UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

MARIANA COBUCI SCHMIDT BASTOS

SOB O SIGNO DA PAIXÃO

Uma leitura de *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2018

MARIANA COBUCI SCHMIDT BASTOS

SOB O SIGNO DA PAIXÃO

Uma leitura de *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B327s Bastos, Mariana Cobuci Schmidt
Sob o signo da paixão: uma leitura de "A teus
pés", de Ana Cristina Cesar / Mariana Cobuci Schmidt
Bastos ; orientador Ivan Francisco Marques. - São
Paulo, 2018.
121 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Brasileira.

1. poesia marginal. 2. "A teus pés". 3. Ana
Cristina Cesar. 4. paixão. I. Marques, Ivan
Francisco, orient. II. Título.

BASTOS, Mariana C. S. **Sob o signo da paixão: uma leitura de *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Instituição:

Assinatura:

Prof. Dr. Instituição:

Assinatura:

Prof. Dr. Instituição:

Assinatura:

Aos meus pais, irmã e avó,
com quem *quase* nunca falei de poesia.

Ao Lucas,
pela ternura, a ternura,
entende?

Agradecimentos

*How many people came and stayed a certain time,
Uttered light or dark speech that became part of you
Like light behind windblown fog and sand
Filtered and influenced by it, until no part
Remains that is surely you.¹*

Ivan Marques, Viviana Bosi, Annita Costa Malufe, Andréa Catrópa, Murilo Marcondes Moura, Fabio Wentraub, Iumna Maria Simon, Augusto Massi, Armando Freitas Filho, Jane Leite, Manoela Daudt D'Oliveira, Flavio Lenz, Fabio Morais, Lara Rivetti, Thierry Freitas, Caio Guedes, Wanderley Corino, Victor Buck, Carolina Sugiyama, Michel Nebonta, Beatriz Kajiura, Rodrigo Piloto, Ana Roman, Luisa Tieppo, Ana Laura Guedes, Anderson Z. Freitas, Fátima Cobuci, Ana Rodrigues, Pedro Naccarato, Victor Negri, Lea Taragona, Eliana Teruel, Renato Luz.

À Capes, pela bolsa concedida.

¹ Quantas pessoas vieram e ficaram um certo tempo, / Pronunciaram falas claras ou obscuras que se tornaram parte de ti / Como luz atrás da névoa e da areia levadas pelo vento, / Filtrada e alterada por elas, até que já não resta / Nenhuma parte que sejas tu com certeza. Tradução de Viviana Bosi em *John Ashbery*: um módulo para o vento. São Paulo: Edusp, 1999.

Resumo

Esta dissertação realiza um percurso interpretativo de *A teus pés*, único livro de Ana Cristina Cesar publicado por editora, que reúne os três livros lançados por ela de forma independente (*Cenas de abril*, *Correspondência completa* e *Luvas de pelica*), acrescidos de mais um, homônimo. Nesse curso, considerou-se a participação da autora no quadro da poesia marginal dos anos setenta; o aspecto gráfico de seus livros e sua relação com o conteúdo das obras; as reflexões suscitadas por cada livro, e o que possibilitaria sua reunião em um único volume – buscando entrever, assim, o projeto poético de Ana Cristina, a sua escrita “sob o signo da paixão”.

Palavras-chave: poesia marginal; *A teus pés*; Ana Cristina Cesar; paixão.

Abstract

This study traces an interpretative path through *A teus pés*, the only book that Ana Cristina Cesar released by a publisher, which includes her three self-published books (*Cenas de abril*, *Correspondência completa* and *Luvas de pelica*) plus one, namesake of the group. In this work, were taken into consideration her participation in the Brazilian marginal poetic scene of the seventies; the graphic aspects of her books and its relations to their textual content; the reflections aroused by each book and what could allow their clustering into a single piece of work – this way distinguishing Ana Cristina's poetic project, her writing made "under the sign of passion".

Keywords: Brazilian marginal poetry; *A teus pés*; Ana Cristina Cesar; passion.

Sumário

Nota introdutória.....	9
 1. TRAVELLING	
Atravanco na contramão. Suspiros no contrafluxo.....	15
 2. A TEUS PÉS	
O prazer é anterior.....	41
A parte que chateia.....	57
 3. ESTE LIVRO	
Não quero mais a fúria da verdade (<i>Cenas de abril</i>).....	62
My dear (<i>Correspondência completa</i>).....	73
Não consigo contar a história completa (<i>Luvas de pelica</i>).....	79
É para você (<i>A teus pés</i>).....	86
 4. JAZZ DO CORAÇÃO.....	104
 Referências.....	118

Nota introdutória

Ao lermos a poesia de Ana Cristina Cesar hesitações sucedem, dúvidas que ainda não podem ser perguntas, pois são anteriores às suas formulações. São como uma reação súbita, uma impressão forte, e o ponto de interrogação só chegará mais tarde. Foi assim perplexa que tomei seu texto como objeto de pesquisa:

quem é ela
o que é isto
quem sou eu²

Quando as interrogações chegaram, posso dizer que não quis dar a elas uma resposta exata, como também não desejei que elas voltassem a desaparecer para que eu retornasse àquele estado de perplexidade diante de seu texto. Optei por me aproximar com calma. Exercício de aproximação não para aprisionar sua poesia, mas para enxergar melhor a sua agitação intensa.

Esse espanto não era exclusividade minha: de leitores comuns à crítica especializada, lá estava o registro do incômodo e do encanto. Registro que se tornou mais recorrente por ocasião de uma série de eventos, como a publicação de sua obra poética num único volume, a nova edição de seus textos críticos e de tradução, a homenagem em festa literária, a inclusão de *A teus pés* em vestibular de importante universidade, os lançamentos de livros sobre sua poesia e vida³.

Como trabalhar essa perturbação, provocada pela leitura de sua poesia, variava. Muitos a tratavam como amiga íntima, voz insinuante. Outros reiteravam alertas quanto aos riscos daquela produção – como se o texto de Ana Cristina fosse perigoso demais. Era preciso estar atento para não se deixar seduzir pela “sereia de papel” que, ao falar em primeira pessoa e imitar a forma típica do diário e das cartas, pode nos dar a impressão de transposição espontânea, direta, de uma subjetividade real, fazendo com que iniciemos um ingrato trabalho de escavação arqueológica em busca dos significados verdadeiros daqueles textos, sempre fragmentários, elípticos.

² Versos da terceira estrofe do poema “Ana C.” de Angélica Freitas, dedicado a Ana Cristina Cesar. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/07/1785342-leia-poema-inedito-de-angelica-freitas-em-homenagem-a-ana-cristina-cesar.shtml>>

³ *Poética* (2013), *Crítica e tradução* (2016), autora homenageada na 14ª *Festa Literária Internacional de Paraty* (2016), vestibular da Universidade de Campinas (2019), *Inconfissões* (2016), *Armadilha para Ana Cristina* (2016).

Como primeiro passo do meu exercício de aproximação, escolhi trabalhar com os livros que compõem *A teus pés*, sem me voltar aos poemas publicados postumamente⁴. Essa decisão se deu por não encontrar na fortuna crítica de Ana Cristina uma leitura que se detivesse apenas sobre aquele livro, o único da poeta lançado por editora, seu último, que reúne e revisa os outros três que havia publicado de forma independente alguns anos antes, acrescido de mais um inédito⁵. Parecia-me que, embora as abordagens críticas sobre sua poesia fossem reveladoras e pertinentes, contemplando muitos dos poemas que compõem a obra aqui escolhida, *A teus pés* merecia ser lido com mais demora, enquanto uma unidade – múltipla, mas una. Porque o livro, e isso, na verdade, foi se desvelando no tempo da pesquisa, parece indicar um percurso, um projeto poético cuja sùmula pode bem ser a locução que dá nome à obra.

De livro a livro, vê-se a busca do sujeito poético por um outro, que ora pode ser o próprio eu do poema e a relação de alteridade que estabelece com o eu empírico, ora o leitor posto na posição de interlocutor pelos sucessivos apelos daquele eu, ora, ainda, alguém já mencionado no poema, com ou sem nome certo, ora a personagem de um outro texto, de um outro livro...

A procura, embora constante, não se dá sempre do mesmo modo. Ana Cristina Cesar era poeta-crítica, poeta-tradutora, poeta-pesquisadora, tendo, durante a década de setenta e o começo da de oitenta, estado em frenética atualização. Essas várias atividades, para ela, não eram pano de fundo, lá atrás, a fornecer apenas “abordagens, defesas e opções temáticas”, mas “material de composição”. Ana Cristina não era poeta e *também* outras coisas – misturava, incorporava, porque a realidade não chega “em níveis hierarquizados, em instâncias”⁶.

Portanto, é certo que o que chamo aqui de “projeto poético” não se apresentou desde o início como tal. As questões e suas respostas variaram, e a formalização de um ponto central só poderia vir mais tarde, depois de muita meditação e trabalho. Mesmo assim, ainda que cada livro apresente problemas específicos, no conjunto e na organização de *A teus pés* é possível notar um caráter propositivo, já que, durante os

⁴ Após a morte da poeta em 1983, outros de seus poemas foram publicados nos livros *Inéditos e dispersos: prosa/poesia* (1985) e *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008).

⁵ *A teus pés* (1982) inclui *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvas de pelica* (1980), e o livro até então inédito, também intitulado *A teus pés*.

⁶ Cesar, Ana Cristina. “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 273.

poucos anos em que publicou suas obras, vê-se que a poeta se manteve fiel à pergunta “escrever *para quem?*”.

Um forte traço reflexivo afasta a sua poesia do núcleo duro da produção dita marginal, à qual a autora é associada. Mas separa ao passo que, paradoxalmente, aproxima. Pois ainda que, como ressaltam muitos críticos, suas diferenças em relação aos autores daquela geração sejam perceptíveis, Ana Cristina incorpora importantes características do grupo, questões que aquela poesia levanta, para tensioná-las ao máximo e buscar dar a elas apuro crítico e nova força expressiva.

Destaco aqui, ainda, que a busca por um outro empreendida nos livros de Ana Cristina Cesar não visa a desfrutar, com calma, de um encontro – não. A busca pelo outro é trabalhada nos poemas enquanto procura ansiosa de quem sabe de antemão a impossibilidade do encontro. Só que saber dos limites da linguagem, da impossibilidade de comunicar pelo texto uma experiência subjetiva, não minguia o desejo de mobilizar um interlocutor. Daí o título deste trabalho, retirado de um manuscrito onde a poeta diz escrever “sob o signo da paixão”. A escrita sob a perspectiva da paixão é uma escrita desejosa, mobilizadora, misto de angústia e felicidade.

Embora o termo “paixão” e mesmo a procura por um outro possam evocar mais imediatamente o aspecto puramente amoroso, espécie de derramamento lírico, Ana Cristina enfatiza que não transcreve sua intimidade, ou subjetividade, uma vez que isto é impossível. Trata-se da paixão como técnica. E, também, de uma técnica apaixonada – é aí que a escrita da autora se torna mais complexa. Pois se Ana Cristina enfatiza o seu olhar crítico, o poema como construção, assumindo a distância entre linguagem e realidade, ela faz disso algo não puramente “cerebral”, mas afetivo.

A poeta propõe uma indiferenciação entre registros textuais, desconfia da superfície tranquila do eu, normalmente considerado mais sincero, mais real nas cartas e nos diários do que na literatura. Teme perder a literatura, posta em risco por certa poesia dos anos setenta ao procurar se aproximar ao máximo da vida. Contamina tudo com literatura e vida, criando um espaço tenso, de desejo – nem “literatura pura”, nem “segredos biográficos”.

Por isso, para acompanhar a trajetória singular de Ana Cristina, a construção paulatina mas ansiosa de sua dicção, fez-se necessária, junto da leitura de seus poemas e fortuna crítica, a leitura de outros textos da autora, o que escreveu sobre a produção dos anos setenta, os assuntos que priorizou e a que deu destaque em suas resenhas literárias,

em seu mestrado, suas reflexões sobre o ato tradutório, algumas das cartas que enviou a suas amigas durante o período em que se formou e firmou como poeta.

Este trabalho organiza-se em quatro capítulos. No primeiro, “Travelling”, revejo particularidades da participação de Ana Cristina Cesar no quadro da poesia dos anos setenta, especificamente aquela que ficou conhecida como “marginal”. O capítulo um realiza o movimento ao qual seu título se refere: *travelling*, além de dar nome a um dos poemas de *A teus pés*, é, no audiovisual, todo deslocamento da câmera no espaço – diferente do movimento panorâmico, no qual a câmera apenas gira sobre seu próprio eixo, sem se deslocar⁷. Não se buscou, portanto, fazer ali um panorama da época, mas seguir com a poeta (ou o que ficou dela) através de suas diferentes aparições na cena poética dos anos de 1975 a 1982.

No segundo, “A teus pés”, chega-se ao livro objeto de estudo desta pesquisa, visto, num primeiro momento, em seus aspectos gráficos. No capítulo dois discute-se, então, a preocupação de Ana Cristina com a materialidade de suas obras, a atenção despendida por ela em cada detalhe da arte gráfica, seja quando publicada de forma independente, seja em tiragem comercial. Ao explorar tais aspectos notam-se de novo os parentescos e a singularidade da poeta dentro do quadro marginal, estabelecendo uma relação entre aquelas estéticas e o conteúdo das obras.

Em “Este livro”, capítulo mais extenso, analiso as quatro obras que compõem *A teus pés*, pautando-me pelo diálogo com a fortuna crítica da autora e, como já dito, pelas reflexões da própria Ana Cristina. A leitura de cada livro permite ver as diferenças e proximidades de cada obra, o desenvolvimento e desdobramento dos interesses da poeta.

Já “Jazz do coração”, trata-se de uma conclusão disfarçada de capítulo, pois é onde penso o que possibilitou a reunião daqueles quatro livros diferentes num mesmo volume, sob um mesmo título, buscando fazer ver o projeto poético de que venho falando, em que a ânsia pelo interlocutor é presença estruturadora.

Depois de quase dois anos, digo, de quatro capítulos, deve continuar ainda inquieta a escrita “sob o signo da paixão” da poeta. Signo indefinível, mas entrevisto a partir de sua participação no quadro de uma geração, da mobilidade impressa em seus

⁷ Embora faça aqui uma referência à linguagem cinematográfica, não exploro nesta dissertação as possíveis (e interessantes) relações entre esta e a poesia de Ana Cristina. Mas indico os trabalhos “O corte cinematográfico em Ana Cristina Cesar”, de Annita Costa Malufe e “A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar: autobiografismo e montagem”, de Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza, listados na bibliografia desta pesquisa.

textos poéticos e críticos, da fina reflexão teórica da autora, das cartas que enviou, dos manuscritos que escreveu – como vitalidade aguda de um desejo incapturável.

TRAVELLING

(...)

A câmera em rasante viajava.

A voz em off nas montanhas, inextinguível

fogo domado da paixão, a voz

do espelho dos meus olhos,

negando-se a todas as viagens,

e a voz rascante da velocidade,

de todas três bebi um pouco

sem notar

como quem procura um fio.⁸

⁸ “Travelling”. In: Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 44.

Atravanco na contramão. Suspiros no contrafluxo.⁹

A entrada de Ana Cristina Cesar na cena literária dos anos setenta deu-se em 1975, quando a “invasão poética” já acontecia: em 1971, *Muito prazer, Ricardo* (Chacal) e *Travessa bertalha 11* (Charles) haviam sido lançados em edição mimeografada; a mostra *Expoesia I* tinha exibido em 1973 – na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e com organização de Affonso Romano de Sant’Anna – as principais manifestações literárias das últimas duas décadas (poesia concreta, neoconcreta, práxis e processo) e apresentado ao público os novos poetas que compunham o “surto” da época, cujo ápice ocorreu entre 1972, 1973; o texto “Nosso verso de pé quebrado”, publicado na revista *Argumento* em 1974, dos críticos e professores universitários Antônio Carlos de Brito e Heloisa Buarque de Hollanda, discutia a situação atual da poesia brasileira, destacando a existência de um circuito marginal, com autores produzindo e distribuindo seus próprios livros devido ao fechamento das possibilidades normais de publicação¹⁰, atribuindo a essa poesia, então, o sentido de resistência, de atitude, mais do que qualquer valor literário (o que justamente dificultava o posicionamento da crítica especializada¹¹); as coleções Frenesi, Vida de Artista e Nuvem Cigana (com suas Artimanhas) tinham sido criadas e publicavam de forma independente os livrinhos de uma série de poetas. Associados em grupos ou não, os autores produziam febrilmente, e já em 1975 Hollanda selecionava, com ajuda de Francisco Alvim e Cacaso, aqueles que entrariam para a célebre antologia *26 poetas hoje* que lançaria no ano seguinte, a convite de uma grande editora. O volume se tornaria um importante marco no processo de institucionalização daquela nova poesia

⁹ Ibid., p. 13.

¹⁰ “Mas há males que vêm para bem (...) O diagnóstico é certo: sem possibilidades práticas de participação nos assuntos nacionais, reduzidos ao desprezo e ao silêncio, os jovens encontram na situação fortes motivos para o desenvolvimento de uma sensibilidade mais afeita aos problemas subjetivos e pessoais, mais introspectiva. E, dentre as demais artes, a poesia é, certamente, um meio expressivo feito sob medida para tais ocasiões. Pela própria natureza de sua comunicação, sempre metafórica e indireta, a poesia evita ainda aqueles atritos diretos e permanentes com a censura, problema que tem atordado e retirado qualquer estímulo às outras formas de criação. Devemos, pois, à situação social e política instalada, o ressurgimento, sempre digno de alegria, de nossa veia poética.”. In: *Não quero prosa*. Campinas: ed. UNICAMP; Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1997, p. 58.

¹¹ “(...) os critérios propriamente literários de avaliação passam para segundo plano, e nos defrontamos com um fenômeno que tem, sobretudo, valor de atitude. Neste caso, estar fazendo poesia é mais importante do que o produto final. Esta atitude ambígua consolida, no plano ideológico, a necessidade vital de retomar a criação, de não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes, de resistir. Forma de preservação de individualidade, essa poesia dispersa é muito mais uma busca de reconhecimento e identidade, maneira precária de dizer que estamos vivos, do que um acontecimento ‘literário’”. Ibid., p. 54.

que até então circulava afastada do mercado editorial, vindo sobretudo dessa posição à margem o seu apelido, que, aos poucos, acabou por nomear uma geração – “marginal”.

É ciente de todas essas manifestações, rapidamente alastradas na cena carioca (mas também em outras grandes cidades do sudeste, centro-oeste e nordeste), que Ana Cristina aparece no primeiro número da revista *Malasartes*¹², integrando a seleção de poetas feita por Bernardo Vilhena e Eudoro Augusto para a seção dedicada à literatura. Ao lado dela, outros dezenove, também cariocas, mas a maior parte veterana, já tendo, até aquele ano, publicado de modo alternativo no mínimo um livro. Na verdade, a maioria ali fazia parte das três principais coleções da época, mencionadas mais acima. Mas mesmo sem livro e sem fazer parte oficialmente de nenhum desses grupos, Ana Cristina não era uma estranha, tampouco sua produção literária: todos ali se conheciam, eram amigos, por vezes namorados, alguns compartilhavam salas de aula (uns como alunos, outros como professores), redações de jornais, viagens, atividades de lazer e cultura, sendo parte importante daquele convívio a troca de leituras de poemas, a elaboração conjunta, o incentivo mútuo.

Em “Consciência marginal”, breve apresentação escrita por Vilhena e Augusto para a seleção, os curadores afirmavam que aqueles poemas não conformavam uma antologia ou mesmo uma “mostra representativa”, uma vez que a escolha por aqueles autores não refletia um “grupo, corrente ou movimento” nem expressava “pensamento estético ou ideológico definido”. Os poetas são referidos no texto apenas como alguns autores do Rio de Janeiro que, talvez, Vilhena e Augusto entendessem como resposta a sua busca – “procuramos a poesia que salta da consciência do poeta pra um papel qualquer”.

No texto, a situação marginal é tratada como a impossibilidade de o poeta da época publicar por editora, fazer o livro circular comercialmente em livrarias, ser reconhecido e divulgado mais amplamente, dada a forte censura, a política de supressão imposta pelo regime militar a partir de 1968¹³, e o desejo por não depender de qualquer chancela oficial.

¹² *Malasartes*, que teve apenas três números, era editada sobretudo por artistas plásticos, como Carlos Vergara, Cildo Meirelles, Carlos Zilio, José Resende, entre outros. Embora o interesse central do periódico fosse as artes visuais, havia nele uma abertura “a todos os campos culturais”. A revista está disponível em: <https://monoskop.org/images/a/a2/Malasartes_1_1975.pdf>

¹³ Flora Süssekind fez um estudo preciso acerca das diferentes fases da ditadura e seus consequentes impactos na literatura: “Comparemos este segundo momento da ditadura militar [1968-1975] com o período que vai de 1964 a 1968. Do ponto de vista político-institucional, aumentaram os poderes autocráticos, aboliram-se, com o AI-5, as restrições constitucionais à ação do governo, militarizou-se o aparelho administrativo do Estado. E do ponto de vista cultural? Entre a estratégia expansionista, o fortalecimento da linguagem do espetáculo, a quase “liberalidade” do Governo Castelo Branco e a censura pós-68, uma significativa mudança de rumos. Muda-se de uma estratégia de produção de uma estética espetacular para

A “consciência marginal” parece ser, então, aquela do poeta que, “desvinculado de um comportamento mais ou menos ‘profissional’”, precisa superar divergências¹⁴ e dar um jeito de fazer seu livrinho transitar por mãos conhecidas e desconhecidas, sem se preocupar tanto com o suporte – “o pacote pouco importa: um livro pra ler no ônibus, um livro entre dois cigarros, envelope de bilhetes inesperados, caderno de notas, piadas, surpresas, indicações”.

Bernardo Vilhena e Eudoro Augusto reforçam, ainda, o aspecto coloquial dos poemas, que não se dá “por mero acaso ou por programa, mas por incorporação natural da conversa, do passeio/trabalho/relax diário, do instantâneo revelado às pressas”. De fato, essa coloquialidade, que aproximaria pela linguagem partilhada o poeta de seu leitor e a poesia da vida, é um elemento marcante e comum dentre os trabalhos selecionados. É o que se vê, por exemplo, nos curtíssimos poemas de Cacaso, todos com no máximo três versos, como “Célula máter: unidos / perderemos”. Ou nestes: “Eu estou bem obrigado / amiga / (...)”; “acertaram o cara no meio da avenida antônio carlos / os tiros ninguém ouviu porque o esporro cobriu / (...)”; “minha canivete mina / é um pivete do clube da esquina”, de Leomar Fróes, Charles e Ronaldo Bastos, respectivamente.

Nota-se, como traço igualmente expressivo, o contexto político-social comum, o clima de “sufoco”, de angústia, próprio a um período de forte repressão e violência. Sangue, armas, silêncio, chateação são algumas referências nos versos à ditadura civil-militar pós AI-5, como se lê no poema “Passo de ganso nacional”, de Ney Costa Santos Filho – “Meio fio / Meia vida / Vida e meia / Meia volta / Volver” –, ou nos versos “(...) cada dia mais atemorizado (...) sem luta tenho certeza sucumbirei rápido (...) a solidão a multidão nenhum afago / sou conhecido como o Vago / mas podem me chamar de vaguinho”, de Luis Olavo Fontes. E ainda em poema de Roberto Schwarz: “O cidadão que vejo no espelho / é mais moço que eu / mais erigido que eu / mais infeliz que eu”.

Ana Cristina Cesar é a única ali com poemas sobre poesia, sobre o próprio fazer poético. Ao lado dos já publicados Ronaldo Santos, Ângela Melim, João Carlos Pádua,

uma política repressiva, de contenção dos rumos contestatórios tomados pela produção artística e teórica. Política cujo resultado mais imediato foi a redução ao silêncio ou o êxodo voluntário ou forçado de alguns dois mais importantes produtores culturais do país.”. In: Sússekind, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 32.

¹⁴ “No que se refere aos livros, é interessante notar que foi sobretudo a partir de 1975 que as restrições se tornaram mais perigosas. É possível apontar, ao menos, duas explicações para este súbito interesse da censura (...) data justamente de 1975 um certo *boom* editorial no país. Conquista de mercado, divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional, lucros editoriais maiores: estas algumas características do *boom*. E ampliando-se o interesse pela literatura, amplia-se também a ação da censura.”. Ibid., p. 35.

dentre outros, a poeta apresentou o poema sem título iniciado por “Olho muito tempo o corpo de uma poesia” e “Vigília II”, que ela explica em nota tratar-se de um poema desentranhado de “Vigília”, de Luís Olavo Fontes no livro *Prato feito*, lançado pela coleção Vida de Artista no mesmo ano¹⁵.

“Olho muito tempo o corpo de uma poesia” entrará, em 1979, em *Cenas de abril*, e, mais tarde, em *A teus pés* – mas neste com alguma diferença: onde se lia “poesia” se lerá “poema”. A mudança embora sutil é importante, uma vez que a palavra “poema” de fato é capaz de conferir mais “peso”, é mais tangível que “poesia”, tem mesmo mais “corpo”, além de, sonoramente, adequar-se mais ao ritmo do primeiro verso. Mas por ora, leio a sua primeira versão:

olho muito tempo o corpo de uma poesia
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas.

O sujeito lírico conta em primeira pessoa a sua experiência de máxima atenção frente ao poema. É como se se tratasse da descrição de um modo particular de se relacionar com o texto, um método de depuração: o sujeito olha com demora o “corpo de uma poesia”, até, paradoxalmente, não vislumbrar mais nada que não seja corpo (como se ver de maneira tão intensa fosse também “perder de vista”, provocasse um certo *black out*, como disse Marcos Siscar¹⁶). A forma do poema mimetiza o gesto de depurar, e a cada verso há certo recuo, um afunilamento. Imita, também, o processo de incorporação de que fala o sujeito – a partir da terceira linha, quando só se pode ver corpo, aparecem com mais força consoantes constrictivas, fazendo com que se sinta, devido ao obstáculo encontrado pelo ar na pronúncia, à sequência de aliterações em “sentir separado dentre os dentes”, algo na boca.

O sujeito do poema passa do olhar um outro corpo ao sentir no seu próprio “um filete de sangue / nas gengivas”. De repente o que parecia alheio e até estranho de definir (o que é exatamente o corpo de uma poesia?) alcança o corpo que reconhecemos também como nosso, feito de carne e osso. Mas que sangue é o sangue do eu que enuncia o poema?

¹⁵ Como observou Luciana di Leone, “Vigília II”, ao integrar o livro de poemas póstumos da poeta, *Inéditos e dispersos*, organizado por Armando Freitas Filho em 1985, perdeu a nota explicativa. Acrescento que o poema seguiu sem ela também em *Poética* (2013), obra que reúne a produção literária da autora.

¹⁶ Siscar, Marcos. “Ana C. aos pés das letras”. In: *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 118.

Há nesses versos, como disse Annita Costa Malufe, um “embate e mistura entre corpos”¹⁷: o do poema, o do sujeito poético, o do autor, o do leitor.

O poema, nas palavras de Siscar,

(...) ao invés de estabelecer uma antinomia entre, por um lado, a experiência da concentração metalinguística e, por outro lado, a experiência do sangue próprio do sujeito, acaba fazendo uma *dobra* formal e reflexiva que sobrepõe e coloca em tensão essas duas coisas – a concentração intensa e o espasmo da contratura.¹⁸

Quanto ao poema “Vigília II”, como dito, foi “desentranhado” do “Vigília” de Luis Olavo Fontes, o “Lui”, como era conhecido à época. O próprio gesto de desentranhar já faz uma referência ao universo da literatura, no caso, a um gesto bastante reconhecido de Manuel Bandeira.

Vigília

As paisagens, as paisagens não posso descrever
não merecem o sintetismo do poema, são maiores
muito maiores que meu microbiótico par de olhos.

A vigília ordena a abertura destes olhos
que reajam, que vejam, que unam as suas vozes
que mesmo nos restando a treva, saibamos ser morcegos.¹⁹

Vigília II

As paisagens cansei-me das paisagens
cegá-las com palavras rasurá-las

As paisagens são frutos descabidos
agudos olhos farpas sons à noite.

espaço livre para o erro regiões recompostas
por desejo

¹⁷ Malufe, Annita Costa. “Ana Cristina Cesar: o poema-corpo ou o poema voltado para fora de si” In: *Nesse instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2018, p. 443.

¹⁸ Siscar, 2016, loc. cit.

¹⁹ Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 291.

Paisagens bruscas
decercadas as subidas não poupam

meu silêncio: renominá-las aqui
neste abandono ou aprendê-las diversas e desertas²⁰

O poema de Luis Olavo Fontes tem certo tom de lição: que “saibamos ser morcegos”, mesmo nos restando apenas trevas. Tom reforçado pela sua sintaxe repetitiva, pelo ritmo moderado da sua pontuação. “Vigília” é, para Carlos Alberto Messeder Pereira, um dos poemas de Fontes que se voltam para uma “dramaticidade mais lírica”, abandonando aquele aspecto mais coloquial, circunstancial e humorístico predominante no livro *Prato feito*²¹. Mas embora não se trate de um poema como “Caso pernambucano” (“Danou-se / ou foi história de trancoso / Oxente / e eu sei? / sei não // e contou o caso”²²), há, ainda, uma dicção próxima da oral, devido à construção sintática simples, à escolha dos vocábulos.

Em “Vigília”, o sujeito lírico reclama a diferença de tamanho entre as paisagens e seu insuficiente “microbiótico par de olhos”, a diferença entre a grandeza daquelas e o espaço reduzido do poema. Mas o poema é escrito ainda que os olhos não sejam capazes de enxergar tudo: estar acordado, em vigília, demanda que se instaure uma atitude subjetiva que não se rende ao inalcançável das paisagens, que reage e se move no escuro tal qual morcegos, que enxergam pela voz. O sujeito precisa percorrer essas paisagens exteriores, apartadas de si.

“Vigília II” inicia-se de modo agressivo, num tom que soa como uma resposta nervosa àquele ordenador do poema original. O sujeito, já no primeiro verso, diz estar cansado das paisagens, mas a sua fadiga parece ser em relação às paisagens do poema primeiro, tratadas como exteriores ao sujeito. A partir dessa negação, o eu do poema parece seguir a ordem que se lê na primeira linha da segunda estrofe do de Fontes, isto é, reage, vê, une vozes, e então as paisagens não estão distantes dele, são o que o sujeito é capaz de ver, ouvir: “frutos descabidos / agudos olhos farpas sons à noite” – “espaço livre para o erro”. Vigília e desejo se confundem no poema de Ana Cristina, pois diante da impossibilidade de descrever a paisagem “real”, escreve-se o próprio desejo.

²⁰ Cesar, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 207.

²¹ Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 290.

²² *Ibid.*, p. 288.

