

# ANA C., A CRÍTICA POR TRÁS DA POESIA

---

*Ana C., the critic behind poetry*

Annita Costa Malufe\*

*Navarro,  
Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não  
permitas que digam que são produtos de uma mente  
doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo  
biografílico. Ratazonas<sup>1</sup> esses psicólogos da literatura  
– roem o que encontram com o fio e o ranço de suas  
analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa.  
É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba  
escutar o palrar dos signos.  
R.<sup>2</sup>*

**E**m dezembro de 1982, Ana Cristina Cesar publica os poemas de *A teus pés*, juntando ao novo livro os três primeiros que haviam sido produções independentes.<sup>3</sup> Em outubro de 1983, menos de um ano depois, é lançada a segunda edição de seu livro. No dia 29 deste mesmo mês, Ana Cristina, aos 31 anos de idade, decide colocar um ponto final à sua vida, saltando do apartamento dos pais no Rio de Janeiro.

\* Doutoranda em Teoria Literária, IEL, Unicamp.

1 Grafado como no original: “ratazonas” e não “ratazanas”.

2 Poema-correspondência de Ana Cristina Cesar, sem data. Manuscrito divulgado na exposição “Em Memória de Ana Cristina Cesar (junho/1952 – outubro/1983)”, no Instituto Moreira Salles (IMS) do Rio de Janeiro, em outubro de 2003. Poema integra a seção 5, “cópias”, da pasta-arquivo onde a poeta guardava os originais e rascunhos de seus poemas. Arquivo pessoal de Ana C. no IMS, referência do documento: MACC 272-177.

3 Em ordem cronológica: *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvas de pelica* (1980), republicados pela Editora Brasiliense juntamente com o último *A teus pés* (1982), que leva o nome do livro.

Como escapar dessa imagem da autora que se interpõe entre o leitor e o poema? Cabe-nos escapar? E esta mesma pergunta, cabe-nos, ainda, fazê-la?

Vinte anos passados, *A teus pés* encontra-se atualmente na 12.<sup>a</sup> edição e seria difícil dissociarmos sua repercussão e o desfecho trágico de sua poeta. Fato que rendeu, como seria de se esperar, diversos artigos em jornais e revistas, inclusive durante muitos anos após o suicídio. Causa ou consequência, a maior parte do que hoje encontramos de Ana C. – jeito que ela costumava assinar – foi publicado após sua morte: ensaios e artigos críticos nos volumes *Escritos no Rio*<sup>4</sup> e *Escritos na Inglaterra*,<sup>5</sup> republicados no livro *Crítica e tradução*; rascunhos e poemas guardados, desde quando tinha 9 anos, no livro *Inéditos e dispersos*; correspondências pessoais em *Ana Cristina Cesar, Correspondência incompleta*;<sup>6</sup> o fac-símile de um caderno seu de desenhos feitos durante sua estadia na Inglaterra no pequeno livro *Portsmouth-Colchester*, encadernado com espiral; a reedição do ensaio *Literatura não é documento*,<sup>7</sup> e alguns poemas traduzidos por ela durante seu curso na Inglaterra, onde obteve o grau *Master of Arts* (1979-1981), todos em *Crítica e tradução*.

Como se vê, uma extensa obra póstuma cerca Ana C., poeta que se tornou uma espécie de mito romântico da poesia brasileira contemporânea. Neste sentido, as fotografias suas que sempre acompanham a maioria dessas publicações, bem como os artigos de jornais e revistas, e até mesmo a homenagem recém-realizada pelo Instituto Moreira Salles com uma exposição composta em sua maioria por fotografias suas as mais diversas (em meio a alguns poucos rascunhos e documentos pessoais), tornam-se verdadeiramente emblemáticas. Bela, jovem, precoce, Ana C. se foi, talvez cedo demais para sentir os ecos que sua poesia faria, independentemente de qualquer desfecho de sua vida pessoal.

