

## **AS PALAVRAS ESCORREM COMO LÍQUIDOS<sup>1</sup>: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROJETO POÉTICO DE ANA CRISTINA CESAR**

**Lizaine Weingärtner Machado<sup>2</sup>**

### **Resumo:**

O presente trabalho tem por objetivo investigar a obra de Ana Cristina Cesar, poética construída a partir da ficcionalização do eu. Neste sentido, abordo a relação que Ana C. estabelece com o leitor a partir de uma forjada intimidade.

**Palavras-chave:** Poética; Ana Cristina Cesar; Ficcionalização do Eu.

*Não sou idêntica a mim mesmo  
sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob  
[o mesmo ponto de vista  
Não sou divina, não tenho causa  
Não tenho razão de ser nem finalidade própria:  
Sou a própria lógica circundante  
(Poema óbvio – Ana Cristina Cesar)*

*A priori*, com apenas uma passada de olhos ou um folhear desatento em uma de suas obras, um texto de Ana Cristina Cesar pode parecer construído aleatoriamente, constituído pelo não senso e/ou fruto de fluxo de consciência, isto é, causa estranhamento, provocado, sobretudo, pelas frases soltas e os silêncios, evidenciados graficamente pelos espaços vazios entre as frases, os versos, as estrofes. No entanto, se constitui de um texto que se anima ao contato do leitor e, assim, em cada leitura ganha um sentido único, próprio, particular.

Em função disso, a constelação autobiográfica, termos de Diana Klinger, ou seja, os poemas, fragmentos de prosa, cartas e diários nunca constituem um todo e sim uma multiplicidade, pois são um “[...] conjunto em que cada singularidade é conservada, cada parte continua solta, independente, não se desfazendo no todo comum. Como peças de quebra-cabeças distintos, que trazem, cada uma, um pequeno fragmento de um mundo estrangeiro. Como um *patchwork*, ou como colcha

---

1 Verso presente em **Inéditos e dispersos**: “as palavras escorrem como líquidos/ lubrificando passagens ressentidas”. (CESAR, 1998, p.87).

2 Mestranda em Literatura pela UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina); Bolsista do CNPq.

de retalhos [...]” (MALUFE, 2006, p.115), como aponta Annita Costa Malufe, em **Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar**, e que deriva também da ideia encontrada no fragmento *Patchwork* em **Roland Barthes por Roland Barthes**:

Comentar-me? Que tédio! Eu não tinha outra solução a não ser a de me *re-escrever* – de longe, de muito longe – de agora: acrescentar aos livros, aos temas, às lembranças, aos textos, uma outra enunciação, sem saber jamais se é de meu passado ou de meu presente que falo. Lanço assim sobre a obra escrita, sobre o corpo e o *corpus* passados, tocando-os de leve, uma espécie de *patchwork*, uma coberta rapsódica feita de quadrados costurados. Longe de aprofundar, permaneço na superfície, porque desta vez se trata de 'mim' (do Eu) e porque a profundidade pertence aos outros. (BARTHES, 2003, p.159-60).

Assim sendo, para compreender como se dá o caráter de colcha de retalhos na obra da poeta, considerando que a obra de Ana não é meramente fragmentária; faz-se necessário perceber o contexto em que sua produção é armada. Com base nisso, é preciso considerar que nos anos 70 figurava no Brasil a dita literatura marginal, que tinha a vertente poética como expoente, inserida num “[...] fenômeno coletivo típico de um período histórico [que levou] alguns pesquisadores a considerar a poesia marginal dos anos 70 como um novo movimento, do qual o tropicalismo teria sido o marco inicial.” (MATTOSO, 1982, p.20), segundo a consideração do poeta Glauco Mattoso, em **O que é a poesia marginal**.