Enquanto no poema “Vigília” há, como ressalta Luciana di Leone, “uma certa constatação da limitação do olhar”, em “Vigília II” existe “uma estratégia de intervenção ativa no que se olha”. Ana Cristina não contempla a paisagem como “Lui”, opta pela rasura. Isto é, se o primeiro poema apenas reflete sobre a questão, mas não se coloca já a realizar o que indica, o segundo, como realçou Leone, propõe “uma relação corpórea mútua, anulando a clareza da divisão sujeito/objeto”. A poeta “escolhe uma perspectiva diferente onde a paisagem ou a obra não é mais um exterior passivo. O desejo ressignifica a convenção e a separação da atividade contemplativa: as paisagens devem percorrer-se, respirar-se, e tocar-se; assim os textos”²³. Assim os textos: Ana Cristina, ao desentranhar seus versos do poema de Fontes, realiza o mesmo movimento do sujeito de “Vigília II” em relação às paisagens – rasura, renomina.

A primeira publicação de Ana Cristina ao lado de seus colegas de geração mostra-se, portanto, ruidosa. Embora seja possível dizer que seus poemas compartilham daquela linguagem mais informal, e que como todos ali arrolados não apresenta resistência à figuração explícita do eu, sendo uma espécie de narração de uma experiência subjetiva, o fato é que mais destoam do que combinam. A linguagem dos poemas de Ana Cristina não é uma apropriação espontânea da conversa diária, não é “jogo-rápido”, nem se faz de reflexo óbvio do dramático cenário histórico. Pelo contrário, como visto, esses poemas de Ana Cristina propõem um outro tempo, concentrado e reflexivo, mas afetivo, ao se voltarem sobre o próprio fazer poético, ponderando, inclusive, a produção de um daqueles poetas, seu contemporâneo. Como disse Flora Süssekind, embora “o impulso de coloquialização” seja “praticamente obrigatório em sua poesia”, “a consciência da escrita” barra, “já nesses poemas”, “a possibilidade de uma literatura ingenuamente expressiva”²⁴.

*

Outra significativa participação da poeta no quadro literário da época (e a sua primeira em livro) foi em 1976, quando seis poemas seus integraram a antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda a convite da editora espanhola Labor.

²³ Leone, Luciana di. “Contemplar a paisagem, rasurar a paisagem: modos de olhar e algumas poesias no Brasil de 70”. In: *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 184.

²⁴ Süssekind, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 41.

Ana Cristina, que só publicaria suas obras independentes a partir de 1979, teve seus poemas selecionados por influência de Clara Alvim, à época sua professora na PUC, que, sabendo da elaboração da antologia, mostrou alguns de seus textos para Heloisa. No volume, a poeta apresentou os até então inéditos “Simulacro de uma solidão”, “Flores do mais”, “Psicografia”, “Arpejos”, “Algazarra” e “Jornal íntimo”.

Breve parêntese: é possível entrever nesses poemas alguns dos principais aspectos de sua poesia, que serão melhor desenvolvidos e firmados em seus livros: a apropriação da forma do diário e a questão da intimidade, vista, por exemplo, nos versos “30 de agosto: (...) Usei a toalha alheia e fui ao ginecologista”, “(Não devia estar escrevendo isto aqui. Podem apanhar o caderno e descobrir tudo.)”; a relação com outros autores e textos, já no título do poema “Flores do mais”, as referências a Manuel Bandeira em “Arpejos” e a Borges em “Jornal íntimo”; o convívio, sem hierarquia, entre poemas em verso e em prosa; a tematização da própria escrita, como se vê nos versos “devagar escreva / uma primeira letra / escrava”, “(...) cato obsessões com fria têmpera e digo / do coração: não soube e digo / da palavra: não digo (...)”, “(...) no ostracismo / desorganizo / a zooteca / me faço de engolida / na arena molhada do sal / da criação”.

Mas dos seis poemas que publicou na antologia, Ana Cristina escolherá para compor seu primeiro livro, *Cenas de abril*, apenas dois: “Arpejos” e “Jornal íntimo”. A decisão parece justa, uma vez que estes, como veremos mais adiante, estão em maior sintonia com as questões que até 1979 estarão interessando à poeta. Apesar de “Simulacro de uma solidão” também se apropriar da forma comum ao gênero íntimo, ele não traz uma linguagem tão tensa quanto a dos outros dois. Naquele, o sujeito poético imita muito a escrita espontânea e imediata de um relato íntimo, enquanto estes são estranhos, ainda que se assemelhem à anotação em uma agenda pessoal, tensionam a relação entre gênero íntimo e poesia, entre poesia e prosa, ficção e realidade, além de carregarem uma intertextualidade mais “orgânica”, mais incorporada ao texto:

SIMULACRO DE UMA SOLIDÃO

(...)

10 de agosto

Estou lendo um manual de alemão prático. Tenho ido à praia. Vi o Joel de manhã, com a mulher dele.

(...)

JORNAL ÍNTIMO

à Clara Alvim²⁵

30 de junho

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta produzir contradições, é preciso explica-las”. De leve recito o poema até sabe-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável.

(…)

ARPEJOS

(…)

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorsos.²⁶

(…)

Os seis poemas de Ana Cristina na antologia atendiam aos critérios gerais utilizados para selecionar aquela poesia vista ainda como novidade. Pois Hollanda ressalta no grupo, além da feitura e distribuição manual do livro pelos próprios poetas, a coloquialidade, “a presença de uma linguagem informal” a fim de encurtar a distância entre autor e leitor; “a desierarquização do espaço nobre da poesia”; a recusa das correntes experimentais de vanguarda; “o *flash* cotidiano e o corriqueiro”, que “muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária”; a “fragmentação de instantes aparentemente banais”; os traços bandeirianos; a “renovação dos impulsos desclassicizantes do modernismo”, “a volta da alegria, da força crítica do humor, da informalidade”; “o teor altamente afetivo”; a presença de João Cabral como estímulo e amarra; e a “atualização da recusa ao convencional”²⁷.

²⁵ O nome tal como reproduzi manteve-se assim somente até a edição independente de *Cenas de abril*. Quando este foi posto em *A teus pés*, a dedicatória tornou-se mais sucinta e genérica: “à Clara”.

²⁶ “Namorados”: “O rapaz chegou-se junto da moça e disse: / – Antônia, ainda não me acostumei com o seu corpo, com a sua cara. // A moça olhou de lado e esperou. // – Você não sabe quando a gente é criança e de repente vê uma lagarta listrada? // A moça se lembrava: / – A gente fica olhando... // A meninice brincou de novo nos olhos dela. // O rapaz prosseguiu com muita doçura: // – Antônia, você parece uma lagarta listrada. // A moça arregalou os olhos, fez exclamações. // O rapaz concluiu: / – Antônia, você é engraçada! Você parece louca. In: Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 143.

²⁷ Hollanda, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 9-12.

Trata-se de poemas que não se destacam tanto dentre os que os acompanham na publicação. Afinal, a antologia reúne uma ampla série de poemas e poetas muito diferentes entre si. Não só engloba, como afirma positivamente essa heterogeneidade de vozes, as “várias saídas” que essa poesia encontrou para escapar do silêncio impositivo. Na verdade, no texto de apresentação, há a menção a algumas vozes mais destoantes, mas Ana Cristina não está entre elas. Heloisa refere-se às produções de Zulmira Ribeiro Tavares, José Carlos Capinan e Antonio Carlos Secchin, “que respondem de modo pessoal e curioso à filiação cabralina ou a fases significativas da evolução modernista”²⁸.

Mas pode-se ver a diferença daqueles poemas em relação aos que havia publicado no ano anterior, na seleção feita por Bernardo Vilhena e Eudoro Augusto para a revista *Malasartes*. Há nesses, agora, uma proximidade maior com aquilo que foi se estabelecendo como uma expressão “marginal”. Isto é, são poemas mais coloquiais, próximos do registro imediato de uma experiência íntima e desimportante, espécie de anotação em agenda pessoal, com certo humor provocativo, debochado.

Nesse sentido, a autora, em sua segunda aparição, parece mais interessada em encontrar pontos de contato, em se situar ao lado dos poetas de sua geração. Digo isso não só por ela trazer poemas mais próximos do tom predominante, mas também devido à sua participação em entrevistas ao lado de alguns poetas do volume, à época do lançamento da antologia. Ela, que até ali não havia publicado nenhum livrinho e sequer integrava algum grupo, passou a se envolver em debates que buscavam, sobretudo, encontrar uma característica capaz de unir e classificar todas aquelas vinte e seis vozes.

26 poetas hoje deu o que falar: foram várias as resenhas e discussões que a antologia provocou nos jornais e fora deles²⁹. Com o livro, ampliou-se o debate acerca da intensa produção poética dos anos setenta, que já vinha sendo comentada e tratada como dado novo e significativo principalmente pela própria Heloisa Buarque de Hollanda e por Antônio Carlos de Brito alguns anos antes. Uma dessas discussões, destaco aqui, foi transcrita na revista *José*, ainda em 1976, e contou com a participação de Hollanda, Ana Cristina Cesar, Eudoro Augusto e Geraldo Carneiro, junto dos críticos (e membros do conselho editorial do periódico) Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite e Jorge Wanderley. Justificando a pertinência da discussão, os editores afirmaram:

²⁸ Ibid., p. 12.

²⁹ Veja-se, por exemplo, os textos “Os poetas de hoje fazem poesia como há 50 anos”, de Márcia Brito e “A literatura no retalho”, de Flávio Aguiar, In: Litron, Fernanda Félix. *Poesia marginal e a antologia “26 poetas hoje”*: debates da crítica antes e depois de 1976. 335 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

A publicação [26 *poetas hoje*], que tem sido objeto de resenhas neutras e resenhas desfavoráveis, é assunto para muito debate e muita discussão (...) Qual a origem desta poesia, qual o seu embasamento gerador, suas características e relações com outros movimentos contemporâneos e passados, de onde vem e para onde pretenderia ir – são perguntas que todos gostaríamos de ver colocadas, se não esclarecidas.³⁰

Nota-se aí certo “ímpeto classificatório” por parte dos críticos, que encontraram na antologia um campo fértil para esse gesto, dada a variedade dos poemas. É nesse sentido que o debate se encaminha, na busca por um denominador comum entre aquelas diferentes vozes. A tarefa mostra-se complicada, mas há insistência: “a gente tem que procurar (...) apesar das diferenças (...) deve haver um ponto comum”, diz Sebastião Uchoa Leite a certa altura. Para Ana Cristina, esse ponto existe, e ela o reafirma em diferentes momentos da conversa: “Há sim, um traço anticabralino, antiformalista...”, “o traço comum que parece ‘pintar’ é o traço anticabralino...”.

Esse “traço anticabralino” será retomado por Ana Cristina Cesar em seu artigo “Nove bocas da nova musa”, também de 1976, publicado pelo jornal *Opinião*. Nele, a poeta³¹ comenta as faces da nova poesia brasileira, para ela “anticabralina por excelência”, uma vez que ali não há hesitação em introduzir “a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos (...)”. Valendo-se sobretudo das ideias de José Guilherme Merquior em seu ensaio acerca das tendências da poesia brasileira a partir dos anos cinquenta, Ana Cristina diz que

(...) a nossa poesia mais recente e mais radical caracteriza-se primeiramente pelo “estilo mesclado”, ou seja, retoma a lição moderna, inaugurada por Baudelaire, que abole a distinção rígida de estilos, misturando a visão poética problematizante com temas e expressões vulgares, criando assim uma tensão com esse convívio do sério e do coloquial.³²

³⁰ Ibid., p. 188.

³¹ Andréa Catrópa em seu texto “Quem fala nos textos críticos de Ana Cristina Cesar?” observa como a autora não estava interessada na “(...) dicotomia rígida entre sujeito criador e crítico, pois a sua poesia contém, na própria concepção de literatura, uma fonte de reflexão para seu ensaísmo, o seu método.” – “A multiplicidade de papéis e atividades que o nome Ana Cristina Cesar pressupõe não permite que dotemos esse nome por trás do texto de uma ‘identidade estável’, da qual, talvez, seja justo supor que o corpo do sujeito empírico seja o reduto.”. In: *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 146-147.

³² Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 187.

Trata-se, ainda nas palavras da autora, de “uma poesia que estabelece ‘uma distância entre a representação e a intenção significativa’”, uma poesia que “(...) sem saudosismos, assume essa distância, torna-a clara, incorpora-a no seu tom, tira-a dos bastidores metafísicos”. Ana Cristina afirma que a nova poesia “desconfia dos plenos poderes da sua palavra”, mas enfatiza que isto “não implica desligamento ou falta de rigor”, nem atenua “a sua penetração crítica”.

Note-se que a poeta, ao falar de modo mais geral acerca da produção recente, acaba por incluir-se, uma vez que elege como principais características aquelas que mais a contemplam, as quais já vinha trabalhando em seus textos. E, ao dizer isso, acaba por se opor ao que Holanda em dado momento escreveu sobre aquela poesia reunida na antologia, quando esta diz que “(...) a sua feição vivencial determina uma postura que privilegia o pessoal, o afeto, o que implica, conseqüentemente, o abandono da expressão intelectualizada”³³.

A ênfase dada pela poeta ao que havia de “rigor”, de “problematizante” naquela produção é significativa (assim como o apoio em Merquior e em autores modernos, canônicos, como Baudelaire e Walter Benjamin). Marca sua preocupação em se diferenciar do “núcleo duro” da poesia marginal, em se distanciar, de algum modo, daqueles poetas de quem, por uma questão geracional, estava mais próxima.

Pois a produção poética dos anos setenta reúne duas gerações. Uma de escritores mais velhos, autores com posição importante dentro do campo intelectual e artístico, que participaram dos debates culturais e dos movimentos políticos nos anos sessenta e que em setenta passam, não sem angústia, a rever suas posições; e outra de autores mais jovens, que começaram a produzir no início da década, herdeiros diretos da descrença nos discursos totalizadores, já sem vista a uma ideia utópica de Futuro.

Ambas as gerações passam a conviver e a trocar perspectivas, contaminando-se mutuamente, entre encontros e choques. A relação gradualmente construída entre esses diferentes poetas pode ser vista, como realçou Heloisa Buarque de Holanda, na estética das coleções Frenesi, Vida de Artista e Nuvem Cigana, oriundas da associação dos poetas em diferentes grupos, a fim de atuar culturalmente com mais força, e facilitar a produção e distribuição de seus livros feitos à margem do mercado editorial.

Composta por Roberto Schwarz, Francisco Alvim, Antônio Carlos de Brito, Geraldo Eduardo Carneiro e João Carlos Pádua, Frenesi aliava um grupo mais

³³ Holanda, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 12.

intelectualizado, poetas da “primeira geração”, com linguagem apurada, crítica, mas que buscavam em seus versos maior comunicabilidade³⁴. Segundo Hollanda, um grupo de poetas que, em razão das correntes de vanguarda da década de sessenta, não vislumbrou brecha “para aparecer com sua poesia informal, lírica e que falava de coisas vividas”³⁵.

O elo entre as gerações está bem representado na coleção Vida de Artista, criada por Antônio Carlos de Brito e que trazia autores das duas: os mais velhos Carlos Saldanha, Eudoro Augusto e o próprio Antônio, que agora assinava como Cacaso, e os da “segunda geração”, Chacal e Luis Olavo Fontes. Essa aliança resultou, como observou Hollanda, em “poemas mais curtos, mais próximos do *flash* e do registro bruto de episódios e sentimentos cotidianos”. Nota-se também que a preocupação com a aproximação entre vida e poesia se intensifica, e a vida é tratada como prioritária. Nesse sentido, há uma “progressiva ‘desliteratização’ dessa linguagem, que agora mantém o seu nível crítico pelo poder corrosivo da surpresa e do humor”³⁶.

Por fim, a coleção Nuvem Cigana, considerada a mais marginal dentro da poesia marginal, composta exclusivamente por aqueles poetas mais jovens da segunda geração: Charles, Chacal, Ronaldo Bastos, Bernardo Vilhena, Guilherme Mandaro, Ronaldo Santos, entre outros. Em sua poesia, como salienta Heloisa, fragiliza-se “(...) a distância entre o gesto e a palavra, entre o fazer literário e o produto final”. O poema torna-se o

³⁴ Sobre a questão da comunicabilidade na poesia, Teresa Cabañas observa que: “(...) o quadro dessa iminente atualização foi inicialmente desenhado pelas oportunas observações de João Cabral de Melo Neto, contidas nas suas teses sobre a função moderna da poesia, divulgadas em 54. Elas sistematizam com extraordinária capacidade visionária a problemática que em anos subsequentes irá atingir de cheio a criação poética, colocando no eixo da discussão aspectos como a inadiável necessidade de a poesia se fazer comunicável. (...) A poesia, ainda segundo o autor, devia portanto se fazer apta a consumir não apenas a expressão como também a comunicação, sua contraparte orgânica. (...) Se a discussão de tais pontos nevrálgicos por parte do poeta pernambucano tinha naqueles idos um ineditismo surpreendente, pouco a pouco, e por força das próprias circunstâncias que se encarregaram de evidenciar o irrefreável crescimento da sociedade de consumo, ela termina por se tornar moeda corrente e de múltiplos usos na mão dos variados projetos – individuais e grupais – que irão grassar no contexto local a partir do segundo lustro dos anos 50. A poesia brasileira vai adquirir assim uma mobilidade que, num breve lapso de tempo, a fará percorrer a trilha mais experimental e vanguardista das tendências construtivas, semióticas e visuais; passar pelos atalhos mais populistas das correntes nacionalistas de esquerda, fundamentalmente adstritas ao Centro Popular de Cultura – veiculadas pela coleção Violão de Rua – nos anos 60; e transitar pelas sinuosidades de uma poética descompromissada, lúdica e informal, que tematiza as vivências mais imediatas do cotidiano urbano. Poética esta oriunda de uma variadíssima gama de tendências com atuação na década de 70, inscritas hoje na historiografia literária local sob a denominação genérica de “poesia marginal”. In: Cabañas, Teresa. *Que poesia é essa?!...* 191 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999, p. 18-19.

³⁵ Heloisa Buarque de Hollanda no artigo “A fala abafada dos jovens poetas”, de Christina Lyra. In: Litron, Fernanda Félix. *Poesia marginal e a antologia “26 poetas hoje”*: debates da crítica antes e depois de 1976. 335 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007, p. 205.

³⁶ Hollanda, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 118.

“registro imediato (ou o desejo) da ação, não da reflexão”. E “o culto do instante é, agora, investido, antes de mais nada, do caráter de experiência pessoal”. Nessa poesia, o aspecto momentâneo “não está apenas a nível temático, mas sobretudo enfatiza a própria momentaneidade do ato de escrever” – “brinca-se com a vida, com o poema, com um real que não deve ser levado a sério”, e a literatura passa a ser identificada como “um dos gestos comuns do dia-a-dia”. Por sua proximidade intensa com o cotidiano, o poema se confunde com ele, e, assim, torna-se efêmero, perde, em suma, “sua natureza de peça literária e ganha peso como registro, objeto transmissível”³⁷.

Herdeira do Tropicalismo e dos poetas pós-tropicalistas, a poesia marginal dos anos setenta seguiu desacreditando dos discursos totalizadores de direita e esquerda, desconfiando ainda mais do lugar muito cerebral, técnico, engajado onde a literatura havia sido posta, primeiro, pela poesia de João Cabral de Melo Neto, depois pela vanguarda concretista e pela poesia dos Centros Populares de Cultura. Tratava-se de um novo tipo de relação com a literatura, não mais desejada como “forma séria de conhecimento”³⁸.

O uso indiscriminado da linguagem coloquial, como se o poema fosse a transposição direta e momentânea de uma experiência, isto é, sem grande elaboração formal, era parte desse aspecto antiliterário. Os poetas trouxeram para dentro do poema os assuntos mais cotidianos, íntimos, reais, dando a eles uma forma simples, desleixada, sem aura, mas vívida, procurando não mais mudar o mundo, mas puxar uma conversa, ficar mais perto, dar risada, *aqui e agora* – porque a palavra prazer, como disse Holanda, não era vista por aqueles autores como menos bonita e explosiva do que a palavra justiça³⁹.

O gesto antiliterário, no que ele implicava de perda da “aura” da literatura, interessava a poeta. Como ressaltou Italo Moriconi, “a vontade do literário era efetivamente muito forte em Ana Cristina”. A literatura sempre esteve presente em sua vida, desde muito nova, com seus pais e professores incentivando a sua produção e seus estudos na área. Mas, ainda de acordo com o mesmo crítico, o fato é que a poeta nos anos setenta “se defrontava com a necessidade histórica do antiliterário”⁴⁰. Ana Cristina foi tida ainda criança como predestinada a ser escritora. Mas esse destino, em época de

³⁷ Ibid., p. 127.

³⁸ Ibid., p. 111.

³⁹ Ibid., p. 129.

⁴⁰ Moriconi, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996, p. 8.

desbunde, era um peso do qual queria se livrar⁴¹. E estar em contato com aqueles grupos de poetas, onde a solenidade do autor e da literatura se desfazia, era libertador. Como disse Annita Costa Malufe:

a poesia marginal, afinal, era a pura desmistificação desta tradição toda, era tudo o que a sua escrita precisou, ao que parece, para se livrar de uma exigência que se impunha desde os mais remotos anos (...) exigência esta que, quem sabe, poderia tê-la paralisado diante do monumento grandioso que a literatura representava em tais moldes.⁴²

Libertador e ao mesmo tempo conflituoso. Pois a vontade do literário permanecia, “as garras formalistas”, como escreveu a poeta⁴³. O que o antiliterário significava como perda de viés crítico, de fina reflexão sobre poesia, desagradava a Ana Cristina. A ênfase no aspecto “anti-intelectual” daquelas produções a incomodava, e, sempre que pôde, para além do que fazia em seus poemas, manifestou publicamente sua discordância, como se se defendesse de uma acusação pessoal⁴⁴. Não queria ver sua posição tida como não rigorosa, como ingênua, ainda que se interessasse pelo desbunde. Ainda segundo Malufe:

a tendência a uma escrita absolutamente entranhada no universo literário, intelectual, em referências, intertextualidades, é algo que a poeta não vai abandonar, nem mesmo nos momentos em que tentava ser mais prosaica e direta, seguindo a onda do momento.⁴⁵

Prova disso é que mesmo na antologia, onde apresentou poemas mais alinhados à “onda do momento”, a poeta não abandonou aqueles metalinguísticos (metalinguagem

⁴¹ Em um de seus depoimentos a Messeder Pereira em *Retrato de época*, a poeta afirma: “a literatura ficou assim associada a tudo isso; quer dizer, a uma coisa excepcional, a uma coisa que te dá prestígio, a uma artifício pra você conquistar pessoas... Então eu não estou ainda bem resolvida com a literatura... (...) Um dos desbundes, também, é perder essa ideia de que eu era uma escritora (...) ‘marcada’ pra escrever... Eu acho que faz parte do desbunde deixar de acreditar nisso... É esquisito, não é? Igual a deixar de acreditar em Deus...”, 1981, p. 191.

⁴² Malufe, Annita Costa. *Poéticas da imanência*: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7Letras; Fapesp, 2011, p. 83.

⁴³ Filho, Armando Freitas; Hollanda, Heloisa Buarque de (orgs.). *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 124.

⁴⁴ Em dado momento do já mencionado debate na revista José, em 1976, lê-se: Luiz Costa Lima: (...) Hoje, quando reli a antologia antes de vir para cá, revi numa grande parte de autores uma espécie de ojeriza a qualquer reflexão crítica (...) Eu perguntaria então se a inexistência de programa não implicaria uma ausência de reflexão crítica. Ana Cristina: Eu discordo. Luiz: Sim, mas discorda de quê? Ana Cristina: Discordo em que a inexistência de programa tenha a ver com a falta de reflexão crítica.” In: Litron, Fernanda Félix. *Poesia marginal e a antologia “26 poetas hoje”*: debates da crítica antes e depois de 1976. 335 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007, p. 200.

⁴⁵ Malufe, Annita Costa. *Poéticas da imanência*: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7Letras; Fapesp, 2011, p. 84.

não só como tema, mas também encarnada na própria forma do poema), mais reflexivos (como “Psicografia”, “Zooteca”). Nesse sentido, destaco a fala da poeta acerca de sua produção numa entrevista que deu ao lado de Charles, Bernardo Vilhena, Eudoro Augusto e Afonso Henriques Neto, à época da publicação da antologia *26 poetas hoje*:

Na minha poesia há dois caminhos radicais. Tem um trabalho mais formal, mais estetizante: “devagar imprima o primeiro / olhar / sobre o galope molhado / dos animais...” [versos do poema “Flores do mais”] Depois tem uma poesia mais escrachada. Nela, em momento nenhum há uma colagem lírica entre o meu “eu” e os sentimentos expressos nos versos. Há um distanciamento seco, crítico.⁴⁶

Ao fazer esses comentários, Ana Cristina parece, mais uma vez, evidenciar as semelhanças possíveis entre a sua poesia e a do “núcleo duro” dos marginais, e, no entanto, e de novo, a poeta, ao passo que se aproxima, se afasta, deixando claro que a sua produção poética não é ingênua, espontânea – é antes crítica, reveladora da consciência da distância entre linguagem e realidade, sendo a subjetividade em seus poemas sobretudo literária.

Fica claro que Ana Cristina se interessava pela vitalidade daquela poesia, pela linguagem informal sem medo da intromissão das paixões, dos arroubos, das coisas desimportantes, do escândalo. Toda aquela mobilidade que uma literatura mais próxima da vida, tirada do pedestal, sem topete, possibilita. No entanto, temia perder o território literário: seus poemas, como veremos com calma mais adiante, evidenciam isso. Em cartas que enviou à época (isto é, antes da publicação de seu primeiro livro) lê-se o seu interesse cada vez maior pela despreensão literária, mas que justamente, diz ela, poderia dar em literatura⁴⁷.

Ressalto, ainda, mais um momento em que Ana Cristina evidenciou seu desejo de distanciar-se de uma poesia menos crítica. Refiro-me à postura da poeta no lançamento da antologia.

Os lançamentos de livros de poesia acompanhados por leituras de poemas, músicas e outras *performances* já eram frequentes em 1976, e no evento da publicação de *26 poetas hoje* não foi diferente. Inesperada foi apenas a participação de Ana Cristina, que ao invés de ler alguns de seus poemas ou de seus colegas, como fizeram os demais,

⁴⁶ Retirado do artigo “A fala abafada dos jovens poetas”, de Christina Lyra para o *Jornal do Brasil*, em setembro de 1976. In: Litron, op. cit., p. 210.

⁴⁷ Filho, Armando Freitas; Hollanda, Heloisa Buarque de (orgs.). *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 124.

optou pela leitura de um texto crítico de Mário de Andrade, onde ele repensa o movimento modernista brasileiro – “O Mário acaba por dizer que os modernistas pecaram por omissão política, que toda a obra dele é de um individualismo atroz”⁴⁸.

Para Luciana di Leone, que analisa as fotos do evento publicadas no livro *Nuvem Cigana*, é como se a decisão da autora por ler aquele ensaio

(...) viesse acentuar seu distanciamento em relação aos seus amigos, já eloquente se observarmos as fotos do evento (...) Da série de oito fotos, Ana Cristina é (...) a única que tem um livro “grande” em mãos. Bernardo Vilhena e Guilherme Mandaro empunham pequenos livrinhos; Cacaso lê do seu artesanal *Grupo escolar*; Charles, Ronaldo Santos e Roberto Piva apenas seguram umas folhas; Chacal nem lê, e se acompanha de um violonista. Ana, na contramão, segura (...) o grande volume de Mário de Andrade, numa pose de leitura típica de aluna aplicada. Ana é diferente, lê diferente e, carregando essa tensão, faz parte do grupo.⁴⁹

Ana Cristina, então, demonstra ter uma preocupação com o sentido daquelas práticas poéticas, preocupação que destoava do caráter mais anti-intelectual, avesso à teoria, que muitos daqueles autores mais jovens manifestavam. Esse receio pode ser lido, também, na carta que enviou à sua colega Maria Cecília Londres:

(...) Também não vejo sentido na (minha) produção poética. Parece que tem unicamente a finalidade de me autopromover. Isso doeu nesse coquetel, quando justamente me senti procurada não pelo valor dos textos, mas pelo nome na capa (a capa da antologia tem os nomezinhos dos 26). Brecht também me vira a cabeça: ele pensava politicamente a sua produção, vinculava-se à sociedade. Não se tratava de uma expansão narcisista.⁵⁰

Em outras cartas, a poeta reclama do aspecto narcisista da produção marginal que, por se dar em âmbito tão restrito, uma vez que eram os próprios poetas que divulgavam e distribuíam seus livros, acabava sendo feita e dirigida para as mesmas pessoas⁵¹ –

⁴⁸ Ibid., p. 259.

⁴⁹ Leone, Luciana di. “Não ter posição marcada: Ana C. nos anos 70”. In: *Remate de Males*, 2016, p. 572.

⁵⁰ Filho, Armando Freitas; Holanda, Heloisa Buarque de (orgs.). *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 120.

⁵¹ Vale ressaltar o predomínio de poetas homens na poesia marginal, “que tem como pano de fundo o modelo também hipermachista da malandragem carioca”, como reconheceu Italo Moriconi (1996, p. 69). Ainda que não discuta essa questão aqui, pode-se considerar que parte da busca de Ana Cristina por uma dicção particular, por seu distanciamento crítico daquele grupo, por sua ênfase na intelectualidade, passe por essa percepção, por essa consciência de ser uma das únicas poetas mulheres ali.

Voltei de mais uma ‘poetagem’ no Parque Lage – lançamento do livro do Lui (“Papéis de viagem” (...)) com Chacal, Charles, João Carlos, Bernardo, Pedro Lage e toda aquela mesma e velha e decadente turma. Não consegui ficar mais de 10 mins. Eles iam pro microfone recitavam ou liam ou qualquer coisa para eles mesmos, sempre pra eles mesmos. (...) Pedro Lage me deu o livro dele (é, até o Pedro Lage...) com sintomática dedicatória: Eu ti amo... Uma merda colossal – folheio abismada. Por sorte lá encontrei a Bitá (Carneiro) que me deu carona e viemos falando mal desses encontros, dessa decadência, drogas, versinhos, puxa-saquismo, sempre as mesmas pessoas. Você ainda se lembraria dessa gente? Estão iguais, iguais, nunca varia. Ainda mais nos saraus.⁵²

É possível supor que Ana Cristina aceitou participar da antologia justamente pela dificuldade de se encontrar ali um traço único, que cercasse todos aqueles poetas. Sair no volume não significava um compromisso determinado, mas talvez a busca por um compromisso. Talvez por não se tratar de uma antologia que apontava a existência de um grupo uniforme, mas sim reconhecia características gerais em uma série de autores, legitimada por uma professora e crítica atuante, publicada por editora (e que por isso alcançaria um público muito mais vasto), é que a poeta tenha decidido integrá-la⁵³ e, a partir de então, engajar-se nos debates acerca dessa produção, tentando realçar o que havia nela de possibilidade crítica. *26 poetas hoje* significou a participação “ao vivo” da poeta na “história literária”, mas, como visto, Ana Cristina não apenas aderiu, sem qualquer questionamento, ao grupo; buscou antes forjar a sua própria dicção, escapar, numa “fuga criadora”, “dali mesmo de dentro do território fixo que se armava”⁵⁴.

*

A partir da publicação de *26 poetas hoje*, os autores (sobretudo aqueles mais jovens da segunda geração) ganharam maior visibilidade e legitimidade, tanto que já em 1978 Carlos Alberto Messeder Pereira começa a recolher daquela “tribo” uma série de

⁵² Carta a Ana Candida Perez em 16 de setembro de 1976. In: Filho, op. cit., p. 224.