Encontramos nosso ponto de partida naquele desejo bem expresso nas palavras de Ana C. que abrem o presente texto: como evitar as leituras simplificadas e inférteis, que se apegam uma pretensa “psicologia” do autor? Como fugir do tal “obscurantismo biográfico”? Partimos de uma desconfiança de que essas perguntas talvez não tenham sido suficientemente feitas – ou quem sabe precisemos insistir ainda mais, para que de fato possamos escutar “o falar dos signos”. Para que, enfim, possamos ler um

4 A primeira edição de *Escritos no Rio* foi publicada em 1993.

5 Publicado primeiramente em 1988.

6 Esses livros póstumos de Ana C. foram organizados por seu amigo e poeta Armando Freitas Filho, sendo que Ana Cristina Cesar, *Correspondência incompleta*, também conta com a organização de Heloisa Buarque de Hollanda, uma das quatro amigas destinatárias de suas cartas e sua orientadora no Mestrado em Comunicação na UFRJ.

7 Este último é uma pesquisa sobre documentários de obras e autores de literatura, resultante de seu Mestrado em Comunicação na UFRJ (1979), que configurou o único outro livro, além de *A teus pés*, editado por ela em vida.

poema enquanto poema: plano composto por palavras, plano que dispara sensações, produz efeitos e não falatório revelador de confissões íntimas.

Provavelmente as mais interessantes pistas para a leitura dos poemas de Ana C. possam ser dadas por ela mesma. Ana C. pensou sua poesia, pensou literatura, fez crítica, estudou tradução e, como podemos notar no conjunto de seus escritos, isso tudo participava, e muito, da sua criação literária. Em seus ensaios e artigos críticos encontramos uma teórica bastante consistente, levantando questões que nos parecem fundamentais para a leitura de seus próprios textos. Como nos diz T. S. Eliot: “Possivelmente, a maior cota do labor de um autor ao executar a sua obra é um trabalho crítico”.<sup>8</sup> Ao criar, o poeta coloca em ação sua habilidade crítica, avalia seus procedimentos, estabelece parâmetros, faz comparações, aciona seu conhecimento histórico, literário. Esse exercício crítico era consciente para Ana C., que, após concluir o Mestrado em Comunicação na UFRJ, embarcou para a Inglaterra para um curso de tradução literária na Universidade de Essex, onde obteve o grau de *Master of Arts*. Ali, viu a oportunidade de “enfim estudar teoria”, como podemos ler em uma de suas cartas publicadas em *Correspondência incompleta*.

Para quem conhece seus poemas, os ensaios críticos são uma boa oportunidade para entender melhor como ler aqueles textos que muita gente, à primeira vista, acaba tendo como estranhos, quase herméticos, não-senso etc. E a crítica especializada não está fora disso. Há tanto quem acredite que os textos de Ana C. não passam de fluxo natural do inconsciente – à maneira surrealista – quanto quem a leia como uma poeta simbolista, procurando significados ocultos, estrategicamente codificados por trás das palavras.

O fato é que, tanto pela sua história pessoal, quanto pelo seu modo de escrita, Ana C. oferece um prato cheio para quem busca na literatura um espelho da intimidade do autor. Textos em forma de diários, cartas, tom de confidência, temas com jeito de intimidade: Ana C. dizia brincar proposadamente com esse desejo do leitor, puxando até o limite sua curiosidade, insistindo em uma escrita que parece esconder segredos íntimos de mulher. O que poderia fornecer mais elementos para o desejo de se enxergar os textos como expressão, tradução de seu estado de alma?

Ana C. deixa claro que os diários – que compõem praticamente inteiro seu livro *Luvas de pelica* e parte do seu *Cenas de abril*<sup>9</sup> – não são seus, mas sim, diários

8 ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Tradução: Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997. p. 43.

9 Como salientado em nossa introdução, *Luvas de pelica* e *Cenas de abril*, assim como *Correspondência incompleta*, são os três livros que Ana C. publicou em edição independente. Mais tarde reuniu no livro *A teus pés* – no qual também constam os poemas do próprio *A teus pés*.

inventados: “Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa”. E continua: “(...) a intimidade... não é comunicável literariamente. A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura”.<sup>10</sup> Ficcionalando correspondências e diários, ela “brinca diretamente com o que chama de ‘obscurantismo biográfico’”,<sup>11</sup> como remarca Flora Süssekind. Tal qual concebia Fernando Pessoa, trata-se de uma intimidade forjada, um verdadeiro fingimento.

