

Ana Cristina Cesar

entre o eu e o outro

Romulo Valle Salvino

Doutorando em Comunicação e Semiótica / PUC-SP

*E mais não quer saber
a outra, que sou eu,
do espelho em frente*

ANA CRISTINA CESAR, “POUR MEMÓIRE” – *A TEUS PÉS*

1. Risco, rabisco

Em 1968, do alto de sua juventude, alguém escreveu:

Desisto: tenho 16 anos.

E perdi-me agora rabiscando-te (*ID*, 35)¹.

Esses versos simples anunciavam uma poética e um destino. A desistência irrevogável da poeta só aconteceria realmente muitos anos depois, em 1983, quando Ana Cristina Cesar suicidou-se. Mas a sua poesia resiste, insinuante e desconfortável, carregada de atualidade, trazendo inscrita uma perda, não a da poeta que se matou, mas de algo que se imprime nos próprios versos, que existe neles como interrogação, enigma, repto. Já é quase lugar-comum dizer que toda literatura é diálogo entre um pretense autor, que é desdobrar de vozes, e um leitor, quanto mais desconfiado melhor, de maneira que os desafios que dão graça ao exercício literário instauram-se no difícil intervalo entre um e outro. Todavia, em cada caso, esse fenômeno enche-se de matizes diferentes. Nesses versos de Ana Cristina, a oposição entre um “eu” que se perde e

um “tu” que se traça no mesmo ato povoa-se de ressonâncias muito significativas e próprias, apontando para um sujeito poético que desfalece e se afirma apenas como encontro de vozes, numa brincadeira muito séria, como se procurará demonstrar, inaugurando uma obra em que se questionam não só o sujeito clássico e o estatuto do literário, mas os próprios conceitos correntes do que é verdade ou ficção.

Flora Süssekind tem um livro, *Até segunda ordem não me risque nada*, que mergulha nas relações entre o desenho e a poesia na obra da poeta e aproxima ambos de uma literatura que se constitui “via rascunho, burburinho”². Esse “não me risque nada” que aparece num escrito mais tardio de Ana Cristina pode ser confrontado com o “rabiscando-te” dos versos de 1968. O rabisco talvez seja o desenho feito em poucos traços. A garatuja, o risco tortuoso. Ou a mera e simples rasura. Estamos diante de um “eu” poético que se perde e se encontra no próprio ato de rasurar ou riscar não só o texto, mas também um outro, esse “tu” a quem se dirige. E, neste trabalho, quase num abuso, “risco”- palavra a que a poeta não recorre de modo direto no poema em questão, mas que o crítico resgata como pertinente - pretende-se não só “traço”, mas também, resgatando mais uma das várias acepções que a palavra tem nos dicionários, “possibilidade de perigo”.

Em toda a obra de Ana Cristina César, estamos diante de um “eu” poético que se corrói, que hesita, que se descentra, espremido (como o notou Süssekind) entre a escrita e a rasura, dividido entre a própria perda e a instauração de um outro que, ao mesmo tempo, o ameaça e pode sustentar. As oscilações, os vacilos desse “eu” que se sabe dolorosamente “não-eu” imprimem-se formalmente de maneiras muito diferentes nos poemas. Estão, por exemplo, no despedaçamento de uma composição de *Inéditos e dispersos*, em que novos sentidos podem brotar justamente do esfacelamento das palavras:

a luz pa
terna me u me
dece tí
mida luta me encar
cera úl
timo ap
ego me inti
mida semen
te poé
tica do me do
tão heavy leve tér
mino ilu
mina (*ID*, 80)

Ou na tematização explícita do belíssimo “Vacilo da vocação”, em que os travessões funcionam como elementos-chave da composição, orientando o ritmo do poema e servindo como índices de hesitação:

Precisaria trabalhar – afundar –
- como você – saudades loucas –
nesta arte – ininterrupta –
de pintar –
A poesia não – telegráfica – ocasional –
me deixa sola – solta
à merce do impossível –
- do real. (*ATP*, 29)

2. No tempo, contra o tempo

Há algo de extremamente particular nessa hesitação, nesse vacilo, nesse “eu” que desfalece, ao mesmo tempo que ele também se insere num quadro mais amplo. A obra de Ana Cristina Cesar pode ser considerada, nesse sentido, sintoma e marco de uma inflexão em nossa história literária. Se o pós-modernismo e o pós-moderno- termos naturalmente imprecisos- , forem tomados num sentido restrito, pode-se dizer que a poeta, assim como alguns de seus contemporâneos, como Paulo Leminski e Torquato Neto, assinala a passagem, na poesia brasileira, entre a modernidade *stricto sensu* e um outro instante dessa mesma modernidade, a que se agrega usualmente o sufixo “pós”.

