, a impossibilidade de se alcançar o real em sua totalidade, o problema da relação autor-leitor, os limites entre autobiografia e ficção. O texto de Ana Cristina Cesar engana para revelar o engano, seduz para revelar a natureza da sedução, via horizonte estético. Experiência radical com a literatura, sua poesia nega o olhar dominante, valendo-se dele como matéria-prima para sua obra. Um “olhar estetizante”, que só prevê a saída pela própria poesia, mas que sabe correr o risco de permanecer no caminho dessa dominação, desse controle. A dissimulação, em Ana Cristina Cesar, seu jogo de máscaras, prevê a inevitabilidade de se participar do mundo e de seus jogos de ilusão, sem necessariamente subjugar-se a eles. Discurso trapaceiro, como quer Barthes (2002), transgressor, como exige Pimenta

---

<sup>44</sup> Em sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, Barthes (2002) lança luzes sobre o problema do poder, desvelando sua natureza ilusória, dissimuladora, fundamentada na falsa idéia de que é possível completar-se dominando o outro. O grande problema apontado por Barthes é a natureza onipresente do poder, fator circundante de todos os espaços que ocupamos, uma vez que se manifesta em todo e qualquer discurso. Isso significa que o discurso de poder é responsável por criar e alimentar a culpa, pois determina os valores que regem nossa vida em sociedade. A solução para esse problema, segundo o autor, está estreitamente relacionada com a constatação da sua origem, ou seja, com a eliminação do corpo onde o poder se inscreve e se dissemina, como um parasita que se confunde com o próprio organismo do qual se alimenta: a linguagem.

Centro de irradiação do poder, porque assertiva e gregária, a língua oprime em sua avidez pela classificação e domina, ao encerrar o homem em uma espécie de castelo de marfim às avessas. A saída proposta por Barthes (2002, p. 16): trapacear a língua, penetrar em seu interior e romper o emaranhado de fios que compõem a teia do discurso. A trapaça, por sua vez, só é possível no espaço da literatura, que se caracteriza pela teatralização da língua, por retirar a palavra dos jogos de poder em relação aos quais ela adota uma posição servil. Essa proposta nada mais é do que a constatação da natureza transgressora e libertadora da literatura, uma vez que ela opera no interior da sede do poder, mas fora das relações de poder.

(1978), em sua defesa pelo horizonte estético, a poesia de Ana C. é pura literatura: viva e afiada, na contramão.



Parque Farroupilha, Porto Alegre, 1977.<sup>45</sup>  
Legenda: “ATENÇÃO: Para evitar o roubo, não empreste sua identidade a pessoas desconhecidas”.

---

<sup>45</sup> Imagem retirada de *A teus pés* (p. 21).

## Capítulo 4. Fragmentos: poesia em movimento

(...) não há nenhuma incompatibilidade entre o método pelo qual o poeta escreve, o método pelo qual o ator forma sua criação *dentro de si mesmo*, o método pelo qual o mesmo ator interpreta seu papel *dentro do enquadramento de um único plano*, e o método pelo qual suas ações e toda a interpretação, assim como as ações que o cercam, formando seu meio ambiente (ou todo o material de um filme), fulguram nas mãos do diretor através da mediação da exposição e da construção em montagem, do filme inteiro. Na base de todos estes métodos residem, em igual medida, as mesmas qualidades humanas vitais e fatores determinantes inerentes a todo ser humano e a toda arte vital.

(Sergei Eisenstein, 2002, p. 48)

Ana Cristina Cesar encarna a proposta de uma poesia dramática em constante travessia para o leitor, constituída por escombros de um sujeito que se dispersa ficcionalmente no texto, mediante a construção da ilusão do discurso autobiográfico. Dessa escritura falsária, o biografema seria uma espécie de unidade mínima, já que sua natureza impele à elaboração, no ato da leitura, de uma biografia criativa do sujeito poético, que se finge autor do texto. Tal biografia – denominada neste trabalho de “biodiagrama”, na esteira de Pignatari (1996) – é aberta, múltipla e indefinível, já que cada linha, verso, parágrafo, poema ou mesmo cada livro que constitui *A teus pés* revela-se porta de entrada para o drama de uma voz que hesita entre a total desconstrução de um discurso puro, original e a possibilidade de se realizar ficcionalmente como sujeito singular na linguagem.

Identificar essa unidade mínima, entretanto, não basta para compreender a escritura de Ana C.. Isso porque o material biografemático é submetido a uma organização que deve ser considerada na análise, pois o processo de associação dos elementos que compõem os poemas e a “poesia disfarçada” é responsável por uma percepção singular criada na leitura. O conceito de biografema já aponta para um método, visto que seu caráter elíptico exige um tratamento característico das formas fragmentárias. Trata-se de textos que se orientam por inacabamento, falta, interdição, alusão. Aliado a esses aspectos, o arranjo dos fragmentos nos textos de Ana C. sugere também uma ordenação muito similar à justaposição de imagens presente na montagem cinematográfica.

Pretendemos, pois, propor o diálogo entre cinema e literatura, conscientes de suas especificidades, buscando identificar pontos de contato entre essas linguagens e examinando, em especial, a reverberação do discurso cinematográfico na poesia, percurso pouco considerado, visto que, geralmente, os estudiosos se debruçam sobre a presença incontestável da literatura no cinema, desprezando, em sua maioria, a influência do cinema no sentido de promover mudanças de direcionamento, ou mesmo abrir novas portas para a prática poética. Tal influência – a do cinema na literatura – é inegável, se consideramos que a presença marcante da sétima arte na cultura do século XX deixou rastros indeléveis na percepção do ser humano, seja na instauração de um discurso artístico que se vale de recursos técnicos para registrar o material da realidade, seja no desenvolvimento de uma concepção de fragmentação do mundo que se origina no final do século XVIII e que tem seu auge justamente no século XX, período em que o cinema surge e se constitui, efetivamente, como linguagem em franca transformação. Essa proposta de diálogo busca fomentar o exame de novas possibilidades para se compreender o fenômeno poético e colocá-lo em contato verdadeiro e livre com a arte cinematográfica, que, sem dúvida, fornece novos caminhos em torno da experimentação da linguagem poética.

Vale apontar, aliás, que o diálogo que aqui se propõe não é uma novidade nos estudos literários. Exemplo disso é o estudo realizado sobre a poesia de Georg Trakl por Carone Netto (1974), que dedica todo um capítulo à análise de textos do poeta austríaco com base na teoria eisensteiniana de montagem cinematográfica. Ao comentar sua abordagem, Carone Netto (1974, p. 108-109) refuta o argumento de que o cinema lida com objetos do real, e a poesia, com palavras e que, por isso, seria incoerente associar essas duas linguagens. Apoiado em Jakobson, o autor defende que o cinema não trabalha com o objeto, e, sim, com o objeto transformado em signo. Dessa forma, a única diferença é a natureza do signo – verbal ou não-verbal –, distinção que não impede a aplicação da teoria da montagem para se compreender como os signos se articulam na obra literária. O autor conclui:

Nesse sentido, é válido considerar que a montagem em cinema é *isomórfica* à montagem em poesia. Isto é: operando com material diferente, mas análogo, o procedimento, num campo e no outro, produz resultados semelhantes através de táticas semelhantes.

Feita a proposta de se analisar a poesia biografemática de Ana Cristina Cesar mediante uma perspectiva que sugere o isomorfismo entre as representações cinematográfica e literária, é necessário, então, apresentar inicialmente algumas noções a respeito do conceito de fragmento para, em seguida, examinar a apropriação desse conceito pelo cinema e pela poesia.

#### **4.1. Ouriço, semente**

Espaço de liberdade do “eu”, a poesia moderna é palco de uma contradição protagonizada pelo universo de desejos e sonhos que busca tocar o real sem manter compromisso com a realidade. Ao longo do século XX, os poetas exploraram essa potencialidade de construção do sujeito lírico de diversas formas, desde a expressão irrefreável do inconsciente pelo Surrealismo até a objetividade e a abolição do lirismo pela Poesia Concreta. Herdeira inconteste de uma linhagem moderna de poesia, Ana Cristina Cesar também se aproveitou da natureza metamórfica do lirismo moderno para criar uma expressão singular. Os fundamentos de sua escritura biografemática residem na fragmentação, apontada por Friedrich (1978, p. 198), a respeito da poesia de T. S. Eliot, como característica marcante da lírica moderna, ao lado da obscuridade e da dissonância:

Manifesta-se [o fragmentarismo], sobretudo, num processo que tira fragmentos do mundo real e os reelabora muitas vezes em si mesmos, cuidando, porém, que suas superfícies de fratura não se ajustem mais. Em tais poesias, o mundo real aparece atravessado por linhas confusas de fraturas profundas – e não é mais real.

Segundo o autor, esse aspecto está relacionado tanto à supressão das normas sintáticas de estruturação da frase, omitindo-se os verbos e eliminando-se o vínculo entre orações, por exemplo, quanto ao desprezo pelas regras de pontuação. Resulta disso a abolição, na poesia, da idéia tradicional de temporalidade, uma vez que está ausente a relação lógica entre os termos do texto. Tal mudança está associada a uma nova modalidade de percepção da realidade, como bem aponta Costa Lima (1982, p. 424) em seu estudo sobre a fragmentação na poesia de Sousândrade: “Uma forma estética é o resultado, inscrito no plano do imaginário, de uma pressão exercida sobre o criador pelo condicionamento social envolvente e pela tradição fixada”. A consequência disso é o choque estabelecido pelo novo até ser absorvido pela tradição, evidente na poesia de Sousândrade, que, às “vantagens da

grandiloqüência, do sentimentalismo e da apreensão fácil” do Romantismo brasileiro, respondeu com a proposta violenta e destruidora de visualização estilhaçada da realidade.

A origem dessa poética transgressiva do fragmentário remonta ao pensamento inovador dos românticos alemães. Período extremamente fértil e revolucionário nos campos da literatura e da filosofia, o Romantismo alemão foi profundamente marcado pela atividade de Johan Gottlieb Fichte, filósofo do final do século XVIII, notório por seu *Fundamento de toda Teoria da Ciência* (1794). Com base na leitura dessa obra, autores como Schelling, Schlegel e Novalis colocaram suas inquietações a serviço de um novo homem, marcado pela ânsia de liberdade instaurada na criação artística, por meio da qual surge a possibilidade de se dominar a realidade sensível, espiritualizando-a e criando-se, então, uma unidade entre real e ideal.

É notória a importância do fragmento para esse movimento. Prova disso é o fato de quase todos os escritos filosóficos de Schlegel e Novalis tomarem a forma fragmentária. No fragmento 206 da revista *Athenäum*, Schlegel (1991, p. 40) lança suas reflexões sobre essa espécie de texto: “Um fragmento tem de ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito em si mesmo como um ouriço”. Dessa metáfora, é possível destacar uma série de significados: organicidade, vivacidade, incômodo, auto-sustentabilidade, algo lancinante, que não se deixa pegar. A forma do fragmento desempenharia, entre outras possibilidades, a função de estimular o leitor, de levá-lo à reflexão e de feri-lo também. O poder de reflexão é, aliás, um aspecto extremamente caro aos românticos alemães, como bem observa Torres Filho (1991, p. 20), ao introduzir a obra filosófica de Novalis. Segundo o autor, a origem do termo “fragmento”, em Novalis, está relacionada, na língua alemã, ao verbo “questionar”. Essa etimologia revela, de maneira explícita, que, mais do que “parte de um todo”, “pedaço”, “fração”, significados atribuídos ao termo na língua portuguesa, o conceito de fragmento proposto pelo poeta e filósofo alemão está intrinsecamente relacionado a uma atitude indagatória frente ao mundo e à própria linguagem. Atitude que aponta para uma nova forma de construção de conhecimento, denunciadora do homem moderno, na qual as noções de unidade e de multiplicidade, do todo e do fragmento são basilares.