Conforme Ana C., ainda que o poeta possa partir de uma emoção vivida, um fato particular íntimo, para escrever, esta sua intimidade pessoal só é tomada como uma espécie de material bruto, sobre o qual será necessário trabalhar, empregando o que ela chama de “olhar estetizante”. Para ela, nessa operação obrigatória para se produzir o texto literário, não há como ser fiel ao sentimento inicial, ainda que assim se desejasse. Nesse sentido, o autor precisa se desgarrar de seus sentimentos pessoais, se abrir ao texto, àquela nova realidade que ele está construindo com a escrita. O escritor deve mesmo “morrer”, enquanto sujeito fixo e fechado em suas crenças e obsessões pessoais – só assim ele dá à luz ao texto: “Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura”,<sup>12</sup> acreditava ela.

Com a idéia da morte do autor, Ana C. aproxima-se de uma concepção de literatura que nos remete a uma corrente de pensadores contemporâneos para quem a literatura não é o lugar da afirmação, mas antes, da desconstrução do sujeito. Lembremos de Roland Barthes, em seu célebre “A Morte do Autor”:<sup>13</sup> a escrita como a destruição de toda voz, de toda origem e a constituição de um espaço neutro da linguagem; a escrita começa com a morte do autor. Nesta concepção da literatura, não se trata mais de um sujeito que se afirma no texto, mas antes, de um sujeito que se desfaz para dar voz à própria fala.

Há um diálogo de Ana C. com correntes que poderíamos chamar de “mais radicais” da crítica literária, nas quais destacaríamos nomes como Jacques Derrida, Barthes, e, sem dúvida, o escritor e filósofo Maurice Blanchot. Ou antes disso: há um diálogo de Ana C. com todo um pensamento filosófico bastante contemporâneo, sobretudo aquele que atualmente poderíamos associar, depois de Nietzsche, aos filósofos franceses Gilles Deleuze e Michel Foucault – todos autores que constam,

10 CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999a, p. 259.

11 SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995. p. 41.

12 CESAR, op. cit, p. 266.

13 BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução: Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. Tradução de: *Le Bruissement de la Langue*, 1984. p. 49-53.

com livros lidos e anotados por ela, em sua biblioteca particular (que se encontra em seu acervo pessoal sob responsabilidade do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro desde 1999).

## O real do poema

Mais do que um fingimento. Ao nos remetermos às cartas fictícias e diários forjados de Ana C., talvez não fosse suficiente nos atermos à idéia dos heterônimos de Fernando Pessoa. Aí ainda poderíamos supor a existência de uma “verdadeira” intimidade para além das *personas* criadas pelo poeta. Mais exato seria nos lembrarmos do que diz Deleuze acerca das imagens na literatura de T. E. Lawrence, incluindo aquela que o escritor constrói de si mesmo: não caberia entender essas imagens como “mentirosas”, ou falsas, uma vez que elas não se reportam a uma realidade preexistente. “Trata-se de fabricar o real e não de responder a ele”,<sup>14</sup> ratifica Deleuze.

Não importa se há um verdadeiro real que se encontra *falsificado* no poema, o que importa é que há um real *fabricado* no poema. O texto como a fabricação de um real: eis o que era o poema, e, mais amplamente, a literatura, para Ana C. Por trás de tudo o que podemos ler em seus textos teóricos, e também em suas cartas, encontramos este preceito básico: o texto literário é sempre, enfaticamente, construção, e construção de realidade. Ou seja, ele não é representação de uma realidade outra – seja ela do exterior, do mundo, das coisas, ou mesmo do interior daquele que o escreveu – mas constitui em si uma realidade. Não há modelo e cópia, não há representação de um ideal, mas apresentação de um real inédito, um universo próprio e autônomo do texto.