Essa não é uma afirmação pacífica, por uma série de motivos. Primeiro, há diferenças flagrantes entre os trabalhos desses poetas. Depois, como diz Linda Hutcheon, o pós-modernismo “deve ser o mais sobre-definido e o mais subdefinido” de todos os termos que circulam na teoria cultural contemporânea³. Desde o início dos anos 1980 (ou talvez mais exatamente desde a publicação de *La condition postmoderne*, de Lyotard, em 1979) muito se falou sobre o assunto, sem que se pudesse estabelecer um consenso mínimo a respeito, talvez pela própria dificuldade de circunscrever o que é moderno ou modernismo. Todavia, se há uma diferença marcante entre esse momento da modernidade a que usualmente se agrega o prefixo “pós” e aqueles que o precederam, trata-se da ausência ou pelo menos da crise dos grandes relatos legitimadores, calçados numa teleologia histórica, que, de uma forma ou outra marcaram grande parte dos séculos XIX e XX. Com a lenta desagregação do homem, de Deus, da esperança na revolução e na sociedade sem classes, na realização de um espírito universal e na evolução contínua de uma ciência capaz de conduzir a humanidade ao bem estar pela aplicação limpa da razão, não parece ter ficado muito para colocar em seus lugares. Em algum momento, questionou-se o sujeito do conhecimento científico e da história, o estatuto do autor, a personagem literária, o humanismo como possibilidade de redenção, além de se ter colocado em xeque toda cultura que tivesse como modelo o macho, preferentemente ocidental, fosse ele burguês ou afiliado a partidos libertários.

É bem verdade que essa mudança não se fez de um golpe só, aconteceu em etapas, com avanços e retrocessos, mais aqui do que ali, entre as décadas de 1960 e 1980. Mas algo se quebrou entre um momento e outro e, no terreno das artes, paralelamente a essas mudanças, antecipando-as às vezes, o “novo- positivo- em- si- mesmo” cedeu lugar,

primeiro para um “novo- desconfiado- de- seus- próprios- limites” e depois para a simples celebração da diferença, mesmo que ela represente uma volta ao passado. Diferença tão claramente marcada que, muitas vezes, ameaça os próprios conceitos históricos de identidade, substituindo-os por um movimento de identificações transitórias, contingentes – aquelas mesmas que encontramos na poesia de Ana Cristina, que as carrega de um sabor muito próprio. Crise de identidade e crise dos relatos históricos tornam-se, desse modo, realidades convergentes, incidindo uma sobre a outra e reforçando-se mutuamente, num processo em que se torna inútil perguntar o que veio antes, o ovo ou a galinha.

O certo é que, aqui no Brasil, na passagem da década de 1960 para a de 1970, algo mudava. Como notou Paulo Leminski, é possível ver, entre os poetas dos anos 70, entre os quais podemos incluir Ana Cristina Cesar, uma evidente reação contra os rigores seja das vanguardas artísticas seja da arte engajada, num comportamento tipicamente pós-moderno, se atribuirmos ao pós-modernismo o sentido provisório e parcial de oposição às propostas artísticas amparadas em teleologias estéticas ou políticas. O Tropicalismo, no fim dos anos 1960, já tinha surgido quase como uma paródia dos movimentos anteriores, trazendo para o universo dos *mass media* brasileiros tiques e questionamentos próprios da cultura “erudita”, num casamento antropofágico de apocalípticos e integrados, para logo se dissolver nas próprias contradições, dando espaço ao aparecimento do chamado pós-tropicalismo⁴. E é como fato pós-tropicalista que surgiu a Poesia Marginal, fenômeno de relativamente curta duração, que logo se tornou um modismo e ao qual alguns ainda insistem em ligar Ana Cristina Cesar. A palavra fenômeno aqui é usada de maneira intencional: não estamos mais diante de um movimento, no sentido que usualmente tem

sido dado a esse termo nos estudos de estética, e nem mesmo de um grupo, visto que não se trata nem de uma ocorrência cultural de caráter mais amplo nem de uma reunião de artistas em torno de bandeiras e propostas bem definidas e nem mesmo de um conjunto de autores pessoalmente próximos (embora isso possa ter acontecido, eventualmente). Algo bastante pós moderno, na verdade.

Os fatos de Ana Cristina ter aparecido em edições independentes e de ter mantido relações até mesmo de amizade com alguns dos poetas tradicionalmente ligados à Poesia Marginal não bastam para classificá-la entre eles. Sua arte tem, no quadro da época, uma posição bastante independente. É mais intelectualizada, auto-crítica e cônica dos próprios limites. A poesia propriamente marginal dividia-se entre uma postura socialmente participante, embora não programática, de um anarquismo quase juvenil, um certo hedonismo *hippie* de paz e amor e o mergulho num ego exasperado, incompreendido, reflexo, até certo ponto, de um choque de gerações recém-descoberto e de uma crise de identidade, catalisada, no Brasil, entre outros motivos, pelo peso dos chamados anos de chumbo (não podemos nos esquecer nunca de que o país vivia, naquele momento, a ditadura militar). Em Ana Cristina, há mais (auto)ironia que humor ou tendência ao cômico, menos autocomiseração. Talvez mesmo, no caso dela, não se possa falar propriamente em crise de identidade, pois é a própria ilusão de que haja uma identidade possível que ela parece questionar, o que a coloca, num certo sentido, ainda mais à margem do que os marginais.

“Não sou idêntica a mim mesmo/ sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo ponto de vista” - diz ela, em certo momento (“Poema Óbvio” - *ID*, 59), desafiando, numa única frase, os próprios princípios racionais da identidade ($A=A$), da não-contradição (A é A e não pode ser, ao mesmo tempo, não- A) e do terceiro excluído

(ou A é X ou é Y e não há terceira possibilidade) – justamente as bases lógicas do pensamento ocidental clássico.