A esse respeito, o fragmento nº 24, de *Athenäum*, é revelador: "Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já nascem assim" (SCHLEGEL, 1991, p. 38). O pensador, nesse texto, manifesta, claramente, a essência moderna do fragmentário; esse é um aspecto caro ao novo olhar do homem sobre o real; um olhar que não prevê mais a uniformidade, mas a multiplicidade, a pluridiversidade, além do novo entendimento em torno da idéia da unidade. Isso porque o todo, para os românticos alemães, é composto por fragmentos. Segundo Fichte (apud BORNHEIM, 2002, p. 86), o Eu substancial – correspondente ao Eu individual, particular – e o mundo das representações, onde está inserido, são produtos da atividade livre e absoluta de um Eu puro, "princípio supra-individual" que todos os seres humanos carregam e que os aproxima do divino. Toda a realidade, inclusive o Eu substancial, é uma derivação do Eu puro. Com base nesse conceito de Fichte, fundamental para o pensamento dos românticos Novalis e Schlegel, podemos incrementar a noção de fragmento: se tomarmos cada Eu substancial e cada aspecto de nossa realidade, mundo de representações, podemos considerá-los como fragmentos autônomos e ao mesmo tempo indiciais do Eu puro – total, absoluto, uno e integrador. Portanto, longe de uma noção simplista que prevê o fragmento como um pedaço de um todo e ao mesmo seu antípoda, trata-se de considerar a totalidade integradora (Eu puro) e o fragmento (Eu substancial) como elementos indissociáveis e só passíveis de entendimento se inter-relacionados.

Tais reflexões a respeito do fragmentário no pensamento romântico certamente encontram-se bastante distantes, na linha do tempo, das manifestações poéticas do século XX, mas não devem ser descartadas, uma vez que constituem um conjunto inestimável de fundamentação teórica sobre o tema, conjunto esse recuperado e desenvolvido por artistas e críticos preocupados com o caráter dissoluto e lacunar da obra de arte nos 1900. Exemplo disso são as considerações de Bürger (1993, p. 118-122) sobre as relações entre a parte e o todo nas obras de arte de vanguarda, em que se verificam ecos do pensamento romântico sobre o fragmento. Segundo esse autor, tais obras revelam o predomínio do fragmento sobre a totalidade. Se o artista classicista busca a realização de "um retrato vivo da totalidade", o artista de vanguarda "reúne fragmentos com a intenção de fixar um sentido (que bem poderia ser o aviso de que já não há nenhum sentido)". Nesse caso, a obra não aponta para um "todo orgânico", mas para uma montagem de

fragmentos. Ainda segundo o autor, a obra orgânica (não-moderna) tende sempre a indicar um sentido totalizador, que esteja relacionado com uma “impressão global”, característica que assinala uma leitura sempre em busca da totalidade. Já a obra de vanguarda (inorgânica) pode ser lida, considerando-se os fragmentos independentemente ou relacionados entre si:

(...) os momentos concretos da obra de vanguarda possuem um elevado grau de independência e podem ser lidos ou interpretados tanto em conjunto como em separado, sem necessidade de contemplar o todo da obra. Na obra de vanguarda só pode falar-se em sentido figurado de “totalidade da obra”, como soma da totalidade dos possíveis sentidos.

Desse modo, o artista de vanguarda não despreza a totalidade, mas considera uma nova percepção do todo e da conjugação das partes na obra de arte. Bürger (1993, p. 103) afirma também que, nas obras inorgânicas, a unidade do todo com o particular não se verifica sem mediações, como nas obras orgânicas. Nesse sentido, as vanguardas impõem uma mediação para a constituição da unidade entre a parte e o todo, unidade essa que, em geral, ocorre apenas no momento da recepção, ou seja, o leitor-espectador é quem a realiza<sup>46</sup>. Logo, o que ocorre na obra de arte vanguardista é a negação de uma espécie de unidade encontrada nas obras orgânicas, em que a relação entre a parte e o todo é direta e imediata. No Cubismo, por exemplo, tal perspectiva está presente de maneira marcante. Já é corriqueiro tomar o modelo cubista como expressão máxima de uma realidade fracionada, decomposta em figuras geométricas. Nesse caso, entretanto, apesar da evidência

---

<sup>46</sup> Os românticos alemães também destacam o papel do leitor na concepção do texto fragmentário. Em sintonia com o “ouriço” de Schlegel, Novalis (2001a, p. 93) ressalta a natureza incompleta, embrionária do fragmento. Segundo o autor, o texto literário constitui-se num vir-a-ser, que, em sua incipiência, contém a forma definitiva, capaz de trazer à tona sua potência. Sobressai, portanto, a recepção do texto como fator imprescindível para a construção do fragmento, transferindo-se para o leitor a responsabilidade de germinar os textos-sementes. Sobre o leitor, aliás, Novalis (2001, p. 109) é assertivo: ele deve adequar seu exercício à própria natureza fragmentária e dissoluta do texto:

A letra é apenas um auxílio da comunicação filosófica, cuja essência própria consiste no suscitamento de uma determinada marcha de pensamentos. O falante pensa, produz – o ouvinte reflete – reproduz. As palavras são um meio enganoso do pré-pensar – veículo inidôneo de um estímulo determinado, específico. O genuíno mestre é um indicador de caminho. Se o aluno é de fato desejoso da verdade, é preciso encontrar um *aceno*, para fazê-lo encontrar aquilo que procura. A exposição da filosofia consiste portanto em puros temas – em proposições iniciais – princípios. Ela é só para amigos auto-ativos da verdade. O desenvolvimento analítico do tema é só para preguiçosos ou inexercitados. – Estes últimos precisam aprender a voar através dele e a manter-se numa direção determinada.

Há, nesse fragmento, um apelo evidente à atividade libertária de leitura. Deve-se manter com o texto uma relação de autonomia: para um texto-semente, uma leitura igualmente fragmentária, responsável por permitir ao leitor alçar vôos que, embora não estejam descritos ou pormenorizados no texto, sejam o seu fim.

incontestável da fragmentação e da decomposição no processo constitutivo do quadro, não se pode relegar, a segundo plano, que a intenção do artista é a totalidade: se, por um lado, a realidade é expressa em formas geométricas variadas, em ângulos os mais diversos, por outro, a manifestação dessas formas e desses ângulos revelam sempre uma estrutura superior, uma “forma plástica essencial” (TELES, 2002, p. 115).

Essas breves considerações a respeito da natureza fragmentária da arte moderna são fundamentais para que possamos estabelecer um ponto de vista coerente na análise da escritura de Ana C.. Isso porque seu texto parece teimar em fragmentar-se tão intensamente, que se torna uma tarefa impossível identificar uma unidade. No entanto, acreditamos que tal unidade, seguindo a tese de Bürger, se apresenta de uma maneira bastante singular. Em primeiro lugar, essa é uma questão mesmo de recepção: é o leitor de Ana C. que dá sentido aos seus poemas e poesias disfarçadas, uma vez que, em meio ao jogo de sedução ardiloso que se instaura na escritura, ele é o único capaz de identificar as artimanhas da autora. Em segundo lugar, o texto de Ana Cristina Cesar não deve ser visto como um quebra-cabeças em que as peças são organizadas e formam um mosaico esclarecedor, do qual a imagem final se revela em sua totalidade. Pelo contrário, não há uma imagem final em seu texto, já que ele insiste em ocultar a que vem, intenção essa reveladora de um sujeito poético sempre a caminho, à procura de veredas que direcionem à criação de sua identidade multifacetada e dissoluta. O projeto que constitui sua escritura – os meandros da construção de seu texto – é que permite ao leitor apontar, num terreno em ruínas, para uma possível unidade: a própria impossibilidade de afirmação do sujeito poético como voz singular e como ser independente do signo verbal. Tal espécie de unidade, evidência de uma existência poética lacunar, de uma vida esburacada que só se manifesta na poesia, não se constitui como particularidade de alguns poemas, mas reverbera no conjunto de escritos que formam *A teus pés*, ainda que cada texto imponha-se em sua particularidade.

#### **4.2. Fragmento e montagem**

Em Ana Cristina Cesar, o poema é uma combinação de estilhaços. Da mesma forma como a realidade encontra-se fragmentada, o sujeito poético, reflexo do real, também se apresenta despedaçado, difuso. Quem é o sujeito que fala? Ana Cristina

Cesar estabelece a tentativa de seduzir o leitor mediante a fragmentação, pois sabe que, nesse jogo, não se pode definir com clareza e objetividade quem são os jogadores – sujeito poético e leitor – e tampouco a realidade que compartilham – a própria poesia, a literatura. Isso porque os pedaços de intimidade ficcionalizados da autora servem a uma espécie de diagrama que revela a teatralização da confissão em nosso mundo. Ana C. mostra que o ser contemporâneo, circunscrito ao espaço da sua intimidade, é ainda mais exposto à fragmentação, pois torna-se peça de uma estrutura maior – e integrada – da grande encenação humana.

A tarefa mais árdua para a análise da escritura da autora é compreender como se organizam as partes de seu biodiagrama. Para isso, partimos da analogia entre o método de justaposição de imagens e a linguagem poética em Ana C.. Vale lembrar que a comparação de seu discurso com o cinema já foi sugerida e desprezada por Malufe (2006, p. 155) em sua análise. Valendo-se, principalmente, das noções de *percepto* e *afecto* propostas por Deleuze, a pesquisadora defende a concepção de um “texto louco” de Ana C., um texto desviante, constituído por dispersões, conseqüência de um exercício rítmico absolutamente avesso à sistematização. Tal singularidade seria resultado da maneira como é organizado o fragmento na obra da poeta carioca.

No capítulo dedicado à análise sobre a fragmentação em Ana C., Malufe (2006, p. 115-132) sugere semelhança com a linguagem do cinema para, em seguida, relativizá-la. Afirma que os fragmentos, à primeira vista, indicariam uma espécie de “montagem louca”, recurso cinematográfico mediante o qual seria estabelecida a percepção de unidade. No entanto, a montagem no cinema não responderia à natureza do texto de Ana Cristina, pois a união de fragmentos, no discurso cinematográfico, obedeceria a um “princípio funcional ou linear”. Ao contrário, a pesquisadora prefere identificar o processo composicional da poeta como uma espécie de bricolagem, reunião de cacos, retalhos que constituiriam a unidade segundo ressonâncias de diversas origens (sons, cores, sentidos, ritmos etc.) encontradas internamente. Essas ressonâncias, conclui Malufe (2006, p. 131-132) no capítulo seguinte, seriam regidas pelo ritmo, elemento fundamental na escritura de Ana C.:

(...) o grande trabalho composicional de Ana C. consiste em um trabalho rítmico: a criação de um ritmo que cessa de ser funcional

para se tornar expressivo, dando dimensão às palavras escritas, formando com elas, o domínio do poema.

A essa abordagem cabe, no entanto, uma ressalva, referente à visão da pesquisadora sobre o cinema e a poesia. Ao longo da relativamente breve história da sétima arte, ocorreram várias transformações no que tange à estruturação da linguagem cinematográfica, transformações essas aliadas a diferentes posturas teóricas. Xavier (2005) analisa essas mudanças com base no conflito entre real e ficção, que fundamenta o discurso do cinema. Tal conflito, segundo o autor, está relacionado com a discussão em torno da ilusão da realidade e da ruptura dessa ilusão no interior da arte cinematográfica. A montagem – justaposição de registros de imagem – é, por sua vez, o procedimento que permite a representação de acontecimentos mediante vários pontos de vista. Ela é responsável pelo colapso da objetividade no cinema, pelo desgaste da concepção da imagem como índice do objeto real captado pela câmera, como reprodução fiel do mundo visível. A justaposição de duas imagens – melhor dizendo, a interrupção brusca de uma imagem por outra – causaria o que o autor denomina de “descontinuidade elementar”, já que a ruptura do *continuum*, em que perdura o registro da câmera, altera a percepção das imagens.