A poesia surgida em meados dos anos de 1970, a poesia marginal de que, de certa forma, Ana Cristina fez parte, teria nascido dentro desta concepção, do texto literário como construção e não representação, ao seu ver. Uma poesia mais próxima da alegoria do que do símbolo, literatura que “sabe que não está simbolizando alguma inefável verdade sobre o mundo, que não está abarcando um símbolo inexprimível”.<sup>15</sup> Ana C. afirma que, nesta poesia, não há “saudosismo”, não há mais a preocupação com uma distância irrecuperável entre linguagem e real. Desde Walt Whitman esta teria deixado de ser uma questão para a poesia

14 DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993. p.149.

15 CESAR, op. cit., p.163.

contemporânea: “Poeticamente a questão da representação como distanciamento é abolida na euforia revolucionária da poética de Whitman”, poética que “rompe a metafísica que impõe e chora a distância entre o mundo e a linguagem”,<sup>16</sup> argumenta ela em outro artigo.

É como se não houvesse mais lamento por esta distância, ou desejo de reunificação, reunião por meio da poesia, como um “retorno ao útero” tal qual queriam os poetas metafísicos. Pelo contrário: essa distância é incorporada ao poema, ao seu tom, ao seu tema, e é tomada com alegria, despojamento. Desse modo, o poema deixa de buscar a fidelidade com o vivido, não almeja imitar o mundo, trazê-lo para a linguagem, e assim: “O poeta pode representar, fingir descaradamente; não tem mais um compromisso com uma Verdade, não se propõe a simbolizar um inefável e preexistente sentir ou existir”.<sup>17</sup> O texto assume-se enquanto produtor de realidade, criador – de povos, culturas, vidas – e não apenas criatura: “o poema é uma produção, um modo de produzir significação mediante o fingimento poético, e não uma nobre tradução do indizível”.<sup>18</sup>

Na literatura esta seria a novidade incorporada por Mallarmé, com a instauração de uma poética que volta nosso olhar para o corpo da linguagem, em seu infinito desdobramento sobre si mesma. Com seu poema “Um coup de dés”,<sup>19</sup> Mallarmé teria, segundo Octavio Paz, encerrado o período da poesia simbolista e aberto o da poesia contemporânea. Foi como se ele trouxesse à tona o princípio que guiaria a literatura a partir de então, pelo menos enquanto intenção, ao ver de Foucault: a escrita liberada da função de expressar o mundo e a realidade – fosse ela externa ou interna ao autor – e voltada para a linguagem nela mesma.<sup>20</sup>

Com isso, são abertas as portas para uma nova compreensão da literatura, aquela que a enxerga como algo que subverte a linguagem, que quer dar-lhe uma nova função. Não mais aquela de explicar, indicar, representar, informar, significar, mas enfim, como salienta Octavio Paz, a função de apresentar: “O verso (...) não representa mas apresenta. Recria, revive nossa experiência do real”.<sup>21</sup> Escrito à mão

16 Ibid., p. 252.

17 Ibid., p. 164.

18 Id.

19 Célebre poema de Mallarmé que, no Brasil, foi traduzido como “Um lance de dados”, por Haroldo de Campos. Campos, Pignatari e Campos, *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

20 FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III – estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Título original em francês *Dits et écrits*, 1994. p. 222.

21 PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 46.

por Ana C., na página de rosto do exemplar de *Signos em rotação* de sua biblioteca particular, encontramos destacado este trecho do livro na sua anotação: “O poema não representa: apresenta”.

## Palavra viva

Apresentar, tornar presente: é também com esta idéia que nos deparamos quando Deleuze fala sobre a pintura de Francis Bacon – à qual ele dedica um verdadeiro tratado sobre a sensação, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*. A pintura de Bacon não representa o mundo, não conta uma história ou ilustra uma paisagem, mas apresenta as forças, mostra-as aos nossos olhos. O trabalho de Bacon, segundo Deleuze, consistiria em presentificar os fluxos agindo nas coisas, nos seres do mundo. Em outras palavras: em tornar visíveis forças invisíveis. Apresentar, presentificar, por exemplo, a força de um grito, ou a força que deforma um corpo. Pintar o som de um grito é bem diferente de pintar uma cena de horror, uma cena de guerra – aqui estaríamos no campo da representação, com uma intenção narrativa, figurativa. Enquanto que, ao pintar um grito, ao pintar um som o que estamos fazendo? Estamos tornando visíveis forças não visíveis, estamos dando corpo a algo incorporal.

