

PLURISSIGNIFICATIVO PROVOCADOR: AS ESTRATÉGIAS DO ETHOS FINGIDOR DE ANA CRISTINA CESAR E AS INTERVENÇÕES DO LEITOR

Plurissignificant provocateur: the strategies of Ana Cristina Cesar's pretending *ethos* and the reader's interventions

Rodrigo Fonte¹

<https://orcid.org/0000-0003-0961-4028> 

¹Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. 21941-917 – posvernaculas@letras.ufrj.br

Resumo: A obra literária de Ana Cristina Cesar se constitui como uma experiência artística ousada, complexa e bem calculada. Seus textos, marcados pela estrutura fragmentada, estanque e muitas vezes elíptica, cuja linguagem combina o repertório discursivo da missiva, do diário e da confissão, exigem, mais do que emoção, uma intervenção do leitor. Um dos fatores que justificam semelhante atuação parece ser o desvelar-velando-se dos vários eus poéticos criados por Ana Cristina Cesar, situados numa poesia prosaica atravessada pelos dilemas dos anos de chumbo. Para iniciarmos nossas considerações a propósito das estratégias criativas de Ana Cristina Cesar, tendo como recorte de análise alguns poemas presentes na pasta rosa encontrada após sua morte e nos quatro livros que constituem o volume *A teus pés* (1982), lançamos mão das reflexões de Roland Barthes e Michel Foucault, o primeiro entendendo o ato de escrever como algo intransitivo, sem a exigência de um motivo e uma técnica apropriados para um determinado tipo de texto, sendo o escritor qualquer um que escreve – e não mais aquele que escreve alguma coisa; o segundo, qualificando o autor como uma função no texto. Assim, conduzidos também pela teoria de Wolfgang Iser sobre os atos de fingir e o papel do leitor enquanto fruidor, tanto quanto pelas pesquisas de Italo Moriconi, Tânia Cardoso de Cardoso e Silvano Santiago acerca da literatura de Ana Cristina Cesar, procuramos verificar o modo como a poeta elabora seu *ethos* “fingidor”, que dissimula questionar a pretensa sofisticação da linguagem poética em prol da constituição de uma poesia não-poesia, visando entender, sobretudo, por que – e de que maneira – sua intenção estética provoca efeitos no leitor a ponto de estimulá-lo a decodificar as ambiguidades e suplementar as lacunas da estrutura dos textos.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Poética; Atos de fingir; leitor.

Abstract: Ana Cristina Cesar's literary work is a bold, complex and well-calculated artistic experience. Her texts, marked by the fragmented, dry and often elliptical structure, whose language combines the discursive repertoire of missive, diary and confession, require, more than emotion, a critical intervention of the reader. One of the factors that justify that action seems to be the unveiling of the various self-poetics created by Ana Cristina Cesar, situated in a prosaic poetry marked by the dilemmas of the Brazilian military dictatorship years. To begin our considerations about the creative strategies of Ana Cristina Cesar, having as analysis some poems present in the Ana's pink portfolio found after her death and in the four books that forms the volume *A teus pés* (1982), we make use of the reflections of Roland Barthes and Michel Foucault, the first understanding the act of writing as something intransitive, without the requirement of an appropriate motive and technique for a

particular type of text, the writer being anyone who writes – and no longer the one who writes something; the second critical, in his turn, qualifies the author as a function in the text. Thus, also led by the theory of Wolfgang Iser about the acts of pretending and the role of the reader as a enjoyer, as well as by the researches of Italo Moriconi, Tânia Cardoso de Cardoso and Silviano Santiago about the literature of Ana Cristina Cesar, we seek to verify how the poet elaborates her “pretender” *ethos*, which conceals to question the alleged sophistication of poetic language in favor of the constitution of a non-poetry poetry, in order to understand, above all, why – and in what way – her aesthetic intention causes effects on the reader to the point of stimulating him to decode ambiguities and supplement the gaps in the structure of the texts.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Poetic; Acts of pretending; reader.

O ponto de partida desse estudo é uma frase que Ana Cristina Cesar copiou da primeira edição de *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, registrada na primeira folha do livro como uma espécie de inspiração para futuras reflexões. Diz o trecho: “Não se pode escrever sem elaborar o luto da sua ‘sinceridade’” (Ferraz, 2016, p. 46).

Considerando o interesse por essa frase, é perceptível a preocupação da poeta em entender e se apropriar do jogo de verdade e mentira. Seu estado de ânimo, externado pelo tom de algumas missivas, também parece traduzir a tentativa de experimentar as várias possibilidades desse jogo para definir uma marca individual ao ato da composição poética – algo que valorizasse as características dissimulatórias presentes em qualquer texto literário e, ainda assim, mantivesse o vulto dela mesma pairando furtiva entre as linhas escritas.

“Mas acontece que a técnica não é de propósito [...], por que técnica equaciona com insinceridade? E a minha escrita é de o quê?” (Freitas Filho; Holanda, 1999, p. 56), indaga à amiga Heloisa Buarque de Holanda, em carta de 1980. Em outra, um pouco mais antiga, datada de maio de 1976 e endereçada à Maria Cecília Fonseca, comenta: “Sou tão oblíqua – é raro eu ter explosões ou sinceridades imediatas, a espontaneidade ainda é um trajeto difícil (estou dizendo isso mas esta carta saiu direto, a jato, nunca te escrevi tão fluente e espontâneo, as coordenações, porém, além de espontâneas são conscientes, gosto de coordenações emendadas)” (Freitas Filho; Holanda, 1999, p. 104).

Para Ana Cristina Cesar, ou Ana C. – como costumava assinar suas cartas e alguns livros – espontaneidade e consciência falsamente se opõem; não há, por exemplo, um horizonte transcendente que possa, ao menos, conceder-lhe um salvo-conduto, a eximindo de uma crise ou tornando seu processo de criação menos confuso, trabalhoso e doloroso. As polaridades estão expostas e fragilizadas no modo como ela compreende a produção literária.