A montagem seria, pois, a evidência da intervenção humana no processo fílmico, já que compreende a manipulação das representações visuais realizadas pela câmera. Em sintonia com essa abordagem, a própria Ana Cristina Cesar (CT, p. 178-179) sugere um diálogo entre discurso poético e discurso cinematográfico em artigo sobre a “cinematografização da literatura”, na obra *A festa*, de Ivan Angelo<sup>47</sup>. A poeta defende que a montagem cinematográfica cria um “efeito ‘realista’” com base na ausência de mediação de um narrador. Contudo, tal efeito é ilusório, pois montagem nada mais é do que “manipulação narrativa”, uma vez que a justaposição dos fragmentos implica, necessariamente, “tomada de posição”. Por sua vez, a narrativa à qual se refere Ana C. nada tem de linear; é um romance experimental, composto por “fragmentos de cartas, documentos, monólogos e diálogos dos diversos personagens”. Ainda que não promova a ruptura radical da discursividade, o texto de Angelo propõe outra via, mediante o método cinematográfico do corte e

---

<sup>47</sup> Texto publicado originalmente em outubro de 1976 no jornal *Opinião*, com o título “Um livro cinematográfico e um filme literário”, e incluído posteriormente no volume de ensaios e traduções *Crítica e tradição*.

da articulação de imagens: uma estrutura dispersa, “sem centro e sem pai”. Ana Cristina, ao analisar uma narrativa que extrapola o caráter discursivo, expõe certo entendimento a respeito da linguagem cinematográfica que despreza o lugar comum e evidencia a potencialidade poética dessa linguagem. Tal concepção leva em conta a natureza dramática e fragmentária da sétima arte, enfraquecendo a noção, defendida por Malufe (2006), de que o cinema apóia-se exclusivamente em um propósito narrativo e linear.

Para compreendermos o que significa o procedimento de montagem no cinema e qual sua importância no interior dessa linguagem, é imprescindível retornar aos ensaios do cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein. Ao longo das décadas de 1920 e 1930, Eisenstein escreve vários textos a respeito da montagem, apresentando conceitos e modificando-os. O primeiro artigo em que se debruça, especificamente, sobre a questão da justaposição de imagens no cinema é “Montagem de atrações”, de 1923, no qual distingue duas modalidades de representação no teatro: uma, relacionada à natureza narrativa, fundamentada na imitação naturalista de fatos da realidade; outra, mais livre, em que cada efeito (atração) é independente e organizado com outros efeitos no sentido de promover “choques emocionais” no espectador e levá-lo a perceber o “aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final” (EISENSTEIN, 1983, p. 189).

Nessa proposta, que rompe com um projeto ilusionista, destacam-se a manipulação das imagens, a independência das atrações e o objetivo de desvelar as intenções que fundamentam a própria criação, considerando os laços culturais e ideológicos contidos na tessitura da representação artística. A noção de Eisenstein a respeito da “montagem figurativa” contempla a obediência a uma linha clara de raciocínio característica da narrativa, mas rompe com o fluxo sucessivo de acontecimentos, considerando a “intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético” (XAVIER, 2005, p. 130). Não há, desse modo, uma lógica causal e linear nesse modelo, e, sim, a concepção de “justaposição de planos”.

O método de justaposição de planos, segundo Xavier (2005, p. 130-131), implica “disjunção” no âmbito tanto da “evolução de um acontecimento” quanto da “representação dos fatos”. No primeiro caso, trata-se de inserir, no fragmento do acontecimento em evidência, imagens de outra ordem, pertencentes a outros espaços, os quais podem servir como metáforas que “comentam” alguma

particularidade. No segundo caso, obtém-se a ruptura das leis naturalistas, uma vez que, aliada à encenação dos atores, a montagem é descontínua, repetindo gestos e distendendo o tempo mediante a inserção de detalhes que, no tempo do discurso, prolongam a duração de um dado acontecimento. Dessa forma, tempo e espaço são reelaborados, desprezando-se os critérios naturalistas, com o objetivo de promover, por intermédio da montagem, uma certa “significação social”.

Xavier (2005, p. 131) aponta também para a distinção proposta por Eisenstein, em seu artigo “Palavra e imagem”, entre representação e imagem. *Representação* seria o resultado obtido em cada plano cinematográfico, já *imagem* seria a “unidade complexa” dos planos organizados mediante a montagem, de forma a propor uma significação que supere o mero registro do mundo visível e crie “um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme”. Conseqüentemente, a imagem não mostra (papel esse do plano), mas significa algo diverso dos objetos, personagens ou ações contidos em cada plano.

Importante observar que a montagem, tal como preconizada por Eisenstein, despreza o mecanicismo e a ilusão de realidade no cinema. Para esse autor, um filme é resultado de conflitos: “entre formas no interior de cada imagem, entre os diferentes planos, entre as expectativas da platéia e as combinações executadas, entre o fato e a manipulação da montagem” (XAVIER, 2005, p. 133). Outro aspecto fundamental a respeito da justaposição de planos é o fato de ela desconsiderar, no interior da narrativa cinematográfica, a contigüidade como elemento central de estruturação da obra. No lugar da progressão linear, da “construção ‘tijolo a tijolo’” (XAVIER, 2005, p. 133), Eisenstein busca o choque entre os planos, o conflito. E o conflito é exatamente a essência da leitura analógica do texto literário. O próprio Eisenstein defende a necessidade de produzir “combinações ‘estranhas’, no que ele chama ‘cotidiano alógico’ ou ‘interpretação não cotidiana de um detalhe’” (XAVIER, 2005, p. 133). Essa é mesmo a base de sua teoria, como aponta Xavier (2005, p. 133; grifo nosso). Vale transcrever todo o fragmento:

É necessário provocar a desanedotização dos elementos extraídos do espaço cotidiano, para deixar claro que há um outro princípio regulando a seqüência de imagens e há uma outra leitura possível e mais correta, para além do nível puramente anedótico. Por exemplo, a estratégia de repetições do mesmo fenômeno, bastante freqüente em sua montagem, é vista por ele como instrumento retórico para desenvolver a situação em conceito, para superar a primeira fase de leitura e propor o salto para uma nova qualidade, a do pensamento

abstrato. Tal abstração se produz como síntese elaborada a partir dos elementos imediatamente dados; a teoria da montagem como conflito define-se justamente pela combinação das representações para formar uma unidade complexa por natureza peculiar, apontando para um sentido não contido nos componentes, mas no seu confronto.

Nessa leitura de Xavier, encontra-se mesmo a chave para compreender a organização do texto de Ana C. e de seu material biografemático. Em primeiro lugar, a poeta, embora trabalhando em geral com o registro da confissão, do material biografemático, organiza os fragmentos no texto de tal maneira que acaba por explicitar ou promover, na leitura, uma série de potencialidades significativas que extrapolam o conteúdo vulgar e cotidiano de cada estilhaço de memória. Em segundo lugar, o texto, apesar de despedaçado, acaba por constituir-se como uma unidade complexa de tensões e conflitos que estilhaçam significações.

Finalmente, Eisenstein (2002, p. 24-25) refuta a idéia de que a montagem diz respeito apenas à justaposição de imagens. A montagem, defende ele, também está presente em um único plano, sem cortes, como, por exemplo, na interpretação de um ator. Segundo Eisenstein, a interpretação de um ator no cinema deve evitar o exagero, deve se marcar por sugestões. A sugestão é, na verdade, “um elemento, um detalhe, um ‘primeiro plano’ da realidade que, justaposto a outros detalhes, funciona como uma resolução do fragmento inteiro da realidade”. Tal idéia amplia, e muito, a noção de montagem formulada por Eisenstein e nos permite analisar os fragmentos de Ana C. em sua complexidade, já que cada representação particular por ela apresentada também deveria obedecer a essa organização.

### **4.3. Poemas-montagem**

O poema “Cabeceira”, além de representar de forma exemplar a natureza biografemática e intertextual da escritura de Ana C., é, a nosso ver, um modelo de composição fragmentária que revela a presença da montagem cinematográfica como método de organização de suas partes:

#### **Cabeceira**

Intratável.

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

Faço ar de dura,  
muito sóbria e dura,  
não pergunto

“da sombra daquele beijo  
que farei?”  
É inútil  
ficar à escuta  
ou manobrar a lupa  
da adivinhação.  
Dito isto  
o livro de cabeceira cai no chão.  
Tua mão que desliza  
distraidamente?  
sobre a minha mão  
(ATP, p. 36)

Sabemos, como exposto no capítulo 3, que se trata de um poema apoiado na performance biografemática do sujeito poético; cabe, então, examinar como se dá a organização dos biografemas no texto:

Intratável.  
Não quero mais pôr poemas no papel     *Representação 1*  
nem dar a conhecer minha ternura.

Faço ar de dura,  
muito sóbria e dura,  
não pergunto     *Representação 2*  
“da sombra daquele beijo  
que farei?”

É inútil  
ficar à escuta  
ou manobrar a lupa     *Representação 3*  
da adivinhação.

Dito isto     *Representação 4*  
o livro de cabeceira cai no chão.

Tua mão que desliza  
distraidamente?     *Representação 5*  
sobre a minha mão

Supomos haver, nesse poema, cinco “representações particulares” que determinam o que seriam as “células” constituintes da unidade fragmentária do texto: uma primeira representação, realizada nos três primeiros versos, em que o eu lírico apresenta seu estado intratável como poeta; uma segunda representação, os cinco versos seguintes (de “Faço ar de dura” até “que farei?”), que intensificam o primeiro estado de instabilidade mediante uma dramatização, no caso, uma mulher que “se faz” de séria, dura, e interage com versos de outro poeta, Manuel Bandeira; uma terceira representação, de “É inútil” a “da adivinhação”, em que uma espécie de comentário invade o território das imagens que se sucedem no texto, mas que

também se constitui de imagens, metáforas (a inutilidade de escutar ou tentar adivinhar o que se passa com o outro)<sup>48</sup>; e, finalmente, as duas últimas representações particulares, os versos “Dito isto / o livro de cabeceira cai no chão” e “Tua mão que desliza / distraidamente? / sobre a minha mão”. Essas duas últimas representações compreendem as imagens mais intensas do texto, que causam estranhamento por, aparentemente, estarem dissociadas dos outros versos: vemos o primeiro plano de um livro caindo da cabeceira da cama no chão e, em seguida, outro primeiro plano, agora da mão do leitor-interlocutor do texto, deslizando sobre a mão da poeta.

Se considerarmos as noções de montagem defendidas por Eisenstein, é possível chegar a algumas considerações a respeito da organização dos fragmentos no texto de Ana C.. Cada representação é responsável por constituir o mosaico calidoscópico do poema; as três primeiras parecem formar um bloco que aponta para uma possibilidade temática: a autora em crise com seu exercício criativo e em crise em relação ao contato amoroso (duas questões que se encontram no momento crítico dessa “personagem”); já as duas últimas apontam para outro bloco, aparentemente distinto, a imagem de um espaço íntimo (o quarto) e de duas personagens interagindo (poeta e leitor?), embora só se visualizem detalhes (primeiros planos): o livro caindo da cabeceira e a mão que desliza sobre outra mão. O segundo bloco, superposto ao primeiro, causa, em um primeiro momento, estranhamento, como se o leitor se deparasse com dois textos independentes. No entanto, a superposição dessas duas imagens causa uma tensão repleta de significâncias que podem ser alcançadas mediante associações que fogem à ordem linear, lógico-discursiva, mas habitam o território da própria poesia: à impossibilidade do enlace amoroso – intensificada pela crise da autora, pela dúvida em relação aos versos de Bandeira, pelos comentários do eu lírico – a poeta contrasta o toque do outro em suas mãos livres, já que o livro caiu da cabeceira. Essa imagem final

---

<sup>48</sup> Carone Netto (1974, p. 134), no capítulo dedicado ao estudo da montagem na poesia de Trakl, analisa a combinação do plano imagético e do plano de comentários do eu lírico em um dos poemas do autor austríaco. Apoiado em Octavio Paz, o pesquisador sugere que a imagem apresenta o objeto do poema sem falar sobre ele, em um procedimento que desconsidera qualquer princípio lógico-discursivo. Carone Netto observa, contudo, que, em alguns poemas de Trakl, há comentários sobre a imagem apresentada. O que ele denomina comentários são, em verdade, enunciados líricos que se combinam à própria imagem apresentada, seja qualificando-a, seja intensificando-a, seja explorando o efeito poético dessa imagem. Trata-se, pois, de uma “montagem de imagem e comentário” que serve também à criação da imagem formulada por Eisenstein e comparece de forma bastante semelhante no poema “Cabeceira”.

carrega, em sua força essencialmente dramática, uma carga irônica, já que o contato entre os amantes, entre poeta e leitor, consegue efetivamente extrapolar a mediação da palavra. O corpo da poeta “toca” o corpo do leitor e vice-versa, mas isso ocorre na e pela palavra, em sua força imagética. A montagem eisensteiniana toma forma no texto de Ana C., criando a imagem de um conflito: a impossibilidade / possibilidade do enlace amoroso entre o sujeito e o ser amado, entre autor e leitor.