Deste paralelo com a pintura de Bacon, podemos pensar que o poema, como a pintura, não nasce da imposição de formas de expressão a matérias vividas, como afirma o próprio Deleuze acerca da literatura.<sup>22</sup> Mas nasce da captação de forças do real. Poema que fabrica e apresenta um real, que se mostra como um objeto de linguagem independente, como diz Blanchot: “(...) um potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo”.<sup>23</sup> Universo formado por palavras que não servem para designar algo ou dar voz a alguém, “mas têm em si mesmas seus fins”.<sup>24</sup> O poema é aquele onde, para Blanchot, o mundo e os seres, distanciados, se calam e só há o ser da palavra: apenas a linguagem fala.

Do texto literário enquanto objeto de linguagem independente, um universo autônomo, decorre a constatação: o poema é um ser real, e como tal, é capaz de

22 DELEUZE, *Critique et clinique*, p.11.

23 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. Tradução de: L'Espace Littéraire, 1955. p. 35.

24 Id.

interferir no mundo, nas pessoas, nos corpos, como qualquer outro objeto da realidade. É o que constata Deleuze acerca das figuras de Bacon que, ao tornarem presentes as forças do real, agem diretamente sobre o sistema nervoso.<sup>25</sup> Tal é a violência da sensação, em contraposição àquela do sensacional, do fato representado.

Reportemo-nos ao caso de Ana C.: como reza o senso comum a respeito do poeta e do poema, poderíamos facilmente conceber seus textos como relatos, confidências. Como já destacamos, muito afeita à forma do diário e da correspondência, Ana C. pode levar aos desavisados a esta leitura que enxerga nos textos literários a narração de fatos de uma vida real, como se ali houvesse a busca de uma representação da intimidade. Teríamos aí a via do sensacional, o que Deleuze diz quanto a pintar a cena de horror, figurativizar. O escritor como aquele que conta suas cenas particulares, suas crises, seus próprios “horrores”, para aproveitarmos o paralelo com Bacon. Entretanto, acreditamos que este caminho, tantas vezes tomado pela mídia na divulgação da obra de Ana C., já havia sido invertido de antemão pela própria poeta, tanto por aquilo que podemos ler em seus artigos e ensaios, como pela potência contida em seus poemas e prosas poéticas.

Nesse sentido, ao falarmos da poética de Ana C., falamos da palavra viva, palavra que cria realidades, que é um disparador de mudanças no mundo dos seres vivos, atuando, como diz Deleuze, diretamente sobre o sistema nervoso. O poema de Ana C. deve ser visto como um ser com vida própria, autônoma, que visa a interferir sensorialmente no mundo, nas pessoas, nos corpos, como qualquer outro objeto real. Um pouco do que ela diz acerca da poética radical de Whitman. Ao comentar uma tradução do livro *Folhas da relva*,<sup>26</sup> Ana C. aponta que, nele, Whitman teve a intenção de fazer “(...) um livro materialmente presente que diz ser o próprio poeta”.<sup>27</sup> Poema que questiona sua natureza de texto e se quer corpo tátil, sonoro, visual:

No final-despedida e chave de *Leaves os Grass*, ele chega a dizer que aquele não é um livro: ‘Sou eu que tu abraças e que te abraça’, e mergulha com delícia nos braços de quem o lê – ou seja, de quem o toca.<sup>28</sup>

25 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002. p. 43.

26 WHITMAN, Walt. *Leaves of grass*. Nova York: The Modern Library, 1921. Ana C. escreveu uma resenha para o *Jornal do Brasil* sobre uma tradução do livro de Whitman, com seleção de Geir Campos, intitulada *Folhas das folhas da relva*, Editora Brasiliense.