De acordo com o que constatamos nas cartas e em passagens de alguns poemas dos primeiros anos de sua produção, a assimetria e a desarticulação vêm a ser um caminho de dicção possível para a poeta, que sugere um incômodo com a perspectiva romântica de ter as teias normativas da realidade conduzindo a criação artística. Dona de um temperamento rasgante e hesitante, tanto quanto influenciada pelas práticas universitárias, está imersa em concepções e teorias vindas de Baudelaire e Mallarmé, como,



respectivamente, a de que a arte pela arte é uma utopia pueril e que poemas são feitos com palavras, não com ideias. Se para Mallarmé o real é uma miragem brutal, para a jovem Ana Cristina, brasileira do século XX, lançada no meio do turbilhão da violência e da censura de uma ditadura militar, ele já é uma provação na carne, demarcando seu percurso nas manifestações artísticas vigentes à época. Viver é uma “bruta aventura (em versos)” (Cesar, 2013, p. 365). Na primeira versão, das seis amplamente revisadas e editadas, do poema “Fragmentos”, encontrado após sua morte na famosa pasta rosa, a escritora demonstra suas preocupações:

efusão de palavras
aventura de registrar a fenda
desistir da fluência
de todos os truques
da bruta castidade.

(me reconheciam em versos naquele tempo)
qualquer coisa tua me lembra
a mãe difícil percorrer
naquele tempo

as mesmas formas da pureza recusada:
a dúvida
a pele que refaço (Cesar, 2013, p. 360)

Pode então um crítico menos sensível afirmar, com toda segurança que o hábito do ofício lhe confere, que o projeto literário de Ana Cristina Cesar consiste em tentar criar, no nível do discurso poético, um paralelo harmonioso entre a experiência cotidiana e o que se pode tornar dela poesia, entre a potência arquetípica e ontológica do real e o talhe causado pelos artifícios próprios de quem deseja criar um texto que não se quer somente texto. O que é, de fato, nuclear na expressão de toda composição da autora é enevoar ao máximo as marcas linguísticas do real, tornando o poema quase inacessível ao leitor – embora paradoxalmente o mobilize à interpretação.

Há, portanto, por parte da autora, a procura por um radicalismo, a luta contra um tipo de linguagem que achata e nivela as coisas que costumam servir de base para a criação – tanto que em outro poema, também encontrado na pasta rosa, datado de outubro de 1975 e intitulado “33ª poética”, Ana Cristina, abusando das aliteraões e das assonâncias, através de eus poéticos divididos nos gêneros masculino e feminino, como quem desabafa num diário ou numa correspondência, dá mostras de que sua busca é despojar o poema, cifrando-o, fragmentando-o, num tom de experimentação sem ser experimentação propriamente, numa espécie de metáfora da criação:

estou farto da materialidade embrulhada do signo
da metalinguagem narcísica dos poetas
do texto de espelho em punho revirando os óculos
modernos



estou farta dessa falta enxuta
dessa ausência de objetos rotundos e contundentes
do conluio entre cifras e cifrantes
da feminil hora quieta da palavra
da lista (política raquítica sifilítica) de supersignos cabais: “duro
ofício”, “espaço em branco”, “vocabulário delirante”, “traço infinito”

quero antes
a página atravancada de abajures
o zoológico inteiro caindo pelas tabelas
a sedução os maxilares
o plágio atroz
ratas devorando ninhadas úmidas
multidões mostrando as dentinas
multidões desejantes
diluvianas
bandos ilícitos fartos excessivos pesados e bastardos
a pecar e por cima

os cortinados do pudor
velando tudo
como goma
de mascar (Cesar, 2013 p. 325)

No jogo que a linguagem encena contra o que, teoricamente, a constitui, Ana Cristina Cesar realiza um dos aspectos mais marcantes da sua produção, que é a referência direta a outros poetas – ou, como aponta Joana Matos Frias (2013), no prefácio da antologia *Um beijo que tivesse um blue*, o “impulso intertextual crônico” da escritora carioca, entendido como uma espécie de “vampirismo” e “ladroagem”¹ (Frias, 2013, p. 486). No poema citado, aliás, encontramos o elo com “Poética”, de Manuel Bandeira, em sua defesa à coloquialidade e sua crítica ao “lirismo comedido”, frio, que “para e vai averiguar no dicionário o cunho/ vernáculo de um vocábulo” (Bandeira, 2013, p. 39-40).

Ao evocar “Poética”, ora parafraseando alguns versos, ora fazendo alusão a outros (como na passagem em que aparecem as palavras “político”, “raquítico” e “sifilítico”, adjetivando, em Bandeira, o lirismo namorador e, no seu caso, a lista de expressões), Ana Cristina quer dessacralizar a poesia, quer falar da necessidade de se romper com os lugares-comuns na experiência que temos com o texto poético – tanto que elimina a palavra “lirismo”, trazida por Bandeira, e a substitui por “signo”, dando o tom de seu incômodo com a farsa projetada por poetas que se detêm na construção em detrimento da alma de um poema. Em outras palavras, dentro dos contornos e das necessidades dos jovens poetas do seu tempo, Ana Cristina, retomando a proposta de Bandeira, quer confirmar que a poesia é feita de essência humana – da contradição, do erro, do grotesco, do amoral, mas também da vontade de renovação.

Eis a essência de *Libertinagem*, de Bandeira, bem como da jovem poeta em formação que, ao que tudo indica, compreende que na performance da palavra não se faz

¹ Para mais informações sobre o tema, cf. o capítulo IV, intitulado “Vampiragens”, em Camargo (2003).

necessária a centralidade no eu que cria – ao menos é isso que Ana Cristina gostaria que o leitor sentisse –, mas no eu que fala, que se expõe nos versos como um elemento inventado. E é nesse ponto que nos interessa lançar sobre a sua obra a lente analítica, procurando responder por que, ao lermos os textos, fica-nos a impressão de que a poeta falha nos seus propósitos. Será que existe, de fato, uma vontade genuína de eliminar a figura autoral (e real), ou tudo não passa de um embuste para confundir e despistar o leitor?