O termo marginal pode ser pensado sob diversas formas e aspectos: “[...] comportamental, político, estético, econômico.” (CAMARGO, 2003, p.29), como aponta Maria Lucia de Barros Camargo, em **Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**, mas deveu-se, principalmente, pelo modo de produção e veiculação das obras de seus representantes, pois os livros eram produzidos de modo artesanal e independente em relação às editoras convencionais, assim, “frente ao bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia.” (HOLLANDA, 2007, p.09), como evidencia Heloisa Buarque de Hollanda, pois pequenas tiragens eram passadas de mão em mão e com os autores participando de cada etapa produtiva: criação, diagramação, confecção e, inclusive, comercialização, como também observa Hollanda em seu famoso, e na época polêmico, **26 poetas hoje**.

Ademais, Carlos Alberto Messeder Pereira aponta em **Anos 70: trajetórias**, que a produção dos poetas marginais envolvia três conceitos: “[...] antitecnicismo, anti-intelectualismo e politização do cotidiano. E isto era evidenciado tanto nos aspectos gráficos daquele conjunto de produção poética quanto nas temáticas privilegiadas em cada poema, [...] marcado pela forte irreverência e por inovações no processo produtivo.” (PEREIRA, 2006, p.94). No entanto, Ana C., como a poeta costumava assinar seus textos, comumente associada a esse movimento, não trilhou o caminho dos “livrinhos”<sup>3</sup>, mas manteve contato com poetas de veiculação independente como Cacaso, Antônio Carlos de Brito, e Luiz Olavo Fontes, por exemplo, ao ingressar no curso de Letras da PUC-RJ (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), no início dos anos 70.

Portanto, embora mantivesse contato direto com os poetas marginais do Rio de Janeiro e colaborasse em revistas e jornais alternativos, a obra de Ana C. em muito se diferenciava dos companheiros, desse modo, salvo a publicação de alguns poemas seus durante a infância no *Suplemento Literário* da **Tribuna da Imprensa** e de alguns outros poemas publicados em revistas e jornais como, por exemplo, **Versus, José e Correio Brasiliense**, Ana “estреou” na referida antologia **26 poetas hoje**, organizada pela amiga Heloisa, em 1976, em que se via, segundo a autora, em **Impressões de viagem**, uma linguagem carregada da experiência de vida dos poetas “[...] em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico [...]. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida.” (HOLLANDA, 2004, p.109).

**26 poetas hoje**, além de Ana, trazia outros poetas de peso, como Roberto Piva, Waly Sailormoon (Salomão) e, também, Torquato Neto, que suicidara-se quatro anos antes da publicação antológica, mas como afirma Camargo, “[...] se encontrarmos pontos de identificação entre sua poesia e a de seus contemporâneos e parceiros da antologia, podemos encontrar as diferenças em proporção bem maior.” (CAMARGO, 2003, p.20). Embora com um texto e estilo de escrita bastante particular em relação à geração mimeógrafo, algumas opções estéticas típicas do grupo de autores de sua geração são perceptíveis em sua poética, afinal, como

---

3 Utilizo o termo sem nenhum sentido pejorativo; refiro-me ao aspecto físico das obras.

explicita Malufe,

ela mesma salienta três pontos principais presentes naquela poesia: o uso de um 'estilo mesclado', que mistura o tom coloquial com o grave; a presença da cotidianidade no poema, que pode falar de tudo e já não busca temas nobres, isto é, a ideia de que: 'Tudo pode ser matéria de poesia'; e, ainda, a consciência de que o texto é produção e não representação de uma verdade do mundo, o que resulta em uma poesia que brinca com a distância entre a palavra e o real sem almejar recuperá-la. (MALUFE, 2006, p.22).

A temática do cotidiano é fortemente presente na poesia de Ana, que evoca a tradição não através da negação, mas da assimilação, no entanto, o faz de modo particular, sem repetições de estilo, meramente. Neste sentido, a poeta não praticou os famosos poemas-minuto, afinal, consta em uma de suas pastas de guardados: “todos os meus amigos / estão fazendo poemas-bobagens/ ou poemas-minuto” e, assim, como explicita Malufe, “acabou configurando uma exceção, viveu os marginais, colheu alguns frutos ali, mas destoava de seus colegas.” (MALUFE, 2006, p.23), pois era consciente de seu fazer poético, pensava sua poesia e refletia sobre ela e a literatura como um todo.