Nesse poema, outro aspecto que pode ser analisado é a constituição das representações em particular. Há, em cada fragmento, uma espécie de montagem interna que faz de uma determinada representação um microcosmo do poema. Se as três primeiras representações apontam para o território da confissão – como se, leitores, estabelecêssemos o papel de confidentes da poeta em crise –, as duas últimas nos lançam para um espaço mais familiar, o quarto, em que se desdobra uma cena dramática mais familiar. Embora nos dois casos a intimidade esteja presente, sua manifestação é bastante diferenciada, e o corte entre os dois blocos é intensificado pela presença da metalinguagem (“Dito isto / o livro de cabeceira cai no chão”) e pela reiteração das vogais fechadas, que evocam a mudança de ambiente, em contraste com a quantidade de abertas no primeiro bloco. O estrato fônico, aliás, é rico em significações nesse texto, embora não seja o alvo desta análise. Não só as assonâncias, mas também as aliterações, os cortes entre os versos e as rimas proporcionam, no texto, relações de ordem acústica que podem complementar a leitura apresentada e criar novas associações.

Considerando esses apontamentos, pode-se inferir que o método de justaposição de fragmentos no cinema ilumina a escritura de Ana C., mais especificamente a forma como a poeta lida com os fragmentos que compõem seu texto em ruínas. O poema em questão é exemplar no sentido de revelar como o problema da identidade do sujeito está impresso na voz da poeta e como os estilhaços biografemáticos se organizam no texto. Ao se tomar a distinção feita por Eisenstein entre representação particular (cada plano, tomada) e imagem (o produto da justaposição das representações particulares), é possível afirmar que, em “Cabeceira”, a impossibilidade amorosa se alia à obsessão de Ana C. em relação à dissolução da identidade do sujeito, constituindo a imagem final que reverbera em, praticamente, todos os textos de *A teus pés*.

Além disso, a escritura de Ana C. – constituída por um oceano de biografemas, anamneses factícias – coloca-se em sintonia com a linguagem

cinematográfica, em especial com a noção de montagem defendida por Eisenstein, não somente por promover a fragmentação do texto, mas também por mergulhar no conflito real / ficção e apontar alternativas, sem solucioná-lo. Assim como Ana C. desconstrói os fundamentos da biografia no texto literário, desnudando um aspecto que se tornou muito caro a sua geração, Eisenstein realiza um salto considerável: a um cinema que se quer espelho da realidade, opõe um cinema que se quer percepção da realidade. Nos dois projetos – a poesia de Ana C. e o cinema de Eisenstein –, a voz discursiva constitui-se não como uma dada consciência, mas como discurso.

No poema a seguir, a relação com a sétima arte é ainda mais evidente, uma vez que o texto incorpora marcas de um gênero bastante familiar ao cinema, o roteiro audiovisual<sup>49</sup>:

EXTERIOR. DIA. Trocando minha pura  
indiscrição pela tua história bem datada. Meus  
arroubos pela tua conjuntura. MAR, AZUL,  
CAVERNAS, CAMPOS e TROVÕES. Me  
encosto contra a mureta do bondinho e choro.  
Pego um táxi que atravessa vários túneis da  
cidade. Canto o motorista. Driblo a minha fé. Os  
jornais não convocam para a guerra. Torça,  
filho, torça, mesmo longe, na distância de quem  
ama e se sabe um traidor. Tome bitter no velho  
pub da esquina, mas pensando em mim entre um  
flash e outro de felicidade. Te amo estranha,  
esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do  
teu amor.  
(ATP, p. 16)

Das palavras em caixa alta, semelhantes ao cabeçalho de cena de um roteiro cinematográfico, iniciam o texto. A partir de “Os / jornais não convocam...”, o sujeito desiste de contar sua “história verdadeira” para inventar a história do outro, trocando sua indiscrição pela “história bem datada”. Essa invenção se dá em forma de roteiro, o que intensifica o caráter fragmentário do texto, composto por enunciados curtos e coordenados, separados por pontos finais. Na verdade, o protagonista da “história do outro” é o próprio sujeito, pois é ele quem efetua as ações: “Me encosto”; “choro”; “Pego um táxi”; “Canto o motorista”; “Driblo minha fé”. Trata-se de representações justapostas que, unidas, formam uma seqüência

---

<sup>49</sup> Vale apontar que Ana Cristina Cesar atuou como analista de textos do Departamento de Análise e Pesquisa da Rede Globo em 1981, dado que estimula ainda mais o exame de seu texto em diálogo com a linguagem audiovisual.

frenética, reveladora da performance do eu lírico que se apresenta em tom de urgência na cidade: dramática, a personagem parece sair de um filme antigo, chorando encostada contra a mureta do bondinho, ao mesmo tempo em que, intempestivamente, entra em um táxi, percorre a cidade e seduz o motorista.

Em seguida, sem que nenhuma pista seja dada ao leitor, surge uma nova imagem, paradoxalmente marcada justamente por aquilo que não apresenta: a capa de um jornal que *não* convoca para a guerra. Nesse ponto, um corte violento se impõe na leitura e lança a dúvida: qual é, afinal, a relação entre essas representações? A referência ao jornal seria, talvez, uma maneira de o roteirista contextualizar a seqüência prévia, situando-a num período de guerra? Mas o jornal não convoca para guerra, ou seja, não há nada nessa imagem que permita ao leitor estabelecer o nexos entre as partes e, principalmente, entre os planos que se sucedem no texto e o real. Talvez seja mesmo a ausência de respostas provocada pela sucessão aparentemente caótica de representações que se apresenta como uma possibilidade de mergulhar no emaranhado de planos e extrair dele significados. Isso porque é a instabilidade na conduta da protagonista da “história” que se torna o problema principal: estaríamos nós, leitores, em contato com uma mulher “datada”, estereótipo dos filmes *noir* da metade do século XX, ou com uma mulher contemporânea, “indiscreta”, pronta para assumir os riscos de seus arroubos?

No final do texto, surge nova seqüência de representações: o eu lírico dirige-se para o interlocutor, objeto de seu desejo e responsabilizado pela combinação das imagens inventadas (“Te amo estranha, / esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do / teu amor”). O texto se revela, então, uma tentativa de sedução do interlocutor, e a poeta-roteirista denuncia sua estratégia: lidar com os desejos do leitor-espectador a fim de atraí-lo para sua teia.

Nesse exemplo de “poesia disfarçada de prosa”, a sucessão de planos cinematográficos e as lacunas que se impõem entre eles, mediante cortes, evidenciam a apropriação de elementos característicos da linguagem do cinema. Certos recursos, aliás, apontam, claramente, para elementos constituintes do gênero roteiro: marcações espaço-temporais (“EXTERIOR. DIA”); dados que compõem a cena (“MAR, AZUL, CAVERNAS, CAMPOS e TROVÕES”); descrição dos planos. Cada ponto final indica a passagem para um ângulo diferente. Não se trata, entretanto, de um roteiro tradicional, em que os planos se sucedem, seguindo um

ritmo coerente, em que cada tomada mantém uma relação de causa e consequência com as imagens que a precedem e sucedem. Pelo contrário, busca-se evidenciar, pela projeção desses planos e por cortes bruscos, uma organização que não segue o princípio lógico-linear, mas deve ser operada pelo próprio espectador a fim de se construírem as significâncias.

Mediante tal procedimento, Ana C. materializa uma discussão muito presente no universo do cinema: o conflito entre a montagem narrativa, relacionada à manutenção da ilusão de realidade, e a montagem expressiva, antiilusionista<sup>50</sup>. A poeta atrai seu leitor, manipulando fantasmas de imagens que aparecem e desaparecem da página em branco, apresentando representações que, ao sugerirem uma possibilidade de sentido no plano da discursividade, são substituídas por novas representações, surpreendentes, inesperadas. Em sua expressividade, a organização de Ana C. provoca o leitor, instigando-o a refletir sobre a natureza linguageira do discurso, como um espectador de cinema que fosse alertado a cada corte de que as imagens que colam em sua retina são fruto de uma construção, e não representação imediata da realidade. Assim como no cinema antiilusionista não se pode mais afirmar que o diretor esteja preocupado em fornecer ao espectador uma cópia da realidade em movimento, Ana Cristina, no poema, dá ao leitor a ilusão de linearidade para, em seguida, frustrar sua expectativa.

Trata-se, pois, de evidenciar dois aspectos muito caros tanto à literatura moderna quanto ao cinema: a importância do princípio de construção e o papel do leitor. Para Eisenstein (2002a, p. 21-22), a verdadeira obra de arte é aquela que revela seu próprio “processo”; nesse caso, o filme não se apresenta como um produto acabado, mas como construção de imagens orientada segundo um método singular de organização. O próprio espectador cria a obra na medida em que se apropria do método de formação de imagens, uma vez que é ele quem as forma: “Deste modo, a imagem de uma cena, de uma seqüência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador”.

---

<sup>50</sup> Conforme Martin (2003, p. 132-133), a montagem é “a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração”. Segundo o autor, a montagem narrativa reúne planos em uma seqüência lógica ou cronológica, tendo em vista a progressão da ação na perspectiva dramática e a compreensão por parte do espectador. Já a montagem expressiva implica justaposição de planos para se produzir um “efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens”, sem a preocupação de se preservar a continuidade das ações.

Eisenstein (2002a, p. 28-29, grifo do autor) alerta para o caráter dinâmico da montagem, uma vez que, nesse procedimento, “a imagem desejada *não é fixa ou já pronta, mas surge – nasce*”. Tal imagem, concebida e concretizada pelo roteirista e diretor, “é reunida – de novo e finalmente – na percepção do espectador”. O papel do espectador na montagem é, pois, fundamental, já que ele é incluído no processo criativo: “O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor (...)”. Isso porque não se recebe a obra acabada, terminada, pelo contrário, deve-se experimentar o percurso concebido pelo autor no que diz respeito à realização da imagem, compreendida, nessa teoria, como a reunião, em termos dialéticos, de representações particulares: o espectador “experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor”.

Ao desenvolver essas reflexões, Eisenstein (2002a, p. 29-30) tece alguns comentários a respeito da individualidade do autor e do espectador. Segundo o teórico, a individualidade do espectador não está subordinada à do autor, “mas se manifesta através do processo de fusão (...)”. O espectador cria a imagem a partir de suas experiências (“a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social”) e do que ele denomina “orientação plástica sugerida pelo autor”:

A imagem concebida pelo autor tornou-se carne e osso da imagem do espectador... Dentro de mim, espectador, esta imagem nasceu e cresceu. Não apenas o autor criou, mas eu também – o espectador que cria – participei. (EISENSTEIN, 2002a, p. 30).

Tais reflexões são particularmente estimulantes em relação não só às questões apontadas e discutidas neste trabalho sobre os papéis do autor e do leitor, mas também às singularidades da escritura de Ana C., poeta que se vale, exatamente, dos vínculos entre esses interlocutores na construção de seu texto. A questão da individualidade é essencial em sua poesia, visto que desenvolvida à exaustão, obsessivamente. O interlocutor de Ana Cristina Cesar é, como aponta Santiago (2002, p. 61-63), singular e anônimo<sup>51</sup>, mas guarda uma especificidade: deve permanecer no jogo de leitura e enfrentar as dificuldades da viagem, os choques oferecidos pela escritura. Nos textos analisados, não é possível apreender

---

<sup>51</sup> “Singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa”.

um sentido geral, caso se considerem as partes simplesmente como elementos constitutivos de um todo bem acabado e definido, pronto para ser decifrado. Pelo contrário, a leitura deve ser realizada no terreno do estranhamento e da dúvida, como afirma Bürger (1993, p. 131, grifo do autor) a respeito da obra de arte vanguardista<sup>52</sup>:

A obra de vanguarda não produz uma impressão geral que permita uma interpretação do sentido, nem a suposta impressão pode tornar-se mais clara dirigindo-se às partes, porque estas já não estão subordinadas a uma intenção de obra. Tal negação de sentido produz um *choque* no receptor. Esta é a reacção que o artista de vanguarda pretende, porque espera que o receptor, privado do sentido, se interrogue sobre a sua particular práxis vital e se coloque a necessidade de transformá-la.