⁵³ Anos depois, Heloisa Buarque de Hollanda dirá que “Ana entrou nos *26 poetas hoje*, praticamente à sua revelia”, possivelmente por, como disse em uma das cartas que trocou com Cecília Londres, não querer “promoção sem obra”. In: Hollanda, Heloisa Buarque de. *Escolhas: uma autobiografia intelectual*. Recife; Rio de Janeiro: Carpe Diem; Língua Geral, 2009, p. 136.

⁵⁴ Malufe, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fapesp, 2011, p. 79.

depoimentos para sua pesquisa de mestrado em Antropologia, que resultará no importante *Retrato de época: poesia marginal anos 70*, publicado pela Funarte em 1981.

Se *26 poetas hoje* instituiu um primeiro modo de ler aquelas poéticas, *Retrato de época* possibilitou outro. A pesquisa – como a de Heloisa, feita no calor do momento e em contato direto com os autores abordados – sugeriu uma nova chave de leitura, em que a perspectiva cultural participava da análise da produção daqueles anos. O fenômeno marginal não poderia ser lido, portanto, levando em consideração apenas seu aspecto literário, uma vez que se tratava de um vasto evento cultural. O grupo marginal não seria marginal apenas devido à determinada voz poética, à determinada forma, ou por fazer do livro um objeto artesanal, afetivo, e distribuí-lo às margens das grandes editoras e dos sistemas oficiais de legitimação; seriam marginais pela sua postura frente à vida, sobretudo em seus aspectos relacionais, psíquicos, políticos. (É nesse sentido que as diversas práticas poéticas dos anos setenta, por vezes reduzidas a manifestações muito específicas, não se afastariam completamente: por terem, como vínculo, a postura contestatória frente a velharias imperativas.)

O livro investiga principalmente quatro grupos em atividade nos anos setenta, os mais conhecidos e já mencionados aqui, Frenesi, Vida de Artista e Nuvem Cigana, e a coleção Folha de Rosto. Mas estuda também alguns poetas que, “embora independentes, se vinculavam pelo debate e por relações de amizade mais ou menos estreitas aos grupos referidos”⁵⁵, entre eles Ana Cristina Cesar.

A poeta é considerada “independente” por não compor oficialmente nenhum coletivo. Messeder Pereira ressalta também sua proximidade com os poetas reunidos pela coleção Frenesi, uma vez que Ana Cristina, como os membros daquele grupo, tinha sólida formação acadêmica e literária, embora pertencesse a outra geração⁵⁶. Essa é, na verdade, afora o fato de ser colega de faculdade de alguns poetas marginais e compartilhar com eles círculos afetivos, o único elo estabelecido por Pereira entre Ana Cristina e aquela produção. A participação de Ana Cristina em *Retrato de época* evidencia, portanto, mais

⁵⁵ Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 16.

⁵⁶ Essa aproximação será novamente sugerida no livro *Poesia jovem anos 70*, de Messeder Pereira e Heloisa Buarque de Hollanda, lançado em 1982. Na seção intitulada “Para o que der e vier”, o nome Ana Cristina Cesar é posto ao lado dos integrantes da coleção Frenesi, que, segundo os autores, “difere da produção mais jovem do período por um certo apuro de linguagem, recurso necessário para um desejado distanciamento crítico”. A partir dessa seção, surgem dois poemas de Ana Cristina, retirados de *Cenas de abril*: “Recuperação da adolescência” e o sem título “Noite de Natal. / Estou bonita que é um desperdício (...)”. In: *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 54.

diferenças do que semelhanças. Os depoimentos dados por ela a Messeder Pereira em 1978 confirmam sua posição “participante e distanciada”⁵⁷ dentro do grupo.

Ana Cristina declara, confirmando o que disse mais acima, que desde criança foi tida como “marcada” para escrever. Seus pais, com formação literária (a mãe professora de literatura, seu pai ligado a grupos editoriais como a Civilização Brasileira), incentivavam sua produção já na infância, fazendo circular tudo que escrevia nos lugares onde frequentavam. Ana Cristina afirma que um dos “desbundes” foi se desfazer desse estigma:

(...) Você fala: poeta Ana Cristina, eu acho ridículo. Inclusive eu sou muito menos poeta do que todas as outras coisas. Sou professora de português... escrevo para jornal... gosto de escrever artigo... Faço mil outras coisas e não me identifico como escritora. Tanto que eu não consegui publicar um livro...⁵⁸

É curiosa a escolha pela poeta da construção “não consegui”, ao se referir a sua produção. Pois mais adiante o próprio Carlos Alberto Pereira reforçará a relação de amizade que Ana Cristina tinha com muitos dos poetas que participavam de coleções, contando, inclusive, que foi ela quem recusou participar da antologia da Folha de Rostó, em 1976. Trata-se, então, mais de um “não quis” do que um “não consegui”. Provavelmente, como visto, por querer ocupar um lugar “sem ter posição marcada”⁵⁹.

Ao se referir às temporadas que passou na fazenda da família do então namorado Luis Olavo Fontes, o “Lui”, ao lado de outros poetas como Chacal, Charles, Cacaso, Ana Cristina diz com certa ironia distanciada: “Então era assim: as pessoas ficavam lá fazendo seus livrinhos e ficavam discutindo (...) E tinha assim toda uma roda de meninas em volta (...)”. Ao entrevistar Luis Olavo Fontes, Masé Lemos retomou essa passagem de Ana Cristina em *Retrato de época*, questionando o clima narcisista, de “clube do bolinha”, que ela sugere. O poeta responde que talvez Ana Cristina se sentisse deslocada, por ser a única mulher poeta ali e por ainda não ter publicado livro. Fontes afirma também que “ela escrevia muito, mas não queria publicar, não se sentia segura. Ela dizia também que não possuía uma quantidade suficiente de poemas para fazer um livro de qualidade, algo com que eu não concordava”⁶⁰.

⁵⁷ Leone, Luciana di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 61-62.

⁵⁸ Pereira, op. cit., p. 191.

⁵⁹ Leone, Luciana di. “Não ter posição marcada: Ana C. nos anos 70”. In: Remate de Males, 2016, p. 570.

⁶⁰ Entrevista dada por Luis Olavo Fontes a Masé Lemos para a revista *Z Cultural* da UFRJ. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/desentranhando-luis-olavo-fontes-entrevista-por-mase-lemos/>>

Carlos Alberto Messeder Pereira comenta brevemente, ainda, alguns dos poemas que Ana Cristina havia publicado até aquele ano. Considerando o que a própria poeta disse sobre sua produção literária, o autor afirma existir em seus poemas dois aspectos distintos: de um lado, textos que ela “define como uma literatura mais ‘torturada’, de compreensão menos direta (...); de outro, (...) ‘brincadeiras’ com correspondência, biografias, diários, documentos, enfim, anotações em geral, todos estes textos profundamente marcados pelos fatos e situações do dia-a-dia.”⁶¹.

Sobre a recepção de seus versos, Messeder Pereira destaca este depoimento de Ana Cristina acerca do que lhe disse Cacaso:

Me lembro de uma frase típica do Cacaso (...) (ele) era o “bom leitor”, o “classificador” e, uma vez, eu li (pra ele) um poema meu que eu tinha adorado fazer (...) e o Cacaso olhou com olho comprido (...) leu esse poema e disse assim: “É muito bonito, mas não se entende (...) o leitor está excluído” (...) Aí eu mostrei também o meu livro pro Cacaso e (ele) imediatamente... quer dizer, aqueles “diários” da antologia eram dois textos de um livro de cinquenta poemas... (e ele disse): “Legal, mas o melhor são os diários, porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano”.⁶²

Ao que tudo indica, o livro que Ana Cristina mostrou a Cacaso poderia ser ou *Não pode ser vendido separadamente* ou *Álbum de retalhos*, idealizados entre 1975 e 1976, mas que não chegaram a ser publicados (alguns dos seus poemas foram incluídos em *Cenas de abril*)⁶³. A reação da poeta ao comentário do amigo é importante. Ela enfatiza que os poemas próximos do diário, e que foram publicados na antologia (provavelmente “Simulacro de uma solidão” e “Jornal íntimo”), eram apenas dois dentro de um livro de cinquenta poemas. Ana Cristina realça o desinteresse do poeta “classificador” (posto que não só poeta mas também professor e crítico) pela maioria de seus poemas, por achar que neles o leitor estaria excluído. A poesia de “comunicação fácil”, que falava do cotidiano e soava como transposição direta de uma subjetividade a um “papel qualquer”, firmava-se como “mais tipicamente marginal”, e, assim, Ana Cristina criava um ruído.

Pelas falas de Ana Cristina e em razão dos poemas empregados como exemplo por ela e principalmente por Messeder Pereira, entende-se, de modo simplório, que os

⁶¹ Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 222.

⁶² Ibid., p. 229.

⁶³ Ferraz, Eucanaã (org.). *Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: IMS, 2016, p.102-103.

poemas mais “difíceis” ou mais “formais” são aqueles dispostos em versos, com recursos poéticos mais tradicionais, enquanto os mais “fáceis”, “escrachados”, são os que se assemelham à forma do diário íntimo, à anotação cotidiana. Messeder, junto da poeta, aponta como houve, de certa forma, uma leitura “perversa” de seus textos “mais fáceis”, pois o interesse maior dos leitores por eles parecia se dever “ao fato de falarem de ‘coisas de mulher’, de ‘coisas íntimas’. E mais: era uma mulher falando destas mesmas coisas”⁶⁴. Os textos teriam despertado o interesse por serem “desbocados”, “chocantes”. E Ana Cristina claramente não se interessava por essa leitura (não à toa, serão justamente os poemas que trabalham com gêneros íntimos que, quando publicados pela autora em seus livros, se tornarão os que mais exploram o truncamento da linguagem e a problematização da questão da intimidade).

Ao encerrar a curta sessão dedicada à poeta, Messeder Pereira menciona outra produção de Ana Cristina, um texto mais próximo da prosa, “Na outra noite no meio-fio”, publicado em 1977 na revista *José* (e que fará parte de *Cenas de abril*). O autor afirma que achou importante “mencionar este texto não apenas pela referência que faz a Kerouac – o que, de certa forma, nos aponta um aspecto do universo literário da autora – mas também por exemplificar a parcela de sua produção ‘menos tipicamente marginal’”⁶⁵.

Menos tipicamente marginal pois o texto não é de comunicação direta, trata-se da narração de um sonho perturbador de modo igualmente obscuro, construído por elipses. Vale, então, mencionar aqui o trecho de uma carta enviada por Ana Cristina Cesar a Cecilia Londres, onde se mostra chateada por ela ter se sentido “por fora” desse seu texto:

Triste de saber que você se sentiu “por fora” no meu conto (eufemismo?). Nada a ver com Kerouac. Eu abri um livro dele, li três páginas e comecei a escrever. Me deu vontade de ser como ele, de ir escrevendo como ele se propunha, misturando fantasias. Só que eu não misturei: só transei fantasias, as infantis. É tudo estritamente inverossivelmente verdade. Não é sofisticado como a citação metalinguística poderia levar a crer. Aliás, me sugeriram que eu tirasse a citação para não encucar ninguém. É pouco ficção e mais poesia.⁶⁶

⁶⁴ Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 227.

⁶⁵ Ibid., p. 230.

⁶⁶ Filho, Armando Freitas; Holanda, Heloisa Buarque de (orgs.). *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 150-151.

Ainda em 1977, Ana Cristina participou ativamente das discussões acerca da produção cultural dos anos setenta que culminaram na criação do jornal *Beijo*. Italo Moriconi, que também fazia parte dessas discussões, ressalta a posição de destaque que a poeta teve no processo que antecedeu o lançamento da edição do suplemento. E como, às vésperas de sua estreia, “saltou fora do barco”. A partir daí, Ana Cristina dedicou-se sobretudo à sua pesquisa de mestrado em Comunicação na UFRJ, sob orientação de Heloisa Buarque de Hollanda, e à escrita de artigos e resenhas para jornais e revistas, “sumindo bastante de circulação” em 1978⁶⁷.

* * *

“Esquisito final de época” – foi como Moriconi se referiu à passagem dos anos setenta para os oitenta; estranheza que Ana Cristina Cesar, ainda segundo o crítico e amigo da poeta, teria catalisado em sua poesia e vida⁶⁸. Embora suas primeiras aparições poéticas⁶⁹ tenham se dado ao lado de poetas considerados marginais, os quatro livros publicados por Ana Cristina foram lançados entre 1979 e 1982, anos em que a poesia marginal já perdia força e capacidade de intervenção crítica. Diante de um “quadro de reanimação política, de redefinição de posições, de remanejamento, de fartas polêmicas e poucas certezas”⁷⁰, tal produção viu-se num momento histórico distinto daquele da primeira metade de 1970, no qual surgira e rapidamente tornara-se assunto.

Se o que se convencionou chamar de poesia marginal é fruto reativo do endurecimento do regime militar, que a partir de 1968 promoveu um desmonte das forças de oposição e reprimiu qualquer ato que considerasse subversivo, e também da desconfiança em relação aos projetos de transformação social da direita e da esquerda – “ditadura, nacional-populismo ou guerrilha pareciam opções ideológicas pouco atraentes

⁶⁷ Moriconi, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996, p. 52.

⁶⁸ Ibid., p. 144.

⁶⁹ Isso quando adulta, pois Ana Cristina, poeta precoce, publicou seus primeiros poemas aos sete anos de idade no *Tribuna da Imprensa*, como já dito, sempre incentivada pelos pais Waldo e Maria Luíza Cesar. Ver: Eucanaã, Ferraz (org.). *Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: IMS, 2016, p. 143.

⁷⁰ Hollanda, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.131.

para muitos”⁷¹ –, com a abertura política, o grupo se reintegraria à sociedade, e se desmobilizaria, o que de fato aconteceu: “(...) quando a gente caiu em si, já estávamos em outra realidade, trabalhando em empregos convencionais, e a Nuvem [Cigana] não existia mais”, constatou o poeta Charles⁷². A energia criativa dos poetas marginais foi aos poucos sendo sugada, vendida pela televisão – “(...) a indústria cultural começou a absorver a nossa linguagem. Começaram a aparecer programas de TV, filmes, músicos que vinham na cola do que a gente já estava fazendo havia uns dez anos...”, disse Chacal.⁷³

Ana Cristina publica seus livros, então, já em meio a esse fim, consciente de certa institucionalização e dispersão. Primeiro, em 1979, lança em edição independente *Cenas de abril* e *Correspondência completa*. Na sequência, parte para seu segundo mestrado, agora sobre tradução, na Universidade de Essex, na Inglaterra. Em 1981, de volta ao Brasil, publica, também de modo alternativo, *Luvás de pelica*, feito no ano anterior. A publicação deste, ressaltado, saiu pelo selo Capricho, criado no mesmo ano por Ana Cristina e Eudoro Augusto⁷⁴.

A poeta volta a publicar em 1982, mas agora pela editora Brasiliense, após não ter seus textos aceitos pela editora carioca Codecri (oriunda do jornal *O Pasquim*)⁷⁵. *A teus pés*, que reúne seus livros anteriores e um inédito, recebeu resenhas positivas à época. Porém, não agradaram a poeta, uma vez que pareciam se deter mais sobre sua figura (“mulher”, “jovem”, “bonita”), do que sobre a qualidade de seus textos⁷⁶. O livro fez sucesso mas, tragicamente, mal alcançava a segunda edição quando a poeta faleceu.

⁷¹ Bosi, Viviana. *Poesia em risco: itinerários a partir dos anos 60*. 332 f. Tese de Livre-docência (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011, p. 8.

⁷² Cohn, Sergio (org.). *Nuvem cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, p. 138.

⁷³ Ibid., p. 135. E, ainda, nas palavras de Glauco Mattoso: “Em 81, finalmente, a poesia marginal recebe a ‘consagração’: vira tema de tese (sai o livro *Retrato de Época* de Carlos Alberto Pereira pela Funarte), de samba-enredo (Pedro Braga, do bloco carioca Charme da Simpatia, compõe *À margem da leitura*) e de telenovela (Ulisses Tavares divulga seus poemas pela Globo através de um personagem de *O amor é nosso*). In: *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 28.

⁷⁴ Na verdade, o selo era momentâneo, havia sido criado apenas para que eles e mais seis poetas publicassem seus livrinhos juntos, tendo assim maior impacto, visibilidade. Reforço que Ana Cristina havia recém retornado ao país, e lançar-se conjuntamente, com poetas que se mantiveram atuantes durante seu afastamento, era uma boa estratégia de divulgação. Quanto ao nome da coleção, vale mencionar que é em razão do melhor acabamento das obras, de seu aspecto gráfico mais trabalhado, como ressaltou Cacaso – In: *Não quero prosa*. Campinas: ed. UNICAMP; Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1997, p. 86.

⁷⁵ Eucanaã, Ferraz (org.). *Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: IMS, 2016, p. 173.

⁷⁶ “Ana Cristina sentiu enorme náusea diante do sucesso do livro e de como todas as atenções se focalizavam sobre sua pessoa e sobre sua beleza carismática e não sobre o conteúdo literário do livro, no entanto sofisticadíssimo, resultado de uma reflexão estética de alto coturno.”. In: *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996, p. 142.

Para Moriconi, os anos de 1982 e 1983 marcaram o fim não só da década anterior mas também o da década de sessenta:

Acabou a era da entrega passional. Visto retrospectivamente, o ausentar-se voluntário de Ana Cristina parecia carregar a marca simbólica de fim de ciclo para muitos de nós, da mesma geração dela. Era como se naquele momento fosse necessário mudar de pele para seguir vivendo e a imagem de Ana ficou congelada como uma recusa. E quem conseguiu operar a troca? No mundo mudado, na cidade mudada, nós da geração 70 ficamos parecendo meio desequilibrados, eternos adolescentes apesar dos dentes que pouco a pouco começaram a cair, os cabelos ficando grisalhos...⁷⁷

Mas tendo em vista a relação da poeta com a poesia de seu tempo, é de se interpretar sua obra não apenas como fechamento de um ciclo, e a morte como marco de um fim, embora sua poesia se ligue àquilo que acabava ali onde ela estava. Por seu aprofundamento crítico, sua problematização da comunicabilidade fácil, e todos os distanciamentos que ela promovia em relação à poesia marginal, sua obra pode bem ser vista como um início, um passo adiante do que acontecia. Ou talvez como nas palavras tão bonitas e precisas de Francisco Alvim:

O poeta, quando é assim como ela, ele traz o tempo dentro de si, ela expõe o tempo que corresponde inteiramente àquilo que a gente viveu e é muito mais do que aquilo que nós vivemos porque vem com uma inteligência, uma sensibilidade, uma acuidade de percepção que nós não tivemos enquanto vivíamos, mas o sentido da coisa era aquilo.⁷⁸

⁷⁷ Ibid., p. 19.

⁷⁸ Transcrição do depoimento de Francisco Alvim para “Pílula *Flip* 2016”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uHVB1o_5rK8>

A TEUS PÉS

O prazer é anterior⁷⁹

A teus pés é múltiplo e um. Um por configurar uma peça única; múltiplo por ser, na verdade, composto de quatro livros: os três que Ana Cristina Cesar já havia publicado de forma independente – *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvas de pelica* (1980) – e mais um, inédito, também intitulado *A teus pés*. O livro, lançado em 1982, foi o oitavo a sair pela coleção Cantadas Literárias, criada no ano anterior pela editora Brasiliense com o objetivo de divulgar, de modo acessível e com vista a um público jovem, o “charme” da literatura recente do Brasil e do mundo.

A editora paulista foi a primeira de grande porte a se interessar por autores que até então publicavam de maneira alternativa. Caio Graco, então diretor e editor do grupo, espertamente se voltou àquela produção recente mas já conhecida, nela percebendo um forte potencial de comercialização. Pela coleção saíram nomes que, mais tarde, tornaram-se icônicos da poesia e da prosa brasileira dos anos setenta. Francisco Alvim, Paulo Leminski, Chacal, Ledusha, Reinaldo Moraes, Marcelo Rubens Paiva são alguns deles. Escritores que, resguardadas as suas muitas particularidades, compartilhavam em seus textos uma linguagem cotidiana, voltada ao presente, sob o cenário das grandes cidades e suas atmosferas de sufoco político ou de fuga; textos abertos à loucura, ao sonho, ao corpo.

Os livros da Cantadas compartilhavam, ainda, certos parâmetros gráficos, que conferiam identidade visual à coleção. As obras mediam 11,5 x 21 cm, formato que facilitava sua circulação, as capas eram divididas em três partes iguais, que abrigavam, cada uma, respectivamente, o título da obra, uma ilustração e o nome do autor. Os escritos em fontes enormes, as ilustrações na maioria das vezes igualmente extravagantes, meio óbvias mas estranhas, coloridas, em consonância com certo *design* que se consagrou nos anos oitenta. É o que se vê, por exemplo, na arte gráfica dos sete livros anteriores à participação de Ana Cristina na coleção: *Porcos com asas*, de Marco L. Radice e Lídia Ravera, *Tanto faz*, de Reinaldo Moraes, *Passatempo e outros poemas*, de Francisco Alvim, *O último homem*, organizado por Marco L. Radice, *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu, *Inverno*, de Pino Corrias e *Vai nessa*, de Marco L. Radice.

⁷⁹ “(...) Passei a tarde toda na gráfica. O coronel implicou outra vez com as ideias mirabolantes da programação. Mas isso é que é bom. Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro. Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca.” In: Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo, Brasiliense: 1982, p. 89.

Reprodução das oito primeiras capas da coleção Cantadas Literárias, publicadas pela editora Brasiliense a partir de 1981.

Na verdade, o livro de Ana Cristina Cesar foi o primeiro e um dos únicos, dentre os quase cinquenta títulos publicados pela Cantadas, a desviar da estética seguida pela coleção⁸⁰. Mas antes de me deter sobre o projeto gráfico de *A teus pés* e sua singularidade, retomo a aparência dos primeiros livros, independentes. Afinal, não só os textos de seus livros anteriores foram reunidos (com algumas modificações⁸¹) na edição da Brasiliense; as capas de cada um também foram reproduzidas em seu interior, assim como seu colofão e seus detalhes tipográficos. A decisão de Ana Cristina por tê-las em seu primeiro livro publicado por editora indica a importância dada pela poeta àquelas materialidades⁸². É por isso que recupero aqui aqueles suportes, e, também, por acreditar que é a partir de sua análise que se pode compreender melhor a arte de *A teus pés* – tão diferente da de outros livros da Cantadas Literárias –, e a relação que ela é capaz de estabelecer com o conteúdo geral da obra, com o projeto poético da autora.

Desde *Cenas de abril* (1979) Ana Cristina Cesar manifestou um cuidado não só com a escrita literária mas com o livro enquanto suporte, enquanto objeto a integrar o mundo. É certo que parte do que chamo aqui de “cuidado” era inerente à prática marginal de confecção do livro. Pois sem dinheiro ou contrato com editora, autores como Charles, Chacal, Cacaso, Nicolas Behr (para sair um pouco do âmbito carioca), também

⁸⁰ Mais tarde, outros títulos promoveram alguma alteração (mas nenhuma tão radical), no sentido de deixar a capa mais “limpa”, como é o caso, por exemplo, de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar.

⁸¹ Como afirmou Camargo (e verificou-se em visita ao arquivo da poeta): “Não se incluem dois poemas de *Cenas de abril* (“Do lido ao ponto cem réis” e “O ginecologista”), dois parágrafos de *Correspondência completa* e seis fragmentos de *Luvras de pelica*”. In: *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003, p. 21. Nas palavras de Italo Moriconi: “o exame das modificações operadas por Ana na parte não inédita de *A teus pés*, em relação às primeiras versões publicadas nos livrinhos semi-artesanaís anteriores, mostrou que todos os cortes foram realizados no sentido de retirar algum elemento mais diretamente referencial, algum fragmento de linguagem mais toscamente confessional, psicanalítico ou circunstancial”. In: *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996, p. 136.

⁸² *Passatempo e outros poemas*, de Francisco Alvim, também reúne os livros que o autor havia publicado de forma independente até então. No entanto, não há nele a reprodução de suas capas. É a partir de *A teus pés* que os livros de poetas marginais vão trazer em seu interior as capas de seus livrinhos alternativos (como é o caso de *Drops de abril*, de Chacal, publicado pela Cantadas em 1983).

produziram eles mesmos livrinhos mimeografados, xerocados ou impressos em offset, numa feitura semi-artesanal, afetiva da coisa – “a poesia marginal não fugiu dos livros. Antes, fez deles instrumento privilegiado (...) O objeto falava por si mesmo”⁸³. Os livrinhos marginais, como observou Eucanaã Ferraz, construíram

uma estética singular, surpreendentemente inovadora e sofisticada. Como linguagem – basta vê-los hoje –, são, sem dúvida, ricos, porque carregam diversos significados, espelhando graficamente seus conteúdos.⁸⁴

Mas basta vê-los hoje, na parte considerável do conjunto que se encontra reproduzida no livro *Poesia marginal: palavra e livro*⁸⁵, para perceber que os livrinhos de Ana Cristina, ainda quando alternativos, diferem bastante da estética dos demais. A arte gráfica das produções de Ana Cristina Cesar é muito menos agressiva, menos “debochada” que aquelas repletas de colagens, sobreposições, com cores escuras e rabiscos. São mais sóbrias, “limpas”, com menos cores ou com cores mais delicadas, e praticamente sem ilustrações. Se, como disse Eucanaã, o projeto gráfico dos livros refletia seu interior, nota-se já de cara que a poesia de Ana Cristina apresentava significativas diferenças em relação àqueles onde a rusticidade do acabamento se combinava à da própria linguagem⁸⁶.

Num tempo em que “se roubava papel e tinta, descolava um mimeógrafo e se pagava uma cerveja pro cara rodar os livros”⁸⁷, a poeta travou outra relação com esse suporte. Foi Heloisa Buarque de Hollanda, sua amiga, professora e orientadora, quem a ajudou a construir e firmar essa relação. Heloisa, que sonhou tornar-se arquiteta ou *designer* ao invés de pesquisadora e ensaísta, afirma ter sido ela a responsável por contaminar Ana Cristina com o vírus do “delírio gráfico”⁸⁸. Junto de Ana Cristina Cesar, fez o projeto de seus dois primeiros livros, *Cenas de abril* e *Correspondência completa*. Sobre o processo de feitura das obras, Heloisa conta, que, de maneira obsessiva e

⁸³ Ferraz, Eucanaã (org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013, p. 9.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁵ Muitas capas estão também reproduzidas no livro *Retrato de época*, de Carlos Alberto Messeder Pereira, porém em preto e branco.

⁸⁶ Santiago, Silviano. “Poesia jovem: roteiro de velhas vanguardas, à tropicália e ao marginal mimeografado”. In: Litron, Fernanda Félix. *Poesia marginal e a antologia “26 poetas hoje”*: debates da crítica antes e depois de 1976. 335 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007, p.144.

⁸⁷ Hollanda, Heloisa Buarque de; Pereira, Carlos Alberto Messeder Pereira. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p.76.

⁸⁸ Fala de Heloisa durante sua participação na mesa “De Clarice a Ana C.”, na *Flip* de 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NWIfQTH7vJA&t=2390s>>

deliciosa, ela e a poeta iam a diversas papelarias do Rio de Janeiro à caça de papéis que pudessem servir ao seu desejo, à ideia do livro que criavam antes do texto.

Para Maria Lucia de Barros Camargo, importante (e pioneira) estudiosa da obra de Ana Cristina, apenas *Correspondência completa* “pode ser incluído no padrão marginal de qualidade gráfica”. Isso devido à capa de cartolina grampeada, à má qualidade do papel, a sua dimensão mínima, o fato de ser xerocado. Ainda segundo a autora, os outros dois livros independentes, *Cenas de abril* e *Luvas de pelica*, são edições bonitas demais para comporem a estética marginal: “Cores, capas, papel: sinais de requinte, bom gosto e muito capricho”⁸⁹. No entanto, ao ver, pessoalmente, *Correspondência completa*, em visita ao arquivo da poeta no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro – que é guardião de sua obra desde 1998 –, tive outra impressão.

Como Camargo, tendo a considerar o trabalho gráfico de Ana Cristina com seus livros distinto do de seus colegas de época, porém, mesmo reconhecendo que *Cenas de abril* e *Luvas de pelica* apresentam um refinamento maior em relação à qualidade do papel, considero que o projeto gráfico de *Correspondência completa* é tão atrelado ao conteúdo do livro que não parece possível dizer que o seu formato é o que é devido a um “padrão marginal”. O livro é extremamente refinado se não na qualidade de seu material, no sentido que constrói a partir dele.

Ressalto que *Correspondência* e *Cenas de abril* (um dos considerados fora do padrão marginal por Maria Lucia de Barros Camargo) foram elaborados na mesma época e, inclusive, lançados juntos, em 4 setembro de 1979, na livraria Noa Noa, em Copacabana⁹⁰. O que atesta que a baixa qualidade gráfica de *Correspondência completa* não se deu por impossibilidade de acesso a outros materiais, uma vez que seu contemporâneo era sofisticado, mas sim porque aquela estética era a desejada para aquele conteúdo.

Mesmo já tendo lido a respeito da pequenez de *Correspondência completa*, só me dei realmente conta de seu tamanho quando o vi em relação ao meu corpo, à minha mão. Vi-me, diante daquele livro menor que uma palma adulta (ele mede 10,5 x 7 cm), bastante comovida. É possível que parte desse fascínio seja comum àqueles que

⁸⁹ Camargo, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003, p. 21.

⁹⁰ A imagem do convite do lançamento dos livros está reproduzida em: Ferraz, Eucanaã (org.). *Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: IMS, 2016, p. 71. Aqui, aproveito para fazer uma correção: na edição de *A teus pés* publicada pela editora Ática (1998), as fotos que dizem ser do lançamento do livro pela Brasiliense são, na verdade, do lançamento de *Cenas de abril* e *Correspondência completa*.

finalmente veem, ao vivo, o objeto por tanto tempo estudado à distância, comoção pelo prazer do original, pela possibilidade de experimentar certo recuo do tempo, ser enfim contemporâneo à obra tão lida. Mas afora tudo isso houve a percepção de que o livro em sua materialidade mínima é vasto em presença, no sentido do que disse Heloisa Buarque de Hollanda a respeito de sua aparência (e de tudo que ela mobiliza junto ao texto) no documentário *Bruta aventura em versos*, de Leticia Simões (2011): “É uma sucessão, são camadas de cenas e de intenções e enganos e de pistas numa coisa deste tamaninho, aqui tem uma camada ‘assim’ [gesto de largura maior feito ao lado da obra] de intencionalidade”⁹¹.

Reprodução da capa da primeira edição de *Correspondência completa*, de 1979.