Desse modo, se formou no curso de Letras da PUC-RJ (1975); fez mestrado em comunicação (1979) na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), defendendo o seu **Literatura não é documento**; obteve o título Master of Arts (1980) na Universidade de Essex, Inglaterra, com uma tradução comentada do conto *Bliss* de Katherine Mansfield, fez crítica em jornais e revistas e estudou e fez tradução, dados que participaram amplamente de sua criação literária em que a poesia atuava como construção do real, pois como também considera Malufe, na obra de Ana “[...] o texto é um universo autônomo, independente do mundo de carne e osso, distinto de seu autor, um objeto a ser manuseado e recriado pelo leitor.” (MALUFE, 2006, p.35), afinal, como nos diz a própria poeta, em um depoimento no curso *Literatura de Mulheres no Brasil*, ministrado pela professora Beatriz Rezende na Faculdade da Cidade, em 1983, “Todo texto desejaria não ser texto. Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura.” (CESAR, 1999, p.266).

De todo modo, Ana C. lançaria seu primeiro livro, **Cenas de abril**, em 1979, talvez, como cita Camargo, “[...] atendendo ao irônico conselho de Mário de Andrade: 'Devia ser proibido por lei indivíduo menor de idade, quero dizer, sem pelo

menos 25 anos, publicar um livro de versos. (...) Escrevam se quiserem, mas não se envolvem<sup>4</sup>”. (CAMARGO, 2003, p.21). Posteriormente, mas ainda em 1979, a poeta publica **Correspondência completa** e em 1980, **Luvras de pelica**, todos produzidos de modo independente, mas apenas **Correspondência completa** inseria-se no padrão das produções marginais, pois consistia, como descreve Camargo, em um “[...] livrinho de quinze páginas mimeografadas, medindo 10x7cm, com capa de cartolina amarela, apenas grampeada, mas ilustrada por delicada vinheta. Ostenta ainda, na página de rosto, um irônico '2ª edição' dessa correspondência que se completa num único texto.” (CAMARGO, 2003, p.21), ao passo que **Cenas de abril** e **Luvras de pelica**, mesmo independentes, consistiam em edições caprichadas.

Apenas em 1982, um ano antes de seu suicídio, que lhe tiraria a vida aos 31 anos, Ana C. teria um livro, **A teus pés**, publicado por uma grande editora, Brasiliense, edição que compreendia os seus três livros anteriores com alguns cortes e o inédito **A teus pés**, que dava título ao volume. Atualmente, seu percurso poético também pode ser encontrado na edição póstuma, **Inéditos e dispersos**, organizada pelo poeta e amigo Armando Freitas Filho, **Crítica e Tradução, Caderno de Portsmouth** e **Correspondência incompleta**, também organizada por Freitas Filho e por Heloisa Buarque de Hollanda, e o reconhecimento crítico de sua obra ganhou nomes importantes, pois “[...] à voz de Silvano Santiago, que já dedicara um perspicaz ensaio à obra de Ana Cristina analisando a *Correspondência completa*<sup>5</sup>, outras se unem, com enfoques e profundidades diversos, mas num mesmo reconhecimento de valor [...]” (CAMARGO, 2003, p.24).

A fortuna crítica evidencia o consenso em relação ao valor de sua obra, sobretudo, em relação à poesia marginal, mas não especifica o sentido de sua poética em relação a sua dicção e a tensão entre escrita e vida, pois a vida, ou melhor, aspectos dela não figuram nos poemas gratuitamente, mas como parte de seu projeto poético, estabelecido por um viés autobiográfico, afinal, como nos aponta Luciana di Leone, em **Ana C.:** as tramas da consagração,

Se perguntarmos, enfim, onde está 'Ana C.', a resposta será escorregadia. Nem nos documentos, nem numa biografia exterior a eles. Talvez afirmar que 'Ana C.' está no umbral, no *entre*, nas aspas;

4 ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins, 1974, p.26.