Ainda que o repertório artístico de Ana Cristina esteja fundamentado na pura aparência, no desempenho formal da experiência simbólica, parece-nos que deliberadamente foi criado um caminho para que o leitor considerasse o texto uma manifestação que recupera a verdade da autora. E esse caminho, no caso específico de Ana Cristina, é o estabelecimento de um *ethos* irônica e pleonasticamente tido como fingidor, ou seja, uma entidade complexa, multidivida, que se apropria do tema, da atmosfera, da subjetividade e da exposição de vivências que podem ser (ou não) da própria poeta.

Nesse ponto damos início à nossa pesquisa, procurando demonstrar o interesse de Ana Cristina em se fazer existir como poeta – antes mesmo de pôr em vigor um eu poético mediante o qual traçará as linhas da sua arte.

Do ato de mentir: o autor como problema-questão

A reputação de poetas e ficcionistas sempre esteve associada à mentira, ao que se configura cópia do que é compreendido como realidade. No curso do tempo se reitera a dúvida a propósito do seu processo criador, culminando no famoso poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa.

Sendo, conforme averiguamos, um dos traços característicos de Ana Cristina Cesar a pilhagem da arte alheia – o que poderia indicar uma fraude –, é natural que associemos tais considerações em torno da mentira na sua obra. Basta observarmos um poema como “Soneto”, escrito em 1968, para percebermos melhor a marca de uma certa busca estilística:

Pergunto aqui se sou louca
Quem quem saberá dizer
Pergunto mais, se sou sã
E ainda mais, se sou eu

Que uso o viés para amar
E finjo fingir que finjo
Adorar o fingimento
Fingindo que sou fingida

Pergunto aqui meus senhores
Quem é a loura donzela
Que se chama Ana Cristina

E que se diz ser alguém



É um fenômeno mor
Ou é um lapso sutil? (Cesar, 2013, p. 151)

É curiosa a repetição do verbo fingir, tendo como complemento sintático ele mesmo, numa espécie de afirmação e contra-afirmação, e dando direções opostas de interpretação. Por isso, talvez, saímos da leitura sem saber se o eu poético (automeado Ana Cristina) finge genuinamente ou se finge ser fingido – ou seja, se é autêntico em suas palavras e ações. Coincidentemente (ou não), trata-se do que Pessoa faz ao dizer que o poeta “chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”. Não é possível definir o ente que fala mais alto na criação, se o inventado que se constitui no poeta, ou o humano que está racional por trás da invenção.

Nas palavras de Heloisa Buarque de Hollanda (2011), em depoimento ao documentário *Bruta aventura em versos*, “Ana Cristina se deliciava com o engano, com o enganar”; o despistar, pois, tem uma função importante na sua dicção poética. As camadas de eventos, de intenções muitas vezes díspares são faixas de intencionalidades ora bem definidas e separadas de acordo com um tipo próprio de eu poético, ora misturadas, confusas, multivocais, demonstrando que a proposta de Ana Cristina pode ser, justamente, não ser entendida – podendo até usar do objeto livro como meio de confusão. Tanto é assim que, ao produzir artesanalmente o livreto *Correspondência completa* (1979), com Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cristina promove um engano, numa espécie de pilhéria, trazendo a lume uma obra que possui uma só carta fictícia (contrariando o que está sugerido no título), com a informação igualmente falsa, na ficha catalográfica, de se tratar de uma segunda edição.

No artigo “O poeta é um fingidor”, publicado em 1977 no *Jornal do Brasil*, Ana Cristina avalia a compilação das cartas de Álvares de Azevedo afirmando que

escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal, supostamente tudo é muito 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 com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do eu.

A literatura mexe com essa contradição: desconfia da sinceridade da pena e do cristalino das superfícies; entra a fingir para poder dizer; nega a crença na palavra como espelho sincero – mesmo que a afirme explicitamente. Finge o que deveras sente, já se disse. O Romantismo, por sua vez, põe bem em cena essa discussão: quem é esse *eu* lírico que se derrama em versos? Será sincero? Reflete o autor? Mascara? (Cesar, 2016, p. 231).

Eis a linha de pensamento da escritora. E a partir desse dado podemos inferir que o artilheiro engendrado por ela tem o claro objetivo de não só desorientar o leitor, como também experimentar todas as possibilidades de teatralização do artilheiro que é produzir uma literatura aparentemente comprometida com a realidade.



Consideremos, então, como primeiro objeto de análise, o livreto *Correspondência completa*. Nele, Ana Cristina evoca o que é corriqueiro para, depois, torná-lo algo lírico através da escrita de uma carta cujo teor se configura pela contação sucessiva de fatos não lineares.

Júlia, a missivista fictícia, endereça seu transbordamento a um interlocutor de gênero indeterminado, marcado pela expressão inglesa “my dear”. Nessa comunicação única, que se basta, que diz tudo no quase nada, Ana Cristina insere elementos banais para, depois, pela poeticidade da escrita, desbanalizar o real. Em cena, expostos de maneira bastante tortuosa, os conflitos de alguém (jovem) que escreve – alguém que logo na abertura avisa que as notícias são imprecisas. A provocação: “É de propósito? Medo de dar bandeira?” (Cesar, 2013, p. 47) parece, afinal, dar o mote da carta. Na verdade, Júlia segue revelando o que de alguma maneira Ana Cristina experiencia: a tensão entre o escrever e o viver, marcada, sobretudo, por oscilações de humor:

Célia disse: o que importa é a carreira, não a vida. Contradição difícil. A vida parece laminha e a carreira é um narciso em flor. O que escrevi em fevereiro é verdade mas vem junto drama de desocupado. Agora fiquei ocupadíssima, ao sabor dos humores, natureza chique, disposição ambígua (signo de gêmeos).