Talvez *Correspondência completa* seja o livro em que o jogo entre o projeto gráfico e o texto esteja mais evidente, pois nele há uma série de choques bastante claros entre aqueles dois planos: o livro minúsculo e o título total, a referência a uma correspondência completa mas que é composta de uma única carta, sugerindo, talvez, que essa pudesse conter todas as outras cartas possíveis, como se fosse a imagem da estrutura

⁹¹ O documentário está disponível, na íntegra, em <<https://www.youtube.com/watch?v=-QLZ0z7JLiA>>

geral do gênero carta, ou a própria Ideia de carta, e então o forte contraste que há em todas as cartas possíveis caberem em algo tão pequeno, de papel barato e letra de máquina de escrever; o “segunda edição” no colofão, sugerindo o sucesso comercial da obra, quando, na verdade, só houve uma edição, independente e com baixo número de cópias; o divertido e irônico anúncio de que “foi feito o depósito legal”; o desenho em *silk* presente na capa e contracapa, um avião contornado por um círculo vermelho, espécie de selo, numa possível alusão à locomoção das cartas, que precisam percorrer grandes distâncias até chegarem aos seus destinos. E mesmo o desenho de avião apresenta um contraste, a oposição marcante entre um meio de transporte gigantesco e a cartinha minúscula que ele pode eventualmente carregar. O texto batido à máquina, modo como muitas pessoas escreviam suas cartas à época, mas a assinatura da autora do texto feita à mão, não Ana Cristina (registrada na capa como “ana cristina c.”), mas “Júlia”. Tudo isso acrescenta camadas aos sentidos do texto, ao que pode significar essa correspondência completa, tudo para agitar a expectativa do leitor, fazendo com que ele habite um lugar ao mesmo tempo extremamente concentrado e menos preciso nas delimitações entre ficção e realidade, construção e espontaneidade, ocultamento e revelação.

Como já mencionado aqui, foi também Heloisa Buarque de Hollanda quem fez, junto da poeta, o projeto gráfico de *Cenas de abril*. A capa, que ainda contou com alguma ajuda de Sérgio Liuzzi, é cor creme, com escritos em vermelho. Na verdade, essa é uma das três capas com as quais o leitor podia se deparar. A poeta imprimiu o livro nas cores gelo, creme e azul, para distribuir conforme o gênero, gosto ou sorte do leitor⁹². A impressão do miolo em papel grosso, a da capa em papel de textura delicada. No topo do livro, que tem formato comprido (25 x 15 cm), o nome “Ana Cristina Cesar”, num jogo, agora, também com o outro livro, lançado no mesmo dia mas que trazia na capa um nome mais abreviado e em caixa baixa. Mais abaixo do nome completo da poeta, mas não ao centro, o título do livro. Logo abaixo e bem colado ao nome da obra, a indicação de seu gênero: “poesia”. As informações todas numa letra como que escrita à mão, em estilo cursivo. Aqui, abro parêntese para mencionar um dado curioso, que soma ao que vem sendo dito a respeito da importância dada pela poeta à arte gráfica de seus livros: Hollanda, em sua fala na *Flip* de 2016⁹³, contou que ela e Ana Cristina testaram todos os meses até decidirem por “abril”, que, segundo ela, era o mês que ficava mais bonito na capa, como título, devido ao formato da letra “l”, ao desenho de seu laço.

⁹² Filho, Armando Freitas. “Apresentação” In: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 8.

⁹³ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NWIfQTH7vJA&t=2390s>>

Reprodução das três capas da primeira edição de *Cenas de abril*, de 1979.

Na arte gráfica do livro tudo está disposto de forma bastante delicada, tradicional. O grande espaço em branco da capa ajuda a construir uma espécie de discrição (adjetivo, aliás, recorrente nos poemas de Ana Cristina). A impressão de sobriedade, no entanto, é perturbada pela vinheta enigmática que figura ao pé da página. Trata-se de um pequeno desenho de frutos entre folhas, peras penduradas num galho. Mas a estranheza se dá porque, se olhados com atenção, vê-se que não são dois frutos, mas o mesmo espelhado, numa confusão entre qual pera é “real”, qual é ilusória. Para Armando Freitas Filho, a vinheta que “atraía o olhar, quebrava a seriedade, introduzindo sutilmente surpresa ou inquietude” era “uma formação botânica que lembrava o aparelho genital feminino”. O

poeta, reconhecendo alguma relação entre aquela plasticidade, o texto e até a pessoa Ana Cristina, afirma que “essa junção de pudor e provocação era uma das marcas de seu estilo, de ser e de escrever”⁹⁴.

Embora não enxergue na vinheta o mesmo que Armando Freitas Filho, penso que sua observação sobre a relação que ela estabelece com o conteúdo do livro se sustenta: nesse reflexo, nessa duplicação do fruto, se entreveem as tensões subjetivas da escrita do diário (gênero bastante imitado na obra), onde ocorre uma modulação do eu no registro textual. Ao mesmo tempo em que é aquele que podemos observar através das suas confissões, o eu não é senão apenas o resultado do confessional, personagem que se revela mas que não existe antes da revelação e nem fora dela – tensão em que não se pode saber o que é verdadeiro, o que inventado, assim como nos frutos da capa. Nota-se, pelas sombras da figura, que ambas as peras são iluminadas pelo próprio jogo reflexivo, num simbolismo para as tensões trabalhadas em sua obra a partir das formas típicas do diário.

Quanto a *Luvas de pelica*, editado na Inglaterra em 1980 e lançado no Brasil no ano seguinte pelo selo da coleção Capricho, foi Ana Cristina Cesar quem escolheu o papel, quem recortou, colou, montou os bonecos do livro. Sem poder contar, como outrora, com o delírio gráfico de Heloisa Buarque de Hollanda, a poeta precisou arranjar novos cúmplices, como o irmão do então namorado, que lhe deu aulas sobre impressão offset⁹⁵. No acervo da poeta é possível ver as várias provas, as diversas montagens do texto. Há, também, em cartas que Ana Cristina enviou a amigas (publicadas em *Correspondência incompleta*), a menção ao prazer dessas experimentações, à empolgação que sentia pela feitura manual do livro.

⁹⁴ Filho, op. cit., p. 8-9.

⁹⁵ “Fechei o texto e resolvi fazer no ato. O irmão do Chris tem uma offset na garagem, em Yorkshire. Já tive a primeira aprendizagem (...) descobri umas lojas diabólicas em Londres, onde você senta e fica folheando milhares de mostruários de papel. Comprei o catálogo Letraset e passei as tardes brincando. E uma caneta Rotring porque sou eu que vou compor o livro à mão”. In: *Correspondência incompleta*, 1999, p. 65-66.

Realização geral: Ana Cristina C.
 Co-produção: Waldo Cesar.
 Desenho e foto da capa: Violette Révée, de Bia Wouk.
 Fotocomposição: Technique - Colchester, Essex.
 Impressão: Rudd Peel Reprographics - Wilberfoss, York.
 Agradecimentos especiais: Tim, Richard, Jackie, Pat, Chris.

Errata: onde se lê DÍCIL leia-se DIFÍCIL; onde se lê NO DO CANTO QUARTO leia-se NO CANTO DO QUARTO; onde se lê NOW leia-se KNOW.

Da mesma autora: "Cenas de Abril" e "Correspondência Completa".

Próximo lançamento: "Bem Objetivo".

Inglaterra, novembro 1980.

Reprodução da capa, vinheta e colofão da primeira edição de *Luvas de pelica* (1980).

Luvas de pelica reproduz em sua capa o desenho da artista visual Bia Wouk, amiga de Ana Cristina. O livro, único com ilustração, é rosa claro, com escritos em fonte arredondada e rosa-choque. Na capa, vê-se o busto de um manequim mulher atrás de uma vitrine. A figura está com o rosto inclinado para a esquerda, e segura algum produto de maquiagem, que, pela forma, assemelha-se a um pó de arroz. Mesmo sem muita nitidez, pois o desenho é repleto de sombras, vê-se que a mulher está com os olhos fechados, que esboça uma expressão prazerosa, tem a boca entreaberta, as bochechas coradas. Por detrás da manequim, um espelho, que reflete o perfil da figura. O desenho feito a lápis de cor por Bia Wouk capta o tempo estranho das vitrines, lugares nem dentro nem fora, espaços meio mágicos ao mesmo tempo que ordinários. Segundo Armando Freitas Filho, a capa traz “uma figura feminina que o tempo esmaeceu, na reprodução e fora dela. É a impressão que dá, devido ao sentimento de perda, melancolia e desnorтеio que encontramos na narrativa”⁹⁶. Penso que há algo de decadente nesse prazer petrificado e artificial, como que enclausurado em uma caixa monocromática, ascética. A manequim na vitrine evoca a tensão entre interioridade e exterioridade, entre prazer fingido e sincero, entre imobilidade e movimento, questões centrais à obra, como veremos mais adiante.

Nesse livro, a poeta grafa seu nome como em *Correspondência completa*, “ana cristina c”. Há, de novo, um pequeno ornamento tipográfico na contracapa. Pelo tamanho mínimo e os contornos muito próximos das linhas, não é possível ver com clareza o que está desenhado. Parece tratar-se de uma água de colônia e outros itens da toalete feminina. No colofão, escrito à mão, Ana Cristina anuncia o próximo lançamento: “Bem objetivo”. O título do futuro livro parece fazer troça com a acusação que *Luvas de pelica* pode sofrer pela sua falta de objetividade, como se a poeta consolasse seus leitores prometendo que, da próxima vez, leriam algo mais “direto ao ponto” – o embate entre objetividade e subjetividade na escrita também se faz presente enquanto assunto do texto.

Por todo o cuidado que Ana Cristina Cesar demonstrou ter com os projetos gráficos de seus livros alternativos, é possível supor que, ao ver as capas das obras que vinham sendo publicadas pela coleção da qual faria parte, não teria ficado satisfeita. Não quero dizer que as capas da Cantadas Literárias eram malfeitas, de modo algum. O que digo é que elas não eram tão “particulares”, não possibilitavam o jogo com o texto pelo qual a poeta tanto se interessava. Para entender ou imaginar o seu descontentamento é preciso reforçar que até aquele momento Ana Cristina só havia publicado de forma

⁹⁶ Filho, Armando Freitas. “Apresentação” In: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 10.

independente, ou seja, tendo total controle sobre o objeto final, seu livro. Todos os processos de feitura dependiam e passavam por ela. Tal domínio fazia parte da própria dinâmica marginal, onde o poeta não produzia somente “bens simbólicos”, mas também materiais, numa “espécie de onipresença do produtor”, uma vez que o autor não estava mais “restrito ao âmbito do texto literário”⁹⁷. Ou seja, as questões geradas na saída da marginalidade para o mercado editorial não eram exclusivas de Ana Cristina.

É claro que a poeta, assim como outros marginais, desejava maior alcance (“sejamos óbvios e realistas, a vontade de escrever envolve muito da necessidade de ser lido”⁹⁸). Mas essa vontade não se dava sem alguns conflitos. Quanto a parte desse embate, há um texto da própria poeta, escrito com a colaboração de Italo Moriconi, onde as duas faces da “opção marginal” são expostas: a marginalidade como passagem provisória do autor desconhecido que busca alcançar a divulgação por uma editora, espécie de “escalada da fama” até o restrito mercado editorial, e a marginalidade como opção consciente, política, em que o autor visa à criação de um circuito paralelo, onde ele mesmo fabrica seus livros, vai à gráfica, participa da impressão, e, sobretudo, onde “transa mais diretamente com o leitor”⁹⁹.

Ana Cristina Cesar parece transitar entre as duas opções. Pois se, buscando ser mais lida, aceitou a publicação por editora de grande circulação, não abriu mão completamente de sua participação no processo de produção da obra, nem permitiu que o caráter afetivo e individualizado dos seus livros anteriores se perdesse quando inserido no de tiragem comercial. Isso é visível quando se constata que, assim como seus livros independentes destoavam da estética do grosso da produção marginal, *A teus pés* também é diferente dos outros livros da Cantadas Literárias.

Compartilhar uma capa no estilo das que vinham sendo publicadas significaria para Ana Cristina abrir mão de algo que, além de prazeroso, compunha sua linguagem poética. Por isso, para a sua primeira publicação por editora, optou pelo trabalho gráfico de outro *designer*, a fim de garantir uma estética diferente daquela que caracterizava a coleção. Escolheu um *designer* que, na verdade, era artista plástico: Waltercio Caldas.

⁹⁷ Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 58-59.

⁹⁸ Augusto, Eudoro; Vilhena, Bernardo. “Consciência marginal”. In: *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 34, 1975.

⁹⁹ Cesar, Ana Cristina; Moriconi, Italo. “O poeta fora da república: o escritor e o mercado”. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 224.

À época da publicação de *A teus pés*, começo dos anos oitenta, Waltercio já figurava como um nome relativamente importante da arte contemporânea brasileira. O artista já havia exposto seus trabalhos em individuais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na Fundação Nacional de Artes, na Galeria Luisa Strina (São Paulo) e na Galeria Raquel Arnaud (São Paulo)¹⁰⁰. Suas obras já haviam sido comentadas por críticos bastante atuantes no cenário cultural, como Ronaldo Brito – que como Ana Cristina Cesar foi colaborador do jornal *Opinião* no final dos anos setenta. Waltercio e Ana Cristina também já haviam se cruzado, pois, junto de Ronaldo Brito, compuseram a turma “quente”¹⁰¹ do jornal *Beijo*, além de terem participado do primeiro número da revista *Malasartes* (1975).

Mas é pela fala de Ana Cristina Cesar no curso de Beatriz Resende na Faculdade da Cidade, em 1983, que se pode saber mais sobre a relação da poeta com o artista na elaboração de *A teus pés*:

E aí, a primeira coisa quando eu transei a capa, eu transei a capa com o Waltercio, que é um artista conceitual que eu gosto muito. E é engraçado que nessa coleção tem sempre umas ilustrações assim... Então, se fosse “a teus pés”, teria uma mulher jogada aos pés de algum homem. Ele exatamente sacou que “a teus pés” invertia. O que a gente pensa que é “A teus pés” o texto, de certa forma, dribla: “Não é isso que você está pensando”. E ele também fez uma capa que driblava. Não há ilustrações possíveis para isso.¹⁰²

É interessante refletir a respeito da escolha de Ana Cristina em convidar um artista que ela classificou como “conceitual” para elaborar a capa de seu primeiro livro publicado por editora. A poeta, que afirmou apreciar o trabalho de Waltercio, parece tê-lo convidado justamente por saber que o artista não se interessaria por ilustrações óbvias, miméticas, no estilo das que vinham estampando os livros da Cantadas Literárias. Por entendê-lo como artista conceitual, é possível que Ana Cristina tenha suposto que Waltercio estaria mais interessado na ideia, na atitude mental, em “sacar” o texto do que em buscar uma imagem que o representasse figurativamente. Haveria muito provavelmente em seu trabalho gráfico, como em seu trabalho de artista plástico, um tensionamento entre o sentido do texto e a plasticidade da obra, um espaço para a participação do leitor, um espaço para se jogar com suas expectativas.

¹⁰⁰ Informações retiradas do site do artista, disponível em <<http://www.walterciocaldas.com.br/>>

¹⁰¹ Moriconi, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996, p. 44.

¹⁰² Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 301-302.

Reprodução da capa da primeira edição de *A teus pés*, lançado pela editora Brasiliense em 1982.

A opção conceitual talvez a tenha interessado devido ao fato de seus textos estarem sendo, já àquela época, lidos como confissão íntima, autobiográficos, pura exposição ou fabricação de segredos vindos diretamente de diários, cartas, cadernos de viagem – leitura que parece ter sempre desagradado a poeta. A capa de Waltercio Caldas, como disse Ana Cristina, “dribla” o que se pensa ser, pelo menos num primeiro momento, o assunto do livro.

A arte do livro de fato não é óbvia, mas se olhada com atenção, tendo em vista o conteúdo que ela envolve, é possível “sacar” algumas coisas. Waltercio Caldas parece ter feito uma leitura bastante atenta se não dos livros inteiros de Ana Cristina pelo menos de seus projetos gráficos. Digo isso porque a arte de *A teus pés*, a meu ver, concentra aspectos importantes dos jogos propostos pelos livros independentes entre sua aparência e seu texto. Refiro-me à questão da “feminilidade”, do apelo ao diário e à carta, à ideia de espelhamento, de verdade e mentira, de literatura e confissão. Esses elementos estão sintetizados, acredito, nos seguintes aspectos: nas cores escolhidas para o livro, rosa e vermelho intensíssimos – cores geralmente associadas ao feminino e à paixão; a combinação entre o recuo do título em relação à lombada e a linha horizontal rosa que secciona a capa do livro, tudo fazendo lembrar a folha de um caderno pautado, diário ou agenda pessoal; a sobriedade dessa disposição retilínea das palavras; o nome da autora no mesmo padrão do título, que mimetiza em sua disposição seu movimento de queda (*a/teus/pés* e *ana/cristina/cesar*), aproximando texto e autor, ficção e realidade; a fonte do título, que, embora enorme, está em caixa baixa, acesa pelo contraste entre o fundo vermelho e o branco das letras, e não é agressiva, apresenta inclusive alguma curvatura, retomando a escrita à mão presente nos projetos gráficos dos outros livros (que por sua vez retomam o diário e as epístolas). Manteve-se na capa, ainda, a indicação do gênero, como havia sido feito em *Cenas de abril*, mas agora trata-se de “prosa/poesia”, uma vez que estão reunidos livros como *Correspondência completa* e *Luvas de pelica*.

a teus pés

CANÇADAS
LITERÁRIAS

8

Fascinada por cartas, diários íntimos ou o que ela chama de “cadernos terapêuticos”, Ana C. concede ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura. Intimidade às vezes atrevida, mas sempre elegantíssima. Intimidade dentro de um espaço literário particular, onde não há diferença entre poesia e prosa, entre dramático e irônico, culto e emocional, cerebral e sensível. **A Teus Pés** revela finalmente, para um grupo maior, um dos escritores mais originais, talentosos, envolventes e inteligentes surgidos ultimamente na literatura brasileira.

Caio Fernando Abreu

brasiliense
B

Em telegrama à autora, Caio Graco parabenizou-a pelo livro “tão bonito por fora e por dentro”¹⁰³. O fato de o editor ter sublinhado a aparência de *A teus pés* parece enfatizar a participação de Ana Cristina na feitura do livro, bem como a importância que foi dada a ela durante a edição da obra. No entanto, a poeta não pôde ter a decisão final sobre tudo: em outro momento de sua já mencionada fala na Faculdade da Cidade, Ana Cristina afirma que gostaria, naquela ocasião, de desmontar o que Caio Fernando Abreu havia escrito sobre seus textos na contracapa do livro.

“Mas, então?!”, diz Ana Cristina, “Se vocês não começarem a perguntar, vou falar uma coisa de cara”:

Vou falar da contracapa do livro. Essa contracapa foi escrita pelo Caio Fernando Abreu, que é um escritor que eu gosto muito, um amigo, e que vai pegar os meus textos exatamente por um lado que eu queria desmontar aqui, que é um lado de cartas... e diários íntimos... e correspondências... e revelações... e ocultamentos.¹⁰⁴

Se a poeta, naqueles raros espaços institucionais abertos aos autores para comentarem sua própria produção, decide “de cara” desfazer o texto da contracapa de seu livro, é de se perguntar por qual razão ele se manteve lá. Pode-se imaginar que o texto de Caio Fernando foi mantido sobretudo por interesse comercial. Quero dizer, o autor, àquela altura, era mais conhecido do que a poeta, já havia publicado alguns livros, inclusive na coleção Cantadas Literárias. Assim, ter aquele texto ali era dizer que outro escritor interessante gostava daquela autora, tendo inclusive a considerado uma das melhores vozes da literatura brasileira recente. E o fato de ele também compor a coleção dava aquele aspecto de turma, de grupo, tão comum à juventude, aos poetas dos anos setenta, e ao apelo comercial da Cantadas Literárias.

Ana Cristina Cesar, na sequência do que disse a respeito do texto da contracapa de seu livro, buscará dar outro sentido ao uso que faz dos gêneros confessionais em sua obra, o que veremos, com a devida atenção, nos capítulos três e quatro deste trabalho.

Reprodução das vinhetas dos livros independentes que foram mantidas em *A teus pés* (1982)¹⁰⁵.

¹⁰³ Ferraz, Eucanaã (org.). *Inconfissões*: fotobiografia de Ana Cristina Cesar. São Paulo: IMS, 2016, p.29.

¹⁰⁴ Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 292-293.

¹⁰⁵ Curiosamente, a vinheta de *Luvas de pelica* foi a única não reproduzida nas reedições de *A teus pés*.

A parte que chateia

Em outro momento de sua fala no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, Ana Cristina afirma, rindo, que a sua poesia não “flui naturalmente” – “De jeito nenhum”. E situando-se entre discussões antigas acerca da disposição do fazer poético, responde ao público que a elaboração de seu texto não é “nem racional nem irracional”, sua poesia é sim “muito construída, muito penosa”. “Não é assim: inspiração e vem um verso. Acho um pouco difícil”, diz ela, “é muito... é construída. É rabiscar, tem tudo”¹⁰⁶.

A escrita chateia; cansa, é trabalhosa. A escrita, sobretudo, afeta. Em seus manuscritos vê-se como os textos, mesmo quando mínimos, foram exaustivamente reescritos, alterados, e até mesmo avaliados pela poeta – “horrível”, “não”, “sim”, “ok” – antes de alcançarem a sua forma final. Muito desse “rabiscar” pode ser visto no livro *Antigos e soltos*, organizado por Viviana Bosi e publicado em 2008. Nele encontram-se diversos escritos à mão da poeta, retirados da pasta rosa onde Ana Cristina guardou por cerca de dez anos “retalhos de agenda, anotações de aula, redações escolares com elogio da professora, desenhos, cartas que nunca seguiram, diários de viagem em inglês e português, anotações íntimas em guardanapos e envelopes, papeizinhos, papeizões”¹⁰⁷.

Pelas reproduções dos originais veem-se as tantas versões de um mesmo texto – “Arpejos”, que entrou em *Cenas de abril*, foi alterado no mínimo seis vezes –, as diferentes cores e tipos de caneta a serviço de uma caligrafia também mutante, as modificações feitas à mão em cima do texto que já havia sido datilografado, as tantas reutilizações de um mesmo trecho. Tudo isso, assinala Viviana Bosi, desfaz a impressão de que Ana Cristina Cesar escrevia de modo descompromissado, sem muito rigor ou reflexão (se se classifica a sua produção como “tipicamente marginal”). Através daqueles manuscritos da poeta “observamos a necessidade contínua e fundamental de escrever, escrever, escrever, dirigindo-se a um interlocutor tão imaginário e real quanto a própria consciência do eu. Um gesto reiterado de afirmação da vontade de existir e fazer-se compreender”¹⁰⁸.

Muitos dos escritos à mão de Ana Cristina já foram publicados, mas há ainda os que só podem ser vistos em consulta ao arquivo da poeta no Instituto Moreira Salles, no

¹⁰⁶ Ibid., p. 309-310.

¹⁰⁷ Bosi, Viviana (org.). *Antigos e soltos*: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 9.

¹⁰⁸ Ibid., p. 12.

Rio de Janeiro. Estão lá, além de inúmeras folhas soltas, os cadernos de Ana Cristina, que datam da sua infância e se estendem à fase adulta. Um deles, longo e de capa dura preta, parece ter sido o usado pela poeta para escrever e montar *A teus pés*¹⁰⁹ (não o livro todo editado pela Brasiliense, que contém os três anteriores, mas a parte inédita dele).

Logo em sua primeira página há uma série de nomes: “Branco e *blue*”, “Instantâneo *blue*”, “Bem objetivo” (nome que o colofão de *Luvras de pelica* indicava ser o do próximo lançamento), “Lá fora”, “Meios de transporte”. Os nomes, ao que parece, concorriam à posição de título do novo livro. Curiosamente não existe qualquer menção no caderno ao nome de fato escolhido, “A teus pés”. Quanto a essa escolha, Italo Moriconi afirma ter havido influência de Armando Freitas Filho, poeta e amigo de Ana Cristina¹¹⁰. A expressão “a teus pés” teria sido sugerida por um dos poemas de seu livro *3x4*, cuja elaboração a poeta acompanhou, mas não pôde ver finalizado.

No livro de Freitas Filho, a locução “a teus pés” encontra-se no último verso de um poema sem título, que faz parte da seção “Durante”:

Uma gargalhada para trás
pode ser de lágrimas
ou um colar de pérolas
se arrebatando no ladrilho
enquanto te seguro
pela gola
e à queima-roupa
disparo – beijo, bala, baba –
a teus pés.¹¹¹

“Durante” é uma das quatro seções que orientam a leitura do livro de Armando Freitas Filho. A seção, de acordo com André Goldfeder¹¹², volta-se sobretudo ao tema do encontro amoroso e do contato do sujeito poético com a paisagem urbana. *3x4* é composto por poemas rápidos, que funcionam como registros instantâneos, captura veloz da experiência. O poema acima coaduna tal leitura. Os seus poucos versos, ritmados pelo

¹⁰⁹ Algumas páginas desse caderno foram digitalizadas e podem ser vistas no ensaio que Alice Sant’Anna escreveu sobre a poeta para a revista *Serrote*, em 2016. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2016/06/meios-de-transporte-por-alice-santanna/>>

¹¹⁰ Moriconi, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996, p. 132.

¹¹¹ Filho, Armando Freitas. *3x4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 64.

¹¹² Goldfeder, André. *Ao rés da escrita: tensões na poesia de Armando Freitas Filho*. 162 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012, p. 10.

uso constante do *enjambement*, são uma única frase, formam uma única imagem repleta de contrastes.

Pela aproximação entre gestos amorosos e violentos, entre alegria e tristeza, estabilidade e movimento, tem-se um poema rico em oposições: gargalhadas que podem ser de choro, o colar delicado e fino de pérolas se desfazendo no ladrilho, o sujeito que dispara um beijo e uma bala à queima-roupa – a proximidade entre elementos contrastantes dada pela tonicidade das palavras e pela aliteração do “b”, sua articulação oclusiva mimetizando o próprio som do disparo; a violência da cena marcada na aliteração do “r” vibrante. Tudo acontece ao mesmo tempo e em velocidades diferentes (as pérolas ainda a cair no chão, o disparo veloz de beijos, balas e baba) – a simultaneidade sendo garantida pelas conjunções “ou” e “enquanto”.

Não é possível (e talvez nem interessante) saber com certeza se o título dado por Ana Cristina foi “tirado” de tal poema ou se o que se deu foi justamente o contrário, o título e o texto da poeta tendo sugerido o verso a Armando Freitas Filho. O poema de 3x4, independente de ter sido escrito antes ou depois de *A teus pés*, certamente faz lembrar a poesia de Ana Cristina, seu ritmo acelerado, sua sintaxe entrecortada, as recorrentes aliterações – formas que sustentam o desespero “à queima-roupa” do sujeito lírico frente ao outro. A imagem do poema de Freitas Filho, em sua estranha aproximação entre beijos e balas, lembra ainda certo trecho de “Fogo do final”, último texto de *A teus pés*: “Me jogo aos teus pés inteiramente grata. Bofetada de estalo – decolagem lancinante – baque de fuzil.”¹¹³

De todo modo, ressalta-se aqui, ainda que de maneira breve, o impacto literário que Ana Cristina Cesar causou em Freitas Filho. Para Goldfeder é possível crer que “algumas das soluções formais encontradas pelo poeta para dar realidade ao mote da ‘abertura ao outro’” reverberam “algo da exploração do endereçamento do discurso e de suportes textuais que vão ao encontro da capitalização do trânsito entre emissor e interlocutor”¹¹⁴, exploração essa, acrescento, tão trabalhada pela poética de Ana Cristina.

A teus pés foi reeditado e reimpresso muitas vezes. Na edição da Ática (1998), o livro ganhou outro formato, “esteticamente nas antípodas do *design* discretíssimo de Waltercio Caldas”¹¹⁵. O texto passou a ser antecedido por uma série de fotografias da poeta, legendadas por alguns de seus versos. Mas a ordem e a reprodução das capas dos

¹¹³ Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 51.

¹¹⁴ Goldfeder, op. cit., p. 123.

¹¹⁵ Leone, Luciana di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 34.

livrinhos independentes se mantiveram (perdeu-se apenas a capa da edição da Brasiliense...). Em *Poética* (2013), obra que reúne toda a produção literária da autora, vale mencionar que *A teus pés* foi “desmembrado”, passou a seguir a ordem cronológica de publicação e não a prevista pela autora (*A teus pés*, *Cenas de abril*, *Correspondência completa* e *Luvas de pelica*). Curioso é que nessa edição da Companhia das Letras não foram adotadas as versões originais dos três primeiros livros, e sim aquelas modificadas, revistas pela poeta, tal qual entraram no volume único da Brasiliense. Na sua última edição (agora de forma avulsa), também pela Companhia, *A teus pés* (2016) segue a ordem idealizada por Ana Cristina, mas não traz mais a reprodução das capas. Essas reedições, me parece, perderam o “excesso de presença” que há no livro original, lançado em 1982. É como se a dimensão do projeto poético da autora de algum modo se dissipasse nessas novas formas, perdesse um pouco da sua força.

ESTE LIVRO

Não quero mais a fúria da verdade (*Cenas de abril*)

Embora tenha sido lançado com *Correspondência completa* em 1979, *Cenas de abril* pode ser considerado o primeiro livro de Ana Cristina Cesar, uma vez que reúne poemas mais antigos, escritos pelo menos desde 1975, 1976. Alguns deles, como visto, publicados na revista *Malasartes*, *José* e na antologia *26 poetas hoje*.

Para Italo Moriconi, *Cenas de abril* pode ser lido como “catarse da adolescência”¹¹⁶. O livro tem mesmo um tom mais juvenil, adolescente, pois o sujeito lírico a todo poema sofre alguma perturbação por conta de seu desejo, sempre de modo meio exagerado, meio superficial. Soma-se a tal aflição a ambientação sobretudo doméstica nos poemas, a menção ao quadro familiar, em especial às figuras materna e paterna: “Não sinto nada / Não sinto nada, mamãe”; “Mamãe veio cheirar e percebeu tudo”; “(...) e ainda uma multidão herdada de mamãe”; “(...) e era atacada de noite pela fome tenra que papai me deu”; “Sopa chez avó”; “Almoço em família”. Própria da adolescência é também certa dramatização, não sem humor, como em: “Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada”; “Te acalma, minha loucura!”; “(...) Ai que enjoo me dá o açúcar do desejo”; “(...) e chuveirinhos de bidê que escuto rígida nos lençóis de pano”; “Eu estava dando gargalhadinhas e agora estou sofrendo nosso próximo falecimento (...) ai que outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano torpor me atira de braços abertos sobre as ripas do cais ou do palco ou do quartinho”.

Seguindo por esses ares adolescentes, nota-se em *Cenas de abril* a imitação do diário íntimo, gênero comumente associado ao período da juventude. Os poemas-diário do livro, no entanto, seguem uma ordem cronológica bastante peculiar, não obedecem a uma continuidade lógica, se repetem, saltam meses: “16 de junho”, “18 de fevereiro”, “19 de abril”, “16 de junho”, “21 de fevereiro”, “Meia noite. 16 de junho”, e o “Jornal íntimo” que apresenta as datas também em sequência bagunçada – “30 de junho”, “29 de junho”, “27 de junho”, “27 de junho”, “26 de junho”, “25 de junho”, “27 de junho”, “28 de junho”, “30 de junho”. A presença de datas diferentes como títulos dos poemas ressalta que nem todas as cenas ali se passam no mês de abril, como o nome do livro sugere – a não ser que “abril” seja entendido como um nome simbólico, quem sabe eco do famoso primeiro

¹¹⁶ Moriconi, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996, p. 28.

verso de *The Waste Land*, “April is the cruellest month” (ainda mais se considerarmos que a poeta teve T. S. Eliot como uma de suas principais leituras e influências).