27 CESAR, op. cit., p. 252.

28 Id.

Da constatação de que “todo texto desejaria não ser texto”,<sup>29</sup> já não resta um lamento, um choro pela unidade perdida, mas sim, uma grande liberdade, uma alegria. A liberdade de se poder dizer e inventar tudo, criar a realidade que se quiser, justamente porque o real do texto é de outra ordem – ou justamente porque o texto é texto. Assim, é neste paradoxo que residiria o texto literário, neste limite em que ele escancara seu desejo de ser algo para além de palavras, “eu caio das páginas em teus braços”, e, ao mesmo tempo, afirma este mesmo desejo nas próprias palavras, só pode nelas afirmá-lo.

Trata-se do texto como afirmação sensual, sensorial e, ao mesmo tempo, espaço livre, em que tudo pode existir. O real do texto é ilimitado, não se apega à restrição do possível, comporta o impensado, o nunca visto, a fabulação. Na realidade criada pelo texto, podemos vomitar coelhinhos, como no conto de Júlio Cortázar,<sup>30</sup> ou ainda, sermos capazes de tocar as palavras, senti-las escorrer, nos molhar, ou molhar a paisagem, como em:

“as palavras escorrem como líquidos  
*lubrificando passagens ressentidas*”<sup>31</sup>

Na realidade que a escrita constrói, o poema pode nos ferir tal qual uma faca:

“olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas”<sup>32</sup>

Temos um embate de corpos: o corpo do poema, por um lado, o corpo que sente, por outro; um corpo de sensações que os atravessa, uma mistura de corpos, de reais: o real do poema, do texto, papel e tinta, o real da gente, carne e osso, o real

29 Ibid., p. 266.

30 CORTÁZAR, Júlio. Carta a uma senhorita em Paris. In: \_\_\_\_\_. *Bestiário*. Tradução: Remy Corga Filho. São Paulo: Edibolso, 1977. Título original em espanhol *Bestiario*, 1951.

31 CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1999b. p.87.

32 CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999. (*Cenas de abril*).

criado pelo poema, sua fabulação, sua criação de reais impossíveis. O corpo do poema surge explicitamente como provocador de sensações, de efeitos sensíveis no corpo de quem lê, efeitos tão reais como um filete de sangue nas gengivas. O poema cria esse real que é feito de palavras, uma realidade própria à linguagem que ressoa na realidade das pessoas. Tipo especial de linguagem que se assemelha àquela de que se servem os enamorados: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras”,<sup>33</sup> declara Barthes em seus *Fragments de um Discurso Amoroso*.

## O não-dito

Acreditamos que todas estas idéias são ainda mais relevantes ao nos depararmos com os textos fragmentários e disparatados de *A teus pés*, seu último livro, e único publicado por editora – reunindo os três anteriores de edição independente: *Luvras de pelica*, *Correspondência completa* e *Cenas de abril*. Deslocar a leitura para uma concepção do texto como não-representação é importante ao lermos poemas que imitam cartas (como é o caso do *Correspondência completa*) ou diários (em *Luvras de pelica* e *Cenas de abril*). Mas se torna ainda mais premente quando nos defrontamos com a desmontagem destes gêneros operada em *A teus pés*. Ali, além de utilizar formas que nos remetem a estas escritas “íntimas”, Ana C. ousa mais, fragmenta mais, como se fizesse uma verdadeira colagem cifrada de frases vindas de diversos lugares.

O que temos no fim são textos aparentemente desconexos, cheios de saltos, de versos que parecem não se encaixar. E muita coisa ainda com cara de diário, de correspondência. Resultado: a impressão de que há segredos escondidos nas entrelinhas, símbolos a serem decifrados, silêncios que suspendem o entendimento e aguçam a curiosidade: o que ela está querendo dizer? Entretanto, parece não ser bem essa a pergunta a ser feita. Segundo Ana C., não se trata de fazer uma literatura de entrelinhas. Esses vazios, saltos, silêncios, espaços em branco seriam o que ela define como o “não-dito” do texto literário, algo que difere bastante do que usualmente se entende por “entrelinha”. Acompanhemos Ana C.:

33 BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. Tradução de: *Fragments d'un Discours Amoureux*, 1977. p. 64.

A entrelinha quer dizer: tem aqui escrito uma coisa, tem aqui escrito outra, e o autor está insinuando uma terceira. Não tem insinuação nenhuma, não. (...) Eu acho que, no meu texto e acho que em poesia, em geral, não existe entrelinha. (...) Existe a linha mesmo, o verso mesmo. O que é uma entrelinha? Você está buscando o quê? O que não está ali?<sup>34</sup>

Não: não busquemos o que está oculto no papel, no sentido de um significado fixo, escondido entre as linhas, codificado. O poeta não busca colocar símbolos no papel, como sinais nas placas de trânsito: uma coisa substituindo outra, uma coisa remetendo a outra especificamente determinada. Na poesia, tal qual a concebe Ana C., não há simbologia alguma, os elementos utilizados nos textos não estão ocupando “lugar de” ou representando algo. Questionada por alguém da platéia, no debate editado em *Crítica e tradução*, a respeito do que ela quis dizer com a palavra “pato” em um de seus poemas, Ana Cristina enfatiza: “Pato, por acaso, é um significante que puxa muitos outros (...) Quanto mais puxar melhor (...) Não vou dizer nunca para você o que, para mim, o símbolo do pato significa...”<sup>35</sup>

Tal é a natureza do que nos diz Ana C.: não busquem “o que eu quis dizer”, o que escondi por trás das palavras. Não há uma tradução para, por exemplo, a palavra “contramão” no poema/prosa “Mocidade independente”: “(...) Voei para cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão”.<sup>36</sup> O que seriam interpretações que procurariam um significado para o termo, como por exemplo aludi-lo ao movimento subversivo, ou crer que ela insinuou que os jovens andam na contramão etc. As interpretações psicológicas, que procuram no texto ocultamentos da intimidade do autor, iriam em direção semelhante a esta.

No lugar disso, o ato de leitura consistiria basicamente no que ela chama de “puxar o significante”, ou seja, ir fazendo associações as mais diversas e inesperadas a cada vez: “Ler é meio puxar fios, e não decifrar”.<sup>37</sup> As palavras devem ser encaradas como significantes nômades, que migram a cada leitura, ou seja, significantes com significados múltiplos, móveis, abertos. Para ela, a linguagem poética não pretendia “dizer algo”, fazer literatura não é comunicar, não consiste em passar uma informação, transmitir palavras de ordem. “Tem um lado grilante da poesia. Ela não

34 CESAR, *Crítica e tradução*, p. 262-263.

35 *Ibid.*, p. 264.

36 CESAR, *A teus pés*, p. 44.

37 CESAR, *Crítica e tradução*, p. 264.

comunica”,<sup>38</sup> não do modo que nossa fala ou que o jornal comunicam. Eis um ponto central para Ana C.: a poesia revela mas não comunica.

Assim, no lugar de uma literatura de entrelinhas, Ana C. acredita no não-dito da literatura, um não-dito pertencente à própria materialidade textual. Enquanto a entrelinha remete a uma insinuação escondida, um “querer dizer sem dizer”, trazendo embutida uma concepção da poesia como veículo de comunicação (de significados, sentimentos, segredos), o não-dito é aquele que pertence ao próprio texto, e não remete a algum objeto externo originário. Por isso, trata-se de um não-dito enquanto questão literária, que não se confunde com intenções pessoais do autor, nem segredos de sua intimidade, nem tampouco com a clausura da simbologia. Seria antes um não-dito da liberdade: justamente esses espaços em branco, esses silêncios em torno das palavras, que as dotam de infinitos “fios”, aqueles que cada leitor irá puxar a cada vez. As brechas que arejam o verso e abrem-no à possibilidade das imprevistas associações.