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). Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura (um reflexo verde na lagoa no meio do bosque)? (Cesar, 2013, p. 47).

O paralelismo que temos, no trecho citado, entre “vida laminha” e “carreira narciso em flor”, “verdade” e “drama”, “desocupação” (de um inventor) e “ocupação” (de um ser humano emotivo), “telefone” e “carta” determina o desenho da personalidade de Júlia, uma mulher sentimentalmente dependente da validação dos seus interlocutores. Célia, Cris, Gil e Mary são pessoas com quem mantém relações; seres que dão suporte à necessidade que tem de diluir o real através da arte. Como ela própria, Gil e Mary correspondem, ou representam, a bifurcação emocional que alimenta a sua função como escritora e como mulher.

Gil é o protótipo de leitor sensível, receptivo, passivo em suas opiniões; Mary, por outro lado, emula o leitor crítico, que devassa e devasta as ilusões de um escritor inseguro. “Mary tem sempre razão. [...] Ela não se abre comigo porque sabe que minha inveja é maior que meu amor. Ao telefone me conta da carreira e cacacá. Por Gil porém sei dos desastres do casamento. Comigo ela não fala” (Cesar, 2013, p. 48).

Ao que tudo indica, Júlia é uma escritora incerta, indecisa, frágil: “A melancólica sou eu, insisto, embora você desaprove sempre, sempre. Aproveito para pedir *outra* opinião” (Cesar, 2013, p. 48).

De acordo com a análise fundamental de Silviano Santiago, no estudo “Singular e anônimo”, Gil e Mary estão



em posições diametralmente opostas e complementares. Cada um tem razão não a tendo inteiramente. O equívoco deles é pensar que a razão própria (de cada um) é global, globalizante, totalitária. O poema sempre escapa aos olhos assassinos de leitores asfixiantes, escapa com uma pirueta pelo avesso (Santiago, 2013, p. 458).

Nesse ponto específico das nossas considerações sobre *Correspondência completa*, podemos retomar o que de fato singulariza a criação de Ana Cristina Cesar, isto é, o constructo poético. Conforme indicado, o trabalho da escritora dá provas de que, a pretexto de um repertório que tematize estados de espírito diversos, produzido em gêneros do discurso formalmente relacionados ao universo da intimidade, como cartas, reminiscências e diário, sua intenção maior é pôr em dúvida o estatuto da identidade do eu que nos fala.

Pela conjunção dos contrários, a retórica de Ana Cristina caracteriza a vivência de alguém que se pretende autor – sem ter muita firmeza quanto à verdade orgânica dessa vontade. Quando, por exemplo, a missivista fictícia de *Correspondência completa* assume não ter sido totalmente sincera no que disse, o que está sendo exposto não é somente a farsa comum à expressividade de qualquer artista, mas a tentativa de submeter a palavra, no ato da composição, a uma espécie de desconfiguração do real – daí a impressão de que, na cena do texto, ocorre um hibridismo entre a vida do poeta e a persona que se nos apresenta.

Fica evidenciado, portanto, que um autor como Ana Cristina Cesar pode incorrer em falhas ao tentar camuflar os resíduos de sua própria biografia nos textos que escreve. Pois justamente o que não é dito, ou aquilo que poderia denotar uma isca para atrair o interesse do leitor, acaba sendo o infortúnio do escritor, pois este perde o que o texto guarda da linguagem poética. Eis uma contradição performática do autor, o que faz dele, muitas vezes, um problema-questão que se impõe ao que escreve – algo que o precede e faz desvirtuar a leitura. O ser não sendo dessa entidade a qual nomeamos convenientemente “autor” condensaria uma dúvida a respeito da possibilidade de se compreender a obra de arte na sua inteireza. Quem, afinal, está capacitado a tamanha empreitada? Seria a interpretação um movimento mais viável se o real assumisse o lugar da ilusão? Como lidar com esse eu prodigioso, caótico e paradoxal chamado autor sem, por isso, desvirtuar o texto?

De acordo com Roland Barthes (2012), o autor é a fala do texto, a função dentro da ficção – contrapondo-se ao conceito de escritor, o indivíduo que apenas escreve, que pode ser qualquer um, sem nenhuma especificidade que o torne especial: “o *eu* de quem escreve *eu* não é o mesmo que o eu que é lido por *tu*” (Barthes, 2012, p. 21). A linguagem literária, concebida como um fim em si mesmo, é um organismo intransitivo, fechado, cujo sistema simbólico é manipulado por um indivíduo absolutamente apartado do que está no próprio texto. “A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (Barthes, 2012, p. 57).

Na contramão das crenças do semiólogo, Michel Foucault (2001) acredita que o



autor não está de todo apartado da imagem do escritor. Para ele, o autor é um modo de ser, uma função que viabiliza a encenação no e do texto:

O nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira, e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (Foucault, 2001, p. 273).

Percebemos, tanto pela perspectiva de Barthes (2012), quanto pela de Foucault (2001), que as indagações a respeito do que seja real e ilusão perpassam a entidade autoral. No entrevero em torno da importância ou não importância do autor na constituição da obra literária, se ele é uma posição no discurso literário, ou se é um indivíduo soberano que em maior ou menor escala se coloca no próprio texto, transformando em literatura sua história pessoal, está a experimentação estética acolhida por Ana Cristina Cesar. A poeta assume um tipo de literatura que não quer ratificar os lugares comuns do texto. No entanto, paradoxalmente o faz utilizando elementos, estratégias que simulam uma biografização, um desvendamento do eu poético através da figura feminina que trespassa a palavra. A interioridade do sujeito Ana Cristina e seus fragmentos de vida são autoconstruídos esteticamente (o que Barthes vai chamar de “biografemas”), ao mesmo tempo em que assume uma impessoalidade ao escrever poemas pílulas, breves lampejos de memória cujo investimento imagético é quase nulo e a mensagem, praticamente indecifrável:

último adeus I

Os navios fazem figuras no ar
escapam as cores – os faunos.
Os corpos dos bombeiros bailam
no brilho dos meus pés.
Do cais mordo
impaciente
a mão imersa
nos faróis (Cesar, 2013, p. 29)

último adeus III

Tenho escrito longamente sobre este assunto
Aizita traz o chá
Bebericamos na varanda
Nenhum descontrole na tarde
Intervalo para as folhas caindo da árvore em frente
que nos entra pela janela
Não precisamos nos dizer nada
O parapeito vaza outra indicação
seca do presente
Ouvimos:
outra indicação seca do presente



Aizita vai ver na folhinha
pendurada no prego da cozinha
Acaba o chá
Acaba a colher de chá
Longamente
Eu também, bem, tenho escrito (Cesar, 2013, p. 31)

Ao lermos esses dois poemas retirados do livro *Cenas de abril*, ficamos com a impressão de que as questões aventadas anteriormente ficaram em aberto; as discordâncias de Barthes (2012) e Foucault (2001) sobre a entidade (e a identidade) autoral mais nos desorientam do que iluminam – sobretudo porque sabemos o quanto é inevitável pensarmos no autor, enquanto ser biográfico, quando tentamos seguir os rastros da intencionalidade de um texto.

O ato de enunciação literária, nesse caso, se despoja dos pormenores semânticos que leitores comuns (e/ou críticos) procuram traduzir; a estrutura dos significantes, imantada por códigos que provocam a curiosidade do leitor, demarca o desempenho formal de um eu poético empírico – ou textual – despreocupado em estabelecer marcas estéticas, tornando a obra acessível. Assim gostaríamos que a performance literária se desse, para que a nossa função no texto, enquanto leitores, pudesse, quem sabe, atravessar com mais segurança os campos da criação. Porém não é o que ocorre.

Ana Cristina sabia (ou intuía) que tais problemáticas enfrentadas pelo leitor ocorreriam, porque faz parte da sua estratégia o ato de desvelar velando-se (ou, algumas vezes, de velar desvelando-se). Isso faz da sua poesia um expressivo monumento à controvérsia, à ambiguidade, ao desajuste, ao que é *gauche*. Daí a importância das elipses que, conforme depoimento de Heloisa Buarque de Hollanda (2011) no já citado documentário, marcam a falta de necessidade de os eus poéticos de Ana Cristina dizer tudo: o destinatário dos versos é sempre alguém íntimo, que conhece os fatos que ficaram enterrados nas entrelinhas.

Nós, leitores, quando não somos diretamente convocados para desempenhar o papel de interlocutor, ficamos numa posição bastante incômoda de *voyeur*, como se espíássemos apenas uma nesga de corpo nu pelo buraco da fechadura, como se invadíssemos a intimidade do eu poético ao ler suas correspondências e trechos de diário – e saímos da leitura com a sensação de que não compreendemos nada, que a invasão foi em vão. A criação do *ethos* fingidor, por Ana Cristina, encena, nesse horizonte, o processo em que se gesta e escrita – tanto quanto se estabelece, na cena do texto, cercado de perguntas como “quem é o eu poético?”, “quem é o seu interlocutor mais adequado?”.

Wolfgang Iser (2013), tratando dos atos de fingir em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, parece apontar um caminho de leitura capaz de dirimir nossos questionamentos. Aventando a possibilidade de um saber tácito (repertório de certezas que opõe a realidade e a ficção), Iser nos afirma que o ficcional nunca esgota o real. Para o teórico, o componente fictício do texto ficcional, uma vez que neste há a presença de elementos do real, é a preparação de um imaginário. No entanto há um



problema a ser investigado: “como pode existir algo que, embora existente, não possui caráter de realidade?” (Iser, 2013, p. 32).

Um caminho que pode se mostrar viável é considerar, no processo de produção e leitura de um texto, a tríade real–fictício–imaginário. Através dela autor e leitor trazem à luz o fictício do texto ficcional. “Há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional” (Iser, 2013, p. 32), afirma.

Tomando o real na ficção como um ato de fingir – e sendo o ato de fingir uma transgressão de limites –, Iser ainda esclarece que repetir a realidade no texto torna a realidade repetida um signo, configurando assim o imaginário, tomado como efeito.

Sobre o imaginário, nos interessa a sua função no texto, aquilo que é próprio da fantasia (conforme Iser (2013) aponta, recuperando Husserl), ou seja, a maneira como o imaginário, sendo uma função arbitrária que possibilita a execução do fingir, faz com que a criação estabeleça relação com um determinado objetivo.

Para melhor esclarecer o que está posto, Iser observa:

No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, desse modo, um atributo de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real. Na verdade, o imaginário não se transforma em um real por efeito da determinação alcançada pelo ato de fingir, muito embora possa adquirir aparência de real na medida em que por esse ato pode penetrar no mundo dado e agir. Nesse sentido, o ato de fingir realiza uma transgressão de limites diversa daquela que é possível observar com relação à realidade da vida real repetida no texto. Nesta, a determinação da realidade repetida é transgredida por força de seu emprego. No caso do imaginário, seu caráter difuso é transferido para uma configuração determinada que se impõe no mundo dado como produto de uma transgressão de limites. É significativo que ambas as formas de transgressão de limites, realizadas pelo fingir no espaço da relação triádica, sejam de natureza distinta. Na conversão da realidade da vida real repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização do imaginário (Iser, 2013, p. 33).

A reflexão de Iser de certa maneira nos conduz a um melhor entendimento sobre a construção dos textos de Ana Cristina Cesar. Vemos que o experimentalismo da poeta se configura mediante os flagrantes de si, à medida em que tenta desenhar um eu difuso, multifacetado, conquanto parecido com ela mesma. O movimento de deixar um rastro de si, como se esboçasse um livro de memórias, estabelece, enfim, o imaginário.