O “eu” de Ana Cristina é mais tenso, dilacerado e duvidoso do que aquele de muitos de seus colegas de geração. É diferente também daquele dos principais poetas das décadas anteriores. O homem moderno (e esse adjetivo aqui possui um sentido estrito) muitas vezes tinha consciência de sua divisão e, de modo geral, lutava contra ela. Às vezes, encenava-a na forma de uma sobreposição de máscaras, de personagens múltiplos, numa postura cujo exemplo mais marcante pode ser a de Fernando Pessoa, com seus vários heterônimos. A poesia de Ana Cristina, todavia, encontra seu lugar nesse quadro de mudanças mais amplo que se tentou descrever aqui, marcada por um profundo questionamento identitário, antecipando mesmo algumas questões que só ganhariam maior força na década de 1980. Estamos, no caso, diante de um questionamento tão profundo que dificulta a própria inclusão da poeta em grupos ou que ela se creia melhor do que seus antecessores simplesmente por ser nova ou atual, espécie de ponta de lança seja de um movimento artístico, seja da história ou da sociedade – tudo aquilo que dava o tom das vanguardas modernistas. É como se, em seu caso particular, na falência dos modelos explicativos, seja os de caráter mais geral, seja aqueles que amparavam o sujeito clássico, o próprio “eu”, outrora individual, depois cômico de sua própria divisão, entrasse em vertigem – ou vice-versa. Perdido na circularidade ou no turbilhão de vozes muitas vezes dissonantes, esse “eu” poético – puro texto – só pode encontrar-se/perder-se no cruzamento fugidivo de vozes outras e no confronto com um leitor que os próprios poemas rabiscam e que lhe pode dar vida e, ao mesmo tempo, roubar algo. Mas, cumpre observar, no caso de sua poesia, não estamos diante de um mero tratamento escritural de algo que não se sente na carne; o vivido e o literário

confundem-se de uma forma que às vezes torna-se difícil dizer onde termina um e começa o outro. A crise e o questionamento não surgem como atitudes simplesmente livrescas de uma menina entediada, mas de algo que é sentido intensamente, apesar de um eventual tom de brincadeira e da constante auto-ironia. E é esse um dos motivos da força de sua poética.

Se a escritura de um autor se delineia entre o que é próprio de seu tempo e a sua maneira particular de responder a esse mesmo tempo, confirmando-o e rompendo seus limites num único gesto, o que caracteriza a poesia de Ana Cristina, o seu modo de responder ao seu momento histórico e de falar para o futuro, é o jeito muito seu de jogar com os textos de outros autores e com o leitor, tecendo uma estrutura complexa e cambiante em que os limites entre o que lhe é próprio e o que é dos outros (escritores, leitores) desaparece a cada momento – assim como os próprios limites do que é atual e do que é intemporal em sua obra.

Um bom poeta talvez só exista enquanto for capaz de ser, num único corpo, antena de sua época e um deslocado em relação a ela, empurrando-a para além de seus limites (dele, poeta, e dela, época). O “não sou dama nem mulher moderna”, do poema “Sete chaves” (*ATP*, 11) talvez seja um signo irônico dessa alteridade iniludível da poesia. Sensação de não pertencimento temporal que aparece em outros poemas, às vezes um tanto deslocada, quase que numa inversão, como em “sou uma mulher do século XIX/ disfarçada em século XX” (*ID*, 138). No fundo, ao questionar o estatuto do autor e a sua posição diante de quem lê, Ana Cristina, ao mesmo tempo ser textual e geradora de textos - que só podem existir ao mesmo tempo como diálogo de muitos textos e como leitura invasiva -, questiona-se a si mesma, inclusive como participante de uma época, em que se sabe, ao mesmo tempo,

inescapavelmente imersa.

3. O jogo intertextual de Ana C

Uma marca dessa (in)consciência textual é a criação de uma personagem que podemos chamar de Ana C. - “eu” poético cheio de truques, efeito textual, necessariamente diferente da autora empírica⁵ Ana Cristina Cesar - , sutil ser de linguagem que se procura o tempo todo nas dobras do texto que é o seu próprio corpo, ao mesmo tempo em que se esconde – de si e do leitor -, colocando em dúvida a própria existência. Se Fernando Pessoa criou uma série de heterônimos, cada um marcado por um certo caráter textual, um conjunto de “personagens” com voz peculiar, a poeta brasileira dá à luz uma única personagem, arqui-actante a englobar todas as vozes que se cruzam em sua poesia, caracterizada pela dúvida e pela incerteza de seus limites (apesar de dizer que “a gente sempre acha que é/Fernando Pessoa” – *ID*, 134). Nesse jogo (e não é por descuido que essa palavra aparece aqui muitas vezes), são muitas as estratégias de despistamento, de elaboração de um enigma que busca não respostas mas aquilo que Omar Calabrese, referindo-se à arte contemporânea, chamou de “o prazer da própria perda”⁶.

Uma delas é essa construção desse complexo labirinto intertextual - que também pode ser intratextual, caso se considere o *corpus* de Ana C. como um único e extenso texto, cheio de ressonâncias e vasos comunicantes. Abundam as referências a outros autores e à própria Ana C. Não se trata do resgate, mas da apropriação e da dissolução de vozes outras, para dar som à própria voz, que tenta se encontrar e ao mesmo tempo se perder naquilo que não lhe é próprio. Um mapeamento desses “jogos de reescritura”⁷ já foi iniciado, entre outros, por Flora Süssekind e por Michel Riaudel, de modo que se faz desnecessário, diante dos objetivos deste trabalho, alongar-me sobre o tema. Todavia, para que se lance alguma luz sobre como tais jogos enraízam-se numa estratégia

textual bem mais abrangente e não se esgotam em um mero recurso de escrituração, mas dão existência a um “eu” que só se pode compor de “outros”, é bom resgatar, a título ilustrativo, alguns de seus momentos.