Um poema próximo ao tom do diário a princípio não causaria estranhamento na cena poética dos anos setenta. Pois na ânsia por uma comunicação fácil, direta e afetiva com o leitor, os poetas “marginais” valiam-se de formas simples, poemas de poucos versos, quase sem estrofes, numa linguagem extremamente coloquial. O diário, gênero que apreende uma intimidade, escrito de modo fragmentário, em primeira pessoa, serviria bem, então, à primazia dada por aquela poesia à auto-expressão, ao enfoque instantâneo nos assuntos mais cotidianos, sem importância, sobre a construção poética como técnica ou artifício. À época – de violência e repressão severa – esperava-se do leitor certa cumplicidade diante do texto (entregue pelas próprias mãos do poeta), e o “diário” favorecia esse tipo de recepção. Era como se o leitor, nas palavras de Flora Süssekind, “violasse correspondência alheia ou abrisse de repente o diário de alguém e, começando a lê-lo, percebesse estranhas semelhanças com o seu próprio cotidiano não escrito, vivido apenas”¹¹⁷.

ela é carioca mas é paranóica

*

Noites de amor III
Farelos de pão no lençol

*

hora iluminada

comendo uma pera
de bobera
às três em ponto

*

SINA
o amor que não dá certo sempre está
por perto

*

ILUMINAÇÃO NOTURNA
entrou um vaga-lume no quarto

¹¹⁷ Süssekind, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 125-126.

*

De Leve

feminista sábado domingo segunda terça quarta quinta e na sexta
lobiswoman.¹¹⁸

Mas os poemas-diário de *Cenas de abril* não permitem que o leitor se sinta cúmplice, que se reconheça inteiramente e de imediato naquela expressão ou mesmo que, a partir daqueles versos, conforme, com clareza, a identidade de seu autor. Esses textos de Ana Cristina, embora utilizem na sua composição um gênero confessional, causam outro efeito, provocam incômodo. Aquele que pensasse estar diante de uma personalidade diretamente acessível ficaria frustrado, pois, como reconheceu Ana Cláudia Viegas, “ao invés de proporcionar ao leitor a reconfortante sensação de estar conhecendo a intimidade do autor, desnudada por ele mesmo, o texto de Ana Cristina trabalha com a ‘decepção do leitor’”¹¹⁹.

Os poemas de *Cenas de abril* que têm datas como título e mencionam atividades do dia-a-dia, assemelhando-se a um trecho de diário, aqueles que a princípio poderiam ser considerados por Cacaso e outros autores como mais “fáceis”, tornam-se mais inapreensíveis:

MEIA NOITE. 16 DE JUNHO

Não volto às letras, que me 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. (Cesar, 1982, p. 77)

A partir de “A matilha de Londres (...)” não sabemos mais ao que ou a quem essa voz se refere. Começam a ocorrer saltos, uma sucessão de orações curtas que não têm

¹¹⁸ Poemas de Ronaldo Santos, Neysa Campos, Charles Peixoto, Cacaso e Ledusha, respectivamente.

¹¹⁹ Viegas, Ana Cláudia Coutinho. *Bliss & Blue: segredos de Ana C.* São Paulo: Annablume, 1998, p. 48.

relação muito clara umas com as outras. O texto de Ana Cristina apresentaria ao leitor, então, uma dificuldade. Os diários, que seriam os poemas “melhores” “porque se entende”, não oferecem mais uma comunicação simples, como pareciam fazer aqueles publicados na antologia *26 poetas hoje*, “excluem o leitor”¹²⁰. Mas para Silviano Santiago¹²¹ o obstáculo como fator de exclusão é uma acusação descabida. Para o crítico, a poesia nunca exclui o leitor, uma vez que ela é, por definição, travessia em direção ao outro. O outro é sempre incluído no texto, desde que tenha coragem de persistir diante da dificuldade, frente aos fracassos que podem (e devem) existir em qualquer leitura.

Para Santiago, inclusive, era o texto mais “fácil”, mais aparentemente comunicativo, que excluiria o leitor, pois não daria espaço para este fabular. Esse texto mais óbvio poderia, eventualmente, até ter alguma serventia para o outro – seriam “trens suburbanos”, diz Santiago –, mas não conseguiriam “impulsionar a linguagem ao infinito da travessia”, não alcançariam seu máximo, a sua plena disposição. Assim, para o crítico, o que Ana Cristina faz em sua poesia é, na verdade, dar vez a essa passagem, possibilitando a participação ativa do leitor.

Annita Costa Malufe, nos dois livros que dedicou à obra da poeta¹²², parte da premissa de que não há o que decifrar no texto de Ana Cristina. Pois a decifração acredita na entrelinha, que por sua vez pressupõe que o texto esconde algo, que haveria nele, oculto, um sentido verdadeiro que precisa ser descoberto pelo leitor para que enfim a leitura tenha efeito, o sentido seja apreendido. Ao invés da ideia de entrelinha, termo que a própria Ana Cristina rejeitou¹²³, Malufe aponta a presença de não-ditos intencionalmente fabricados pela poeta. Os não-ditos são os silêncios no texto, que possibilitam a participação do leitor: “essa palavra não falada, que escapa, não é uma senha a ser decifrada, mas é, ao contrário, como um pequeno gancho, um anzol, para agarrar o leitor, tencioná-lo e dar-lhe o espaço da fabulação”¹²⁴. A criação desses espaços vazios se dá, como formulou Malufe, por meio de procedimentos que “atacam” o significado do texto, impedindo sua apreensão totalizante, sendo eles: subtração, enxerto e saturação. O procedimento de subtração seria, como o próprio nome indica, aquele que

¹²⁰ Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, p. 229.

¹²¹ Santiago, Silviano. “Singular e anônimo”. In: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 452.

¹²² Refiro-me aos livros *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (2006) e *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (2011).

¹²³ Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 299.

¹²⁴ Malufe, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fapesp, 2011, p. 109.

retira do texto algo que poderia complementar seu significado, como alguma frase, verso ou palavra mais explicativa, algum conectivo. Já o enxerto é a transposição de textos vindos de outros lugares para o corpo do poema, como citação direta ou não. Esses enxertos, segundo a crítica, evidenciam uma ausência, a falta do seu entorno, do contexto de onde aquelas passagens foram retiradas. Quanto ao procedimento de saturação, o significado é abalado pelo excesso de diversos elementos que se aglomeram, dados que se apresentam e logo são sucedidos por outros¹²⁵.

Mas aqui quero insistir no resultado incômodo da aproximação entre diário e poesia em *Cenas de abril*. Para dimensioná-lo é preciso, primeiro, considerar as particularidades dessa escrita íntima, uma vez que a referência a esse gênero no livro carrega, se não todas, pelo menos parte dessas características para o texto literário.

O diário é um gênero passional, confessional, subjetivo. Dele participa a ideia de que existe um eu real anterior ao texto, um sujeito que não depende da escrita para existir, mas que existe antes de escrever. É por isso, também, que o uso desse gênero serviu aos “marginais” para a associação que buscavam entre a poesia e um modo de vida – por esse tipo de escrita trabalhar com a ideia de um autor real que tem relação vital com o que é relatado no texto.

No entanto, ao trazer o diário para sua poesia, a poeta imita a sua formatação tradicional (a indicação de datas e a menção a cenas e dados cotidianos) enquanto insere nele uma linguagem altamente literária, repleta de cortes, de intertextualidades e demais procedimentos que remetem à tradição moderna de poesia:

A poesia moderna é uma poesia que se lanceta. Ela é toda cheia de arestas, é angulosa, não tem, digamos, um desenvolvimento coerente, linear. Você não desenvolve como os poemas românticos. É toda quebrada mesmo. Ela tem a ver, mesmo, com alguma coisa do urbano, que é assim cortado, caótico, fragmentário. Ela é fragmentária. (...) Você pega os poemas do Eliot, ele faz exatamente isso: coloca uma cena numa cartomante jogando cartas e, de repente, ele corta, está em Londres, atravessando uma rua; de repente, ele corta, está no fundo do mar, falando com as sereias, sabe?¹²⁶

Os poemas de *Cenas de abril*, sobretudo os que se assemelham àquele gênero íntimo, não seguem uma ordem causal, não têm um tom espontâneo, objetivo, direto. É como se a poeta tornasse o antiliterário, literário:

¹²⁵ Ibid., p. 92-105.

¹²⁶ Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 297-298.

19 DE ABRIL

Era noite e uma luva de angústia me afagava o pescoço. Composições escolares rodopiavam, todas as que eu lera e escrevera e ainda uma multidão herdada de mamãe. Era noite e uma luva de angústia... Era inverno e a mulher sozinha... Escureciam as esquinas e o vento uivando... Saí com júbilo escolar nas pernas, frases bem compostas de pornografia pura, meninas de saíote que zumbiam nas escadas íngremes. Galguei a ladeira com caretas, antecipando o frio e os sons eróticos povoando a sala esfumaçada. (Cesar, 1982, p. 74)

A construção do poema não nos deixa entrever com objetividade um conjunto de acontecimentos e nem exatamente qual é a situação que se coloca ali, contrariando a indicação precisa do dia e do mês que o antecede. As reticências dão um tom de mistério: “Era inverno e a mulher sozinha...”. Há toda uma criação de cenário, uma ambientação, “Escureciam as esquinas e o vento uivando...”, “Era noite e uma luva de angústia...”, contrastes e ritmos bem marcados, “frases bem compostas de pornografia pura”, “luva de angústia”, e certo vocabulário mais rebuscado, “galguei”, “júbilo”, e o uso recorrente do pretérito mais-que-perfeito, reforçando as incertezas, o tom literário. As referências sexuais em meio ao ambiente escolar, marcadas por um clima opressor e de angústia, de desajeito emocional, são elementos recolhidos em meio ao texto enxertado, subtraído, saturado.

Os poemas-diário de *Cenas de abril* caminham nesse sentido. Muitos repletos de referências a outros autores e seus textos, como vê-se nesses versos: “Irene no céu desmente: deixou de / trepar aos 45 anos”; “Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal”; “Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta”; “Clímax alencariano das Duas Vidas”; “Belo belo. Tenho tudo que fere”. Vale destacar o modo afetivo com que o sujeito trata essas referências, incorporando-as ao tom de relato dos poemas, às vezes como se se referisse a amigos e conhecidos, às vezes interagindo diretamente com as personagens. Embora trate-se de autores consagrados, a poeta os dessacraliza, aproximando a alta literatura da cena mais cotidiana, mas sem perder a sua atenção à forma dos textos.

Essa intertextualidade é tratada por Maria Lucia de Barros Camargo como princípio fundamental para a criação dos textos da poeta, e o que mobilizaria o leitor, uma vez que este se vê desafiado a surpreender “ladroagens”, estímulo que se torna ainda maior por se tratarem de roubos impossíveis de se localizar completamente. Camargo destaca o jogo intertextual da poeta, sobretudo com autores modernos, daqui e de lá –

Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Jorge de Lima, Baudelaire, T. S. Eliot, Mallarmé. Embora a referência à tradição lírica moderna esteja presente desde os poemas de “aprendizagem” de Ana Cristina, a sua postura em relação àqueles autores não se manteve idêntica. Na sua “obra imatura”, a relação intertextual se dá, como aponta a crítica, principalmente pelo aproveitamento temático, e resulta em poemas na sua maioria metrificadas e com rimas. Mas no decorrer do percurso criativo da poeta, a relação com outros autores torna-se mais ousada à medida que mais estreita, estabelece-se como diálogo entre cúmplices ou “rivals” – e a forma dos textos acaba por refletir o vínculo agora mais afetivo, nervoso, passando a oscilar entre poema e prosa. O viés intertextual nos escritos de Ana Cristina não se dá, então, como simples reprodução do original, mas como “vampiragem” – a poeta se nutre do que há de mais vital naquelas vozes, e as incorpora à sua voz poética, sem deixar de delimitar, nessa suga, seu próprio território¹²⁷.

Importa destacar, ainda, que a intertextualidade nos escritos da autora não se restringe à alta literatura, seus poemas/prosas são frequentemente atravessados por referências midiáticas, da cultura popular nacional e internacional. Coabitam nos textos de *Cenas de abril* autores canônicos e canções de Roberto Carlos, Janis Joplin, atrizes de Hollywood, personagens de séries televisivas, autores e livros contemporâneos à poeta. Referências trazidas ao texto pelo uso do tempo verbal no presente, num gesto de aproximação e dessacralização do passado, da tradição literária – “Estas molas a gemer no quarto ao lado / Roberto Carlos a gemer nas curvas da Bahia”¹²⁸, “Freud e eu brigamos muito”, “Ser a greta, / o garbo, / a eterna liu-chiang dos postais vermelhos”, “Ângela nega pelos olhos: a woman left lonely”.

Ana Cristina, como visto em “19 de abril”, parece, ao deformar o diário com uma linguagem poética, querer denunciar o caráter literário desse gênero íntimo, isto é, mostrar como mesmo o tom confessional é uma construção formal e, como tal, pode ser falseado, por não possuir vínculo necessário e imediato com subjetividades reais. Se o sujeito poético é fingido, construção resultante da técnica de escrita (e justamente contra isso, em busca de uma associação entre o sujeito da poesia e a vida do poeta, é que os marginais apelavam para o diário), a autora vai na contramão e mostra que na poesia não existe espaço para a subjetividade real: uma vez que é apreendido através de um texto, o sujeito

¹²⁷ Ver os capítulos “Aprendizagem” e “Vampiragens” em: Camargo, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

¹²⁸ É também Camargo quem analisa o poema “Casablanca”, de onde esses versos foram retirados. A crítica recupera a relação entre aquele e “Rua de São Bento”, de Mário de Andrade em *Paulicéia Desvairada*. Ibid., p. 172.

só pode ser visto como resultado de uma forma linguística, de um estilo, e nada garante qualquer correspondência entre esse sujeito e uma pessoa real, nem mesmo a pessoa que o escreveu.

Aqui ressalto que, concomitantemente à elaboração de *Cenas de abril*, Ana Cristina desenvolvia sua pesquisa de mestrado, que, mais tarde, sairia em livro, sob o título *Literatura não é documento*. Como o nome sugere, a autora estava interessada na tensão entre o ficcional e o documental, interessada nos filmes sobre escritores que evidenciavam, em sua própria forma, que o cinema documentário “é discurso (leitura) produzido, e não reprodução de uma ‘realidade’”. Filmes pelos quais

se pode repensar o impulso documentarista, jogar com a mentira do documento e a verdade da ficção, cutucar a violência de certos mitos, e, neste caso específico, refazer o conceito de que literatura é leitura, é sempre transformação de outros textos, é um lugar de coincidências permanentes; refazer, no plano da linguagem cinematográfica, o processo literário, “imitando” uma forma de produção de discurso, e não o “mundo”.

Em sua pesquisa, expõe sua visão de literatura:

Talvez por meu próprio comprometimento com o literário, acabo tomando partido e encaminhando uma hipótese: a de que o filme documentário sobre literatura fala mais de literatura na medida em que se identifica ao projeto literário de autonomia e intransitividade de linguagem, ou seja, na medida em que, com toda a sua timidez, fica menos “documentário”, livrando-se, como quer a linguagem literária, da obrigação de dizer (ou ensinar) alguma coisa. O resto é cinema. Trata-se afinal de contas de um paradoxo, uma formulação de negatividade: não informar, não biografar, não construir um monumento nacional, transgredir a citação e o depoimento: encenar, desvirtuar a captação natural do escritor, transar um personagem (inclusive o personagem-texto e o personagem-documento). Onde então se veicula, sem purezas d’alma, uma relação com a literatura como matriz de leituras possíveis, como produtividade descompassada do “real”, como possibilidade de desconstrução de entidades metafísicas (...).¹²⁹

Não se trata, portanto, como observou Eduardo Jardim, de “eliminar a função documental do filme sobre literatura, mas de pôr em questão sua infundada imparcialidade e, a partir daí, reconhecer e explorar sua dimensão ficcional”. Só desse

¹²⁹ Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 81.

modo, assumindo essa tensão produtiva, é que “seria possível fazer um documentário mais ‘verdadeiro’”¹³⁰.

Mas voltando aos poemas-diário de *Cenas de abril*: é como se a poeta nos dissesse (e o gênero “poesia” assinalado na capa reforça): que pode parecer um diário, mas não é, é um livro de poemas, e a sensação de que se trata de um diário não é mais do que uma construção estilística, pois a aparência de diário, de confessionalidade no texto, são sempre isso: técnica, artifício. Ademais, embora *Cenas de abril* seja o livro de Ana Cristina que mais contém poemas-diário, eles não compõem o livro todo. Essa convivência entre poemas com “cara de poema” e poemas que se assemelham ao diário é mais um indício da indistinção proposta entre o eu “confessional” do diário e o eu fingido da poesia.

Porém, se se considera que, apesar de terem uma gênese comum na escrita, o poema e o diário se opõem quanto à figura que comumente fazem de seu autor – no primeiro, o eu construído, fingido, e no segundo o eu real, confessional –, então a inserção do diário na poesia não pode ser uma contaminação que se dá somente em uma direção (o eu fingido da poesia que míngua a realidade do eu confessional), mas deve ser uma contaminação que se dá também na outra direção (o eu real do diário que insufla confessionalidade no eu fingido da literatura). Se nenhuma dessas contaminações se sobrepõe totalmente à outra, é preciso ver como se combinam no texto da poeta. Pois não se trata de uma poesia sobre diários, mas de diários inseridos na poesia, isto é, não se trata de trabalhar com esse gênero para defender uma tese acerca da artificialidade do seu eu, mas de o usar para pensar e fazer literatura.

A aproximação entre gêneros tão díspares em relação à figura do eu é o que causa incômodo em *Cenas de abril*. Pois como conciliar o eu do texto do diário (tão necessariamente identificado com o eu que escreve) com a figura do eu lírico (tão afastado do autor do texto nas considerações literárias a partir da modernidade)? O que a poeta parece operar é um jogo com os nossos preconceitos, uma vez que ela não faz distinção entre esses dois “eus”, ao mesmo tempo em que o sentido dessa indistinção só pode ser dado pela expectativa da diferença. Isto é, a análise do sentido da indistinção entre realidade e artificialidade só pode ser feita pela afirmação da diferença entre esses âmbitos, e é nisso que podemos nos enrolar ao falar dessa poética.

¹³⁰ Jardim, Eduardo. *Tudo em volta está deserto*: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018, p. 84.

A marcação do literário é recorrente em *Cenas de abril*. Isto é, existe, por parte do sujeito lírico, a menção a elementos e situações comuns ao universo de quem escreve, de quem tem a escrita e a leitura de literatura como atividade. Enumero: “os gêneros da poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro”; “olho muito tempo o corpo de um poema”; “quisera dividir o corpo em heterônimos”; “antigamente eu sabia escrever”; “em vez decidi me dedicar à leitura”; “insisto na maldade de escrever”; “te escuto folhear os últimos poemas”; “tenho escrito longamente sobre esse assunto”; “eu também, bem, tenho escrito”; “me exercitei muito em escritos burocráticos”; “decido escrever um romance”; “o livrinho que sumiu atrás da estante”; “Anoto no diário versinhos de Álvares de Azevedo”; “as cenas mais belas do romance o autor não soube comentar”; “Traduzi 5 p de masturbação até encher o saco”; “passei para os alunos redação com narrador sarcástico”; “De leve recito o poema até sabê-lo de cor”; “Leio para os convidados trechos do antigo diário”; “Copiei trinta páginas de Escola de mulheres no original sem errar”; “Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida”.

Tais menções ao literário se somam às referências ao corpo, que também se faz presente ao longo de toda a obra. O corpo aparece, principalmente, enquanto corpo feminino do próprio sujeito lírico: “estou bonita que é um desperdício”; “Lavei os sovacos e os pezinhos”; “Acordei com coceira no hímen”; “posso ouvir minha voz feminina”; “Sou linda; gostosa;”; “Entretanto sou moça / estreando um bico fino que anda feio”. Em alguns momentos, o corpo do texto é mesmo capaz de afetar o corpo físico do sujeito lírico (e vice-versa), tamanha a intensidade da relação entre o eu do poema e o universo das letras: “Datilografei até sentir câimbras”; “o prurido só passou com a datilografia”. Além desses versos há, ainda, diversos “olhos”, “pernas”, “pés”, “mãos”, “coxa”, “sorriso”, “buço”, “ombro”, “seios”, “pescoço”, “nuca”, “costas” espalhados ao longo do livro.

O sujeito poético, ao se referir sempre a si como uma mulher e tratar tanto de sua própria relação com a literatura e a escrita, tensiona ainda mais as diferenças e proximidades entre o eu empírico e o eu do poema. Tal tensionamento intensifica-se nos poemas em que o sujeito poético relata as reações e os comentários feitos por amigos acerca de sua produção literária, como vemos em algumas passagens de “Jornal íntimo”: “Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocam olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata”; “Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam” e “Célia também deu de criticar meu estilo nas reuniões. Ambíguo e sobrecarregado. Os excessos seriam gratuitos. Binder

prefere a hipótese da sedução. Os dois discutem como gatos enquanto rumbas me sacolejam”. Ou seja, como observou Ana Cláudia Viegas, “a pessoa Ana Cristina se funde à autora Ana C. O próprio texto de Ana, com suas alusões a fatos pessoais e amigos, dá margem a essa identificação (...) Nessa tensão, a possibilidade da leitura”¹³¹.

Parece-me que, apesar da artificialidade latente que ela imprime em seus textos, a poeta não queria eliminar essa remissão a um eu biográfico que o diário obrigatoriamente faz. Ana Cristina parece desejar trabalhar com essa possibilidade de associação direta entre um texto e uma pessoa real no mundo. Ainda que, pelas suas técnicas de escrita, pareça minar nossa confiança em querer atribuir biografismo ao texto, ela não se exime de mostrar que o sujeito desses poemas é um escritor tal qual o autor necessariamente é, e não se esquia de trazer um aspecto de diário aos seus poemas. Se a associação direta que faríamos, pelo gênero diário, entre o eu dos poemas e a pessoa Ana Cristina está minada, resta ainda a associação que o diário proclama com algum eu real, com alguma biografia, ainda que não se possa dizer desse eu que seja a pessoa Ana Cristina Cesar. Em outras palavras, se a remissão a um eu biográfico é parcialmente contaminada pela artificialidade do eu da poesia, a parte que sobra insiste em dizer que há alguém real por trás daqueles textos. A segurança de que esse eu real por trás do texto pode, ou deve, ser associado à poeta, está irrevogavelmente avariada, mas é como se Ana Cristina quisesse reforçar: ainda que não se possa saber *quem*, é necessário se lembrar de que há *alguém*.

Sendo assim, podemos considerar que o uso de características do diário nos poemas de *Cenas de abril*, ao passo que problematiza a presença subjetiva do autor na produção literária, funciona como índice de remissão ao eu real ou biográfico que se liga ao texto. E esses dois movimentos, realizados a um só tempo, através dos recursos que os possibilitam, carregam consigo ainda outras particularidades.

Nos poemas-diário, os procedimentos de saturação, enxerto e subtração, quando somados àquela referência a alguém real por trás do texto, configuram um índice da complexidade exigida para a expressão, no texto, desse possível eu biográfico, que não se resolve em cenas completas ou em continuidades lineares, em uma coerência linguística. Ou seja, se há uma remissão a *alguém* real no texto de Ana Cristina, existe também a marcação da complexidade técnica necessária para que esse alguém se expresse através de um texto. Os acontecimentos previsíveis, as relações esperadas, a coerência, a dedução, o sentido explícito, o acordo prévio entre quem fala e quem escuta – nada disso

¹³¹ Viegas, Ana Cláudia Coutinho. *Bliss & Blue*. São Paulo: Annablume, 1998, p. 60.

configura esse sujeito poético, que é feito, pelo contrário, dos sobressaltos rítmicos de uma linguagem entregue a outros parâmetros. (Um pouco no sentido do que disse Baudelaire na dedicatória que escreveu a Arsène Houssaye, onde expõe a sua procura – e a de todos os poetas – por uma forma que se adaptasse aos “movimentos líricos da alma, às ondulações do sonho, aos sobressaltos da consciência.”¹³²)

My dear (*Correspondência completa*)

Em *Correspondência completa*, a poeta vale-se de outro gênero íntimo: a carta. O livrinho, escrito durante a organização de *Cenas de abril*, foi, segundo depoimentos de Heloisa Buarque de Hollanda, sugestão sua. A proposta, pelo que conta, foi devido a uma conversa que tiveram, em que Ana Cristina afirmou o seu gosto por escrever cartas – “Sempre soube que seus poemas tinham alguma coisa dessa escrita de cartas. Mas o formato correspondência ainda não havia sido experimentado na literatura de Ana. (...) sugeri que ela escrevesse uma longa carta para um destinatário imaginário (...)”¹³³.

De fato, até *Correspondência completa* Ana Cristina Cesar não havia publicado um texto literário que mencionasse a correspondência. No entanto, dois anos antes, em 1977, a poeta já havia escrito algo sobre o assunto no *Jornal do Brasil*. Refiro-me à resenha “O poeta é um fingidor” que a autora fez do livro *Cartas de Álvares de Azevedo*, organizado e comentado por Vicente Azevedo.

Já no início do texto é possível entrever a posição da poeta frente à escrita epistolar:

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal, supostamente tudo é mais simples. Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários, nem para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino da carta, seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu “verdadeiro”, à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do eu.¹³⁴

¹³² Baudelaire, Charles. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Tradução: Antonio P. Guimarães. Lisboa: Editora Relógio D'água, 1991, p. 10.

¹³³ Hollanda, Heloisa Buarque de. *Escolhas*: uma autobiografia intelectual. Recife; Rio de Janeiro: Carpe Diem; Língua Geral, 2009, p. 137.

¹³⁴ Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 231.

Vê-se que Ana Cristina Cesar lê o diário e a carta, ambos gêneros confessionais, íntimos, do mesmo modo. Ou seja, como o eu do diário, o eu da carta não é para a poeta mais “verdadeiro” que o do texto literário. Nesse sentido, a autora problematiza a visão do organizador das cartas de Álvares de Azevedo, uma vez que Vicente lida ingenuamente com a correspondência, como se a carta fosse “reflexo fiel do autor, a ser contrastada com seus insinceros versos...”. A literatura a faz duvidar do “cristalino das superfícies”: para a poeta, tanto a poesia, quanto a prosa, quanto a escrita epistolar devem ser abordadas do mesmo modo, pondo de lado a aflição por uma revelação do eu real, pois tanto o outro, como o próprio sujeito, não podem ser diretamente capturados pela linguagem.

Para Ana Cristina, a sinceridade do texto não teria a ver com o seu suporte, se carta, se diário ou se literatura, mas antes com o que a poeta chama de “força do texto”, que emerge de dentro da produção escrita. Diante de gêneros autobiográficos, a poeta prefere a postura “mais rica” de Mário de Andrade – “correspondente contumaz” –, que, segundo ela, reconhece que

(...) o fingimento é próprio da literatura, mas só se afirma sobre bases deveras sentidas. A insinceridade porém não se detecta cotejando o documento com a literatura de um autor, mas dentro da própria produção literária, como problema intrinsecamente literário, como dado revelador de um jogo de recalques e poderes.¹³⁵

Diz ainda Ana Cristina que, “Através de Mário, revitaliza-se o uso inteligente da biografia e da correspondência, e evita-se um cotejamento simplório entre o literário e o extraliterário”.

No modo como Vicente Azevedo parece entender o papel das cartas e demais escritos autobiográficos de um autor, ao ler os escritos epistolares de Álvares de Azevedo poder-se-ia ter uma imagem mais fiel de seu verdadeiro eu, pois nas cartas “sim, o poeta é sincero, autêntico, verdadeiro, ingênuo; enquanto nas poesias ele finge o que não foi, ‘criando uma falsa imagem de boêmio’”. Mas é contra essa ideia que Ana Cristina se posiciona ao lado de Mário, para quem a revelação dessa “insinceridade” na poesia não pode ser abordada de maneira tão simplória. Para ela, parafraseando Mário de Andrade em seu célebre ensaio “Amor e medo”, “a poesia fica mais fraca quando o poeta trabalha em cima do que não conhece, e mais forte quando seus medos e pudores recalcados emergem da força do texto, a despeito do seu controle consciente”. Ao lado de Mário,

¹³⁵ Ibid., p. 232.

Ana Cristina defende que nada garante maior sinceridade do autor em suas cartas, sendo a força do texto o único índice através do qual pode-se reconhecer como e onde falam as ideias mais sinceras e pessoais de quem escreve. Os textos poéticos de Álvares de Azevedo, ainda que falassem sobre experiências de boemia que ele nunca experimentou em vida, indicavam, talvez inconscientemente, as forças e sentidos profundos de seus recalques, de modo que poderiam revelar a vida do autor com muito mais sinceridade do que suas cartas, ainda que estas tratassem de assuntos da sua vida particular.

E Ana Cristina termina assim a sua resenha, sugestiva:

(...) as cartas de Álvares de Azevedo ficam à espera ou de outro acadêmico do mesmo quilate, ou de um curtidor matreiro e sabido, ou ainda de quem as aproveite, sem ingenuidade, como matéria-prima para outros escritos e, quem sabe, outras cartas?¹³⁶

Aqui, reforço mais uma vez o vínculo estreito entre a obra poética de Ana Cristina Cesar e seu trabalho como crítica, pesquisadora, tradutora (e exímia escritora de cartas). A fatura poética não é desvinculada do pensamento e do fazer crítico, os exercícios, antes, se contagiam mutuamente. Como notou Maria Lucia de Barros Camargo,

na esteira dos grandes poetas modernos, Ana Cristina Cesar exerceu o tríplice ofício: poesia, tradução e crítica. Três atividades mutuamente iluminadoras e fecundantes, três atividades originárias de um único e mesmo ato: o ato de ler. E também não surpreende que a leitura de seus ensaios críticos possa ser a leitura da formação de uma poeta que, ao falar do outro, fala de si própria, evidencia preocupações estéticas e teóricas, expõe preferências e rejeições literárias, põe as paixões a nu.¹³⁷

De modo geral vê-se, como aponta Camargo, que os textos críticos de Ana Cristina Cesar, ainda que tratem de autores diferentes entre si, enfatizam os mesmos conflitos, isto é, “as relações entre ficção e realidade, pensadas a partir das formas literárias, dos gêneros. Trata-se de ver as relações entre literatura e biografia, literatura e documento, literatura e história, romance e confissão.”¹³⁸

Voltando ao texto de *Correspondência completa*, é possível então concluir que, como acontece com o uso do diário em *Cenas de abril*, a apropriação da carta pretende duvidar de seu suposto eu cristalino, diretamente acessível. O texto de *Correspondência completa* evidencia essa tensão de verdade *versus* mentira, sinceridade *versus*

¹³⁶ Ibid., p. 233.

¹³⁷ Camargo, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003, p. 49.

¹³⁸ Ibid., p. 60.

insinceridade – “Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira?”; “Não fui totalmente sincera.”; “(...) só posso dizer que corei um pouco de ser tudo verdade. F. penso não percebe, mas como sempre mente muito. Mente muito!”. Mas acrescenta, a partir das reflexões da resenha citada, a constatação da existência de um outro índice de sinceridade e de um outro nível de subjetividade a ser buscado através do texto: a latência, no texto, dos recalques e pudores mais íntimos do escritor, e o encontro com uma subjetividade que não é a dos acontecimentos corriqueiros, mas a da afetação profunda que decorre desses acontecimentos.