É fato que nenhuma obra de arte se constitui sem que haja, previamente, uma motivação, um processo de busca. Ainda que a obra literária seja extensa e plural na transversalidade dos gêneros textuais aplicados, existe uma unidade que demonstra a intenção maior do artista, a sua linha de pensamento, a sua conduta criativa, que demarca a escolha paradigmática dessa ou de outra palavra, bem como dos temas abordados.

Observamos claramente tal situação quando analisamos *Luvras de pelica*, excelente



exemplo de um grau ascendente do projeto estético de Ana Cristina – que culminará em *A teus pés*.

Construído por trechos, lampejos do que poderia ser o entrecruzamento de um diário de viagem ao exterior com um cartão postal, ou até mesmo a construção de um caderno de notas no qual várias passagens são registradas, Ana Cristina exercita a técnica do fluxo de consciência. Os pensamentos e os diálogos entre os personagens estão amalgamados, de modo que sentimos natural dificuldade em identificar o que é uma manifestação da jovem que podemos considerar narradora e o que é fala dos seus possíveis interlocutores. Aqui temos a expressão de uma figura feminina morando no exterior, lembrando seus relacionamentos amorosos desastrosos, estranhos, bem como suas dúvidas em torno da criação literária.

Essa entidade narrante faz remissão a acontecimentos vividos na companhia de pessoas que não aparecem, não são nomeadas – inclusive em alguns momentos a técnica usada por Ana Cristina nos dá a impressão de que são pelo menos três, seus interlocutores. De qualquer maneira o que vemos em *Luvras de pelica* é a tentativa de essa jovem mergulhada em uma cultura estrangeira encontrar caminhos de manter uma comunicação viva com alguém que frequenta (ou já frequentou fortemente) o seu universo íntimo. Existe, portanto, a aflição da jovem que escreve, que lida profissionalmente com a escrita, em se manter conectada ao que lhe é próprio pelo caminho dos interlocutores. Sua busca maior é pelo *bliss* (o que poderia equivaler ao *it* da narradora de *Água viva*, de Clarice Lispector, ou também ser uma referência ao conto de Katherine Mansfield traduzido por Ana Cristina), isto é, o êxtase que acontece tanto nas viagens bem-sucedidas, quanto nas malfadadas e perturbadoras, que a desorganizam emocionalmente. “A única coisa que me interessa no momento é a lenta cumplicidade da correspondência” (Cesar, 2013, p. 60), afirma em uma mensagem aparentemente direcionada a ela mesma (marcada por um “Dear me!”, curioso contraponto ao “my dear” de *Correspondência completa*). E logo depois acrescenta:

Estou jogando na caixa do correio mais uma carta para você que só me escreve alusões, elidindo fatos e fatos. É irritante ao extremo, eu quero saber qual foi o filme, onde foi, com quem foi. É quase indecente essa tarefa de elisão, ainda mais para mim, para mim! É um abandono quase grave, e barato. Você precisava de uma injeção de neorealismo na veia (Cesar, 2013, p. 61).

Devido à solidão de quem está imersa num intercâmbio, o falar sozinho e as idas e vindas nas decisões fazem parte do cotidiano da jovem. Se em um momento os correspondentes são essenciais, em outro só a desregulam, mostram o quanto ela está alienada da realidade (sobretudo a brasileira), estando fora:

Imaginei um truque barato que quase dá certo. Tenho correspondentes em quatro capitais do mundo. Eles pensam em mim intensamente e nós trocamos postais e novidades. Quando não chega carta planejo arrancar o calendário da parede, na sessão de dor. Faço cobrinhas que são filhotes de raiva – raivinhas que sobem em grupo pela mesa e cobrem o calendário da



parede sem parar de mexer. Esses planos e truques fui eu que inventei dentro do trem. “Trem atravessando o caos”? – qual o quê. Chega uma carta da capital do Brasil que diz: “Tudo! Tudo menos a verdade”. “Os personagens usam disfarces, capas, rostos mascarados; todos mentem e querem ser iludidos. Querem desesperadamente”. Era ao contrário um trem atravessando o countryside da civilização. Era um trem atrasado, parador, que se metia em túneis e nessas horas eu planejava mais longe ainda, planejava levantar uma cortina de fumaça e abandonar um a um os meus correspondentes (Cesar, 2013, p. 59).

A locutora de *Luvras de pelica* é visceral; de fato sente em excesso a ausência física dos interlocutores. Por outro lado, realiza um dos seus projetos de vida, que é estudar em outro país, aprofundando seus conhecimentos na língua e na cultura estrangeiras. Em *Luvras de pelica* algo está escondido, as digitais estão encobertas. E é bastante sintomático em uma autora como Ana Cristina assumir que seu interesse maior é confundir o leitor, simular a entrega de uma liberdade que ele, afinal, não tem.

Está dito pela jovem narradora: “levantar uma cortina de fumaça”. Uma frase como essa nos remete à própria autora e nos faz investigar lastros da sua experiência no exterior (mais precisamente na Inglaterra), no final dos anos 1970. Seria ela mesma, transfigurada, essa voz tão confusa?

Por mais que perguntas como essa (cuja resposta seria um retumbante “não!”) possam revelar a fragilidade embaraçosa de um crítico diante de um texto literário (portanto “mentiroso”, lançado num período histórico em que mentir/omitir poderia salvar vidas), o trecho de uma carta pessoal de Ana Cristina, datada de março de 1979 e endereçada a Maria Cecília Londres Fonseca, parece nos indicar o contrário. Nele a escritora conta:

Hoje uma colega minha pegou na agenda que eu completo metodicamente, resumindo todos os dias os eventos banais dentro de uma fórmula breve, e se espantou: como a Ana Cristina tem amigos!” E exatamente eu vinha andando de ônibus e me sentindo sem amigos, vendo as pessoas absortas nas próprias úlceras e cagando para os meus remorsos lancinantes. Como se o único alívio fosse imaginar uma grande literatura que as arrebatasse e arrebatasse, um texto que já nascesse impresso e divulgado direto da minha cabeça para a úlcera dos outros (Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 165).