5 SANTIAGO, Silvano. Singular e anônimo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.08-9, 4 nov. 1984.

que 'Ana C.' é o que fica de uma vida real que foi posta em jogo. Para Agamben, por exemplo, o autor seria esse gesto, insubstancial, através do qual uma pessoa coloca a sua vida em jogo nos textos e a disponibiliza no campo de forças das significações. (LEONE, 2008, p.25).

Assim, ao escrever “sou fiel aos acontecimentos biográficos”, Ana estabelece uma espécie de acordo com seu leitor, que evidenciaria a autobiografia, que para Philippe Lejeune, em *El pacto autobiográfico*, se define “[...] por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se da a leer en el texto crítico.” (LEJEUNE, 1991, p.61), como pode ser percebido nos versos de “*O tempo fecha*”:

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

E, neste contexto, o leitor associaria o eu que fala nos versos com o sujeito que assina a obra, que tem seu nome, sua identidade estampada na capa. Neste contexto, a escrita do autor e essa consideração leitora formariam o pacto autobiográfico do qual nos fala Lejeune, que caracteriza o efeito de leitura da obra. No entanto, Lejeune mostra-se bastante cartesiano em relação à autobiografia e, talvez, por isso Nora Catelli, ao analisar seu conhecido texto, em **En la era de la intimidad**, opte por desconstruir alguns argumentos de Lejeune.

Desse modo, pode-se ressaltar que “La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto.” (MAN, 1991, p.114) na concepção de Paul de Man, também crítico ao escrito de Lejeune, em *La autobiografía como desfiguración*, ou, mais precisamente, no apontamento de Nora Catelli, em *Paul de Man revisitado*, texto em que a autora ilustra como de Man compreende a categoria de sujeito e investiga a aceitação acadêmica de Man, que considera a autobiografia como uma figura de leitura:

¿Qué decía De Man? No existe un yo previo, sino que el yo resulta, arbitrariamente, del relato de la propia vida, del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que no pertenece a la escena, una entidad – el rostro del actor – que le es ajena y a la que, de hecho, ni siquiera sabemos cómo atribuir una forma. Y, aunque se la atribuyésemos, esa forma sería irrelevante o impertinente. Por eso De Man afirmaba que la autobiografía no es un género sino un movimiento por el cual lo informe – lo irrelevante, lo impertinente – sufre una desfiguración – en principio, impuesta por el tiempo –. (CATELLI, 2007, p.34).

Com base nisso, Ana Cristina opta por caminho próximo ao percorrido por Waly Salomão, em **Me segura qu'eu vou dar um troço**, o da estética do fragmento e estilhaçamento do eu poético, onde o íntimo, privado e biográfico tornam-se intercambiáveis. Em *Os abutres*, texto de 1972, presente em **Uma literatura nos trópicos**, Silviano Santiago aponta a principal característica de Waly:

[...] o gosto pelo autobiográfico, seja pela insistência de sua própria fotografia na capa e no interior do livro, pela repetição no texto de seu próprio nome (grafado Salomão, Sailormoon, ou ainda narcisicamente de trás pra diante como refletido no espelho do poço), seja ainda por um capítulo como 'Diário querido', ou por afirmações deste teor: 'Só, só escrevo coisas autobiográficas. [...] coisas autobiográficas: gemidos duma alma torturada.' (SANTIAGO, 2000, p.145).

Neste contexto, percebe-se que Ana C. não enquadra-se na linhagem dos poetas que lançavam mão da experimentação de linguagem, pois “situando-se num momento posterior às experiências vanguardistas, e superando-as, Ana Cristina vai preservar, apenas, uma certa visão 'menardiana' da literatura.” (CAMARGO, 2003, p.35) e irá considerar e muito a ideia de poeta tradutor e de intenso apego à biblioteca, diferente de alguns colegas de geração, de postura anti-intelectual, sem interesse ou conhecimento da tradição literária, então, desse modo, é possível dizer que a poeta fica em um posição “marginal” dentro do quadro de poetas dos anos 70, pois não se filia a um grupo ou corrente estética, mas mantém pontos de contato com as existentes; produz de forma independente e teme o risco da digestão fácil existente na literatura.