Tome-se como exemplo Manuel Bandeira, uma das presenças recorrentes nos poemas de Ana C. Em *Inéditos e dispersos*, ele surge, por exemplo, em “Confissão”:

meus cavalões irmãos
eu rimei falso
eu menti mal
eu perdi o júbilo
(...)
eu pronunciei eu
não sei nada
quebrei o juízo
(..)
desertei sem delongas
ME ABAIXEI!
meus pais
me espanquem
e aos cavalões também (*ID*, 60)

O poema tem ecos óbvios de “Rondó dos cavalinhos”⁸. No texto de Bandeira, há um tom melancólico que se manifesta na antítese entre o “sol tão claro lá fora” e o anoitecer da alma do poeta, ao lado de uma sensação de impotência e do sentimento de rendição, que se desloca do plano meramente pessoal para uma conjuntura mais ampla, configurada seja pela “Europa se avacalhando “ diante de uma “Itália falando grosso”, evidente menção ao quadro político da época (vésperas da 2ª. Guerra Mundial), seja pela constatação de que “a poesia está morrendo”. Essa sensação torna-se mais explícita no poema de Ana C., com seu “desertei sem delongas/ME ABAIXEI!”(notar a importância desse uso da caixa-alta). Mas se, em Bandeira, o “eu” que fala coloca-se explicitamente no grupo dos cavalões (“E nós, cavalões, comendo...”), opondo-se aos cavalinhos que correm, de forma circular, no início de

cada estrofe, em Ana C. há um ligeiro deslocamento dessa fórmula. Ela se apresenta não como um cavalão, mas como irmã deles – isto é, coloca-se um pouco de lado, não entra definitivamente na brincadeira, embora partilhe de seus resultados. Esse deslocamento é reforçado no final, quando a poeta pede que seus pais a espanquem – “e aos cavalões também” –, num pedido de punição que se reparte entre o masoquismo (quero apanhar) e o sadismo (mas bata neles também!).

Bandeira retorna em outros momentos da obra de Ana C., sempre nesse jogo de deslocamento. Está, por exemplo, em resgates rápidos, porém significativos, como em “Cabeceira”, de *A teus pés*:

Não quero mais pôr poemas no papel
nem dar a conhecer minha ternura (ATP, 36)
Ou como neste outro exemplo, do mesmo livro:
Freud e eu brigamos muito.
Irene no céu desmente: deixou de
tregar aos 45 anos. (ATP, 62)

No primeiro caso, é retomado, em chave negativa, “O impossível carinho”, de *Libertinagem* (“Quero contar-te apenas a minha ternura”)⁹. A referência, no segundo caso, é ao poema “Irene no céu”, do mesmo livro, do qual Ana Cristina Cesar tinha uma cópia autógrafo de Manuel Bandeira¹⁰. Notar o contraste entre o tom quase ingênuo do original de Bandeira e a “nota suja” da revelação de que Irene não trepava desde os quarenta e cinco anos.

Bandeira aparece também num jogo mais complexo, espécie singular de *mise en abîme*, em que a sua voz se cruza com a de outros poetas, no poema “21 de fevereiro”, de *Cenas de Abril*:

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na
sapataria popular. Chove por detrás. Gatos
amarelos circulando no fundo. Abomino
Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um
modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como
deve ser, não tão generosa, não. Recebe o afeto
que se encerra no meu peito. Me calço decidida

onde os gatos fazem que amam, juvenis,
reais. Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante
pé, pequeno polegar, pagar na caixa, receber na
frente. Minha dor. Me dá a mão Vem por aqui,
longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha
desta noite. Se debruça sobre os anos neste
pulso. Belo belo. Tenho tudo o que fere. As
alemãs marchando que nem homem. As cenas
mais belas do romance o autor não soube
comentar. Não me deixa agora, fera. (ATP, 76)

Primeiro, talvez interesse observar que há no texto uma dimensão narrativa, a retomada de uma cena do cotidiano (verdadeira ou falsa, não importa), fato comum na poesia de Ana C.: uma visita a uma loja, onde a personagem do poema experimenta e compra sapatos. Boa parte do receituário da poeta – e a, bem da verdade, de boa parte da poesia contemporânea – é acionada: a ambigüidade léxico-sintática, a suspensão do sentido, as incongruências, a aproximação caótica de elementos aparentemente desconexos, o resgate intertextual. Os gatos amarelos circulando no fundo trazem à cena uma série de outras referências: a própria série dos “Gatos” de *Inéditos e dispersos* (que traçava um diálogo, entre outros, com Jorge de Lima, Baudelaire e Eliot) e – por que não? – o gatinho elegante de “Pensão familiar”, poema de *Libertinagem*, em que os girassóis gritavam em amarelo, como esses gatos de agora¹¹. Nota-se aí uma deriva e fusão de significantes diversos arrancados de seu contexto inicial para compor uma mensagem outra, numa espécie de fluxo psicanalítico ou de *stream of consciousness*. Baudelaire, o poeta supremo das dores e glórias da modernidade, cantor famosos de gatos, é lembrado numa expressão contraditória (“Abomino Baudelaire querido...”). A vitrine, tão baudelairiana, signo da *flanerie*, da deriva interessada dessa mesma modernidade, surge logo em seguida, de forma ao mesmo tempo comezinha e reveladora, na busca de sapatos: “procuro na vitrine um modelo brutal”. “Fica boazinha, dor”- como