A leitura do texto deve, então, dirigir-se para o que Bürger (1993, p. 132) denomina “princípios constitutivos” da obra, buscando compreender como o choque produzido entre os fragmentos pode permitir a construção de significados. Tomando “EXTERIOR. DIA...” como exemplo, é realmente impossível estabelecer uma leitura que vise formar um quebra-cabeça a partir das peças espalhadas na página em branco. Nesse caso, a percepção do conflito presente entre as diversas representações – o princípio constitutivo do texto – é que proporciona o desvelamento da imagem final: a performance feminina construída na ficção, o eu lírico feminino que se inventa na linguagem do cinema, uma mulher que cria uma identidade possível, uma imagem ambígua e multifacetada, na tentativa de seduzir o leitor.

Na análise realizada por Bürger (1993) a respeito da obra de arte vanguardista, o choque é alçado a elemento central. Essa não é, evidentemente, uma característica exclusiva de seu texto; tanto os românticos alemães, com suas noções de fragmento como elemento propiciador da dúvida, quanto os formalistas russos, defensores da ruptura e do estranhamento como aspecto essencial da obra moderna, observam a importância desse princípio na arte. Eisenstein (2002, p. 49-52), em “Dramaturgia da forma do filme”, ensaio bastante fragmentado, em franca sintonia com as noções de montagem nele propostas, também se debruça sobre o problema, propondo algumas reflexões a respeito da arte, as quais partem do

---

<sup>52</sup> Trata-se da parte final do capítulo “A obra de arte vanguardista”, em que o autor discorre especialmente sobre a montagem na arte de vanguarda. Bürger (1993, p. 121) defende claramente esse procedimento como aspecto central da arte de vanguarda, em virtude do caráter fragmentário dessa: “(...) a montagem pode servir como princípio básico da arte vanguardista. A obra ‘montada’ dá a entender que é composta de fragmentos de realidade, acabando com a aparência de totalidade”.

preceito que move a “existência de qualquer obra”: o conflito. Tal preceito, segundo o autor, pode ser verificado com base em várias dimensões da obra de arte: em sua missão social, em sua natureza e em sua metodologia. Eisenstein destaca também as duas forças responsáveis por formar a tensão que constitui o fenômeno artístico: aquilo que denomina “existência natural” – a forma orgânica da obra de arte, sua relação com a própria natureza – e a “tendência criativa” do homem – a forma racional que entra em jogo na arte, a indústria. Segundo o autor, é justamente o embate entre a “lógica da forma orgânica” e a “lógica da forma racional” que caracteriza “a dialética da forma artística”; a interação dessas duas forças “produz e determina o Dinamismo”.

Por essas considerações, é possível perceber por que o princípio do conflito é tão caro às formulações presentes nos escritos teóricos do autor a respeito da montagem cinematográfica. Ainda no ensaio “Dramaturgia da forma do filme”, o cineasta russo faz uma revisão das noções de montagem idealizadas por ele em outros escritos, partindo das considerações pioneiras a respeito desse processo, formuladas pelos primeiros diretores e teóricos do cinema. Segundo esses autores, a montagem corresponderia à sucessão de “blocos de construção” em uma linha temporal: “O movimento dentro desses planos-blocos de construção, e conseqüente comprimento das partes componentes, era então considerado ritmo”. Tal noção, segundo Eisenstein (2002, p. 52), é absolutamente equivocada, pois a montagem, a seu ver, “é uma idéia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro”.

Para apresentar uma solução que dê conta desse equívoco, o autor revela uma sutileza no processo de criação do movimento pela linguagem cinematográfica, que acaba por iluminar o procedimento de montagem. O que ocorre no cinema não é a percepção de um elemento seqüencial – um fotograma ou, se pensarmos em unidades maiores, tomadas, planos, cenas, seqüências – em seguida do outro, mas “em cima” do outro, uma espécie de superposição:

Porque a idéia (ou sensação) de movimento nasce do processo de superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto. (EISENSTEIN, 2002, p. 53).

Dessa superposição que cria a sensação ou a percepção de movimento “sempre nasce uma dimensão nova, mais elevada”. Não se trata, pois, de extrair um

sentido simplesmente somando-se os elementos seqüenciais, mas de perceber que o resultado da superposição é um produto novo, que, por si só, já evoca um novo sentido, essa “dimensão elevada”. Essa é, certamente, uma maneira muito peculiar de compreender o problema da montagem do cinema e, principalmente, de entender a percepção elaborada pelo espectador ao entrar em contato com essa manifestação artística. Tanto que o próprio autor defende, ao longo do mesmo ensaio, que esse procedimento de superposição, o qual evoca um novo sentido, está presente em outras artes, como a pintura, o ideograma japonês e a própria poesia, embora seja no cinema que, em sua opinião, tal procedimento alcance sua manifestação mais elevada, ou melhor, no cinema é que essa maneira de se organizarem os fragmentos pode se desenvolver propiciamente.

Destaca-se também, entre as idéias lançadas pelo teórico, a importância da noção de “irregularidade” na construção do ritmo na arte. Retomando Renoir na pintura e Baudelaire na poesia, Eisenstein (2002, p. 54-55) defende que a desproporção entre detalhes dentro de uma obra de arte, ou seja, a colisão entre essas proporções diferenciadas é que imprime o ritmo à obra, ritmo que segue uma ordem absolutamente moderna, de choque e estranhamento. O poema “Sexta-feira da paixão”, de *A teus pés*, materializa de maneira exemplar essas considerações:

### **Sexta-feira da paixão**

Alguns estão dormindo de tarde,  
outros subiram para Petrópolis como meninos tristes.  
Vou bater à porta do meu amigo,  
que tem uma pequena mulher que sorri muito e fala  
pouco, como uma japonesa.  
Chego meio prosa, sombras no rosto.  
Não tenho muitas palavras como pensei.  
“Coisa ínfima, quero ficar perto de ti”.  
Te levo para a avenida Atlântica beber de tarde  
e digo: está lindo, mas não sei ser engraçada.  
“A crueldade é seu diadema...”  
O meu embaraço te deseja, quem não vê?  
Consolatriz cheia das vontades.  
Caixa de areia com estrelas de papel.  
Balanço, muito devagar.  
Olhos desencontrados: e se eu te disser, te adoro,  
e te raptar não sei como dessa aflição de março,  
bem que aproveitando maus bocados para sair do  
esconderijo num relance?

Conheces a cabra-cega dos corações miseráveis?  
Beware: esta compaixão é  
é paixão.  
(ATP, p. 41)

A “decupagem” dos planos que compõem esse texto revela, inicialmente, uma preocupação com a determinação do espaço em que ocorrem as primeiras “cenas”, correspondentes aos oito primeiros versos: há, em um primeiro momento, o plano geral de personagens secundárias (“Alguns estão dormindo de tarde / outros subiram para Petrópolis como meninos tristes”); em seguida, um plano médio, em que se observa o sujeito de enunciação lírico batendo à porta de seu amigo e a presença da “pequena mulher que sorri muito e fala / pouco”; por último, a chegada do eu lírico registrada pelo primeiro plano (*close up*) das “sombras” em seu rosto acompanhadas por sua fala econômica. A seqüência imagética construída a partir da justaposição dessas representações obedece a uma regra fundamental do cinema clássico: a passagem de um plano para o outro não causa choque no espectador, pois segue à risca a sucessão de um plano mais aberto (plano geral) para um mais fechado (primeiro plano)<sup>53</sup>. Dessa forma, os oito primeiros versos do poema apresentam uma seqüência lógica, em que se apresentam o eu lírico e algumas personagens. O ambiente ainda é difuso, pois trata-se de um fragmento de realidade, de uma breve passagem aludida pelo sujeito de enunciação lírico em que se revela um possível encontro amoroso.

Em seguida, o leitor se depara com um espaço diverso, a avenida Atlântica, em que sujeito poético e seu amigo-amante bebem de tarde; a mudança radical de espaço (do primeiro plano no interior do apartamento para um plano geral da Avenida Atlântica) causa uma primeira ruptura na seqüência e sugere, pela primeira vez no texto, um movimento que se repetirá a seguir: a alternância entre interior e exterior, entre as reflexões do eu lírico e as impressões de seu amigo, entre a confissão e sua contrapartida na realidade<sup>54</sup>. A seguir, duas representações são justapostas à seqüência do diálogo no bar: a mulher que consola, deseja e encena

---

<sup>53</sup> Segundo Bernardet (2004, p. 41-48), o cinema clássico, caracterizado pela *montagem narrativa*, privilegia a manutenção da sensação de realidade; nesse caso, procura-se fazer com que o espectador, ao deixar a sala de cinema, lembre-se mais do enredo e das personagens do que dos enquadramentos e dos movimentos da câmara. Por isso, é necessário que o corte não seja notado e que a transição entre um plano e outro torne-se insensível aos olhos do espectador.

<sup>54</sup> Destaca-se também a ambigüidade do verso “Te levo para a avenida Atlântica beber de tarde”, em que o amigo pode ser o agente da ação de “beber” ou aquele que é “tragado” pela avenida, cujo nome se refere ao oceano que a banha, na cidade do Rio de Janeiro.

(a “consolatriz”) e a “caixa de areia com estrelas de papel”, que sugere a presença de luzes frágeis (“estrelas de papel”) contidas em um invólucro – metáfora para os desejos contidos pelo eu lírico. Dessa forma, a linearidade e a lógica proporcionadas pelos primeiros versos são rompidas pela seqüência de imagens plásticas que, longe de se inserirem em uma narrativa, referem-se aos planos anteriores por meio de relações associativas sugeridas pelo choque formulado entre os fragmentos. Importante observar que o corte principal, nesse poema, é realizado por uma alteração significativa no plano do discurso: o amigo, que nos oito primeiros versos é uma terceira pessoa, espécie de personagem da história de adultério protagonizada pelo sujeito poético, torna-se, a partir do nono verso, o interlocutor do eu lírico, como se a conversa de bar se materializasse na própria leitura, e o leitor assumisse, ao mesmo tempo, o papel de cúmplice e amante nessa história lacunar.

“Sexta-feira da paixão” é mais um poema em que uma peça de intimidade é encenada mediante pedaços de realidade experimentada pelo sujeito lírico. Os biografemas, nesse caso, são arranjados de forma a instigar a construção de um drama de adultério que exige segredo e discrição, justificando-se mesmo o caráter lacunar do poema.

Outro texto que explicita o emprego da montagem na organização dos biografemas é “Segunda história rápida...”:

Segunda história rápida sobre a felicidade –  
descendo a colina ao escurecer – meu amor  
ficou longe, com seu ar de não ter dúvida, e  
dizia: meus pais... – não posso mais duvidar dos  
meus passinhos, neste sítio – agora você fala  
até mais baixo, delicada que eu reparo mais que  
os outros depois de um tempo fora – é como  
voltar e achar as crianças crescidas, e sentar na  
varanda para trocar pensamentos e memórias de  
um tempo que passou – mas quando eu fui  
(aquele dia no aeroporto) ainda havia ares de  
mistério – agora, é agora, descendo esta colina,  
sem nenhum, que eu conto então do amor  
distante e não imito a minha nostalgia, mas a  
delicadeza, a sua, assim feliz.  
(ATP, p. 10)

Os dois primeiros segmentos do texto<sup>55</sup> não indicam a existência de um sujeito: o primeiro parece mais um título, uma introdução, enquanto o segundo sugere ação, sem que se destaque quem a ocasiona. Já o terceiro, “meu amor / ficou longe, com seu ar de não ter dúvida, e / dizia: meus pais...”, apresenta uma primeira pessoa (“meu amor”), mas não é impossível afirmar com clareza se a voz é do próprio sujeito ou retirada de algum diálogo e inserida na “história”. Até o último travessão, alternam-se segmentos que, se não mantêm entre si uma relação linear e lógica, orbitam o mesmo campo semântico, o da memória: “reparo mais que / os outros depois de um tempo fora”; “é como / voltar e achar as crianças crescidas”; “trocar pensamentos e memórias de / um tempo que passou”; “quando eu fui / (aquele dia no aeroporto)”. Ana Cristina cria o conflito entre a memória, aludida logo no início como uma história rápida sobre a felicidade, e o presente. No último período, o eu lírico repete: “agora, é agora, descendo esta colina”, afirmando que o que importa é o ato de contar a história, e não o passado; vale mais a invenção sobre o amor que já não existe mais do que a própria nostalgia: “eu conto então do amor / distante, e não imito a minha nostalgia, mas a / delicadeza, a sua, assim feliz”. A poeta realiza, por meio da inserção de vozes dispersas, a própria fragmentação da memória e a impossibilidade de se estabelecerem os limites entre o que é realmente lembrança do sujeito (o estilhaço biografemático), sua fantasia e experiência do outro, apropriada consciente ou inconscientemente.