A solidão, o desajuste, o desconforto da personagem estudante de *Luvras de pelica* estão também em Ana Cristina. Por isso precisamos verificar, a título de fechamento do nosso estudo, de que maneira (ou de quais maneiras) um leitor se sente provocado pelas múltiplas possibilidades de interpretação que o texto de Ana Cristina lhe oferece.

Do ato de revelar: o leitor

O pretexto para um tipo de criação como a que analisamos não se define muito bem – como determinar? Por suposto, o esquema composicional concebido por Ana Cristina é ponto central do nosso estudo. Porém, desde o princípio, quando investigamos a maneira como a poeta elabora o seu *ethos* fingidor, chamou-nos a atenção os vestígios do leitor nos



poemas e nas prosas publicadas. O jogo do texto procede, mais do que o desempenho formal de Ana Cristina, a tentativa de persuadir quem lê a acreditar na verdade dos significantes expostos – ainda que isso sacrifique os significados por ventura intentados pela autora. Se o código exposto nos livros se configura como um sistema de expectativas (por parte do autor e do leitor), temos aqui uma afinação entre os interesses de Ana Cristina e as especulações, as impressões do seu leitor hipotético. Este, aliás, transfigurado no texto como uma segunda experiência simbólica.

Por força do território poético de Ana Cristina, fica claro que, para ela, um autor existe à medida em que há um leitor/ouvinte preparado a receber o que está sendo criado. Tal função-autor está, portanto, fortemente atrelada à função-leitor e a tudo que social e politicamente este representa. Por essa razão não podemos deixar de lado o momento histórico no qual a poeta e seus leitores imediatos estão inseridos. Devemos ainda recordar o movimento literário de que ela (mesmo não acreditando nessa condição) fez parte. O tempo de Ana Cristina e de seus primeiros leitores, nas palavras de Italo Moriconi, é o do desbunde, da revolução comportamental:

Sexo, drogas, diversão. Num mesmo episódio de afirmação individual e coletiva, claustrofobia e escancaramento. A loucura como pão cotidiano, em diversos graus, diferentes modalidades. Do patológico ao fogo brando, do caso de internação ao deslize inadvertido, da viagem de cogumelo ao delírio passional. O lado luminoso e o lado sombrio da revolução. Woodstock e Altamont. Woodstock e Ato Institucional número 5. Mortes por suicídio. Mortes por overdose. Ecos da tortura, dos desaparecidos, dos banidos. O prazer e o sofrimento. A violência e o tédio (Moriconi, 1996, p. 14).

Nesse contexto, o movimento marginal se definiu pela produção independente e pela distribuição (na maioria das vezes) gratuita dos livros. Este era, afinal, o espírito da geração de Ana Cristina: objetivo, imediatista, demonstrando uma filosofia aparentemente desinteressada quanto ao reconhecimento editorial e crítico. De modo que o perfil de leitor emulado pela escritora nos textos apresenta um tipo de receptor que deverá cumprir o seu papel de validar a obra literária, entendendo que esta, de acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em seu estudo sobre os conceitos de literatura e literariedade, “só adquire efetiva existência como obra literária, como objeto estético, quando é lida e interpretada por um leitor, em conformidade com determinados conhecimentos, determinadas convenções e práticas institucionais” (Silva, 2011, p. 33).

É ponto pacífico que a literatura só o é, *a priori*, enquanto experiência. Mas o artifício literário não está no âmbito do leitor empírico possivelmente aventado por Ana Cristina no ato da criação e na distribuição dos seus livros – antes, no leitor como índice dentro do próprio texto, isto é, como procedimento de uma poeta que, inspirada em Fernando Pessoa ele mesmo (também um dos heterônimos do português), criou uma função-autor ficcional num consenso dialógico que beirava o acordo solidário e contraditoriamente antagônico com uma função-leitor também ficcional. Semelhante artifício nos aparece, por exemplo, em frases de *Lovas de pelica*, como “You know what lies are for” (Cesar, 2013, p. 59) e



“Vão lendo, vão lendo, a maioria está em branco mesmo, com licença” (Cesar, 2013, p. 74).

Ao mesmo tempo em que Ana Cristina desenvolve o seu trabalho no que está fora do texto (mas sem sair do texto), desvirtua o leitor empírico incauto, propenso a comparar o autor fictício com o autor real, buscando em um os traços característicos de outro.

No ensaio intitulado “O sujeito poético em Ana Cristina Cesar”, Tânia Cardoso de Cardoso observa que a escritora

realiza certas operações para questionar e problematizar alguns pressupostos do gênero lírico e que, em tal prática, também há um desejo de afirmação e de reinvenção de um certo lirismo em seu projeto poético. E para isso ela irá problematizar questões que também dizem respeito à verdade, à realidade, à crítica, à autoria e, principalmente, à escrita (Cardoso, 2011, p. 79).

E ao tratar detidamente do projeto poético de Ana Cristina, que se diferencia dos seus companheiros de geração, lembra que “para Flora Süssekind, a poesia que surge no período pós-64, apesar de ser uma *poesia do eu*, longe de mergulhar nas biografias, depoimentos e memórias, é mais uma poesia centrada no *ego*, nas experiências do cotidiano. São as vivências cotidianas dos poetas que servirão de matéria-prima para sua poesia” (Cardoso, 2011, p. 79).

A questão levantada por Cardoso (2011) a propósito das possíveis relações entre a obra de Ana Cristina e a expressão artística que marcou a geração marginal nos faz constatar que para a poeta não interessava aderir a um movimento de contestação do antigo fazer poético, ou mesmo de apropriação de um tipo de estilo que iguala e demarca os artistas da época. Como bem define Italo Moriconi,

não se tratava também de simplesmente descartar a atitude antiliterária de seus companheiros de geração. Pelo contrário. O antiliterário era incorporado como problema do fazer literário. Se a vontade do literário era efetivamente muito forte em Ana Cristina, o fato é que se defrontava com a necessidade histórica do antiliterário. Necessidade de assumir atitudes e temas que negassem ou desconsiderassem o sublime poético (Moriconi, 1996, p. 8).