notou Riaudel, que também analisou este poema – “remete tanto a Baudelaire quanto a Mário de Andrade parodiando Baudelaire”¹². “Recebe o afeto que se encerra no meu peito” é referência óbvia ao “Hino à bandeira” (ou “Hino à ... Bandeira”), que se desdobra logo em seguida na juvenilidade dos gatos “que fazem que amam, juvenis, reais”. No contexto do poema, o verbo “encerrar” pode adquirir um sentido duplo, ser tanto “guardar” quanto “acabar”. Há uma nota dolorida e irônica a perpassar o texto, materializada inclusive no diálogo direto com uma dor personificada que toma a voz poética, uma dor que se dilui e ao mesmo tempo se reforça ambigualmente: a poeta fala com ela, a dor, mas fala também com uma certa “querida” – expressão presente em outros textos de Ana C. -, cuja identidade não fica bem clara, de tal modo que as duas interlocutoras –a dor e a querida - podem ser uma única, rejeitada e amada, de modo contraditório, como o Baudelaire que o texto invoca. E aí ressurge Bandeira, mais uma vez subvertido: em vez do “Belo belo belo,/ Tenho tudo quanto quero” da *Lira dos cinqüent’anos*¹³ ou do “Belo belo minha bela/Tenho tudo que não quero”, de *Belo belo*¹⁴, Ana Cristina lança à cara do leitor um “Belo belo. Tenho tudo que fere”, que retorna parafonicamente no final do poema em “Não me deixa agora, fera” – e fera aqui é, sem dúvida, a que fere.

Estamos aqui diante de uma teia sutilmente tecida para enredar, juntos, em suas malhas, o leitor e a própria Ana C, desdobrada em vozes múltiplas. O cruzamento intertextual é intenso, mas o saque a outros autores é realizado de modo bastante peculiar. Como observou Riaudel, em Ana Cristina não há paródia clássica nem mero pastiche¹⁵. Não se busca a falácia de um transplante de outros textos na plenitude de sua memória, apenas para deslocá-los por meio da ironia, e nem mesmo a apropriação desarqueologizada de fragmentos despidos de qualquer memória, simples materiais a compor um quadro sem espessura

histórica. Não se trata nem de uma estética do fragmento nem de uma do pormenor, para resgatar dois termos cunhados por Calabrese. Não há também “nem trivialidade nem dessacralização”, mas algo diferente: o desvio e a desorientação do texto de origem, num resgate de significantes diversos, integrantes de uma cadeia que se sabe nunca inteira, cuja memória é composta também de esquecimentos (aquilo que mudou em relação ao original em cada situação).e cujos esquecimentos são, na verdade, ecos de algo que só pode retornar encoberto, disfarçado de outra coisa.

Riaudel diz que, em Ana Cristina, é “como se escrever fosse primeiramente aproximar-se de outros textos, operar transformações a fim de dali retirar, para afirmá-la, uma voz nova”¹⁶. Essa afirmação é verdade até certo ponto. Escrever é realmente aproximar-se de outros textos, mas por outro lado, as transformações, no caso, são inevitáveis, mas sem finalidade. Não se busca retirar nada de nada, não há intencionalidade nesse sentido, e a nova voz que brota desse processo não se afirma, mas se questiona ao questionar tudo que vem antes dela. Se podemos falar aqui em paródia, é processando um deslocamento seja no sentido original dessa palavra (“canto paralelo”), seja naquele que se estabeleceu ao longo dos séculos e que a fez praticamente sinônimo de sátira: nas falas de Ana C, estamos diante de um canto ao lado de outro, marcado pela diferença e pela indefinição ao mesmo tempo, mas que só pode brotar desse outro e se confundir com ele. Não se trata da afirmação de uma nova voz a partir de outra, mas da interrogação de ambas.

Alguém poderia objetar que qualquer texto literário é dialógico, em grau menor ou maior, e que isso que se diz aqui poderia ser aplicado a muitos textos e autores da modernidade, principalmente àqueles em que o movimento intertextual é mais explícito. Todavia, a questão que

aqui se coloca é não só a de uma espécie de autoconsciência exacerbada desse jogo perigoso, mas de que essa autoconsciência (que, de forma quase paradoxal, aproxima-se de um tipo de inconsciente) se prende direta e indiretamente a uma espécie de dança de máscaras e pode colocar em questão não só os estatutos do autor e do texto, mas também um conceito secular de subjetividade.

4. Rabisco-te, leitor

São muitas as formas de os poemas de Ana Cristina brincarem com as fronteiras entre o eu e o outro. Além da apropriação desmesurada dos ditos e feitos de outros poetas, colocam-se em risco os limites entre a leitura e o texto enquanto mensagem pré-elaborada. Em outras palavras, questiona-se mesmo até que ponto algo é do autor ou do leitor em diversos poemas, que só podem ser lidos como diálogo entre um e outro e não como estruturas imanentes à espera de que alguém se lhes aproxime com uma chave. Poemas que parecem querer romper o esquema comunicacional clássico, a suposição de que um “eu” escreve para um “outro”, que é sempre enfraquecida diante da verdadeira poesia, em que “o destinatário pode estar tanto para alguém quanto para além do próprio sistema de comunicação que é o poema”¹⁷.