No entanto, essa leitura torna-se insuficiente frente à possibilidade de aceitar todo o discurso apresentado como originário de um sujeito lírico que planeja ou observa uma cena e a reproduz no texto. Nesse caso, os dois primeiros segmentos seriam indicadores – temático (“história rápida sobre a felicidade”) e espaço-temporal (“descendo a colina ao escurecer”) – de uma espécie de roteiro para as falas que se introduzem a seguir. Pode-se considerar o terceiro segmento não como expressão do sujeito lírico, mas como apresentação da fala recolhida da intimidade de uma terceira pessoa, a qual, por sua vez, refere-se às palavras de “seu amor”, que diz: “meus pais”. Assim, torna-se ainda mais complexa a gama de possibilidades de leitura: seria o quarto segmento (“não posso mais duvidar dos / meus passinhos, neste sítio”) confiança do próprio sujeito lírico, dessa provável terceira pessoa ou de seu amante? Seria impreciso escolher apenas um desses possíveis protagonistas

---

<sup>55</sup> Denominamos “segmentos” cada trecho entre travessões.

para responder à questão, já que o texto de Ana C. implica não só a transfiguração dos limites entre realidade e ficção, mas também a consciência da multiplicidade de vozes que constroem o discurso do sujeito. Trata-se, pois, do método de montagem sendo colocado em jogo na organização dos biografemas. Afinal, a autonomia do sujeito em relação à sua própria fala é questionada mediante a dissolução e a dispersão de vozes que se chocam no texto.

O poema em questão é um modelo claro de fragmentarismo: o uso dos travessões – extrapolando a estrutura em versos – apresenta oito falas que, justapostas, constituem-se em unidades isoladas e, ao menos sintaticamente, não possuem nenhuma relação com o resto do texto. O todo, por sua vez, construído por trechos, sentenças incompletas, toma a forma de um mosaico de enunciados entrecortados. Nesse caso, observa-se que o estranhamento frente ao texto obriga o leitor a adotar uma atitude reflexiva, a criar hipóteses sobre possíveis significações construídas pelas partes.

Esse é um exemplo de poesia disfarçada que, pelo conflito estabelecido entre as partes que a compõem, encerra uma reflexão em torno do problema da intimidade e, principalmente, da identidade. Ao jogar com a dificuldade de identificar a voz enunciativa de cada segmento, Ana C. elabora um diagrama que põe em xeque os papéis do eu lírico e do leitor. Afinal, trata-se de um momento de intimidade entre sujeito poético e seu interlocutor? Quem seria esse interlocutor? O “você”, presente no texto, refere-se àquele que lê o texto ou a uma terceira pessoa? Ana Cristina não versa *sobre* a questão da identidade, mas a materializa, optando pela fragmentação do texto como uma ferramenta formal mediante a qual constrói polifonicamente o jogo de sedução autor-leitor.

#### **4.4. Real e ficção**

Os poemas e “poesias disfarçadas”, estudados neste capítulo, sugerem a relação estreita entre a escritura biografemática de Ana C. e o método de montagem cinematográfica. Ainda que a aproximação entre as linguagens do cinema e da poesia, nesta pesquisa, obedeçam, como quer Carone Netto (1974), a um isomorfismo da montagem na poesia em relação à montagem no cinema, e não necessariamente a uma coincidência de fatores formais dessas duas artes, é surpreendente verificar como esses dois campos se encontram na análise do

tratamento que é dado ao problema da intimidade no texto de Ana C.. Isso porque, tanto do ponto de vista do conceito de biografema presente no texto literário como da perspectiva da teoria da montagem cinematográfica, a escritura de Ana Cristina Cesar não pode ser compreendida como espaço de sua confissão ingênua. Se as idéias de Roland Barthes já promovem essa abordagem a respeito do fenômeno literário, as noções de Eisenstein sobre o cinema corroboram tal concepção.

Eisenstein (2002a, p. 30-31) estabelece uma distinção entre o processo criativo e dinâmico da montagem, que considera o papel criativo do próprio espectador, e o que denomina “exposição-testemunho”, abordagem que, segundo o autor, leva em conta apenas questões de caráter informativo, documental. Essa última abordagem, segundo o cineasta russo, implica a transmissão de uma “informação documental, não transformada pela arte em uma força estimulante e um efeito emocional criados”. O correspondente dessa exposição-testemunho no cinema seria uma representação filmada de um único ângulo, sem se considerar a estrutura de montagem.

Tais considerações são bastante estimulantes no debate sobre a relação entre a escritura de Ana C., obcecada pela intimidade, e a montagem cinematográfica. O cinema, como concebido por Eisenstein, implica dinamicidade no que se refere aos pontos de vista e à natureza dos fragmentos que o compõem; é um cinema que, necessariamente, dialoga com o espectador e o coloca na posição de protagonista da criação ao lado do autor. Esses dois aspectos da teoria eisensteiniana parecem tratar exatamente da escritura de Ana C., caracterizada pela coleta dinâmica e plural de falas e imagens, pelo diálogo incessante com o leitor, que ora desempenha o papel de ator no próprio texto, ora age como um *voyeur* da intimidade alheia. Ao se estabelecerem as comparações entre o procedimento de montagem e a escritura biografemática de Ana C., fica ainda mais evidente o caráter criativo e artístico de seu texto, uma vez que não se trata de uma obra que expõe de maneira direta, clara e unívoca uma experiência em torno da realidade. Sua poesia manifesta um trabalho consciente e árduo em torno da realização de uma voz poética que se faz da reunião de falares e referências preexistentes, assim como ocorre a transfiguração do elemento da realidade no cinema de Eisenstein.

Um manuscrito inédito encontrado em um caderno de anotações de Ana Cristina Cesar<sup>56</sup> aponta para essas questões de maneira particular:

### **Notas de aula**

irrigação do solo  
a primeira dinastia babilônica  
grandes impérios subalternos  
importância crescente dos comerciantes  
armadores de expedições  
campesinato despossuído  
clima de sublevação  
bolos de palavras  
no fundo da sala se senta a ex-  
professora que amei  
    a imagem do amor no espelho  
    clima de insatisfação leitosa  
a ex desvia o olhar: somos colegas  
    no império dos catedráticos sorrisos  
assim se encaminha a humanidade  
    só se entende o que se vive  
efeitos que independem da sua vontade  
    não é preciso contar a história de Édipo  
melancólica, infantil saudade  
nenhuma dúvida, tá tudo perfeito  
    livre empresa, baby

O poema insere-se no interior de um caderno de notas de sala de aula e sugere mesmo o contexto de sua produção: em uma determinada aula, durante os comentários fragmentados do professor, a aluna repara em uma colega – sua ex-professora – e rememora um caso vago e distante de amor que parece não se ter concretizado. Dada a origem do texto, torna-se quase impossível não lê-lo como um retrato documental da experiência da autora em sala de aula. No entanto, o tom de urgência presente no poema parece contrastar com a precisão e a clareza da grafia (os versos foram escritos a caneta, sem rasuras, com uma precisão que os distinguem das verdadeiras notas de aula presentes no mesmo caderno). Ademais, se tomarmos as considerações já realizadas neste estudo a respeito da escritura biografemática e da montagem cinematográfica, verificaremos os mesmos procedimentos construtivos nesse poema: na primeira parte, constituída por oito

---

<sup>56</sup> Trata-se de um caderno com manuscritos do arquivo pessoal da autora, abrigado no Instituto Moreira Salles. Esse caderno, datado de janeiro a março de 1977, contém notas sobre a objetividade no estudo da literatura e a análise literária tradicional; observações com base em Kant, Heisenberg e Kuhn sobre o conhecimento científico; uma análise de "O labirinto e a esfinge", de Luiz Costa Lima; considerações sobre "A máquina do mundo", de Carlos Drummond de Andrade, e "Realismo e idealismo", de Eça de Queiroz, além de desenhos de Ana Cristina Cesar na capa e contracapa. O poema em questão está inserido no meio das anotações e não consta em nenhuma publicação.

versos, imagens coordenadas sugerem momentos da fala de um professor a respeito de um tempo remoto, em que convivem a dinastia babilônica, grandes impérios, comerciantes e camponeses, todos esses reunidos caoticamente em um “bolo de palavras” aparentemente sem sentido; em seguida, o sujeito poético observa uma colega de sala, um antigo caso de amor, e dessa lembrança brota a representação de uma “insatisfação leitosa”, fruto da impossibilidade amorosa – “a imagem do amor no espelho”. Do choque entre essas partes, adensa-se a imagem da frustração, seja frente ao ambiente enfadonho da sala de aula, seja frente à lembrança do amor não correspondido. Essa imagem é recuperada e desenvolvida pelo contraste presente entre os versos seguintes, cujas representações parecem misturar as duas cenas, sem que o leitor seja capaz de distinguir, claramente, o seu contexto: são representações da fala do professor ou da lembrança do eu lírico?

Mediante o choque entre essas representações, desponta a imagem final da profusão babélica de falas, resquício, talvez, da dinastia babilônica. Ainda que constituído de vozes hipoteticamente extraídas da experiência real da poeta em uma sala de aula, esse emaranhado de enunciados extrapola a mera representação da realidade, para construir a imagem da percepção dessa realidade, em sintonia com a marca registrada da poesia da autora: a tensão entre a polifonia extrema e a busca pela voz original.

A tensão entre real e ficção na criação literária é, aliás, matéria que não se esgota: escritores, críticos, teóricos e mesmo movimentos inteiros da história da literatura contemplam no centro de suas produções o problema da representação, destacando ora a importância da natureza artificial e ficcional da obra, ora a indissociabilidade do texto em relação ao real que o determina. Bosi (2004), por exemplo, destaca a importância dessa questão em artigo sobre “Três cartas a Navarro”, conjunto de três “cartas” inéditas de Ana C.. Segundo a pesquisadora, o sujeito do discurso (R.), ao comentar que sua tia não se reconhece no espelho<sup>57</sup>, toca justamente na “incompatibilidade entre representação e vida”, responsável por “uma frustração de fosso intransponível na literatura”. Esse problema, complementa Bosi (2004, p. 182), remete à origem dessa manifestação artística:

---

<sup>57</sup> “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...” (CESAR, Ana Cristina apud BOSI, 2004, p. 180).

A impossibilidade da cópia associada à dicotomia entre aparência e essência assim como à irredutibilidade do significado ao significante, problema desde os gregos – “o desespero das evidências” – só eros e poiesis, parentes, poderiam ultrapassar.

A própria geração marginal da década de 1970, à qual pertence Ana Cristina Cesar, lança-se sobre esse conflito, apresentando um ponto de vista crítico sobre a influência desmedida da vanguarda da Poesia Concreta e da poesia de João Cabral de Melo Neto, e praticando a escritura de um texto rápido, breve, coloquial, numa tentativa de inscrever no poema a experiência vivida pelo poeta.