Para fugir da identificação romântica, das leituras correntes da poesia enquanto reflexo do mundo interior, Ana C. acreditava ser preciso “ser iniciado em literatura”, o que não parecia significar para ela a necessidade de uma grande “erudição”, mas antes, a apreensão sensível da potência de um texto poético de nos abrir novos territórios, de nos levar para fora: “Você pode ter lido um ou dois [poetas] e já sacar o que é poesia: que a poesia é um tipo de loucura qualquer. É uma linguagem que te pira um pouco, que meio te tira do eixo”.<sup>39</sup> A potência de nos desestabilizar, tirando-nos dos eixos costumeiros: taí a poesia e sua força para Ana C., taí a chance de nos desvencilharmos, quem sabe, de uma concepção limitada da poesia como representação.

## RESUMO

O artigo discute alguns pontos do pensamento crítico da poeta carioca Ana Cristina Cesar, tendo como foco sua concepção de poesia e literatura. Nosso objetivo é fornecer subsídios, a partir da própria autora, para se perceber o engano de certas leituras que usaram vincular estreitamente sua obra e sua biografia, alimentando uma identificação romântica do senso comum. Essas leituras são alimentadas por dois fatores: o suicídio

38 Ibid., p. 270.

39 Ibid., p. 267.

da autora aos 31 anos de idade e o fato de ela ser dona de uma escrita que remete a escritos íntimos, como o diário e a carta. Em nosso estudo, tentamos mostrar o quanto as reflexões de Ana C. se afinam com alguns importantes pensadores contemporâneos, como Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Roland Barthes, especialmente no que concerne a uma concepção da arte como não-representação.

*Palavras-chave: Poesia, Ana Cristina Cesar, crítica literária.*

## ABSTRACT

The paper discusses some aspects of Ana Cristina Cesar's critical thinking, focusing on her view of poetry and literature. Our goal is to provide some foundation to the argument that readings of her poetry based on a dose link between her work and her biography, thus fostering a common sense romantic identification, are mistaken. Such readings emerge from two facts: her suicide at the age of 31 and the fact that her writing reflects the intimacies present in diaries and letters. In this paper, we attempt to show the extent to which Ana Cesar's reflections are in harmony with those conveyed by some significant contemporary scholars, such as Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Roland Barthes, particularly in reference to a view of art as non-representation.

*Key-words: Poetry, Ana Cristina Cesar, literary criticism*

## RÉSUMÉ

Cet article discute certains points de la pensée critique de la poète carioca Ana Cristina Cesar, en tenant par focus sa conception de poésie et littérature. Notre objective c'est de fournir quelques subsides pour percevoir, à partir de ses écrits, les malentendus des études qui ont lié sa production à sa biographie en estimulant une identification romantique pour son oeuvre. Cettes lectures ont été conduites surtout par deux facteurs: le suicide de la poète à l'âge de 31 ans, e le fact de son écriture faire quelques références au style des écrits intime, comme le journal personnel et la lettre. Dans notre étude, on a essayé de démontrer combien les réfléxions d' Ana C. sont attachées à la pensée de la philosophie de la critique contemporaine, especelement em ce qui concerne à une conception non-représentative de l'art, comme on l'observe en Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Roland Barthes.

*Mots-clés: Poésie, Ana Cristina Cesar, critique littéraire.*

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. Tradução de: *Fragments d'un Discours Amoureux*, 1977.

\_\_\_\_\_. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução: Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. Tradução de: *Le Bruissement de la Langue*, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. Tradução de: *L'Espace Littéraire*, 1955.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva/USP, 1974.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999a.

\_\_\_\_\_. *Escritos na Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense/UFRJ, 1993.

\_\_\_\_\_. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Portsmouth-Colchester*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Tradução: Remy Corga Filho. São Paulo: Edibolso, 1977. Título original em espanhol *Bestiario*, 1951.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Tradução: Fernando de Mello Moser. (Lisboa: Guimarães Editores, 1997 (seleção de ensaios realizada para a presente edição).

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III – estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Título original em francês *Dits et écrits*, 1994.

HOLLANDA, Heloisa B. e FREITAS FILHO, Armando. (Orgs.). *Ana Cristina Cesar, Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996 (seleção de ensaios realizada para a presente edição).

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995.

WHITMAN, Walt. *Leaves of grass*. Nova Iorque: The Modern Library, 1921.