Para a poesia de Ana Cristina, constituída no corpo textual de Ana C, parece bem clara (não importa se de modo consciente ou não) essa reversão que torna indefinidos os lugares do autor e do leitor. Para encenar isso, lança mão de recursos variados. O mais óbvio deles é a criação de uma falsa intimidade com o leitor, que, dentre outros modos, manifesta-se no uso constante do “você” e do “tu”, invocações diretas a alguém a que se dirige a voz poética, mas que também está “dentro” do poema, como personagem dele, como elemento de seu contexto escritural, de sua dimensão narrativa (quase sempre presente na obra de Ana Cristina, como um dos esteios de sua poesia, numa forma peculiar

de rompimento das fronteiras entre os gêneros). Eis um exemplo, dentre os muitos que se podem encontrar:

Não esqueço mais.

E a última, eu já te contei?

É assim.

Estamos parados.

Você lê sem parar, eu ouço uma canção.

Agora estamos em movimento.

Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três barcos colados imóveis no meio.

Você anda um pouco à frente. (ATP, 8)

Notar que esse outro, personagem do poema, a quem fala a poeta, é tão elemento dele quanto aquilo que poderíamos chamar de voz poética, na verdade faz parte dela. O leitor pode imaginar alguém que caminha ao lado de Ana C e a quem ela se dirige, mas esse interlocutor também é ele mesmo (esse “você” que “lê sem parar” e que “anda um pouco à frente” da poeta).

Há pelo menos uma ocorrência em que se faz explícita essa superposição recorrente entre o “você” do texto e o leitor, esse ser que o próprio poema, de algum modo, rabisca:

Cartões postais escolhidos dedo a dedo.

No verso: atenção, estás falando para mim, sou 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. (ATP, 51)

5. Verdades, mentiras: onde estou? onde estás?

Há neste poema (“Fogo do final”) a presença de outro *leitmotiv* da poesia de Ana Cristina, o resgate de tipos de correspondência, seja na forma de cartas-poema, seja em referências diretas a missivas e cartões postais. “No verso”: a imagem óbvia é a do espaço no cartão em que se escrevem as mensagens, mas pode ser também alusão à própria unidade

mínima do poema. Cria-se, assim, um campo ambíguo em que – como seria de esperar - a poeta fala com o leitor (“é para você que escrevo, hipócrita”), mais que isso, grita-lhe “verdades”, porém, ao mesmo tempo, ouve o que ele diz, ou pelo menos tenta ouvir (“atenção, estás falando para mim”).

Em *Correspondência completa*, livro depois reunido com outros em *A teus pés*, numa carta assinada por “Júlia”, a poeta se defronta com dois tipos de leitores, que abrem uma outra questão nessa intrincada malha textual que são os seus poemas:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor.
Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (ATP, 90)

Ambos são leitores ingênuos: um (Gil) busca encontrar “verdades” biográficas espalhadas pelos poemas e almeja uma comunicação possível, mesmo que sem facilidades; outro (Mary) recusa a contaminação da literatura pela vida, entende-a como um terreno auto-referente, imanência encerrada entre muros não conspurcados pelas marcas extra-textuais. Não é muito difícil encontrar aqui uma alusão a diferentes tipos de crítica institucionalizada. Os poemas de Ana Cristina, contudo, oferecem-se como desafio a essa dicotomia, na medida em que neles há uma reflexão sobre os limites do literário, uma tensão entre auto-referência (ou intertextualidade) e referencialidade (ou apropriação mimética do mundo). No contexto geral de sua obra, porém, esse *topos* vai além da mera brincadeira ou de uma simples reflexão sobre o fazer literário. É mais um modo de o ser-texto questionar, colocar em dúvida os próprios limites.

“Sou fiel aos acontecimentos biográficos” diz a poeta em certa

ocasião (ATP, 9). “Conto o resto daquela história verdadeira” (ATP, 119), afirma em outro momento, sem precisar qual história, ciente de qualquer história é feita de restos, frustrando o leitor na forma sucinta em que diz ter contado sem contar. “Outra cena de minha vida” – anuncia em outra passagem (ATP, 8). Mas há algo errado, deslocado nisso. “Autobiografia. Não, biografia” (ATP, 7) – eis o que promete a primeira página de *A teus pés*, em mais uma pista da divisão fundamental que há nessa “obra enigma”¹⁸. Fala-se, assim, de uma vida que não é própria, mas dos outros, apesar de se dizer “eu” o tempo todo. Tudo é incerto, fugidio, incompleto, dominado por aquele “tesão do talvez” do poema “Sumário” (p. 20). Nesse terreno, quando se diz que algo está inteiro ou é verdade só pode ser em chave irônica. Ana Cristina sabe que é impossível o “tradutor preciso, simultâneo” a que se refere em “Travelling” – seja ele o tradutor de uma língua para outra, seja ele o poeta como tradutor entre a literatura e o mundo. O que significa “ser fiel aos acontecimentos biográficos”? Como se pode falar em “correspondência completa” se os próprios poemas denunciam a incompletude como necessária e inevitável, se há sempre cartas extraviadas ou não lidas e se naquilo que se lê sempre há espaço para uma compreensão outra?