Como o diário em *Cenas de abril*, a carta remete à ideia de um eu real por trás do texto, mas, no caso epistolar, não apenas na figura daquele que escreve, mas também na do seu interlocutor. O leitor de uma carta é um destinatário com nome, sobrenome, endereço fixo. No entanto, ao trazer uma carta para o âmbito da poesia publicada, esse interlocutor já não possui exatidão. Nesse sentido, o destinatário do livrinho é tratado por “my dear”, enquanto o remetente é “Júlia”, nome evidentemente contrastado com o da poeta na capa da obra. Ana Cristina, portanto, problematiza a escrita que se destina a não se sabe quem, e ficcionaliza o remetente, ao mesmo tempo em que sinaliza mais uma vez um desejo por sustentar no texto a ideia de subjetividades reais que por ali entram em contato.

Mas esse desejo por contato é explicitamente problematizado em *Correspondência completa*. Surge no texto a menção à dificuldade de expressar uma subjetividade através da escrita, comunicar a sua “ternura” – “Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”. As cartas aparecem como insuficientes: “Depois que desliguei o telefone me arrependi de ter ligado, porque a emoção esfriou com a voz real. Ao pedir a ligação, meu coração queimava. E quando a gente falou era tão assim, você vendo tv e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas cartas)”.

Só que as cartas só parecem insuficientes ao ponto de serem frustrantes quando associadas à falta de estilo. A insuficiência não impedia Ana Cristina de escrever, era, antes, alimento para sua poesia. O que frustrava era a suposta objetividade de quem “escreve devagar e conta a vidinha tipo dia-a-dia”, de quem diz algo como “saiu o sol aqui em Paris esta tarde depois de alguma chuvas esparsas e nós passeamos muito, beijos, saudades” acreditando que isso comunica algum afeto, que possibilita um compartilhamento da experiência real. É notável que Ana Cristina, a despeito da reclamação de alguns de seus interlocutores acerca do seu “estilo sobrecarregado”, não abria mão dele nas cartas que de fato enviava a destinatários determinados, como Heloisa

Buarque de Hollanda, Clara Alvim, Ana Candida Perez, Cecília Londres. A técnica, disse ela em uma dessas epístolas, não equaciona com insinceridade, nem é avessa à paixão – “mas acontece que a técnica não é de propósito, já incorporou, e por que técnica equaciona com insinceridade? E a minha escrita é de o quê?”¹³⁹. Ou seja, a dificuldade de expressar a subjetividade não era um impeditivo à escrita das correspondências, pelo contrário: precisava estar presente para funcionar como índice de afetividade e esforço pela comunicação. Ignorar essas dificuldades e supor que tudo se resolvia com uma linguagem fácil era o oposto da manifestação de “um coração que queima”.

Correspondência completa, de fato, explicita várias questões acerca de si mesmo. Por exemplo, no trecho em que diz:

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.¹⁴⁰

A poeta novamente aponta para a impossibilidade de confessar os próprios sentimentos através da escrita, que não se trata de buscar sentidos ocultos nas entrelinhas, e que também, na ponta oposta, não se trata de abordar o texto como pura literatura, sem referência direta à vida. Ana Cristina reafirma a indistinção que abordei ao examinar o uso do diário em *Cenas de abril*, agora no emprego do gênero carta.

No livrinho de apenas dez páginas, “Júlia” assemelha-se muito a voz dos poemas de *Cenas de abril*, às situações narradas naqueles versos, o que mais uma vez tensiona a relação entre sinceridade e fingimento. Veja-se alguns desses ecos internos, em *Cenas* e em *Correspondência completa*, respectivamente:

“Frio nos pés”/Mãos e pés frios sob controle”

“Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo”/”Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados”

“Roberto Carlos a gemer nas curvas da Bahia”/”Ouça muito Roberto”

“Acho uma citação que me preocupa: ‘Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las’”/O que importa é a carreira, não a vida. Contradição difícil”

“21 de fevereiro”/”O que escrevi em fevereiro é verdade”

¹³⁹ Filho, Armando Freitas; Hollanda, Heloisa Buarque de (orgs.). *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 56.

¹⁴⁰ Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 90.

“Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera”/ “Não fui totalmente sincera”.

Tal complementariedade entre os livros dá-se também pela repetição de alguns nomes, como os de Célia e Ângela. Célia, que no primeiro livro criticava o estilo sobrecarregado e ambíguo do sujeito poético de *Cenas de abril*, agora diz para Júlia que o que importa é a carreira, e não a vida. Ângela continua com a sua presença misteriosa (em *Cenas de abril*, “Ângela nega pelos olhos: a woman left lonely”, e, aqui, “(ecos de Ângela)”). Além dessas retomadas, há ainda a continuada indicação de um eu poético envolto no universo das letras: “Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro”; “Epígrafe masculina do livro (há outra, feminina, mais contida), do Joaquim: (...)”; “Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor”.

O texto tem algum humor, que lembra aquele adolescente do livro anterior, como vemos neste trecho: “Só hoje durante a visita de Cris é que me dei conta que batizei a cachorra com o nome dela. Teve discreto repuxo de embaraço quando gritei com Cris que me enlameava o tapete. Cris fugiu mas Cris não percebeu (julgando-se talvez homenageada?)”. Ou, também, em: “O mesmo Gil jura que são de Shakespeare os versos ‘trepar é humano, chupar divino’”.

No texto, Júlia fala mais sobre o que aconteceu num só dia e um pouco sobre o dia anterior. Os outros relatos ou comentários, sem marcação temporal clara, parecem próximos, uma vez que a remetente não precisa relembrar um acontecimento, como a festa, o almoço, a história das mães, quem é Thomas. O texto dá a entender que “my dear” e “Júlia” correspondem-se com frequência, as cartas não parecem demorar – o que causa estranhamento com a indicação de que essa carta, sozinha, seja a correspondência completa.

Em relação à forma, o texto obedece a alguns códigos, atende, em partes, ao que se espera desse gênero. Isto é, o autor da carta fala sobre o lugar em que está, espécie de ambientação. Reconta seus dias, os casos: “Só hoje durante a visita de Cris”, “Deu discussão hoje com Mary”, “Ontem fizemos um programa, os três”, “Sonho da noite passada:”, “Passei a tarde toda na gráfica”. Faz perguntas – “E a somatização, melhorou?” –, responde outras: “Meu pescoço está melhor, obrigada”, “E depois você ainda diz que eu não respondo”, “Ainda aguardando”, “Já tirei as letras que você pediu”. Talvez seja possível identificar, nessa prosa, aqueles elementos de saturação, subtração e enxerto que tornam seus relatos cifrados. No entanto, por se tratar de uma correspondência que aborda assuntos que parecem particulares, esses recursos parecem indicar não apenas um

truncamento do texto, mas que entre o remetente e o destinatário há o prévio conhecimento dos assuntos que se tratam ali, de modo que a eles, talvez, a prosa não pareça truncada, nem os relatos incompletos.

A dimensão do corpo também se faz presente, e o texto tem algumas passagens eróticas: “Penso pouco no Thomas. Passou o frio dos primeiros dias. Depois, desgosto: dele, do pau dele, da política dele, do violão dele”; “Ralhei com tesão que me deu uma dor puxada”. Porém, é importante destacar que o erótico aqui não se apresenta como uma manifestação sexual prazerosa, sendo reforçado pelo sujeito lírico um sentimento de frustração nessa relação entre corpos. Está associado ao sexo algum incômodo, como visto nas passagens acima e nestas outras de *Cenas de abril*: “Nossa primeira relação sexual. Estávamos sóbrios. O obscurecimento me perseguiu outra vez. Não consegui fazer as reclamações devidas”; “Binder me afaga sempre no lugar errado”.

É interessante notar que a dificuldade de se aproximar se mostra, no texto, em dois níveis: há a dificuldade de transportar, pela escrita, algo que aproxime, e há também a dificuldade de não se sentir satisfeito mesmo quando existe uma aproximação física intensa. Ainda que seja difícil, pela escrita, o contato, ela é a possibilidade mais valorizada por “Júlia”, que parece assegurar o lugar da literatura. O texto literário, como vimos em passagem mais acima, é mais emocionante que outras materialidades, como a voz ao telefone, ou mesmo um corpo tocando outro corpo.

Não consigo contar a história completa (*Luvras de pelica*)

Escrito durante o período em que Ana Cristina Cesar fazia seu mestrado em *Theory and Practice of Literary Translation* na Inglaterra, o livro é composto por diversos blocos de texto que se organizam anterior ou posteriormente aos títulos “Epistolário do século dezenove.”, “Primeira tradução”, “Dia seguinte” e “Epílogo”. O texto tem passagens longas e outras curtíssimas, compostas por uma só frase, havendo sempre entre elas um espaço em branco considerável, o que cria algum silêncio, uma breve pausa entre os fragmentos.

Trata-se, como disse a própria poeta, de “poesia disfarçada de prosa” ou prosa com “ritmo obsessivo na cabeça”¹⁴¹: a cada fragmento há uma série de recursos próprios

¹⁴¹ “Também estou fazendo um livrinho que por enquanto tem o nome absurdo de “Edição Autorizada do Caderno de Viagem de Querida”. Vai ser outro problema familiar, é bem impubescível – mas todo PROSA

da linguagem poética, como quebras de linha que tornam a frase um verso, as várias aliterações, rimas, repetições – tudo a enfatizar a sonoridade do texto, a plasticidade das palavras:

(...)
 mas meu desenho guarda sim
 você
 não fala
 trai
 um desejo pardessus tous les autres
 (...)
 (Cesar, 1982, p. 98)

*

(...)
 Não queira nada que perturbe este lago agora,
 bem.
 Não pega mais o meu corpo; não pega mais o
 seu corpo.
 Não pega.
 (...)
 (Cesar, 1982, p. 95)

*

(...)
 Pondo na mala de esquelha sobras do jantar,
 gatos e bebês adoentados.
 Bafo de gato. Gato velho parado há horas em
 frente da porta da frente.
 Qual o quê. Coração põe na mala. Coração põe
 na mala. Põe na mala.
 (Cesar, 1982, p. 100)

*

(...) Você será possível que não
 avisou que se mudou? Eu estou escrevendo para
 a peça vazia, para a louca senhoria, para a
 locatária com mania?
 Me desculpe mas isso é uma grande covardia.
 (Cesar, 1982, p. 107)

mesmo, ou poesia disfarçada de prosa, ou diário com ritmo obsessivo na cabeça”. Cesar, Ana Cristina apud Camargo, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003, p. 254.

A dificuldade em “explicar a ternura” a um outro acentua-se em *Luvas de pelica*, e são várias as passagens do livro em que o sujeito marca essa impossibilidade: “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 (...)”; “(...) mas eu não vejo, / e é por isso que – está vendo aquele lago com / patos? não, você não vê daí (...)”; “Eu respondo que não consigo ver. / Saio para a rua e no limite encontro o boulevard iluminado, árabes passando mais espertos, medo da superfície, (...), respondo que não consigo ver ainda.”.

O livro é perpassado por um tom grave, melancólico e angustiado, efeito resultante de uma série de negativas: “Não escrevo mais”; “mas não falo”; “nada lá fora”; “cheguei aqui / e não tem ninguém aqui”; “tentei traduzir e não pude muito com aquilo”; “and then it was over”. Somam-se a essa negatividade sensações de pânico, inércia, vazio e dor: “Fico quieta”; “Quando você morrer os caderninhos vão todos para a vitrine da exposição póstuma”; “Estou muito compenetrada no meu pânico”; “Quero te passar o quarto imóvel”; “Gosto de mim, não gosto, gosto, não gosto”; “Meu hóspede não percebe a minha dor. Flash de sangue em golfada pela boca” – “grandes coisas se passando nos quatinhos”, como escreveu a autora em carta a Ana Candida Perez¹⁴².

Em *Luvas de pelica* é angustiante a espera da correspondência, a raiva pela carta que não chega nunca. Mas ao mesmo tempo há uma vontade por parte do narrador (ou sujeito lírico) em preservar o silêncio, vontade de “sair da pauta”, talvez porque quando se diz não é exatamente aquilo, e então o medo de “estragar esse silêncio” – “(...) arriscando o telefonema internacional que dá margens a suores contrariando o I Ching que manda que eu me cale, ou diga pouco, ou pelo menos respeite esse silêncio”. E de novo a frase, agora inclusive entre aspas: ““não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?””.

Ana Cristina, em sua fala no curso de Beatriz Resende na Faculdade da Cidade, enfatiza o aspecto “grilante” da poesia, isto é, a sua incapacidade de comunicar “nesse sentido que a nossa fala daqui comunica, ou a fala do jornal comunica”. Poesia incomoda muito, diz ela. A autora, negando a acusação de que haveria em seu texto um desejo por hermetismo, afirma que queria se comunicar, mas a intimidade foge sempre, sobretudo na escrita. A aproximação aos gêneros da intimidade, do diário e da carta, parece ser uma

¹⁴² Filho, Armando Freitas; Hollanda, Heloisa Buarque de (orgs.). *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 281.

tentativa de tornar essa impossibilidade ainda mais evidente, ao passo que ressalta o desejo por encontro, por alguma forma de compartilhamento. Nem se a poesia encarnar a forma comum ao mais íntimo, ao mais confessional, ela é capaz de transmitir uma verdadeira subjetividade – “A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura (...) É como se o meu texto estivesse brincando ou puxando, não é ‘brincando’, é puxando até o limite esse desejo do leitor”. E completa: “Eu queria me comunicar. Eu queria jogar minha intimidade, mas ela foge eternamente.”¹⁴³

Mas esses entraves não anulam o desejo por encontro, por mobilizar o outro, e é por isso que o narrador de *Luvas de pelica* não pode dar fim à correspondência – “Não me peça para arrancar as figuras da parede (...) atirar álbuns inteiros de retrato pela janela que ficou longe (...) ou pior ainda, não mandar carta nenhuma e have done with it.”

O outro, à medida que mais desejado, mostra-se cada vez mais inapreensível. E, uma vez que o outro é impossível, quem narra também se descentra, e vai sendo contaminado por outras vozes, não cabendo ao leitor ter certeza quanto a quem está falando. A questão do interlocutor torna-se, em *Luvas de pelica*, muito mais latente do que nos dois livros anteriores – “Vamos sair? Vamos andar no jardim? Por que você me trouxe aqui para dentro deste quarto?”; “Estou te dizendo isso há oito dias”; “está vendo aquele lago com patos? não, você não vê daí”; “Tinha uma cena em West Side Story que me ocorre, confere se é a mesma que te ocorre”; “Eu quero que você saia daqui”. O aspecto dialógico dá ao texto o caráter de cena dramática – algumas vezes o narrador fala como se estivesse num palco de teatro, reagindo ao comportamento da plateia: “Thank you very much, thank you very much. A próxima canção que eu vou cantar é Me Myself I (aplausos fortes e breves e mais longos)”; “Não estou pegando direito. Por que estão vaiando agora?”.

Esse descentramento parece indicar, também, a incorporação de questões do ato tradutório em sua poesia, reflexões suscitadas por seus estudos na área, durante o seu mestrado na Inglaterra. Ana Cristina à época da produção de *Luvas de pelica* escrevia a sua tradução comentada do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield. Nesse curso, a autora mostrou-se interessada, como lê-se em seu belo artigo “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, num outro modo de traduzir, mais elástico, criativo, apaixonado. Ao invés de filiar-se ao movimento de tradução “tipo missionário-didático-fiel” (como teriam feito os poetas concretos), Ana Cristina prefere um segundo, um movimento “não

¹⁴³ Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 296-308.

empenhado”, mais livre, onde “o acesso de paixão que divide o tradutor entre sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto novo onde a paixão é visível”¹⁴⁴. Nos comentários que escreveu sobre suas escolhas ao traduzir o conto, a poeta afirma: “(...) na qualidade de autora, essa fusão de ficção e de autobiografia me seduz. E, na qualidade de tradutora – alguém que procura absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor –, não consegui deixar de estabelecer uma relação pessoal entre ‘Bliss’ e a figura de KM”.¹⁴⁵

Como nos livros anteriores, o que o texto relata se aproxima do que se sabe sobre a autora. O narrador (ou o sujeito poético) de *Luvax de pelica*, está, como de fato estava Ana Cristina, longe do Brasil, conhecendo países europeus, grandes capitais do mundo, estudando, falando em língua estrangeira, traduzindo Katherine Mansfield, enviando muitas cartas. No entanto, ao contrário do que se esperaria de um relato de viagem – a menção aos lugares visitados, comentários sobre o que se está vendo, como são as pessoas, a comida, como é viver fora –, o que temos é a movimentação em direção ao outro que não está lá, referência constante “ao ponto de partida”, como disse Heloisa Buarque de Hollanda¹⁴⁶. O narrador está obcecado com a correspondência, com a espera de uma resposta, obcecado em tentar transportar ao outro, pela escrita, o seu afeto.

O desespero no livro tem a ver com não saber o que fazer com essa vontade de se corresponder, com não saber aonde isso tudo vai chegar: “Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência”. O sujeito sente raiva da demora em qualquer resposta: “Quando não chega carta planejo arrancar o calendário da parede, na sessão da dor. Faço cobrinhas que são filhotes de raiva – raivinhas que sobem em grupo pela mesa e cobrem o calendário da parede sem parar de mexer”; “Querida. É a terceira com esta a quarta que te escrevo sem resposta”.

O desejo controlado talvez permitisse que ele “escrevesse devagar e contasse a vidinha tipo dia a dia e os projetos de volta”. Mas a narrativa sem truncagem, sem sobressaltos, não parece que daria conta de tudo que acontece e afeta esse sujeito, isto é, a linearidade de causa e efeito não criaria uma nova possibilidade de encontro mais real, de comunhão entre quem escreve e quem lê. Por isso, o narrador prefere construções deste tipo:

¹⁴⁴ Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 267.

¹⁴⁵ Ibid., p. 327.

¹⁴⁶ Hollanda, Heloisa Buarque de. “A imaginação feminina no poder”. In: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 443.

(...)

Fiquei sabendo melhor como é o desmaio.

Você não apaga – acende uma velocidade de sonho sólido, e você vê tudo num minuto. Até a sala de ópio com Fats Waller cantando “Two sleepy people” em câmera bem lenta: no coração de Paris uma câmara de sonho oriental, tapetes persas fechando as paredes e almofadas fechando os olhos como no paraíso. Você pode também sentar de novo na Place des Vosges, que é perfeita, cartão-postal mágico voador. Parece que você vê e pega, ou fica completamente dentro. Não é uma esponja nem uma bagatela. Até a travessia do canal, ou a primeira vez que alguém te cobriu de beijos, o nervoso de perder o trem por dois minutos. É um cinema hipnótico, sem pernas. Não é vago. (Cesar, 1982, p. 114)

O narrador tem “aquela rejeição das soluções mais fáceis”. Mas em *Luvas de pelica* ele vacila, e chega a considerar suspender a correspondência: “Desisto de escrever carta”; “planejava levantar uma cortina de fumaça e abandonar um a um os meus correspondentes”; “Baixo os olhos, evito a tela e como mestre deixo escapar a carta que não mando. Ele não sabe mas meu discurso de hoje à tarde na casa de chá em Paris era a carta para a primeira capital que eliminei”; “Que corto de vez essa espera de carteiro”. Porém não consegue, uma vez que a correspondência é o motor de sua escrita.

O texto apresenta trechos de cartas convencionais, trechos postos entre aspas, o que, depois de tantos sobressaltos, nos faz reconhecer que a escrita linear é, para a vontade daquele que narra, estranha e pouca: “Querida, / Hoje foi um dia um pouco instável em Paris. / Recebeu meu primeiro cartão-postal?”; “saiu o sol aqui em Paris esta tarde depois de algumas chuvas esparsas e nós passeamos muito, beijos, saudades”. Desejamos, então, mais sobressaltos, mas o narrador avisa: “Fico tentando te mandar um pedacinho de onde estou mas fica faltando sempre”. Assim, é consciente de que não é possível transmitir tudo, de que há sempre algo que escapa, mas a sua “desordem” é a maneira mais possível de contato.

O livro é encerrado com o texto “Epílogo”, que se põe distante dos fragmentos anteriores não só pela sua disposição mais afastada, mas sobretudo por ter como narrador uma voz bastante diferente da anterior, isto é, mais distante do eu empírico da poeta. O eu desse último texto se apresenta como um mágico, um ilusionista a conduzir um espetáculo:

(...) Num minuto vou passar para vocês vários cartões-postais belos e brilhantes.

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.
 Abro a mala com esta chave mestra em cerimônias do tipo,
 se me permitem a brincadeira.
 A primeira coisa que encontramos na mala, por cima de tudo, é –
 adivinhem – um par de luvas. (Cesar, 1982, p. 116)

Ele veste as luvas que retira da valise, são luvas de pelica, e veste uma a uma. Da mala, com as mãos já protegidas, retira centenas de cartões-postais. O ilusionista segue narrando ao público que acompanha a cena (nós leitores?) a sua manipulação daqueles objetos: “agora com estas mãos, ao acaso, apanho o primeiro cartão-postal, que contemplo por um instante sob a luz... há um reflexo... mas vejo aqui uma moça afogada entre os juncos... passo o primeiro cartão, por favor passem uns para os outros...”. O público parece seguir as recomendações desse sujeito misterioso, passando, entre eles, os postais retirados da mala.

Não só passam os cartões de mão em mão como são convidados a olhá-los mais atentamente, procurando neles algum registro: “Reparem nesses bolinhos presos com elástico, e aliás ia me esquecendo de dizer, podem e devem verificar se no verso há palavras rabiscadas”. Algumas das palavras encontradas nos versos dos postais, enunciadas pelo sujeito durante o manuseio, são passagens que já lemos no livro, nos blocos de texto que antecedem esse desfecho.

A cerimônia nos é descrita até o momento em que aquele eu não pode mais com aquilo, precisando sair, disfarçando um choro:

Vão lendo, vão lendo, a maioria está em branco mesmo, com licença.
 Eu preciso sair mas volto logo.
 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. (Cesar, 1982, p. 119)

Ao deixar o público, abandona as luvas de pelica. As luvas de couro fino e valioso, que protegem as mãos e o objeto a ser pego, impedindo uma contaminação física entre esses elementos. É como se esse sujeito, com as luvas, protegesse toda a vontade de

contato presente nesses postais, resguardando-a (ao passo que essa proteção é também um afastamento, pois impede qualquer contato direto entre o objeto e aqueles que o manipulam – situando o objeto (o texto literário?) a uma distância segura de todos os que lidam com ele, inclusive o próprio narrador). E passa as luvas para que outros percebam como aquilo é precioso, como todas aquelas tentativas de comunhão importam – embora a saída súbita e o choro indiquem uma crença de que, talvez, aqueles que o assistem não consigam sentir-se parte daquilo, não consigam compor o encontro proposto.

É para você (*A teus pés*)

O livro à época inédito é o maior da poeta, composto por quarenta e três poemas. Na verdade, afirmar com certeza o gênero desses textos (e os dos que constituem os outros livros) não é tarefa fácil – e talvez nem desejada. Isso porque, como apontou Maria Lucia de Barros Camargo¹⁴⁷, as fronteiras entre poesia e prosa encontram-se propositadamente fragilizadas em sua produção. Mais do que uma ruptura, Ana Cristina propõe uma desierarquização, uma indiferenciação entre gêneros.

De todos os poemas que compõem *A teus pés*, apenas seis não contêm o pronome de tratamento “você” ou algum pronome pessoal como “te”, “teu/tua”, “seu/sua”. E mesmo quando não trazem essa marcação gramatical de referência à segunda pessoa, ao interlocutor, eles também formam duplas: mulheres e crianças, dois quartos vazios, o sujeito que menciona um outro que está situado fora do texto: “briga rápida com A”, “carta para B”, “afasia com H”.

Há no decorrer do livro um número enorme de pedidos, convites, alertas por parte do sujeito lírico, dirigidos ao outro indeterminado, sempre de maneira ansiosa, imperativa: “Veja”; “Não presta atenção em mim”; “Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passional”; “Recomendo cautela”; “Te apresento”; “Liga amanhã outra vez sem falta”; “Me entenda faz favor”; “Juro”; “escreva cartas doces e azedas” – são alguns dos versos que evidenciam essa cobrança do sujeito poético em relação ao seu interlocutor.

¹⁴⁷ Camargo, Maria Lucia de Barros. “Do fim do poema à ideia de prosa: para reler Ana Cristina Cesar”. In: *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

Há, ainda, repetidas menções à troca de correspondências, gênero que também enfatiza o desejo de mobilização do interlocutor: “Vamos iniciar outra Correspondência, ela propõe”, “Vamos fazer alguma coisa: escreva cartas doces e azedas”, “Sua resposta vem de barca e passa por aqui, muito rara”, “Me escreve mais, manda um postal”, “Quando entre nós só havia/uma carta certa/a correspondência completa”, “As cartas/não mentem/jamais”, “As cartas, quando chegavam, certos silêncios”, “Amizade nova com o carteiro do Brasil”, “Cartões-postais escolhidos dedo a dedo”. A menção às cartas acontece não só como assunto mas na forma mesmo do texto, como se vê ao final do poema “II” de “Duas antigas”: “(...) O lugar do passado? Na próxima te digo quem são os 3, mas os outros grandes... eu resisto. Não fica aborrecida: beijo político lábios de cada amor que tenho”.

Nesse mesmo sentido – mas de modo menos evidente e com pouquíssima recorrência ao longo do livro – existe a imitação do diário, como se vê nos versos de um poema sem título, onde o sujeito poético lista alguns episódios íntimos, como quem escreve em sua agenda pessoal: “(Junto a lista lacônica das férias: mudança, aborto, briga rápida com A, tensão dramática em SP, carta para B – pura negação –, afasia com H, tarde sentida no Castelo.)”.

Pode-se contar nos dedos os poemas do livro que não contêm termos como “coração”¹⁴⁸, “amor”, “passional”, “nostalgia”, “sentimental”. É certo, que, sozinhas, essas palavras poderiam servir igualmente a um poema antilírico, impassível. Mas em *A teus pés*, em meio a tantas evocações da interlocução e referências, ainda que enviesadas, a estados emocionais e formas de afeto, elas marcam uma voz poética que se volta desejanse a um outro.

Um outro e não vários. O outro tão desejado pelo sujeito lírico, embora sempre indeterminado, não é nunca uma multidão ou mesmo um grupo de pessoas. As relações aludidas no texto não extrapolam o âmbito estreito entre duas pessoas. O sujeito dos poemas busca aproximar-se ao máximo e assim o outro é tratado por “você” e não “vocês”. “Você” não é alguém exato, com nome e rosto certo, é sim “pronome intercambiável”¹⁴⁹. Essa marcação contínua nos textos evidencia a obsessão do sujeito

¹⁴⁸ Em seu trabalho “Eco” (exposto no Centro Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, entre abril e maio deste ano), a poeta Marília Garcia riscou todas as palavras de *A teus pés* (a reunião dos livros, na edição recente da Companhia das Letras), deixando “pulsar” apenas as ocorrências (frequentes nos quatro livros) da palavra “coração”.

¹⁴⁹ Como ressaltou Viviana Bosi: “Esse outro a quem se endereça o sujeito da enunciação é também um ser de linguagem, uma vez que foi incorporado à escrita e tornou-se um “você”, pronome intercambiável”. In: *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 17.

daqueles poemas não por alguém específico, seja ele real ou imaginário, mas pela própria ideia de interlocução. Não importa o lugar de onde o sujeito fala ou o que diz, como assinala Flora Süssekind, “mas a ideia mesma de conversa, fala, e isso de dirigir-se a alguém”¹⁵⁰.

Em quase todos os poemas do livro esse outro aparece de repente, invadindo como um pronome pessoal o poema que até então não era marcadamente direcionado. A súbita intromissão deixa o leitor sem saber ao certo quem é esse “você”, de onde vem essa voz, pois ora o pronome pode estar relacionado a um “ela” ou “ele” anteriormente citado, ora se refere a alguém desconhecido, que não compõe, enquanto personagem, a cena do poema. Quero dizer, ora o outro parece estar dentro do poema, ora fora dele, ou mesmo dentro e fora, como é o caso do poema “Marfim”:

A moça desceu os degraus com o robe monogramado no peito: L.M. sobre o coração. Vamos iniciar outra Correspondência, ela propõe. Você já amou alguém verdadeiramente? Os limites do romance realista. Os caminhos do conhecer. A imitação da rosa. As aparências desenganam. Estou desenganada. Não reconheço você, que é tão quieta, nessa história. Liga amanhã sem falta. Não posso interromper o trabalho agora. Gente falando por todos os lados. Palavra que não mexe mais no barril de pólvora plantado sobre a torre de marfim.¹⁵¹

O poema, a princípio bastante narrativo, é de repente atravessado por uma proposta, feita não se sabe exatamente por quem, se pela moça que desceu os degraus, se por quem observava sua movimentação, ou se se trata de uma sugestão feita em outro lugar, em momento diferente daquele da primeira oração. Nessa confusão de vozes surge outra, que faz uma pergunta no mínimo desconfortável. A partir daquela dúvida, surge a menção à literatura, que se incorpora ao texto: “Os limites do romance realista”, apontamento que pode soar como resposta à pergunta anterior. Sem se revelarem como citação, como referência, aparecem ainda “Os caminhos do conhecer”, nome de um livro de Angela Melim, e o título de um conto de Clarice Lispector, “A imitação da rosa”. Em seguida, a subversão de um mote de sabedoria popular – “As aparências desenganam”. E uma série de orações curtas, diretas ao ponto, que parecem querer encerrar a conversa por agora. Mais longa é a última frase, truncada pelo excesso de aliterações das oclusivas “p”

¹⁵⁰ Süssekind, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995, p. 15.

¹⁵¹ Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 14.

e “b”, e de “l” e “r”, cuja imagem, secamente introduzida na cena, parece querer simbolizar a tensão em que o texto termina.

O início do texto é mais lento devido ao comprimento um pouco mais estendido de suas orações, sua pontuação e seu conteúdo: a imagem de uma moça de robe descendo escadas, a correspondência com “C” maiúsculo, como se fosse a Ideia de correspondência (talvez no que ela significa de distância e espera, ou de identificação e correlação), a pergunta que retoma todos os amores. Apenas a primeira oração, mais narrativa, vale-se do pretérito perfeito. O restante do texto está no presente (com exceção de “amou”), o que contribui para a sensação de confusão, pois no poema se processa um encurtamento do tempo, uma concentração do espaço que se soma à sequência de vozes, de “gente falando por todos os lados”. O texto, a partir da pergunta feita por não se sabe quem, ganha ritmo mais acelerado em razão da sucessão de frases curtas.

O sujeito do poema (ou a voz em primeira pessoa de um outro), ao afirmar que as aparências desenganam e que ele próprio está desenganado, retoma o tema central do conto mencionado de *Laços de família*. As aparências tiram do engano, mostram a realidade, ou melhor, condenam à realidade, como o que acontece com a personagem Laura de “A imitação da rosa”, que ao se deparar com um ramalhete de rosas, em sua aparência bela e espantosa, volta ao seu conflito original, a dicotomia entre vida cotidiana e experiência vital, que a fez ter sido internada em um hospital psiquiátrico. O sujeito do poema, tal qual Laura, está desenganado, opera em outra lógica, o que poderia justificar a construção do texto como confusão de vozes.