Tal conflito não é um aspecto exclusivo da literatura, mas constitui mesmo a essência dos fenômenos artísticos, compreendidos como exercício de representação. Carone Netto (1974, p. 132-133), por exemplo, ao investigar as manifestações de som, cor e movimento em um poema versificado de Trakl<sup>58</sup>, apresenta algumas reflexões sobre a relação entre o procedimento da montagem, a experiência extraída do real e as emoções da vivência do eu lírico. Segundo o autor, que fundamenta sua análise nas noções propostas por Eisenstein, “o conceito de montagem implica, ao lado da justaposição, a produção de sentido”. Trata-se de perceber que a justaposição de tomadas evoca uma experiência vivida pelo eu lírico, sendo que os objetos do real presentes no texto estão a serviço da materialização de uma vivência emocional do sujeito, no caso do poema analisado, a experiência de um encontro furtivo:

Nessa medida, as imagens que aqui se juntam não são reprodutoras de realidades empíricas por meio de símbolos verbais: são veículos evocadores de uma vivência. O som, a cor e o movimento manipulados através de palavras no poema atendem, portanto, a uma dupla missão:

a) projetar na mente do leitor a “imagem” de um verão, tema da peça, por meio de uma montagem de representações resultantes de combinações diferentes desses elementos;

b) através dessa imagem, induzi-lo à experiência emocional que o fenômeno passou a representar em nível metafórico. (CARONE NETTO, 1974, p. 133).

---

<sup>58</sup> O poema em questão é “Verão”:

Ao anoitecer silencia o lamento / Do cuco na floresta. / Mais profundamente inclina-se o trigo, / A papoula vermelha. // Negra tempestade ameaça / Em cima da colina. / A velha canção do grilo / Agoniza no campo. // Não mais se move a folhagem / Do castanheiro. / Na escada em caracol / Rumoreja teu vestido. // Silente luz a vela / No quarto escuro; / Uma mão de prata apagou-a; // Calmaria, noite sem estrelas. (apud CARONE NETTO, 1974, p. 127).

É de extrema importância estender para a análise da escritura de Ana C. essas considerações sobre a relação entre objetos e ações da realidade empírica e a imagem produzida pelo texto, entendendo-se por imagem o sentido evocado. No entanto, devem-se considerar também as diferenças explícitas entre os poetas em questão. Conforme Carone Netto (1974), em Trakl, o eu lírico se esconde entre os elementos da realidade empírica, e seu lirismo torna-se evidente a partir do momento em que o leitor estabelece as relações analógicas suscitadas pela justaposição de imagens. Já em Ana C., o lirismo é excessivo, o sujeito da enunciação parece se desnudar completamente no texto, a enunciação é palco para a “vida” do sujeito. Entretanto, a justaposição de imagens em seu texto reverbera um outro sentido: o da própria dramatização, o da própria busca pela constituição da identidade de um sujeito no discurso, um sujeito que se institui pela linguagem e que busca extrapolar os limites do texto, tomando vida própria, vida, aliás, que se confunde com a da própria poeta.

Nesse procedimento escritural, imiscuem-se, portanto, realidade e ficção, revelando-se, nos parece, que, no texto de Ana C., a analogia entre os territórios da literatura e do cinema é pertinente. Isso porque a linguagem cinematográfica trabalha de maneira violenta a relação entre real e representação, tornando complexa a análise do que é realmente referente, objeto real, e o que é decalque dessa realidade. De uma poesia que se apresenta, à primeira vista, como um retrato da autora, extrai-se exatamente a fragilidade desse retrato e sua natureza artificial.

A nosso ver, também se afigura adequada a escolha de Eisenstein, e de sua teoria da montagem, para iluminar os procedimentos escriturais de Ana Cristina Cesar. Isso porque suas reflexões não só promovem a análise de um modo de representação característico das obras fragmentárias, mas também consideram as questões centrais da arte moderna e, em especial, da poesia, assim como a importância da consciência em torno do próprio fazer artístico, como também os limites que demarcam os territórios da ficção e da realidade. Um desejo transborda de suas reflexões: fazer poesia com e no cinema, escapar da discursividade acachapante e opressiva e imprimir no modo de representação cinematográfica um procedimento que promova a postura ativa do espectador mediante o choque e o estranhamento, a ponto de permitir a esse mesmo espectador lidar com a sua realidade de maneira inovadora.

O pensamento de Eisenstein está marcado por uma obsessão: livrar a arte cinematográfica do peso da ideologia burguesa, provocando a desalienação das massas de espectadores, envenenados pelos “filmes burgueses”. À parte o anacronismo que pode gerar, hoje, a leitura de seus textos, no que se refere às suas escolhas políticas, o cineasta russo é preciso ao defender um modo de representação que lide com o real de maneira diferenciada, que busque alternativas para que o homem moderno se imponha em um mundo fragmentado; um mundo que só pode ser lido poeticamente, ou melhor, que só pode ser tocado mediante o jogo incomum com a linguagem. Exatamente o mesmo desafio lançado por Ana Cristina Cesar em sua poesia rebelde e libertadora.

## Considerações finais

Estigmatizada pela aproximação com os poetas da geração mimeógrafo – partidários de uma prática poética que privilegiava o momento presente, a experiência real do autor, a coincidência do material literário com a vida do poeta – e pela apropriação de gêneros confessionais, como os diários e as cartas, Ana Cristina Cesar construiu, ao longo de quase três décadas, uma legião de leitores em torno de sua obra. A possibilidade de vislumbrar índices da vida de um mito literário atraiu e ainda atrai um público ávido por entrar em contato com o território da intimidade da bela poeta suicida. Seduzidos por seu caráter autobiográfico, esses leitores, contudo, defrontam-se com textos incompletos, que, ao invés de revelarem a imagem real da autora, incomodam por não se assemelharem a uma nítida fotografia sua.

Essa experiência desencadeada pela obra de Ana C. constituiu, justamente, o estímulo deste estudo. Conseqüentemente, foram delineados dois objetivos principais que, a nosso ver, compreendem os aspectos essenciais da obra de Ana Cristina Cesar; em particular, dos textos que compõem *A teus pés*: desvendar a manifestação do tom confessional na escritura, sugestivo de sua natureza autobiográfica; e examinar o caráter fragmentário de seu texto, que apontaria, por sua vez, para um método de organização de suas partes constitutivas semelhante à montagem cinematográfica. Ao longo de nossa pesquisa, analisamos cada uma dessas características, buscando refletir sobre as hipóteses lançadas e desvencilhar a obra de Ana C. do estereótipo de literatura feminina solipsista e intimista.

Quanto ao problema da autobiografia, o exame dos textos apontou para a transgressão desse gênero. A análise dos poemas e poesias disfarçadas de prosa, à luz dos estudos de Bakhtin (2003), revelou, por exemplo, como o gênero autobiográfico se fragilizava frente aos procedimentos da autora. Isso porque elementos fundamentais na constituição de uma autobiografia, como a indiferenciação dos valores entre autor e personagem autobiográfica – essa última considerada hipoteticamente como o próprio sujeito do discurso –, não estão presentes nos textos. No lugar de uma unidade clara e precisa do material autobiográfico, encontra-se um ser complexo, feito unicamente de discurso, resultado de uma confluência alucinante de vozes; ser que busca sua identidade,

mas se perde na multiplicidade. Por sua vez, os textos de *A teus pés* que se assemelham a fragmentos de diários violam uma regra essencial dessa espécie de produção: a ausência do leitor como elemento constituinte do gênero. Em Ana C., o leitor não só participa do fenômeno literário, como também alcança uma condição especial: é transformado em *voyeur*, em um intruso que invade a intimidade da autora e infere a natureza estética – e não simplesmente confessional – da obra.

Ainda assim, *A teus pés* preserva aspectos associados à autobiografia e ao texto confessional. A presença marcante de uma reflexão sobre si mesma, o embate do ser com suas máscaras sociais, a alteridade como fator necessário para a formulação de um exercício auto-reflexivo, gerador de um processo de autoconsciência por demais complexo, todos esses elementos são evidentes no discurso do sujeito poético de Ana Cristina, sujeito que busca respostas para o mistério de sua própria identidade. Contudo, mesmo que tais características definam a natureza do modelo autobiográfico, sua manifestação não é suficiente para fazer da obra o relato íntimo e preciso de uma vida, pois a poeta carioca é mais ousada: ela quer desvendar como se constitui, no discurso, mediante o uso da linguagem, a identidade. Seu texto extrapola o mero relato ingênuo da vida, uma vez que revela a obsessão da autora pelo exame da individualidade, da originalidade da voz no discurso literário, da possibilidade de o ser humano, inserido num universo polifônico, ser único.

Trata-se, aliás, de uma motivação que corresponde claramente aos sintomas da sociedade e da literatura no final do século XX. Em sintonia com seu período de produção, mas situando-se, ao mesmo tempo, à margem de seu contexto, Ana Cristina alia a tendência despragmatizante e auto-reflexiva da arte moderna à postura descrente e desiludida da contemporaneidade. Extintas as utopias, incapaz de se lançar a um futuro promissor e esperançoso, a poeta transfere seu olhar para o agora e para si mesma, fazendo do poema espelho de uma postura crítica sobre o sujeito. Insatisfeita com rótulos sociais e literários, Ana Cristina Cesar desconstrói, em sua escritura, as noções de identidade e de autoria. Justamente ao esquadrihar esses conceitos, provoca o leitor que busca a pureza do elemento autobiográfico e confessional, já que o referente da realidade se perde em meio a um mar de intertextualidades e omissões.

Portanto, se ainda resta um vínculo entre a realidade e o texto, ou melhor, se o material que constitui os poemas mantém alguma relação com a vida da escritora,

tal relação se dá de forma oblíqua, imprecisa, mediada sempre pela lente inventiva e questionadora da criação literária. Por isso, o conceito de biografema, aliado às noções barthesianas de escritura e prazer do texto, vem iluminar a questão autobiográfica nessa obra. Anamnese factícia, traço que reverbera o corpo do autor no do leitor, estilhaço de uma vida concebida pelo artista, o biografema constitui-se não como unidade de um discurso biográfico, mas como fragmento de um sujeito imaginado. Na escritura de Ana Cristina Cesar, o biografema é mesmo um método: cada um de seus textos é uma composição fragmentada, alinear, analógica, um amálgama de pedaços de vida inventada. Cada texto, por sua vez, pode ser compreendido como peça do biodiagrama maior, incompleto e lacunar, que compreende *A teus pés*.

Observa-se, entretanto, que a poeta não despreza a relação entre real e ficção, mas mergulha no conflito entre o material extraído da realidade e a natureza ficcional do discurso, tecendo um texto que abusa do erotismo, na medida em que instaura, a todo o momento, a encenação de um real que, prestes a ser tocado pelo leitor, desaparece instantaneamente do texto. Interlocutores desse drama ardiloso e arriscado, somos, leitores, colocados sempre na mesma posição do eu lírico: ser cindido, dividido entre a possibilidade de se afirmar como sujeito e a constatação inequívoca de sua instabilidade. Tal encenação parece evidenciar a condição de extrema angústia do ser humano, protagonista da busca por um contato direto, imediato com o real, contato esse impossível, haja vista a mediação imperiosa e inelutável da linguagem. No entanto, Ana Cristina nos revela que a teatralização é mesmo a única alternativa de participar desse jogo cujas regras são impostas, em primeira instância, pela linguagem. Ao encenar-se no palco textual, o sujeito poético revela-se em sua multiplicidade e, como indivíduo, faz-se presente e verdadeiro pela imaginação. O texto torna-se, conseqüentemente, o lugar do enfraquecimento do ego, da perda da subjetividade e de sua substituição pela invenção criativa e libertadora de uma identidade nova, plural.

Quanto à analogia estabelecida neste trabalho entre cinema e poesia, trata-se de, considerando a correspondência entre as linguagens, examinar a organização dos fragmentos que constituem o texto biografemático de Ana Cristina Cesar. Se a investigação em torno da noção de biografema permite identificar o exercício criativo da poeta acerca do problema da dissolução do sujeito e dos limites tênues entre real e ficção, o estudo do método de montagem cinematográfica e de sua aplicação na

análise da composição resultante do acúmulo de fragmentos não só complementa a compreensão dos aspectos identificados, mas também sugere outros problemas na obra da poeta carioca.