Inserida no contexto social, político e, sobretudo, literário dos anos 70, Ana

Cristina trabalha a problemática confessional de seus textos por meio da autobiografia, entre a confissão e a literatura, e, desse modo, “olhando de viés para seu próprio tempo, Ana Cristina cria seus 'diários mentirosos', num pastiche irônico dessa poesia de 'papo geracional'.” (CAMARGO, 2003, p.44), onde o caráter autobiográfico e o “fingimento dos falsos diários” são percebidos como portas na obra de Ana, pois ao mesmo tempo que esses elementos unem e comunicam em sua obra, também separam e isolam a percepção do leitor.

A poesia dialoga integralmente com seus próprios textos e com textos alheios, por isso, Camargo explicita que pode-se dizer que a obra da poeta “[...] se faz do choque entre textos: os textos de Ana confrontam-se tanto entre si como com os múltiplos e variados textos que compõem a tradição literária da modernidade. E também se choca com o silêncio, atribuído por Ana ao contexto político brasileiro [...]” (CAMARGO, 2003, p.59). Em função disso, **A teus pés**, obra em que dialogam poesia e prosa, configura um conjunto de poemas que não consistem em lírica convencional; recria gêneros literários, lança mão da construção e desconstrução de temáticas do cotidiano e, assim, há uma fragmentação do sujeito lírico que forja uma relação de proximidade entre poeta e leitor/a a partir de uma suposta relação ou fidelidade com o cotidiano e vida da poeta.

Em *O poeta é um fingidor*, ensaio de 77, Ana escreve sobre questões literárias que envolvem a correspondência de forma geral enquanto gênero e discute os liames entre a sua consequente sinceridade e/ou fingimento; entre um “eu verdadeiro” e um “eu fictício literário” e, ainda, o papel do destinatário. Assim, referindo-se à publicação de **Cartas de Álvares de Azevedo**, obra organizada por Vicente de Azevedo, Ana enfatiza que

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

O autobiográfico, a confissão, a intimidade, mesmo fingida, são alusivos em sua obra, assim, por exemplo, é possível pensar na “presença” de Fernando Pessoa, o poeta fingidor, principalmente ao lermos um de seus versos em **Inéditos**



**e dispersos:** “a gente sempre acha que é Fernando Pessoa.” (CESAR, 1998, p.134), pois como salienta Florencia Garramuño, em *En estado de emergencia: poesía y vida en Ana Cristina Cesar*,

La poesía de Ana Cristina se sostiene en dos pilares, endeble en su constitución, pero pilares al fin: el sujeto y la experiencia. Mientras el sujeto se descentra en voces y es ese descentramiento lo que lo constituye, no en una multiplicidad, sino en un sitio en tensión de voces diversas donde el exterior y la intimidad resultan indistinguibles, la experiencia que ese sujeto articula en el discurso es una experiencia también descentrada, que reniega de la presencia, la plenitud, y la completud. Esto no significa, sin embargo, que un sujeto y experiencia plenos habiten en 'lo real' pero no puedan ser capturados por la poesía, sino más bien que en esa captación de un sujeto y experiencia cercenados la poesía se postula como indiferenciada de lo real. La poesía se niega a la sutura de esos desvíos y elige en cambio, por operaciones diversas, la figuración poética de esas fracturas. (GARRAMUÑO *apud* CESAR, 2006, p.18).

Assim, a poeta empreende uma nova compreensão da literatura, similar à acepção de Octavio Paz em **Signos em rotação**: “O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. Ou, como dizia Machado: não representa, mas apresenta. Recria, revive nossa experiência do real. Não vale a pena assinalar que essas ressurreições não são somente as de nossa experiência cotidiana, mas as de nossa vida mais obscura e remota.” (PAZ, 2009, p.46), talvez por Ana se identificar com o escrito de Paz ela o tenha grifado em seu exemplar da obra, pois como cita Malufe, “escrito à mão por Ana C., na página de rosto do exemplar de *Signos em rotação* de sua biblioteca particular, encontramos destacado este trecho do livro na sua anotação: 'O poema não representa: apresenta'.” (MALUFE, 2006, p.46).