Ainda que o chamado ao outro seja insistente em todo o livro, há vezes em que o próprio sujeito parece estar incerto quanto à possibilidade de contato. É o que se vê, para além da passagem “Não reconheço você, que é tão quieta, nessa história” de “Marfim”, nestes versos: “Não presta atenção em mim.”, “Estou tocada pelo fogo. Mais um roman à clé? Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna. Nem te conheço”, “Recomendo cautela. Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada”, “Te amo estranha, esquiva”, “E sem bravata, coração, aumento o preço”, “Não me toques, / foi minha cortante resposta”, “Nunca mais te disse uma palavra”, “Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante”, “Desde que voltei tenho sobressaltos / ao ouvir tua voz ao telefone. / Incertas. Às vezes me despeço com brutalidade”.

Essa incerteza do sujeito lírico em relação ao chamamento ao outro cria uma tensão, que é sustentada pela forma do texto, isto é, a dúvida quanto ao encontro

manifesta-se também na sintaxe. Embora o livro seja repleto de aspectos amorosos, o texto, como disse a própria Ana Cristina Cesar, “dribla” o derramamento lírico. Dribla porque nem sempre há causalidade entre um verso e outro, entre uma oração e outra. Em todos os poemas do livro, o corte, contrário à meditação, à demora amorosa, está presente. O romantismo que o título do livro pode sugerir é perturbado pela forma dos textos.

No livro, pode-se ver mais aqueles procedimentos identificados por Annita Costa Malufe: subtração, enxerto e saturação. Há mais elementos aglomerados e heterogêneos, que fazem com que saltemos “de uma oração a outra, como se impelidos por um acelerador”¹⁵².

Mas se o ritmo veloz e truncado do texto, por um lado, dificulta sua apreensão, por outro, a favorece. O ritmo rápido dado pela sequência de orações curtas e/ou pelo recurso do *enjambement* põe o leitor na mesma vibração acelerada dos poemas. Assim, parece efetuar-se a passagem de um *dizer a* para um *estar com*, já que o que se diz se sujeita à construção do ritmo, isto é, a compreensão do texto, até certo ponto, cede lugar à experiência da mobilização pela leitura, de modo que parece se estabelecer uma primazia do compartilhamento do ritmo sobre a clareza do significado. Esse desejo por compartilhar um ritmo, fazer com que o leitor siga junto, pode ser lido no poema:

ESTE LIVRO

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda. Enfie a carapuça.
E cante.
Puro açúcar branco e blue.¹⁵³

A sintaxe telegráfica cria o tom de urgência: este livro não é o que você poderia estar pensando. Não parece ser o caso de um sujeito poético que, dando-se conta de sua função dentro do poema, ou melhor, dentro de um livro, resolve cobrar sua autoridade, desejoso de um único sentido para o texto. O poema soa mais como um pedido afetuoso, embora um pouco impaciente. Afeto nervoso porque quem lê é tomado pelo sujeito poético como “meu filho” e precisa ler uma sintaxe toda entrecortada. É pedido ainda a esse leitor que acredite no que está sendo dito, pois o sujeito poético “jura”. Há um apelo

¹⁵² Malufe, Annita Costa. *Poéticas da imanência*: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7Letras; Fapesp, 2011, p. 101.

¹⁵³ Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 26.

para se acreditar no que está sendo afirmado sobre o livro e existe também um pedido de participação, que não se constrói somente pelas expressões “meu filho”, “tilintar de verdade que você seduz”. O sujeito poético pede para que o leitor vista a carapuça e cante, tudo em conjunto.

Nesse poema de Ana Cristina Cesar, o sujeito poético excede o limite do poema e invade todo o resto: “este livro”. O poema, no entanto, não abre *A teus pés*, como poderíamos supor considerando o seu título. Ele está mais à frente, ocupando o nono lugar na ordem proposta. Talvez por isso a necessidade do sujeito poético de garantir que não era automatismo a linguagem entrecortada presente desde a primeira página do livro. O sujeito do poema depõe contra as maiores acusações que lhe são feitas: automatismo, alienação. E jura que o que parece aleatório é tão aleatório quanto o rigor espontâneo do jazz. É jazz do coração: o que parece puro afeto, apaixonado, é, também, como naquele gênero musical, consequência do domínio do instrumento, controle sobre a técnica. Técnica apaixonada.

Em “Este livro” há referências a nomes e músicas de jazz – a canção “tea for two” de Vincent Youmans e Irving Caesar, o músico Sugar Blue. Em *A teus pés*, como nos livros anteriores, Ana Cristina vale-se não só de artistas e personagens populares como Drácula, Billy the Kid, Polly Kellog, Charlie’s Angels, como também de referências mais refinadas, que retomam a alta tradição literária: Gertrude Stein, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Elizabeth Bishop, Nietzsche, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira. Alguns desses autores figuram no “índice onomástico” do livro, mas existem ainda outros, que não são facilmente rastreados nos textos. Juntam-se a eles nomes de amigos próximos da poeta, e até mesmo o de sua analista. Cabe salientar, ainda, que essas referências não são assumidas como tal, são incorporações, “vampiragens”, vozes que atravessam o sujeito poético. Nesse sentido também permeiam o texto algumas palavras e expressões em outras línguas, sobretudo em inglês: “Daydream”, “Do you believe in love?”, “Absolutely blind”, “wide sargassso sea”, “tea for two”, “dans mon île”, “to see all these works together is an experience not to be missed”, “f for fake”, “castillo de alusiones”, “forest of mirrors”, “beware”.

A rapidez das orações por vezes encontra eco na imagem de um meio de transporte em alta velocidade. Como notou Viviana Bosi¹⁵⁴, são vários os poemas que mencionam carros, trens, avião, helicóptero – “pego um táxi que atravessa vários túneis da cidade”,

¹⁵⁴ Bosi, Viviana. “Ana Cristina Cesar: ‘Não, a poesia não pode esperar’”. In: *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 22.

“No flanco do motor”, “Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante”, “mapa de navegação”, “luzes de automóveis/riscando o tempo”, “Helicóptero sobrevoando baixo o hospital do câncer”, “Concorde. Bonde do desejo. Espaçonave”, “Desperto e vejo quatro estrelas/pela escotilha do comando”, “Felicidade se chama meios de transporte”, “Escrevendo no automóvel”, “passando a mil, dirijo em círculo pelo maior passeio público do mundo”, “decolagem lancinante”, “quem sabe uma corrida por fora da tabela, meio em zigue-zague, motorista de perícia desvairada”, “Engato a quarta ao som de Revolution”. É o que se vê, por exemplo, no poema “Mocidade independente”:

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir mais¹⁵⁵ as consequências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o Estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão.¹⁵⁶

Como acontece com todos os textos do livro, começamos a leitura já no meio da cena, sem saber ao certo o que veio antes, de onde o sujeito poético fala. Aqui, o poema inicia-se com uma tomada de decisão apaixonada, destemida. O sujeito parece dirigir-se, primeiramente, a si mesmo, reconhecendo-se como mulher devido ao uso do substantivo feminino. Mas depois volta-se para um você de gênero incerto, pronome que, como de costume no livro, aparece de repente. Nota-se uma marca consciente de oralidade no uso da contração “pra”, que, em sua forma reduzida, também serve ao ritmo preso das aliterações de “p” e de “r”, e à velocidade do ato: “voei pra cima”. O sujeito poético em sua ida ao outro atravessa o Estado e tem como via ou como ponto de chegada a contramão – sentido onde o face a face é inevitável. À medida que o texto avança, o sujeito se aproxima e o espaço é contraído, os verbos que antes estavam no passado (“infringi”, “voei”), tornam-se presente: “é”. Presença que se reforça pelo uso dos advérbios “aqui”, “agora”, “nesta”.

O ritmo acelerado resulta em poemas, na sua maioria, curtos. São poucos os poemas do livro mais longos, que ultrapassam uma página, cito: “Trilha sonora ao fundo (...)”, “Pour mémoire”, “Travelling” e “Fogo do final”. São poucos, também, os poemas

¹⁵⁵ Nas duas edições recentes de *A teus pés* (em *Poética* e no livro avulso, lançado em 2016, ambos pela Companhia das Letras) a palavra “mais” foi estranhamente suprimida.

¹⁵⁶ Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 15.

separados por estrofes, e estas não ultrapassam o número de três. Mas há, entre os já curtos, os curtíssimos, de um a três versos. São eles:

CARTILHA DA CURA

As mulheres e as crianças são as primeiras que
desistem de afundar navios.
(Cesar, 1982, p. 17)

*

Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos
vazios.
(Cesar, 1982, p. 18)

*

A história está completa: wide sargasso sea, azul
azul que não me espanta, e canta como uma
sereia de papel.
(Cesar, 1982, p. 21)

*

ela quis
queria me matar
quererá ainda, querida?
(Cesar, 1982, p. 32)

É curioso como os poemas mais curtos são, ao contrário do que sua dimensão pressuporia, mais demorados que aqueles mais compridos, com mais versos. Pois aqueles poemas, embora mais longos, constituem-se por uma aglomeração de orações curtas, intercaladas, que provocam um ritmo rápido, de “lista”, enquanto esses coadunam brevidade e permanência, simplicidade e complexidade: a inversão da situação do naufrágio, em que a salvação é tratada como desistência; a necessidade de retornar para contemplar vazios; a voz do poema como o canto de uma sereia, capaz de seduzir o leitor para que penetre o texto; o jogo sonoro que concentra ambiguidades perpassando diferentes tempos.

O tempo dos poemas de *A teus pés* é, sem dúvida, o presente: “O tempo fecha”, “O que faço aqui”, “agora você fala”, “Você lê sem parar, eu ouço uma canção”, “Tarde da noite recoloco a casa toda em seu lugar”, “Não, Pedro, não quero mais brincar de puta”, “Consulto o boy da casa sobre a hora e o minuto do próximo traslado”. Por vezes o texto

inicia-se no passado, mas de repente surge uma voz que diz: é agora, é agora. O presente irrompe, veloz, como se o sujeito poético falasse da vida enquanto ela acontece.

Ainda quanto ao ritmo do texto, agora no tocante à pontuação, é importante ressaltar o uso recorrente dos sinais de parênteses, travessão, aspas, dois pontos e interrogação ao longo do livro, todos sinais que marcam, principalmente, a melodia, e que podem indicar a mudança de interlocutor. O uso da pontuação no livro é tão excessivo que rapidamente se nota a mudança ocorrida a partir do poema sem título “Minha boca também / está seca”, que abre uma seção de cinco poemas que quase não apresentam sinal de pontuação (os únicos sinais que carregam são um ponto e vírgula, uma interrogação e uma vírgula). Os poemas postos lado a lado são uma pequena ilha dentro do livro, criam uma zona de alívio. Quer dizer, embora esses poemas de certa forma compensem a falta de pontuação com o recurso do *enjambement* (fazendo com que baixemos seguidamente os olhos para continuar a ler), eles possuem uma agilidade outra, mais solta, menos truncada:

Quando entre nós só havia
uma carta certa
a correspondência
completa
o trem os trilhos
(...)
(Cesar, 1982, p. 34)

*

é muito claro
amor
bateu
para ficar
nesta varanda descoberta
a anoitecer sobre a cidade
(...)
(Cesar, 1982, p. 33)

*

te livrando:

castillo de alusiones
forest of mirros

anjo
que extermina
a dor
(Cesar, 1982, p. 31)

Vale observar, ainda, que nenhum poema dessa seção tem título, o que contribui para a fluência da leitura. Os poemas permitem uma distensão, pois ainda que o ritmo de *A teus pés* seja veloz e que os poemas tematizem e evoquem um desejo por mobilização do outro, os versos não se espriam, são rígidos na página, duros em sua diagramação, sensação que é amenizada durante a leitura desse grupo de poemas.

O poema anterior à série quase sem nenhuma pontuação faz um uso bastante peculiar do travessão. É como se o poema utilizasse esse sinal até o seu limite, provocando uma espécie de exaustão, para então dar início àquele grupo mencionado acima. Refiro-me ao poema “Vacilo da vocação”:

Precisaria trabalhar – afundar –
 – como você – saudades loucas –
 nesta arte – ininterrupta –
 de pintar –

A poesia não – telegráfica – ocasional –
 me deixa sola – solta –
 à mercê do impossível –
 – do real.¹⁵⁷

Como já dito, o sinal de travessão é recorrente no livro, mas só nesse poema ganha tanta importância, funcionando como “elemento nuclear da composição e do ritmo voco-visual que a orienta”¹⁵⁸. Os vários travessões conferem ao poema um ritmo diferente, pois isolam, enfatizam, ampliam, confundem seus versos – dão forma à ideia mesma de vacilo, de hesitação. É como se o sujeito lírico fosse ao poucos sendo tomado por outras vozes, alheias ou pensadas por ele mesmo. Como se no mesmo poema houvesse outros possíveis, a depender do que se considerar como dentro ou fora dos travessões. Seja como for, as aproximações e afastamentos entre pintura e poesia, continuidade e explicação, entre o impossível e o real, entre a sintaxe telegráfica e a libertação, envolvem as palavras, saltando a cada traço.

¹⁵⁷ Ibid, p. 29.

¹⁵⁸ Süsskind, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995, p. 14.

*

O tema amoroso perpassa todos os livros de *A teus pés*. Em cada um leem-se os encontros do sujeito poético ou narrador com um parceiro, passeios a dois, o ciúmes a três, beijos, toques, açúcar do desejo. A ênfase nesse tema parece acompanhar a ânsia por mobilizar o leitor, pois como reconheceu a própria Ana Cristina, o leitor ao deparar-se com a situação amorosa deseja fazer parte daquilo, se apropriar. Mas a poeta recorre ao mais comum dos sentimentos, ao que “nos chama a inevitável convivência”¹⁵⁹, para sugerir que a convivência não é assim tão fácil, tão tranquila.

Aqui lembro do trecho de uma carta que Ana Cristina enviou a Clara Alvim, mais uma professora da qual se tornou amiga, em que diz: “(...) quer fazer o favor de abrir a página 118 de *Estrela da Vida Inteira* e reler a ‘Virgem Maria’? Sabe que eu não sabia naquela época, mas não há como Bandeira? (Eu só sabia na infância, depois pendi pro chato do Carlos, que me cravou unhas, não dentes.)”¹⁶⁰.

Pender para o “chato do Carlos”, Drummond e seu amor contrariado, seu lirismo meditativo, e a sua, nas palavras da poeta, “insuportável perfeição”. Quando criança, Ana Cristina reconhecia a lírica tão afetiva, simples, de Bandeira¹⁶¹. Aqui me lembro, ainda, do que contou Alcides Villaça numa entrevista¹⁶²: depois de ler para os seus alunos, ainda crianças, o poema “Porquinho-da-Índia”, perguntou-lhes o que tinham achado e eis que um da turma disse “poesia assim eu também faço!”. Villaça disse ter voltado para casa decepcionado, até dar-se conta que aquele menino havia feito “o maior elogio que o Bandeira poderia ter ouvido”, pois o poeta “queria fazer um poema de criança. Ele entrou no universo infantil de tal modo (...) Só que o Bandeira era um adulto quando ele fez o poema. Então, a magia do Bandeira foi se transformar num menino na hora de falar de sua paixão de menino pelo porquinho. Isso é bonito.”.

Tudo isso para dizer que a espontaneidade (trabalhada, é claro) de Manuel Bandeira atraía, ao mesmo tempo em que era uma dificuldade para Ana Cristina. É o que se pode ver num dos poemas de *A teus pés*, o último livro, intitulado “Cabeceira”:

¹⁵⁹ Jr., Davi Arrigucci. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 114.

¹⁶⁰ Filho, Armando Freitas; Hollanda, Heloisa Buarque de (orgs.). *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 20.

¹⁶¹ Ana Cristina foi “apadrinhada” por Manuel Bandeira, que, tendo recebido de sua mãe alguns de seus poemas de criança, enviou-lhe “Debussy” e “Irene no céu”, escritos à mão e com dedicatória.

¹⁶² Entrevista disponível em <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/biblioteca/nossas-publicacoes/revista/entrevistas/artigo/415/entrevista-alcides-villaca>>

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 mão¹⁶³

Nesse poema, Ana Cristina Cesar parece, mais do que se apropriar de alguns versos ou palavras-chave de Manuel Bandeira, evocar sua poética para tensioná-la. Num ritmo bem marcado, com aliterações, assonâncias e rimas emparelhadas e alternadas, o poema de Ana Cristina parece ter sido escrito logo após a leitura de Bandeira. Os versos têm o tom de quem tomou uma decisão, adotou uma postura após o contato com a obra do poeta, como se a leitura de algum de seus poemas tivesse sido a gota d’água. A leitura pregressa de Manuel Bandeira evidencia-se pelo uso de palavras muito próprias de sua expressão: “intratável”, que remete ao poema “O cacto”; “ternura”, palavra presente em tantos versos e sentimento tão comum em sua obra; e o verso inteiro de “Canção”, parte do livro *Lira dos cinquent’anos*.

Bandeira parece ser então o autor de cabeceira desse sujeito lírico, que depois de uma aproximação intensa, de formação, escolhe o que vale ou não a pena, o que é útil ou inútil na poesia. Há uma força negativa nesse poema, uma negatividade tão grande que se materializa na queda do livro, imagem que rompe o poema, instaurando uma cena, criando um espaço.

O livro de cabeceira no chão é seguido pelos versos finais, que ilustram uma aproximação física, sugerindo, desse modo, que o contato, se existente, aconteceria apenas quando a literatura não acontece. No entanto, a mão que não se sabe se distraída indica a impossibilidade desse sujeito lírico abandonar por completo a literatura. A dúvida

¹⁶³ Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 36.

quanto à qualidade do gesto é o elemento literário, que quebra a sequência fluida do contato. Assim, os únicos versos positivos do poema, no sentido de serem uma aproximação, são partidos por uma questão, revelando que a proximidade para esse sujeito não se dá facilmente.

Se estabelecermos uma relação entre a queda do livro e a queda da estatuazinha do poema “Gesso”, veremos que a figurinha que chorava em Bandeira caiu devido à mão estúpida, sendo a queda a possibilidade de, pelo gesto de recolhimento e recomposição, extrair a noção do verdadeiramente vivo, enquanto a derrubada do livro, no poema de Ana Cristina, é um gesto pensado, que acontece quase por uma força de decisão, e não resulta em sabedoria ou lição. A queda da estátua em Bandeira é um chamamento para a vida, que se realiza, e em Ana Cristina Cesar o chamado de vida resulta cortado por uma questão literária, que o impossibilita.

Assim, enquanto Manuel Bandeira parece entender a poesia como expressão quase direta de uma interioridade, Ana Cristina duvida de que o texto seja capaz de comunicar uma subjetividade real daquele que o escreve. A poeta parece então se valer da afetividade simples da expressão de Bandeira para subvertê-la (“não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”)

Segundo Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza, em Manuel Bandeira

O amor e a morte são trazidos ao nível da experiência diária, colorindo-se de uma ternura cálida, dando força comunicativa a um verso que nem sempre é fácil, mas que tranquiliza o leitor pela humanidade fraterna com que organiza a desordem e o tumulto das paixões, conferindo-lhes uma generalidade que transcende a condição biográfica.¹⁶⁴

Ana Cristina faz da ternura, sentimento tão presente em Bandeira, outra coisa. A poeta deseja a aproximação, utiliza uma linguagem simples, fala de amor, clama a presença de quem a lê, mas recua, porque entende essa impossibilidade na poesia. Nesse sentido, a ternura em Ana Cristina Cesar, diferente do que acontece em Bandeira, implica dificuldade e não aproximação, reconciliação ou tranquilidade. Seus versos não organizam qualquer desordem, vão antes ao seu encontro, dão forma ao tumulto.

Ainda conforme os mesmos críticos, poucos poetas terão sabido, como Manuel Bandeira, “aproximar-se do leitor, fornecendo-lhe um acervo tão amplo de informes pessoais desataviados, que entretanto não parecem bisbilhotice, mas fatos poeticamente expressivos”¹⁶⁵. Ana Cristina, no entanto, parece duvidar da possibilidade de transmitir

¹⁶⁴ Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 10.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

“fatos poeticamente expressivos” através de poemas. Certamente não por suspeitar do poder expressivo da poesia, mas por duvidar da natureza dos fatos transmitidos por ela. Parece que se há fatos a serem expressados ali, não serão fatos da intimidade, ou mesmo de uma realidade concreta do eu poeta, mas fatos da linguagem, fugidios e incertos como a própria noção de “intimidade”.

É curioso que uma das referências mais constantes nos livros de Ana Cristina seja Manuel Bandeira, poeta que, segundo Alcides Villaça, foi, com seu lirismo, maior exceção na nossa poesia moderna, que não conheceu afirmação da personalidade íntegra ou estabilizada e tem vivido sobre as perspectivas da multiplicação e do contraditório¹⁶⁶. Manuel Bandeira com sua integridade e ternura é figura que causa perturbação no sujeito lírico da poesia de Ana Cristina, sujeito tão inquieto.

Não há espontaneidade nos versos de *A teus pés*. Mesmo valendo-se da forma dos gêneros íntimos, cartas, diários, de uma linguagem muito colada à oralidade, à fala cotidiana, não há desafetação. Quando a “iniludível” chega, a mesa de Ana Cristina não é como a de “Consoada”, com “cada coisa em seu lugar”, mas como num dos versos de seu poema “Sábado de Aleluia” – a “Mesa posta, e as garras da vontade”.

E essa dificuldade parece querer mostrar-se como tal. A poeta, em sua fala na Faculdade da Cidade, fala sobre esse entrave:

Mas é também a dificuldade de quem produz, quer dizer, sempre, quando você escreve, tem sempre uma história que não pode ser contada, entende, que é basicamente história, a história da nossa intimidade, a nossa história pessoal. Essa história, ela não consegue ser contada. Se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou. Então, eu acho que isso, digamos, é uma questão que me preocupa.¹⁶⁷

O tema amoroso é intensificado no último livro, *A teus pés*. Essa intensificação parece ser intencional, uma vez que é a obra que mais se constrói como desejo de mobilizar o outro. A poeta procura levar ao limite o desejo do leitor de apreender aqueles textos, ao mesmo tempo que o sujeito de seus poemas igualmente o procura, o tempo todo, a cada poema, por meio de chamados, convocações, apelos vários.

É por esse movimento intenso de um buscar e ser buscado que o sujeito poético de *A teus pés* é o mais disperso, o mais descentralizado dentre os livros de Ana Cristina

¹⁶⁶ Villaça, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. In: *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003, p. 145.

¹⁶⁷ In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 299.

Cesar. Ele se configura, muito mais do que os sujeitos/narradores dos livros anteriores, como várias vozes.

A presença de diálogos no texto de Ana Cristina foi esmiuçada no importante ensaio de Flora Süssekind, “Até segunda ordem não me risque nada”, escrito em 1989 mas publicado apenas em 1995. Nele, Süssekind aponta a importância do trabalho de Ana Cristina como tradutora na construção de sua dicção poética, que se confirma pelos cadernos e rascunhos com os quais trabalhou durante a elaboração de seu ensaio. Trata-se de uma poesia repleta de interferências, de uma “poesia-em-vozes”¹⁶⁸.

Os autores que Ana Cristina traduziu foram detidamente selecionados, o que sugere que a poeta buscava possíveis interlocutores, vozes que pudessem ajudá-la a aprimorar seu método poético. Muitos dos textos de outros autores que compõem o de Ana Cristina são traduções que a própria poeta fez – sua escrita sendo entendida como “arte da conversação”. Para Michel Riaudel, “o recurso à citação/tradição praticado por Ana Cristina dissolve o sujeito em meio a uma profusão de enunciadores”¹⁶⁹. “O “pessoal”, na fala (...) do sujeito lírico em Ana Cristina Cesar, parece apontar, em meio à própria exibição, para descentramento inevitável”¹⁷⁰.

O movimento dialógico de que fala Süssekind se faz em *A teus pés* pelo uso da pontuação, aspas, parênteses, travessões, indícios de várias vozes em jogo, que costumam irromper no texto, desfazendo o que, de início, se sugeriu como relato pessoal, proferido por um “eu” estável, determinado. A marca da fala, da voz, índices de conversação estão também na própria escolha dos vocábulos, há uma série de “tom de voz”, “disse”, “ouço”, “pergunto”. As conversas não são tranquilas, e talvez por justamente se darem como sobreposição, interferências, é que elas também sugerem uma velocidade, tratam-se de registro em movimento de conversas, como reconhece Süssekind.

As diferentes vozes pluralizam a voz poética dos poemas. A fala vai ficando menos localizada. Assim como o sujeito agora não está mais restrito aos espaços interiores de uma casa, de um quarto, como frequentemente se encontra nos livros anteriores. O sujeito em *A teus pés* escreve no automóvel, circula veloz por grandes cidades.

¹⁶⁸ Süssekind, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995, p. 12-13.

¹⁶⁹ Riaudel, Michel. “O autor invisível: tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar”. In: *Sereia de papel*: visões de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 168.

¹⁷⁰ Süssekind, op. cit., p. 12.

Em *A teus pés* não há mais o esforço em lutar contra o obstáculo da comunicação, porque há muitas vozes “barganhando uma informação difícil”, “gente falando por todos os lados”. O sujeito lírico mostra-se menos submisso, menos à mercê da carta que não chega nunca: “Agora é a sua vez”, “Então está. / Não insisto mais.”. Deseja que o leitor vista a carapuça e dance. Há agora uma tranquilidade, embora muito ansiosa, quanto à certeza de que “o assunto era sempre outro”.

E é nesse sentido que me parece possível concordar com o que Ana Cristina disse a respeito do livro:

Não sei se deu pra sacar, *A teus pés* é um livro alegre. Não sei se vocês sentem isso ou não. Não sei se isso passa ou não. Quer dizer, não é um livro “pra baixo” (...) Acho que ele conta com alguma coisa que não foi dita; conta, mas conta enquanto questão literária. Na literatura, sempre haverá uma coisa que escapa. Então, não dá nem mais para chorar em cima disso, não dá nem para soluçar em cima disso. A gente pode, inclusive, se alegrar com isso. Agora, sempre há uma coisa que não é dita. E essa coisa será... A gente tenta dizer no próximo livro.¹⁷¹

Não há mais, como havia em *Correspondência completa* e *Luvas de pelica*, a marcação a respeito do duro esforço de expressão pela linguagem. Havia nesses livros certa inevitabilidade trágica desse sentimento, no texto que fragmenta querendo nos unir. Mas o tom de *A teus pés* é diferente, ele agora coloca positivamente algo que antes era tratado como uma difícil negatividade.

É curioso que depois de trabalhar em seus textos tantas tensões, Ana Cristina afirme, em relação a sua última obra, que se trata de um livro alegre (sendo essa obra justamente a que carrega o mesmo nome dado ao conjunto). Confesso que reli muitas vezes essa fala da poeta durante este percurso, pois não conseguia entender de onde vinha essa felicidade, uma vez que os livros estavam sempre a trabalhar com o desejo e a certeza da impossibilidade de concretizá-lo. Mas enfim me dei conta de que a alegria de que fala a poeta não exclui as negatividades, as tensões irreconciliáveis. É justamente a constatação dessa não exclusão que permite alguma felicidade. (“Uma alegria difícil; mas chama-se alegria”¹⁷².)

Se a subjetividade, o que é íntimo, é tão inexprimível quanto o outro é inalcançável no poema, o que sobra ao texto é o desejo. E é isso que se tem em *A teus pés*, o último livro de Ana Cristina Cesar. Desejo como movimentação, veloz, confusa, de várias vozes,

¹⁷¹ Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 297.

¹⁷² Lispector, Clarice. “A possíveis leitores”. In: *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 7.

que deseja pôr o leitor em movimento, fazê-lo vestir a carapuça, seguir junto, porque há, agora, uma alegria no desencontro.

JAZZ DO CORAÇÃO

Em “Visita à oficina”, seção de textos inéditos de Ana Cristina Cesar em *Poética* (2013), encontra-se reproduzido um belo e instigante manuscrito, datado de 30 de outubro de 1981. Ressalto que, naquele ano, a poeta havia retornado ao Brasil depois de um tempo fora; em maio, lançado seu terceiro livro, *Luvras de pelica*; e escrevia, naquele caderno de capa dura preta, os poemas que, no ano seguinte, comporiam a parte inédita de *A teus pés*.

Agora percebo por que a grande obsessão com a carta, que é na verdade obsessão com o interlocutor preciso e o horror do “leitor ninguém” de que fala Cabral. A grande questão é escrever *para quem*? Ora, a carta resolve este problema. Cada texto se torna uma Correspondência Completa, de onde se estende o desejo das correspondências completas entre nós, entre linhas, clé total. A outra variação é o diário, que se faz à falta de interlocutor íntimo, ou à busca desse interlocutor (“querido diário...” ou as trancas que denunciam o medo/o desejo do leitor indiscreto). Nos dois gêneros manda a prosa, que evita “esses trancos da dicção da frase de pedras” – que deseja embalar e seduzir o leitor nos seus trilhos:

“até o deslizante decassílabo
discursivo dos chãos de asfalto
que se viaja em quase-sono,
sem a lucidez dos sobressaltos”

Sob o signo da paixão: os sobressaltos são outros; são vertigens súbitas no meio da paisagem que rola.

Tendo lido sobre a “admirável coerência” de Goeldi. De quem já localizou a sua fala – e desse lugar, fala. Minha “falta de lugar”. A “procura de uma fala”. Veja-se os meus livros: entre a prosa e a poesia, entre o discursivo e o sobressalto. Redescubro João Cabral com medo. Dessa precisão. Da renúncia da sedução. Daí se segue direto para concretos, que não lembrarei agora, no seu fulminante localizar-se. Que fala localizada! A posição marcada. A poesia que sobressai, lúcida, pedra. A poesia que desliza, embala, aplaina, seduz. O partido.

Me vejo muda entre partidos.

A minha fala então?

Os meus pares, então?

Sob o signo da paixão. Veja o seu signo. Fale. É só falando.¹⁷³

O manuscrito, parte da “pequena amostra do material que ficou na oficina de Ana, por assim dizer, onde os exercícios de escrita para acertar a mão eram feitos continuamente”¹⁷⁴, opera uma espécie de revisão de seu trabalho literário: “agora percebo

¹⁷³ Cesar, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 415.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 405.

por que”. A poeta atribui novo sentido ao uso que vinha fazendo das formas típicas dos gêneros íntimos, como o diário e a carta, em seus livros. Trata seu uso recorrente como obsessão pelo leitor preciso, em oposição ao horror do “leitor ninguém” de João Cabral de Melo Neto. O “leitor preciso” como o destinatário determinado de uma carta, com quem o remetente deseja compartilhar uma experiência, e a escrita do diário que, pela ânsia por um outro, volta-se sobre um caderno, o chama de querido e faz dele seu interlocutor, ou deseja, ainda, o “leitor indiscreto”, alguém que pode de repente romper o fecho e descobrir intimidades alheias.