Muitos dos poemas encenam, de forma dramática ou narrativa, cenas da vida (de quem?). Hoje é possível, inclusive, desvendar algumas das referências presentes no *corpus* textual, ligando-as a passagens da biografia de Ana Cristina Cesar, autora empírica dos poemas, num esforço digno de Gil, o leitor que “lê para desvendar mistérios”, em busca de “sintomas, segredos biográficos”. Mas como fica isso diante do fato de que essas referências biográficas confundem-se com a malha intertextual, num jogo em que nomes de livros, inclusive, aparecem grafados sem destaque, como partes de textos que misturam a literatura e a vida de um modo indiscernível?

O que deve predominar sobre o outro – o conhecimento dos intertextos ou da vida da poeta?. Por que é legítimo, por exemplo, no caso de um leitor que perceba o jogo intertextual entre os poemas de Ana Cristina e o conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, identificar KM e LM – iniciais presentes em mais de um poema, como outros signos recorrentes de incompletude – com, respectivamente, Mansfield, e “Le Monstre”, a sua companheira? O conhecimento do intertexto justifica o salto para uma interpretação que exige o conhecimento de um dado biográfico, não da poeta Ana Cristina, mas da escritora com quem ela dialoga? Por que isso seria mais legítimo, por exemplo, que identificar KM com Kate Muricy, contemporânea da poeta, ou saber que o poema “Marfim” tem como pano de fundo as conversas telefônicas entre Ana Cristina Cesar e Angela Melim? Isso é o que parecem questionar os poemas, que misturam pessoas “reais” e “inventadas”, amigos da poeta e autores do passado e do presente, confundindo-os todos, fundindo-os às vezes num mesmo signo que pode significar isso ou aquilo ou nada disso, num movimento em que a literatura desfalece ao mesmo tempo em que se afirma. Ou como diz um certo trecho, colagem de citações, em *Luvas de pelica* (pp. 99-100):

“Tudo, tudo
menos a verdade”. “Os personagens usam
disfarces, capas, rostos mascarados; todos
mentem e querem ser iludidos. Querem
desesperadamente”

6. A teus pés, leitor com quem brinco

Nisso tudo há um certo prazer sádico, uma tortura ao leitor. “Hoje sou eu/ que estou te livrando/ da verdade”(ATP, 30). E um masoquismo, um prostrar-se diante dele. Não por acaso um dos livros da poeta, talvez o mais conhecido, chama-se *A teus pés*. A poesia de Ana Cristina assume a forma de um jogo de sedução em que o mostrar-se e o esconder-se

têm um papel importante e, mais do que isso, confundem-se. O uso de diários e correspondências, formas literárias privadas, faz parte desse jogo. Assim como criação de uma enganosa proximidade pela interpelação direta a quem lê, pela busca de cumplicidade que pode se manifestar até na revelação de pormenores íntimos (“acordei com coceira o hímen”- *ATP*, 66). O *voyeurismo* é despertado para ser logo frustrado. É como se a poeta fizesse um *strip-tease* que nunca se completa, oferecendo-se e furtando-se, expondo-se masoquista e sádica ao mesmo tempo: “indiscretíssima descalço as luvas (no máximo), à direita de quem entra” (*ATP*, 12).

Um (in)certo sadomasoquismo aparece de modo direto em muitos momentos na obra de Ana Cristina. Além do poema “Confissão”, já analisado neste trabalho, que se desdobra num deslocamento entre o bater e o apanhar, e do título *A teus pés*, pode-se lembrar a continuação de um outro trecho já citado aqui:

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

Quem já estudou um pouco de psicanálise sabe que os pares sadismo/masoquismo e escopofilia/exibicionismo, o prazer em apanhar e bater, em ver e ser visto, inscrevem-se no fenômeno de constituição do sujeito, confundem-se na atividade e passividade do estágio especular de formação do eu. Eis aqui algo mais que pode dar o que pensar em relação à poesia de Ana Cristina, que, de forma intensa, parece querer romper as barreiras entre esses gestos e desejos primordiais.

Há nela um sujeito que somente se pode mostrar enquanto dúvida e diálogo – com outros escritores, com o leitor, com a vida –, situado nos intervalos daquilo que não se pode capturar. Esse gesto de mostrar-se só pode ser enganoso, não porque queira enganar, mas porque o engano é a sua própria essência. O *strip-tease* mencionado há pouco somente se pode dar às avessas. É famosa a cena de Rita Hayworth tirando a luva em *Gilda*, num triunfo do anúncio sobre o ato, da insinuação sobre aquilo que é explícito. Ana Cristina, a discreta (“te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo”, do poema “Noite carioca” – *ATP*, 13), indiscretamente pode descalçar “as luvas (no máximo), à direita de quem entra”, não porque o queira, mas porque mais não é possível: mesmo que ficasse totalmente nua diante do leitor, algo se esconderia da vista dele, e apenas nisso que se esconde ele pode dar o seu salto para dentro dos poemas que já o carregam desde que nasceram e dos quais ele é parte necessária, mas nunca suficiente ...