Poemas como *Primeira lição* e *Enciclopédia*, presentes em **Cenas de abril**, são exemplos de uma espécie de pacto que Ana estabelece com o leitor, pois evidenciam o “contrato do pastiche”, onde há uma espécie de retomada de *Je est un autre*, de Rimbaud, ou seja, a autoria é uma máscara, ou como observa Camargo, pastiches,

[...] que, pelo próprio gênero imitado, retomam a borgeana questão do texto apócrifo e da autoria. Importa ressaltar, contudo, que esse 'pacto' elimina outro: o pacto autobiográfico. Questionada a autoria, celebrada a 'imitação', não há lugar para a expressão da intimidade, e muito menos para uma intimidade 'verdadeira' entre o nome na

capa do livro e o eu que diz eu... Aliás, nesses gêneros, não se diz eu. Pelo menos em princípio. A não ser que outros elementos subvertam e confundam esses 'contratos'. Onde estará o eu destes dois 'poemas'? (CAMARGO, 2003, p.248):

### PRIMEIRA LIÇÃO

*Os gêneros de poesia são: lírico, satírico,  
didático, épico, ligeiro.*

*O gênero lírico compreende o lirismo.*

*Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo,  
sincero e pessoal.*

*É a linguagem do coração, do amor.*

*O lirismo é assim denominado porque em outros  
tempos os versos sentimentais eram declamados  
ao som da lira.*

*O lirismo pode ser:*

*a) Elegíaco, quando trata de assuntos tristes,  
quase sempre a morte.*

*b) Bucólico, quando versa sobre assuntos campestres.*

*c) Erótico, quando versa sobre o amor.*

*O lirismo elegíaco compreende a elegia, a nênia,  
a endecha, o epitáfio e o epicédio.*

*Elegia é uma poesia que trata de assuntos tristes.*

*Nênia é uma poesia em homenagem a uma  
pessoa morta.*

*Era declamada junto à fogueira onde o cadáver  
era incinerado.*

*Endecha é uma poesia que revela as dores do coração.*

*Epitáfio é um pequeno verso gravado em pedras tumulares.*

*Epicédio é uma poesia onde o poeta relata a vida  
de uma pessoa morta.*

### ENCICLOPÉDIA

*Hécate ou Hécata, em gr. Hekáté. Mit. gr.  
Divindade lunar e marinha, de tríplice  
forma (muitas vezes com três cabeças e  
três corpos). Era uma deusa órfica,  
parece que originária da Trácia. Enviava  
aos homens os terrores noturnos, os fantasmas  
e os espectros. Os romanos a veneravam  
como deusa da magia infernal.*

Seria, no entanto, em função dos muitos já ditos em relação à obra de Ana, sobretudo em relação à suposta intimidade com o leitor e excesso de especulações críticas em torno do real, da veracidade em seus escritos, tidos de caráter não só literário, mas íntimo, que Flora Süssekind, em **Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar**,

aposta numa arte da conversação, pois, segundo a autora, “[...] não se trata de quebrar lanças mais uma vez por um 'biográfico, demasiado biográfico' ou por um 'literário, apenas literário', mas de lançar de cara os dados – 'Autobiografia. Não, biografia.' [...]” (SÜSSEKIND, 2007, p.09).

Além disso, a própria poeta esboça em *Índice Onomástico* alguns nomes com quem seu texto namora nessa “poesia-em-vozes”, que não é necessariamente um método, mas pilares frágeis por definição:

### ÍNDICE ONOMÁSTICO

*Alvim, Francisco*  
*Augusto, Eudoro*  
*Bandeira, Manuel*  
*Bishop, Elizabeth*  
*Buarque, Helô*  
*Carneiro, Angela*  
*Dickinson, Emily*  
*Drabik, Grazyna*  
*Drummond, Carlos*  
*Freitas Fº, Armando*  
*Holiday, Billie*  
*Joyce, James*  
*Kleinman, Mary*  
*Mansfield, Katherine*  
*Meireles, Cecília*  
*Melim, Angela*  
*Mendes, Murilo*  
*Muricy, Kátia*  
*Paz, Octavio*  
*Pedrosa, Vera*  
*Rhys, Jean*  
*Stein, Gertrude*  
*Whitman, Walt*  
**DEDICATÓRIA**  
*E este é para o Armando.*