A figura do “leitor ninguém”, aterrorizador, vem do penúltimo verso de “O artista inconfessável”¹⁷⁵ – o leitor ninguém é aquele que sequer pressentirá o sentido do texto inútil, feito sabendo-se de sua inutilidade. Mais adiante no manuscrito a poeta afirma redescobrir Cabral “com medo. Dessa precisão”. A justeza, a certeza que acaba por renunciar à sedução, assusta Ana Cristina, pois, como observou Alcides Villaça,

O salto de Cabral – original e definitivo – estará na efetivação de um estilo que repele toda confissão ou pieguismo; estará na construção de uma matéria poética que se quer imune à oscilação e à angústia, qualificada por um máximo de autonomia e resistente a qualquer ameaça de desequilíbrio.¹⁷⁶

As figuras e composições na poesia de Cabral supõem mais a estabilidade que o movimento. O que perturba o poeta, diz Villaça, “é o fato de ‘brotar / de um chão mineral’ o ser vivo do verso”, pois “sua particular mitologia é a de alcançar, por obra das palavras-pedras e dos signos-cristais, uma natureza sem dor e sem morte, sem inclinação e sem desejo (...)”¹⁷⁷. Mas, enquanto João Cabral tem a resistência como qualidade, Ana Cristina não resiste.

Como reconhece Marcos Siscar, “a teoria da poesia de Ana C. não difere essencialmente da de Cabral, no ponto específico da superação da relação ingênua entre linguagem e realidade”¹⁷⁸, enquanto, no entanto, é anticabralina, não só por valorizar e incorporar em seu texto elementos pouco elegantes do cotidiano, paixões e

¹⁷⁵ Poema de *Museu de tudo*, de 1975, obra que integra a biblioteca de Ana Cristina.

¹⁷⁶ Villaça, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral” In: *Leitura de poesia*, 2003, p. 146.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷⁸ Siscar, Marcos. “Ana C. aos pés das letras”. In: *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 109.

acontecimentos insignificantes, arroubos pessoais, mas por questionar “o bloqueio das dissonâncias”, a poesia sem desejo, sem perturbações.

Para Siscar, o que está em jogo entre os dois poetas, ou entre as duas gerações, é o modo pelo qual o poema é colocado em relação ao outro. João Cabral, que não recusaria o poema encomenda (como se lê em seu famoso texto “Poesia e composição”), suporia ter acesso à expectativa do leitor, e a completaria de modo exemplar. Para Ana Cristina, como visto no capítulo anterior, sobrepõem-se uma série de entraves e tensões nessa relação, não se reconhecem as expectativas e não há complementação segura, ao mesmo tempo em que as dificuldades, os “percalços da destinação”¹⁷⁹, não vencem (na verdade, parecem reforçar) a ânsia por esse outro.

“Dentro dessa perspectiva do desejo do outro é que queria colocar as minhas primeiras, quer dizer, a minha insistência com o diário”, reiterou Ana Cristina em sua fala no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, ministrado por Beatriz Resende, em abril de 1983.

Primeiro, eu não... 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 da 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? Inclusive, não sei se vocês notaram o título do livro, *A teus pés*, já contém uma referência ao interlocutor (...) Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor (...) Se vocês forem ver o texto, o tempo todo o texto se refere a alguém: “meu filho”.¹⁸⁰

O depoimento da poeta retoma o que ela havia escrito dois anos antes. Diário e carta, que tanto marcaram a sua produção e a recepção de seus textos até ali, passam a ser lidos sob a perspectiva da busca por um interlocutor, e não da exposição de uma intimidade, de “revelações... e ocultamentos”¹⁸¹:

(...) Você escreve um diário para suprir esse interlocutor que está te faltando. Você está precisando loucamente falar com alguém, você está

¹⁷⁹ Ibid., p. 123.

¹⁸⁰ Trecho copiado da transcrição original do depoimento da autora, que integra seu acervo no Instituto Moreira Salles. Tal parte encontra-se, com algumas supressões, em: Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 295.

¹⁸¹ Ibid., p. 293.

precisando loucamente confidenciar umas tantas coisas (...) e aí, muitas vezes, a gente de puro engasgo, de necessidade mesmo, apela para o diáriozinho. E naquele diário também tem um interlocutor, mesmo que ele não tenha a forma de alguém, você está ali se dirigindo a alguém (...).

O que acontece quando a gente escreve carta? Qual é a questão fundamental da carta? Que tipo de texto é a carta? Carta é o tipo de texto que você está dirigindo a alguém (...) Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão, onde a correspondência fica mais quente. Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do seu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado.

Bom, e a literatura? Quando você faz poesia, quando você faz romance, quando alguém produz literatura propriamente, qual é a diferença em relação a esses gêneros? Você está escrevendo para todo mundo? Do ponto de vista pessoal, do ponto de vista de como é que nasce um texto, você, quando está escrevendo, o impulso básico de você escrever é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém. (...) Se você escreve literatura, o impulso de mobilizar alguém – a gente podia chamar de o outro – continua, persiste (...).¹⁸²

Importa lembrar que entre aquele manuscrito e essa transcrição de sua fala há um livro: *A teus pés*. E este, como visto, formaliza essa obsessão. O interlocutor é procurado pelo sujeito lírico a cada poema, numa ânsia que o descentraliza, faz dele sujeito em vozes, tornando-o ele mesmo a busca por um outro. A escrita do livro mostra-se, como nos anteriores, determinada por certo distanciamento crítico, agora de sua própria produção. Ana Cristina Cesar é, como ressaltou Eduardo Jardim, uma poeta reflexiva: “o componente crítico, intelectual, está sempre presente em tudo que escreve. A crítica e a teoria não se apresentam como instâncias que, de fora, refletem e avaliam. A reflexão crítica sobre o poema está incorporada na sua feitura”¹⁸³. A linguagem radical de *A teus pés* é resultado, portanto, de um percurso, da “trilha irresistível em direção ao descentramento”¹⁸⁴.

¹⁸² Ibid., p. 293-294.

¹⁸³ Jardim, Eduardo. *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017, p. 111.

¹⁸⁴ Süsskind, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995, p. 63-64.

Mais uma vez, também, há a “incorporação da experiência intelectual vivida na composição”¹⁸⁵. Refiro-me às pesquisas de Ana Cristina sobre feminismo e escrita feminina, que se intensificaram durante o seu mestrado na Inglaterra, como indicam as cartas trocadas com Heloisa Buarque de Hollanda. Datam do começo da década de oitenta os textos “Riocorrente, depois de eva e adão...” e “Excesso inquietante”. Este, publicado em 1982, resenha o livro de Marilene Felinto, *As mulheres de Tijucopapo*. A poeta destaca o “contar feminino” do livro, explicando que entende como “femininamente” a escrita “de forma errante, descontínua, desnivelada”, dirigida “eternamente a um interlocutor, falando sempre *para alguém*, como numa carta imensa”¹⁸⁶. O desejo por um outro como traço feminino será retomado por Ana Cristina em sua fala, ao comentar sobre a “obsessão” de *A teus pés* – “(...) que eu acho, inclusive, que é um traço duma literatura feminina – e aí feminina não é necessariamente escrita por mulher. É a minha posição. Acho que a gente pode ter Guimarães Rosa, de repente, e ter uma escrita feminina. Uma escrita obcecada.”¹⁸⁷

Mas o que pretendo aqui é chamar a atenção para como esse reconhecimento da questão do interlocutor como traço motor de sua escrita e a decisão por radicalizá-lo no livro inédito permitem que a poeta lance, num só volume e sob um mesmo título, quatro obras diferentes. Ao nomear o livro inteiro com o título de uma das obras que o compõe, a poeta a destaca, firmando-a como uma espécie de farol. Como se os três primeiros livros, juntos da obra homônima, compusessem o sentido da expressão “a teus pés”, ou como se esta fosse súmula de sua poética.

Considerando que a obra realçada é aquela que de modo mais evidente volta-se a um outro, ao interlocutor, a poeta parece, como sugerem o manuscrito e sua fala no curso de Beatriz Resende, desejar que os outros livros sejam lidos dentro dessa perspectiva, como se fossem um único, não o mesmo, mas um só. Pode-se supor que a autora buscava com esse gesto escapar daquelas leituras que desde as suas primeiras aparições na cena poética dos anos setenta a incomodaram, aquelas que só se interessavam por uma espécie de bisbilhotice pela bisbilhotice, pelo que o texto parecia ter de desnudamento da intimidade de uma mulher, algo que ela considerou “perverso”.

¹⁸⁵ Cesar, Ana Cristina. “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 266.

¹⁸⁶ Cesar, Ana Cristina. “Excesso inquietante”. *Ibid.*, p. 284.

¹⁸⁷ Cesar, Ana Cristina. “Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso Literatura de Mulheres no Brasil”. *Ibid.*, p. 295.

Ainda que a poeta, como visto, se valesse da expectativa do leitor em encontrar, no texto, a intimidade de um eu real, para criar uma tensão entre aquele e o eu supostamente mais fingido da literatura, ela queria manter o jogo numa dinâmica mais funda, densa, crítica. Quer dizer, me parece que o elemento reflexivo de sua poesia, o que a motivou a trabalhar com os gêneros íntimos na literatura, foi, sobretudo à época da publicação de seus livros, encoberto pelo desejo do leitor de encontrar uma voz cúmplice. Não se tratava de exibicionismo narcisista, “artificialismo” ou “frieza cerebral”¹⁸⁸.

A teus pés como uma espécie de resumo do entendimento de Ana Cristina sobre sua própria produção não é só uma “intenção pessoal”, revela-se como “intenção estética”, pois é algo que se faz ver no texto, na forma dos poemas e do livro. Nesse sentido, é interessante observar que a organização do volume já sugere alguma unicidade. *A teus pés* inicia-se pela obra inédita e homônima para então seguir cronologicamente. Não só para que o leitor leia logo de cara a novidade, sinta logo o impacto daquela linguagem mais radical, mas também para que o livro se encerre com o “Epílogo” de *Luvas de pelica*, o que não seria possível se fosse seguida a ordem convencional, já que aquele é o penúltimo lançado pela poeta. Terminar com “Epílogo” importa não pelo título performativo, mas pela cena narrada nele, pois o mágico que abandona o público, deixando de lado as luvas que vestia para conduzir seu espetáculo, acaba por funcionar como metáfora de poesia – entre o sujeito biográfico e o sujeito do poema, ressalta Flora Süssekind, existe “uma barreira, portanto: a luva. E uma outra pele: pelica”. Em todas as obras de *A teus pés* “o sujeito lírico veste luvas (de pelica) antes de iniciar a própria exposição. E só as tira ao final do livro”¹⁸⁹.

As obras postas daquele determinado modo se encaminham, ecoam umas às outras: o único momento da parte inédita de *A teus pés* em que há um poema organizado como página de diário é em “Fogo do final”, o último do livro; o poema é, de repente, invadido por uma data – “26 de março”, traço tão comum em *Cenas de abril*, que é, justamente, o livro seguinte.

¹⁸⁸ “Eu mesmo não tinha muita simpatia pelo que ela escrevia. Foi o Chico Alvim que me chamou a atenção para o valor do seu texto. Reli, e concordei. Havia um pedantismo que me enjoava, um artificialismo e uma frieza cerebral (...) Me enjoava também a sua falta de enraizamento na matéria brasileira. Parecia uma escritora sem pátria, etérea, muito construída (...) Sua criação era muito especial dentro da produção recente, era uma espécie de escritora inglesa no Brasil”. Cacaso. “Ana Cristina”. In: *Poesia e vida: anos 70*. Juiz de Fora: ed. UFJF, 2007, p. 153.

¹⁸⁹ Flora, Süssekind. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 129.

A organização de *A teus pés* também deixa mais exposta a reação ambígua da poeta diante da ciência dos limites do texto:

(...) Infelizmente ou felizmente – é esse o mistério (...) – um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos (...) Todo texto desejaria não ser texto. Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura (...) Acho que existem várias maneiras de você lidar com esse problema de que o texto é texto. Existe, de repente, uma consciência trágica: texto é só texto, nada mais que texto. Que tragédia! (...)

(...)

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. É uma impossibilidade até. Já que é uma impossibilidade, eu opto pelo literário e essa opção tem que ter uma certa alegria. Ela é engraçada. Não é uma perda como parece. Ela tem uma renúncia inicial, mas, no final, não é uma perda não. A gente tem que falar, a gente tem mais é que falar. Falar nunca é a verdade exatamente, mas a gente tem que falar, falar, falar, falar, falar, falar... para abrir brecha. Se não, a gente angustia muito. Não sei.¹⁹⁰

Se seguimos a ordem proposta por Ana Cristina, iniciamos a leitura com o livro onde o limite do texto apresenta-se como uma espécie de alegria, alegria difícil, mas ainda felicidade por poder mobilizar, por desejar, por escrever. Na obra seguinte, *Cenas de abril*, que, diferentemente de *A teus pés*, tem apenas dois poemas com referência a um “você”, a questão do interlocutor é menos evidente, mas pode ser vista na intertextualidade excessiva, na imitação da forma do diário. *Correspondência completa* de modo mais óbvio tensiona a questão da destinação, de para quem se escreve em um poema, ou mesmo em uma carta. *Luvas de pelica*, misto de diário e carta, insiste na dificuldade de se compartilhar uma experiência subjetiva com um outro, na incomunicabilidade passional que não cessa de se fazer sentir, retomando a reflexão que no livro inédito aparecia de modo mais alegre, agora em um tom mais emocionado, mais carregado talvez. Mas esse livro encerra com a já mencionada cena, deixando evidente a opção da poeta pela literatura, sem querer significar que essa escolha é sempre fácil, tranquila, e, sobretudo, completamente apartada da vida.

¹⁹⁰ Cesar, Ana Cristina. “Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso Literatura de Mulheres no Brasil”. In: *Crítica e tradução*, 2016, p. 303/312.

Nesse sentido, ressalto o que a autora escreveu em 1983 sobre *Folhas das folhas da relva*, tradução de *Leaves of grass*, de Walt Whitman, por Geir Campos. Nessa resenha para o *Jornal do Brasil*, a poeta afirma que Whitman “tem o poder de transtornar de paixão” seus leitores. Mas deixa claro que os “estremecimentos” causados pelo longo poema “não vêm de uma fascinação pela vida de Whitman”. Diz a autora que o próprio poeta “assinalava que sua vida era apenas ‘uns poucos traços apagados’ sobre os quais ele quase nada sabia”. A paixão pelo poeta, por seu texto, acontece em razão da “sua poética radical, que afirma, como verdadeiro inventor, que a palavra funda o real, que o livro é o poeta”. A intenção whitmaniana de ser um “Livro dos Livros”, “um Livro materialmente presente que diz ser o próprio poeta”, teria se perdido, segundo Ana Cristina, na tradução para o português. A poeta afirma que a edição brasileira tem objetivo “divulgatório ou vulgarizador”, e insiste para que o leitor não perca de vista o projeto poético de Whitman, onde *Leaves of grass* não é “uma coleção de poemas soltos: é um livro como todo livro que se quer objeto arquetípico, e que este é um tema fundamental da poesia de Whitman”¹⁹¹.

“Acho que depois valia a pena dar uma sacada no Walt Whitman. Eu sou muito inspirada pelo Walt Whitman”, disse Ana Cristina em outro momento da sua já mencionada fala no curso de Beatriz Resende¹⁹². Considerando sua resenha e, principalmente, os textos, a organização de *A teus pés*, é possível pensar que a poeta, tal qual Whitman, desejou dar ao seu livro um “excesso de presença”. *A teus pés*, como, acredito, fez ver o exercício de aproximação da poesia de Ana Cristina Cesar até aqui empreendido, tematiza, formaliza e materializa uma *trajetória* literária, intelectual, criativa, passional, de vida. O volume reúne quatro obras escritas em momentos distintos, que dialogam ao mesmo tempo com outras atividades intelectuais desempenhadas pela poeta, em constante remissão a um eu real, empírico, o que parece construir no livro a imagem de uma presença totalizante, viva, em constante agitação:

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

¹⁹¹ Cesar, Ana Cristina. “O rosto, o corpo, a voz”. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 287-289.

¹⁹² Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 303.

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

Lembra minhas palavras uma a uma. Eu poderei voltar. Te amo, e parto, eu incorpóreo, triunfante, morto”.¹⁹³

Como observou Andréa Catrópa,

a diferença entre apagar a distância entre arte e vida e transformar a vida em arte pode parecer sutil, difusa, mas Ana Cristina Cesar ressalta que apenas por meio da leitura das palavras que duram no tempo – impressão após impressão – se constrói a figura mítica daquele poeta, que ‘dentro do livro e *como* livro’ conecta-se com cada leitor. Assim, para o escritor enquanto tal, a experiência (por certo, em grande parte, sensória e emotiva) que conta é aquela que se desenrola e se fixa no ato mesmo da escrita.¹⁹⁴

Mas ainda de acordo com a mesma autora, é preciso lembrar que “ressaltar desmedidamente o elemento da construção poética” em Ana Cristina pode fazer com que sua obra penda mais para um lado, aquele do poeta como “sumo artífice ou como aquele que trabalha de maneira cerebral para a perfeição de seus versos”, algo que Ana Cristina, como visto, rejeitava, “buscando estabelecer uma cumplicidade com o leitor a partir de toda entrega e dedicação de que um escritor investe suas palavras”¹⁹⁵.

Tudo isso se dando, como diz a poeta, “sob o signo da paixão”:

(...) Agora o *A teus pés*, como eu te disse, eu sinto como uma referência ao outro, tá? É um texto... Inclusive o assunto do texto é muito a paixão. Quando você fala em *A teus pés*, você tá fazendo “fragmentos de um discurso amoroso”, né?

(...) Como é possível estar “a teus pés”? Esquisito isso, estar “a teus pés”. Quando você escreve, você tem esse desejo alucinado e, se você está escrevendo na perspectiva da paixão ou sobre a paixão, a respeito

¹⁹³ Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 111.

¹⁹⁴ Catrópa, Andréa. “Quem fala nos textos críticos de Ana Cristina Cesar?”. In: *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 129-130.

¹⁹⁵ Ibid., p. 130.

da paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o teu texto mobilize.¹⁹⁶

Afirmar a insistência com o outro acaba por ser, em suma, afirmar a insistência pela literatura, mesmo que ela se ponha no limite entre vida e ficção, entre verdade e mentira, entre formalismo e espontaneidade. Ana Cristina expande o território do literário, faz a literatura contaminar tudo. No sentido do que disse a poeta, em carta a Ana Candida Perez:

(...) a gente tem medo de desembestar para o voo. De dizer coisas que não sabe explicar. A leitora pedirá explicações, sutilmente exigirá que se desfaça o feitiço, ou o jogo. Só por insegurança. Ou como ajuizada medida pra não receber de volta cartas em que a literatura vá ocupando cada vez mais terreno, até que não sobre nada, mas a literatura.¹⁹⁷

A escrita de Ana Cristina é uma escrita sob o signo da paixão, o que, embora impossível e indesejável precisar, expressa-se em uma escrita móvel, intensa, ansiosa, que busca a todo custo mobilizar o outro, sem, no entanto, tornar-se objeto de seu amor. A poeta, contrariando a etimologia da palavra “paixão”, que pressupõe uma passividade, é sempre sujeito em movimento, ativo, sem perder a lucidez, o viés crítico, fazendo deste também apaixonado, afetivo. E isso, como visto, não só na poesia, mas em todas as atividades exercidas por ela, em suas resenhas, artigos, pesquisas acadêmicas, traduções, na sua postura dentro do quadro poético de sua época – “Aí você parte de ‘a teus pés’ como sendo o romantismo, o romantismo da submissão e, se você ler o livro nessa perspectiva, isso é desmontado. Aí você chega num outro ‘a teus pés’, tá, que é “a teus pés” como a delícia do interlocutor e não a submissão romântica”¹⁹⁸.

Algumas das faces do signo escolhido pela poeta, acredito, podem ser entrevistas através do livro “Os sentidos da paixão”, resultado do curso de mesmo nome realizado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da Funarte em 1986, que contou com a participação de autores como Marilena Chauí, Renato Janine Ribeiro, Benedito Nunes, Paulo Leminski, Maria Rita Kehl, Katia Muricy, entre outros.

¹⁹⁶ Trecho copiado da transcrição original do depoimento da autora, que integra seu acervo no Instituto Moreira Salles. Tal parte encontra-se, com algumas supressões, em: Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 302.

¹⁹⁷ Filho, Armando Freitas; Holanda, Heloisa Buarque de (orgs.). *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 197.

¹⁹⁸ Trecho do depoimento de Ana Cristina na Faculdade da Cidade que não foi publicado nas edições de Escritos no Rio. Foi retirado da transcrição integral, que se encontra no arquivo da poeta no Instituto Moreira Salles.

A realização de um curso em que tantos autores se propuseram a pensar sobre a paixão se justifica, pois “o pensamento objetivo ignora o sujeito da paixão e não reconhece que ela pode ser também sujeito do conhecimento. Descreve os afetos ‘como se descreve a fauna de um país distante’ sem perceber que o homem está todo inteiro nas suas paixões”. A partir da ideia de um “saber apaixonado”, o curso (e o livro) “descreveu o movimento das paixões, desfez a ideia de que elas são apenas um acontecimento – simples complemento do mundo – ou fonte de prazer e angústia, alegria e tristeza, e demonstrou, enfim, que elas podem ser também afirmação de liberdade”¹⁹⁹.

Em um dos ensaios que compõem o livro, Gérard Lebrun afirma que a paixão “é o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro”, e, portanto, “não existe paixão onde não houver mobilidade, imperfeição ontológica”. A paixão não é um impulso que nos leva contra nossa vontade, mas é “o que dá estilo a uma personalidade, uma unicidade a todas as condutas”²⁰⁰.

Em outro, de Leminski, lê-se que

(...) a palavra paixão tinha, a princípio, um sentido passivo, depois, adquiriu um sentido ativo. A palavra paixão você diz assim: a Paixão de Cristo, quer dizer, aquilo que Cristo sofreu, aquilo que ele padeceu. Hoje, você diz a paixão revolucionária de Trotsky. A paixão, aqui, no caso, não é uma coisa passiva, é uma coisa ativa, que move.²⁰¹

A concepção de “paixão” de Ana Cristina parece concordar com essas passagens. A poeta, como visto até aqui, não aparta a paixão da razão, nem se firma numa “posição marcada”, tampouco varre de seus versos qualquer imperfeição, entende o termo como movimento afetivo, crítico, vivo.

A *teus pés*, “ao reunir – e revisar – toda a sua obra publicada até então (1982), configurou-se como livro-testamento”, como disse Italo Moriconi²⁰². Não no sentido premonitório, mas como um livro que dá conta de um percurso, que concentra as principais questões de sua poesia, onde a paixão aparece tanto como método quanto como efeito.

¹⁹⁹ Cardoso, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-12.

²⁰⁰ Ibid., p. 18.

²⁰¹ Ibid., p. 285-286.

²⁰² Moriconi, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996, p. 124.

A participação distanciada ou o lugar “sem ter posição marcada” de Ana Cristina Cesar dentro do quadro da poesia marginal dos anos setenta é notável em seus dois primeiros livros, *Cenas de abril* e *Correspondência completa*. Neles, a poeta vale-se de uma linguagem coloquial, de um sujeito lírico em primeira pessoa a relatar uma experiência subjetiva, imitando a forma tradicional dos gêneros íntimos, tal qual era a “lei do grupo”, mas não para se comunicar mais facilmente, menos ainda por acreditar que a apreensão de um eu estável e sincero era possível pela linguagem, seja ela literária ou não.

A autora apropria-se do seu entorno para sugerir outras possibilidades, mais críticas, apontando impasses sem dar soluções, preferindo pôr-se à beira, num lugar de tensão: ao invés de afirmar a vida e, com isso, a deslitteratização e a aversão à teoria, como fez certa poesia dos anos setenta, a poeta afirma a literatura e o seu viés reflexivo, sem, no entanto, perder de vista o que há nisso de vivo, sem abrir mão do desejo e da certeza de que “não há teoria que não seja fragmento de autobiografia”²⁰³. A escrita desses livros é mutuamente determinada por outros de seus textos, suas reflexões em artigos e resenhas publicados paralelamente à feitura dos poemas, a pesquisa de mestrado desenvolvida antes das publicações dos livros – onde investigou, justamente, a tensão entre o “documental” e o “ficcional”.

Luvas de pelica evidencia ainda mais a incorporação da experiência intelectual naquilo que a poeta produz. Escrito durante o período em que realizava seu *Master of Arts* na Inglaterra sobre a tradução do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, o livro se constrói pela dificuldade de se comunicar, de compartilhar pela escrita uma experiência subjetiva. Se constrói sobre o desejo de alcançar “o ponto de partida” e as frustrações decorrentes da impossibilidade desse encontro. As questões do ato tradutório, a sua “poética tradutória”, é transportada para dentro de sua poesia. Assim como a experiência de escrever muitas cartas e esperar por suas respostas também é matéria de composição do livro. Começa em *Luvas de pelica*, então, a intensificação da dissolução do narrador/sujeito poético em várias vozes.

²⁰³ A frase, célebre, é, na verdade, de Paul Valéry. Ana Cristina Cesar apud Camargo, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003, p. 63.

De volta ao Brasil, Ana Cristina dedica-se à escrita de um novo livro. Para tanto, a poeta repensa sua produção até ali, encontrando nela o eco de uma mesma pergunta: “escrever *para quem?*”. Os poemas novos pautam-se, de modo mais radical, pela busca do interlocutor – ou seja, o que nos livros anteriores podia ser entrevisto, é posto conscientemente em primeiro plano. Nesse livro, o sujeito lírico está obcecado pela ideia de interlocução, e a cada poema vemos sua procura e, inclusive, nos encontramos por vezes como objeto dessa busca. Isto é, podemos ter a sensação de que somos nós, leitores, aquele pelo qual o sujeito anseia. Ao passo que somos, com a mesma intensidade, repelidos, pois a poeta, seguindo o que fez nos livros anteriores, sobretudo em *Luvas de pelica*, reforça a impossibilidade da comunhão. É justamente essa impossibilidade, que não mina a ânsia de mobilizar alguém, o que prevalece no livro: o desejo de falar, falar, falar, falar, falar.

E essa “fala desvairada”²⁰⁴ tão presente na parte inédita de *A teus pés* acaba por firmar-se como argumento que unifica a obra, uma vez que é justamente esse o livro que nomeia o conjunto, a reunião de todos aqueles escritos. Pode-se dizer, também, que a essa fala desvairada a poeta dá o nome de “paixão”.

A paixão aflora na liberdade em relação a um projeto ideológico definido, aflora quando a poeta opta por não ter lugar marcado dentro da cena marginal, quando opta por não pertencer a nenhum grupo, por não compor nenhuma coleção, nem seguir a “onda do momento”, preferindo antes a confusão de vozes, “que já não retoma o velho ‘pacto matrimonial’ da fidelidade”²⁰⁵, preferindo estar à margem da margem²⁰⁶, sempre em movimento, afetando e sendo afetada. Aflora na busca por um outro, não de modo passivo, mas extremamente ativo.

Aflora, também, quando se nota, na leitura de *A teus pés*, o total empenho de Ana Cristina com a literatura. Dedicção irrestrita, posto que o trabalho poético não estava reduzido a uma esfera à parte das outras esferas da existência. Por isso mesmo seu livro ganha, como o projeto poético “corajoso” de Whitman²⁰⁷, um caráter forte de presença, como espécie de resultado de uma vida. “Excesso de presença” que, ao passo que é força,

²⁰⁴ Cesar, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 237.

²⁰⁵ Faleiros, Álvaro. “A poética multiposicional do traduzir em Ana C”. In: *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ 2015, p. 179.

²⁰⁶ “Sua personalidade e poesia não se encaixavam em nenhuma orientação definida, e sua relação com seu tempo pode ter sido de alguém que estava à margem da margem”. Jardim, Eduardo. *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018, p. 105.

²⁰⁷ Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 303.

é também algum limite, pois o texto torna-se mais preso à pessoa Ana Cristina, e, sem ela, parece que se corre mais riscos de cairmos numa leitura que penda mais para um lado da balança, ou só vida ou só literatura.

“Entendo quando o Borges diz que imagina o paraíso como uma biblioteca emocional, e não como um blefe de erudito”, disse a poeta em uma das cartas que escreveu – “Só quero ver e ler e escrever sobre paixão”²⁰⁸.

²⁰⁸ Filho, Armando Freitas; Holanda, Heloisa Buarque de (orgs.). *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 282-283.

Referências

ALVES, Ida; PEDROSA, Celia (orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ALVIM, Francisco. “Pílula *Flip* 2016”. Depoimento disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uHVB1o_5rK8>

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

AUGUSTO, Eudoro; VILHENA, Bernardo. “Consciência marginal”. *Malasartes*, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 34-36, 1975.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução: Antonio P. Guimarães. Lisboa: Editora Relógio D’água, 1991.

BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários a partir dos anos 60*. 332 f. Tese de Livre-docência (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

_____; NUERNBERGER, Renan. *Nesse instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2018.

BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. *Não quero prosa*. Organização e seleção Vilma Arêas. Campinas: ed. UNICAMP; Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1997.

_____. *Lero-lero*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CABANÃS, Teresa. *Que poesia é essa?!... 191 f*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

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

_____; PEDROSA, Celia. *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CARDOSO, Sérgio (org.) et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

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

_____. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Organização Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

_____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COHN, Sergio (org.). *Nuvem cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

FALEIROS, Álvares, ZULAR, Roberto, BOSI, Viviana. *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

FARIA, Alexandre (org.) *Poesia e vida: anos 70*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007.

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

_____. *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

FILHO, Armando Freitas; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (orgs.). *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

_____. *3x4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FONTES, Luis Olavo. “Desentranhando Luis Olavo Fontes”. Entrevista concedida a Masé Lemos. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/desentranhando-luis-olavo-fontes-entrevista-por-mase-lemos>>

GOLDFEDER, André. *Ao rés da escrita: tensões na poesia de Armando Freitas Filho*. 162 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

_____. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. *Escolhas: uma autobiografia intelectual*. Recife; Rio de Janeiro: Carpe Diem; Língua Geral, 2009.

_____. “De Clarice a Ana C.”, mesa da *Flip* de 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NWIfQTH7vJA&t=2390s>>

_____. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.

LEONE, Luciana di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
_____. “Não ter posição marcada: Ana C. nos anos 70”. *Remate de Males*, Campinas, 2016, v. 36, n. 2, p. 559-579.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LITRON, Fernanda Félix. *Poesia marginal e a antologia “26 poetas hoje”*: debates da crítica antes e depois de 1976. 335 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fapesp, 2011.

_____. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

_____. “O corte cinematográfico em Ana Cristina Cesar”. *Gragoatá*, Niterói, v. 14, n. 27, 2009, p. 235-248.

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

MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996.

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

SIMÕES, Letícia. *Bruta aventura em versos*. Filme disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-QLZ0z7JLiA>>

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SOUZA, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de. *A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar: autobiografismo e montagem*. 141 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

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

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. *Bliss & Blue*. São Paulo: Annablume, 1998.

VILLAÇA, Alcides. “Dedos de prosa poética”. Entrevista concedida a Cida Laginestra, Jéssica Nozaki e Luiz Henrique Gurgel. Disponível em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/biblioteca/nossas-publicacoes/revista/entrevistas/artigo/415/entrevista-alcides-villaca>>