Luvas de pelica talvez seja o poema mais emblemático disso tudo. Publicado inicialmente como um livro independente, foi depois agregado a *A teus pés*. Trata-se de um texto estranho, em que se cruzam instantâneos de viagens à Paris e à Inglaterra, reflexões diversas, diálogos imaginários e grande parte das obsessões de Ana C. O uso de correspondências como um recurso literário, a mistura de fatos de um provável cotidiano da poeta com referências aos mundos da literatura e da cultura de massas, a deriva de temas e situações aparentemente desconexos, tudo isso cria um espaço que, de algum modo, aproxima-se do onírico. Há toda uma dimensão metalingüística no poema, que lança pistas para a leitura do restante da obra de Ana Cristina, como em

Imaginei um truque barato que quase que dá
Certo. Tenho correspondentes em quatro capitais
Do mundo. Eles pensam em mim intensamente e

Nós trocamos postais e novidades. Quando não
Chega carta planejo arrancar o calendário da
Parede, na sessão de dor (...) (ATP, 99)

Cartas chegam, cartas vão, misturam-se com toda uma trama intertextual. Na última parte, explicitamente, enganadoramente, chamada de “Epílogo”, a poeta anuncia aos leitores (agora significativamente no plural, como que a lembrar a multiplicidade necessária) que vai mostrar-lhe “vários cartões belos e brilhantes” (ATP, 116). Isso é feito com uma *mise-en-scène* de mágico mambembe:

Esta é a mala de couro que contém a famosa
coleção.
reparem nas minhas mãos, vazias.
meus bolsos também estão vazios.
meu chapéu também está vazio. Vejam. Minhas
mangas.
viro de costas, dou uma volta inteira.
Como todos podem ver, não há nenhum truque,
nenhum alçapão escondido, nem jogos de luz
enganadores. (ATP, 116)

A ironia é patente. O ato de “virar de costas, dar uma volta inteira”, lembra também a atuação de uma (falsa) dançarina de *strip-tease*. Mas há uma surpresa para os leitores. A primeira coisa que se encontra no baú é um par de luvas. De pelica. Com elas, a poeta encena um *strip* ao contrário, cheio de suspense como deve ser. E é só com elas que manuseia os famosos cartões postais, que trazem paisagens de vários cantos do mundo. Mas as mensagens deles são lidas apenas de forma truncada. “Vão lendo, vão lendo – diz a poeta, sem dar o que ler verdadeiramente, a maioria está em branco mesmo, com licença”.

É bom nunca esquecer que a luva foi, durante séculos, além de um signo de distância em relação às coisas - um instrumento para pegar algo sem tocá-lo verdadeiramente – o melhor veículo para se lançar um repto. E o poema termina justamente lançando um desafio para o leitor,

deixando aberto um círculo em que as dúvidas sobre o que é a identidade de cada ser encontram-se naturalmente com a dúvida sobre a própria verdade de ser:

Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta
continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe,
quando o momento for propício, conto o resto
daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro
a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira. (ATP, 119)

Notas

¹ - Neste trabalho, sempre o nome dos poemas será grafado entre aspas. Quando se tratar de livros ou de obras que foram publicadas de modo independente e depois agregadas a livros maiores (caso de *Luvas de pelica*, que depois foi reunido a *A teus pés*), haverá o uso do itálico. Para simplificar a notação, *Inéditos e dispersos* será identificado por *ID* e *A teus pés*, por *ATP*

² Sússekind, *Até segunda ordem não me risque nada*, p. 60.

³ Hutcheon, *Poética do pós-modernismo*, p. 19.

⁴ Há quem aponte o Tropicalismo e o Pós-Tropicalismo como os pontos de passagem para o pós-moderno no caso do Brasil. Ver, a respeito, Sanches, *Tropicalismo*, notadamente o primeiro capítulo.

⁵ Lanço mão aqui do termo utilizado por Umberto Eco (*Lector in fabula*, p. 46 e *Seis passeios pelos bosques da ficção*, pp. 7-31) para designar o sujeito “concreto”, “real”, da enunciação textual.

⁶ Calabrese, *A idade neobarroca*, p. 155.

⁷ A expressão é de Riaudel, “A fábrica de identidade”, p. 40.

⁸ Bandeira, *Poesia completa e prosa*, p. 239.

⁹ Id., p. 223.

¹⁰ Id., p. 220. O autógrafo de Manuel Bandeira está reproduzido no caderno fotográfico de *Inéditos e dispersos*, s.p.

¹¹ Id., p. 204.

¹² Riaudel, “A fábrica de identidade”, p. 43.

¹³ Bandeira, *Poesia completa e prosa*, p. 260.

¹⁴ Id., p. 281.

¹⁵ Riaudel, “A fábrica de identidade”, p. 41. O autor prefere aproximar a intertextualidade em Ana Cristina de uma “arte da sedução”. Isso é eminentemente correto – tudo em Ana Cristina é arte da sedução. Mas qualquer forma de paródia também não o é, em certa medida?

¹⁶ Id., p. 41.

¹⁷ Barbosa, “Sem título”, s.p.

¹⁸ Termo usado por Riaudel, “A fábrica de identidade”, p. 40.

Referências bibliográficas

- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- BARBOSA, João Alexandre. “Sem título”. Em: Segolin, Fernando. *Fernando Pessoa: poesia, transgressão, utopia*. São Paulo: EDUC, 1992 (“orelha” do livro)
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. Organização e introdução de Armando Freitas Filho. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- RIAUDEL, Michel. “A fábrica de identidade”. *Inimigo Rumor*, nº 10. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo - decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000
- SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada – os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.