Ademais, a poesia de Ana tem a escrita clamando pela “participação leitora”, ansiada por um “desejo de escuta”, afinal, como considera Silviano Santiago, em *Singular e anônimo*, “não custa insistir: quem se exercita na leitura não é o autor (ele já deu o que tinha de dar na concretização do poema), mas o leitor.” (SANTIAGO, 1984, p.09), em que a conversação existente caracteriza-se “numa espécie de tensão constante entre poesia-da-experiência e auto-reflexão, entre dicção aparentemente 'muito pessoal' e postura quase sempre 'em guarda' – estrategicamente velada por uma sucessão de outras falas, aspas, citações –,

sobretudo quando se trata de esboçar, nos seus textos, um sujeito.” (SÜSSEKIND, 2007, p.10). Paralelamente, diante dos distintos efeitos de leitura em torno do projeto poético de Ana C., uma leitura possível para infiltrar-se, definitivamente, em seu universo poético é sugerido por Annita Malufe, o de basear-se na premissa de que “[...] não há o que decifrar no texto, uma leitura não é um jogo de adivinhação, mas antes, um jogo livre, que inventa as regras a cada jogada<sup>6</sup>.” (MALUFE, 2006, p.37), pois, inegavelmente, como aponta Camargo, “[...] Ana Cristina privilegia os gêneros confessionais, trabalhando sobre o limite entre a confissão e a literatura, limite onde há possibilidade de mútuas contaminações.” (CAMARGO, 2003, p.215).

Assim, o leitor pode decidir se o caráter que ele encontra na obra de Ana Cristina é autobiográfico ou não, afinal, “A poesia não é mistério que se resolve com 'perguntas capciosas' feitas ao autor, nos diz Ana Cristina. Se a condição da leitura é a da alteridade transgredida, a sua essência só pode ser o 'hermetismo'.” (SANTIAGO, 1984, p.09) e, além disso, a própria poeta sentencia que ao produzir sua literatura não faz

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

Portanto, tateando os limites entre literatura e confissão, que abrange autobiografia, pacto autobiográfico, contrato de pastiches e sua poesia em vozes, Ana C. delinea uma suposta exposição de intimidade, onde finge deixar-se invadir, isto é, “[...] finge fingir que finge.” (CAMARGO, 2003, p.247), assim, como fez uma de suas referências poéticas, Fernando Pessoa, embora ele não se encontre em seu *índice onomástico*, que, novamente, finge ser restrito, espelhando-se em seu projeto poético.

---

6 Malufe acrescenta uma nota em que menciona que ela refere-se ao o que “[...] Deleuze chamou em *Lógica do sentido* de jogo ideal: aquele em que não há regras pré-fixadas, pois são instituídas em cada jogada, jogo pelo jogo, no qual não há ganhadores, ideal porque só existe no pensamento e do qual a obra de arte seria o único resultado [...]” (MALUFE, 2006, p.37).

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

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

CATELLI, Nora. **En la era de la intimidad**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

CESAR, Ana Cristina. **Álbum de retazos: antología crítica bilingüe**: Poemas, cartas, imágenes e inéditos. Traducción y edición crítica di Luciana di Leone, Florencia Garramuño y Ana Carolina Puente. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

\_\_\_\_\_. **A teus pés**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

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

\_\_\_\_\_. **Inéditos e dispersos**. São Paulo: Ática, 1998.

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

\_\_\_\_\_. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. **Suplementos Anthropos**, Barcelona, 1991.

LEONE, Luciana di. **Ana C.:** as tramas da consagração. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

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

MAN, Paul de. La autobiografía como desfiguración. **Suplementos Anthropos**, Barcelona, 1991.

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

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. et al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.08-9, 4

nov. 1984.

\_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.