A montagem no cinema, da maneira como concebida por Eisenstein, implica a percepção de uma realidade que se manifesta aos sentidos de forma fragmentada e simultânea. Ao contrário do que o caráter narrativo da arte cinematográfica pode indicar, tal noção de montagem é, por natureza, alinear, antidiscursiva, muito mais próxima da poesia do que da prosa, uma vez que se fundamenta na concepção de que a justaposição de representações particulares – sem relação lógica entre si – é capaz de formar uma outra imagem. Essa imagem, como observamos no quarto capítulo deste trabalho, não é constituída pela soma das representações ou por uma relação de causa e conseqüência entre elas, mas pelo seu confronto, pelo choque. Em sua essência, a montagem é, portanto, um procedimento que evidencia o estranhamento, o elemento surpreendente e inusitado, exigindo do espectador uma atitude questionadora e consciente frente ao material que lhe é oferecido.

A investigação dessas noções teóricas permitiu identificar, na poesia e no exercício poético da prosa de Ana C., a perspectiva cinematográfica em relação à organização dos fragmentos do real, tendo em vista a unidade aparentemente dissoluta de textos compostos por uma colagem de vozes. As considerações feitas por Xavier (2005) a respeito do cinema apontam, em particular, para o ponto nevrálgico da escritura de Ana Cristina Cesar: a relação nebulosa e problemática entre o material extraído da realidade e a constituição de um discurso autônomo. Amplamente explorado em sua dimensão sonora e rítmica, o poema de Ana C. é também profusão de imagens: sejam as imagens do cotidiano do sujeito lírico, sejam as imagens da encenação dessa poeta no espaço textual. O que se coloca em questão, na leitura, é justamente a natureza dessas imagens: estariam elas coladas a esse real, ou distantes dele, frutos de uma experiência puramente artificial em torno da língua? A essa interrogação, embora seja incontestável a consciência da autora em relação à autonomia do fenômeno artístico e à natureza metalingüística do poema moderno, não há uma resposta clara e justa. O emprego do discurso cinematográfico em nosso exercício crítico vem, na verdade, apontar para uma possibilidade de se compreender tal problema sob o ponto de vista da organização das imagens no texto, acentuando as relações entre os fragmentos retirados de um mundo feito de discurso e sua materialização em imagens.

Na poesia de Ana Cristina Cesar, o método de montagem como recurso de organização das representações particulares (fragmentos, biografemas) não oferece ao leitor um caminho plano e tranqüilo ao encontro de um sentido pleno. Pelo contrário, é um procedimento que conduz a uma leitura aberta, plural, que exige a capacidade de o leitor estabelecer as relações analógicas necessárias para a construção de significâncias latentes no texto. Ademais, tal concepção de montagem leva em conta não só a justaposição de fragmentos que, expostos a uma relação dialética, configuram uma imagem final, mas também a organização interna de cada representação particular. Na constituição de uma tomada cinematográfica, o espectador é apresentado a um recorte do material extraído da realidade, recorte esse que, mais do que mostrar o que se encontra nos limites do quadro, induz o espectador a buscar justamente aquilo que escapa do alcance da câmera. Isso prova que, além de mostrar, a imagem cinematográfica revela uma falta, já que há uma espécie de corte, de dissociação entre imagem e elemento da realidade; o espectador, por sua vez, está interessado no que não é possível ver. Mostrar o que não é visível, revelar aquilo que não pode ser apreendido por meio dos sentidos: esse é o estigma da obra de arte moderna. Dessa forma, considerando a analogia com o discurso cinematográfico, a escritura de Ana C. – e as imagens que resultam de cada texto de *A teus pés* – está mais associada a uma experiência de cinema que privilegia o corte e não o plano. Isso porque sobressai não o que se mostra, mas o que não está no texto: a ausência. O caráter lacunar de sua obra é o elemento chave, responsável pelo incômodo na leitura.

Finalmente, em *A teus pés*, a construção de significados implica, necessariamente, a compreensão dos procedimentos criativos na linguagem em si, ou seja, a percepção do próprio princípio constitutivo da obra como criador de significados. Nos poemas e poesias disfarçadas desse livro, a imagem final – produto da justaposição de fragmentos e biografemas – é a imagem da própria autora que encena a si própria. Não se trata de uma novidade; sabemos que o texto moderno é aquele que aponta para si mesmo e, de alguma forma, afirma-se como experiência de linguagem, abrindo-se ao leitor, sem iludi-lo. No entanto, Ana C., a nosso ver, extrapola o caráter metalingüístico da obra moderna, pois, ao trazer o leitor para o interior do texto, ao colocá-lo no papel de *voyeur*, de intruso de um momento íntimo, e torná-lo consciente desse papel, faz revelar que nossa realidade e as experiências vivenciadas no nosso mundo também são baseadas em uma

construção, em uma encenação. No lugar de uma vida condicionada, opressiva, Ana C. propõe a possibilidade de inventar máscaras e exercer, no território da ficção, uma experiência mais verdadeira do que o real é capaz de oferecer. Aliás, embora sendo apontados em vários momentos deste trabalho, o papel do leitor – açulado na obra a participar de um jogo de sedução arriscado – e a performance do sujeito poético – compreendida mediante suas conexões com a estrutura dramática e, em especial, com o desempenho da voz como elemento cênico – são aspectos que extrapolam os objetivos desta pesquisa e constituem um material rico para novos exames da escritura da poeta.

Resta, então, de um percurso apaixonante pelo universo poético complexo e intrigante dessa artista, a experiência transformadora do contato com sua escritura. Intensamente vinculada a sintomas característicos de sua geração – a saber, a postura libertária manifestada pelo corpo frente a um período autoritário e opressivo; a crítica aos radicalismos experimentais e excessivamente formais da poesia de vanguarda; a descrença no futuro, diante do fim das utopias –, a poeta, de forma arrojada, apoderou-se desses elementos e os devolveu transformados aos seus leitores. Explorando questões, como a repressão do corpo e do desejo, ou a ambigüidade em torno da sexualidade, Ana C. impregnou seu texto da urgência de se desconstruírem os estereótipos, de se compreender a crise do ser humano em torno de uma identidade impalpável e multifacetada, de se permitir a existência do sujeito em sua complexidade; de tornar livre o homem.

Ana Cristina Cesar realizou, desse modo, uma poesia esquiva e rebelde, inconformada com o poder opressivo e impune da linguagem, ávida por transgredir as condições irrefutáveis às quais devemos nos submeter, homens e mulheres, ao encarnarmos papéis previamente estabelecidos na sociedade. Impelida pelo desejo de livrar-se do véu asfixiante que se esconde sob o nome de realidade, Ana C. nos desafia a percorrer seu caminho, consciente de que, solitário, o percurso é doloroso, senão impossível. Vinte e seis anos após sua primeira edição, *A teus pés* impõe sua atualidade e revela-se implacavelmente atado à experiência estilhaçada do século XXI, absorvendo-nos, leitores, em seus textos-teia, urdiduras que nos desestabilizam e possibilitam a experiência de uma *outra* vida, reinventada sob a égide da criticidade e da imprevisibilidade.

## Referências bibliográficas

### Da autora:

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Ática - Instituto Moreira Salles, 1999.

\_\_\_\_\_. **Inéditos e Dispersos** (organização de Armando Freitas Filho). São Paulo: Ática - Instituto Moreira Salles, 1998.

\_\_\_\_\_. Pura gamação. In: **Revista Veja**, p. 113, 23 de setembro de 1981.

### Sobre a autora:

BOSI, Viviana. "Tal ser, tal forma": comentários a textos inéditos de Ana Cristina Cesar. **Poesia Sempre**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 178-185, dez. 2004.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos**: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Tese de Doutorado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo: USP, 1990.

\_\_\_\_\_. Do fim do poema à idéia da prosa: para reler Ana Cristina Cesar. In: PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006. p. 75-92.

MALUFE, Annita Costa. **Territórios dispersos**: a poética de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Annablume, 2006.

MORICONI, Ítalo. Ana Cristina Cesar no tribunal da leitura. **Poesia Sempre**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 306-307, maio, 2000.

\_\_\_\_\_. **Ana Cristina Cesar**: o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

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

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In:\_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 61-71.

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

## **Geral:**

AUSTIN, J. L. Performativo - constativo. In: LISBOA, José Pinto de (org.). **Linguagem e ação**. Lisboa: Apáginastantas, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

BARTHES, Roland. **A aula**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escritura**. 2. ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. 4. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. 2. ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003a.

\_\_\_\_\_. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **S/Z**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

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

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 75-111.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana**. Petrópolis: Vozes, 1993.

BUENO, Antônio Sérgio; MIRANDA, Wander Melo. Moderno, pós-moderno e a nova poesia brasileira. In: CASTRO, Sílvio (org.). **História da Literatura Brasileira**, volume 3. Portugal: Publicações Alfa, 1999.

BÜRGER, Peter. A obra de arte vanguardista. In: \_\_\_\_\_. **Teoria da vanguarda**. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993. p. 101-141.

CAMPOS, Augusto de. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. **O arco-íris branco**. São Paulo: Imago, 1997. p. 243-269.

CARAMELLA, Elaine. **Viver, fingir, representar**: Clarice Lispector, Tarsila do Amaral, Cacilda Becker. 1986. 138 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1986.

CARONE NETTO, Modesto. A montagem. In: \_\_\_\_\_. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 97-161.

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. 4. ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COSTA LIMA, Luiz. O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **ReVisão de Sousândrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 395-434.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, afecto e conceito. In: \_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** 2. ed. Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992. p. 213-255.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 2**: teoria da lírica e do drama. São Paulo: Ática, 2003.

EISENSTEIN, Sergei Mikhailovitch. Dramaturgia da forma do filme. In: \_\_\_\_\_. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 49-71.

\_\_\_\_\_. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983. p. 187-198.

\_\_\_\_\_. Palavra e imagem. In: \_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a. p. 13-50.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: \_\_\_\_\_. **Lingüística e comunicação**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 118–162.

KADOTA, Neiva Pitta. **A escritura inquieta**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MATOS, Edilene. Uma poética do imaginário. In: \_\_\_\_\_. **Castro Alves: imagens fragmentadas de um mito**. São Paulo: Educ/Fapesp, 2001. p. 29–55.

MORICONI, Ítalo. Marginais, niilistas e pós-modernos: para uma história da poesia recente do Brasil. In: **Limites: Anais do 3º Congresso Abralic**. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 731-739.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do pós-modernismo. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 23-70.

NOVALIS (Friederich von Hardenberg). Fragmentos logológicos I e II. In: \_\_\_\_\_. **Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo**. 2. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 107-118.

\_\_\_\_\_. Observações entremescladas. In: \_\_\_\_\_. **Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo**. 2. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001a. p. 33-105.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal, anos 70**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A modernidade em ruínas. In: \_\_\_\_\_. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 174-215.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. IX-XX.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes: o saber com sabor**. Coleção Encanto Radical. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

PIGNATARI, Décio. Para uma semiótica da biografia. In: HISGAIL, Fani (org.). **Biografia: sintoma da cultura**. Hacker – CESPUC: São Paulo, 1996. p. 13-35.

PIMENTA, Alberto. **O silêncio dos poetas**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos da revista *Athenäum*. Trad. Willi Bolle. In: CHIAMPI, Irleamar (coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. p. 38-43.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakhtin, Murilo, prosa/poesia. In: **Estudos Avançados**, v.12, n.32, p. 75-81, jan/abr, 1998. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=0103-401419980001&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0103-401419980001&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 15 jan. 2008.

SEARLE, John. O que é um acto lingüístico?. In: LISBOA, José Pinto de (org.). **Linguagem e acção**. Lisboa: Apáginastantas, 1971.

TELES, Gilberto Mendonça. A vanguarda europeia. In: \_\_\_\_\_. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 79-271.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Novalis: o romantismo estudioso. In: NOVALIS (Friederich von Hardenberg). **Pólen**: fragmentos, diálogos, monólogo. 2. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 11-27.

WHITMAN, Walt. **Complete poetry and collected prose**. 11. ed. New York: Literary Classics of the United States, 1982.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.