O crítico ainda esclarece:

Ana reencetou e levou a fundo o gesto existencial e poético definidor do moderno como proposta de transformação da vida e desautomatização dos jogos convencionais da linguagem e da sociabilidade. A maior parte de seus colegas de geração quando muito teve disso experiência apenas intuitiva. Ela viveu a radicalidade da fusão arte-vida (Moriconi, 1996, p. 9).

Isso posto, voltamos exatamente ao ponto que suscita a presença do leitor nos textos de Ana Cristina. Mais ainda: no estratagema expressivo que provoca certas intervenções do leitor. É provável, pois, que esteja nisso a revelação dos interstícios dos escritos da autora. E para finalmente puxarmos o fio da intrigante atitude literária de Ana Cristina, faz-se necessário observarmos dois poemas presentes em *A teus pés*. Em um, o eu poético



diz: “Sou fiel aos acontecimentos biográficos/ Mais do que fiel, oh, tão presa” (Cesar, 2013, p. 79); noutro: “Não sou eu que estou ali/ de roupa escura/ sorrindo ou fingindo/ ouvir” (Cesar, 2013, p. 108).

Lendo atentamente tais versos, parece-nos que abordam a ratificação, por parte da poeta, de que ela está ali, presente, presa aos fatos da sua biografia. Mas há, em ambos, uma espécie de desdobramento do eu, que decerto perturba o leitor. No primeiro, ela justifica a fidelidade aos dados biográficos como um aprisionamento – quem sabe até uma vulnerabilidade ante a transcendência do real para o imaginário. No segundo caso, porém, o eu poético se liquefaz: o eu que talvez assista à uma filmagem do passado ao lado de outra pessoa afirma não ser mais aquela “ali de roupa escura”, como se estivesse distanciada no tempo e no espaço, e não mais se reconhecesse – embora lembre que naquele momento, naquele lugar, ela sorria e fingia ouvir.

Semelhante artifício com as palavras, conforme vemos, lança o leitor num mar de hipóteses, na tentativa de preencher as falhas deixadas, corrigir as ambiguidades, bem como identificar os autores referidos e/ou “vampirizados” por Ana Cristina, a fim de dar contornos mais críveis para o que lê. Ao que tudo indica, a poeta sabia que, quando se volta para o leitor, a ficção encosta na realidade e mexe com seus horizontes de expectativa.

No poema “Vacilo da vocação”, cuja estrutura faz alusão ao estilo cortante e fracionado de Emily Dickinson, o eu poético, em um jogo de duplo sentido com palavras e expressões isoladas, conectadas aleatoriamente nos versos, reforça no leitor a tentativa de organizar as peças para montar um quebra-cabeça de fatos e atos – que formariam, muito provavelmente, os motivos artísticos de Ana Cristina:

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

A poesia não – telegráfica – ocasional –
Me deixa sola – solta –
à mercê do impossível –
– do real (Cesar, 2013, p. 99)

O leitor está fisgado pelas várias articulações do eu poético e pela invariável falta de solução dos poemas. As contradições o impedem de capturar a voz que se lhe expõe de forma tão tortuosa – para, em seguida, desaparecer. Em suas lembranças, Italo Moriconi conta que as saídas repentinas faziam parte da personalidade da amiga: “Ana fazia o gênero intempestivo, de de repente levantar e sair da festa, da mesa de bar, do namoro, muito enfarada, muito apressada para estar sozinha” (Moriconi, 1996, p. 52).

Se esse traço está impresso nos poemas, não convém ao leitor tentar investigar. Mais vale levarmos em conta, a título de fechamento do estudo, um poema *in progress* de *A teus pés* – um, dentre vários presentes no livro, em que o eu poético vai projetando uma



sucessão de ações e pensamentos para fazer o leitor sentir-se imerso na plurissignificação provocadora das palavras, ao ponto de estar presente como personagem e observador:

sexta-feira da paixão

Alguns estão dormindo de tarde,
outros subiram para Petrópolis como meninos tristes.
Vou bater à porta do meu amigo,
que tem uma pequena mulher que sorri muito e fala pouco,
como uma japonesa.
Chego meio prosa, sombras no rosto.
Não tenho muitas palavras como pensei.
“Coisa ínfima, quero ficar perto de ti”².
Te levo para a avenida Atlântica beber de tarde e te digo: está lindo,
mas não sei ser engraçada.
“A crueldade é seu diadema...”³
O meu embaraço te deseja, quem não vê?
Consolatriz cheia das vontades.
Caixas de areia com estrelas de papel.
Balanço, muito devagar.
Olhos desencontrados: e se eu te disser, te adoro,
e te raptar não sei como dessa aflição de março,
bem que aproveitando maus bocados para sair do
esconderijo num relance?
Conheces a cabra-cega dos corações miseráveis?
*Beware*⁴: esta compaixão é
é paixão (Cesar, 2013, p. 111)

Ao leitor caberia a função de decodificar e revelar a mensagem que o autor possivelmente intentou ao escrever – e fez questão de camuflar: um antigo deslize teórico a propósito das competências de um leitor frente ao ato interpretativo. Logo, quando lemos os textos de Ana Cristina Cesar alçamos a revelação feita pelo leitor a outros termos, sobretudo porque a própria concepção da obra já postula o que a autora compartilha de conhecimento de mundo com o leitor. “Esta compaixão é/ é paixão”, diz o eu poético, dando mostras evidentes de que o sofrimento, a tensão, a obsessão artística, ou mesmo os afetos estão na base do *pathos* sugerido por Aristóteles – uma vez que também estão em jogo as experiências e as sensações do leitor frente os apelos do eu poético. E aqui concordamos com o parecer de Silviano Santiago, segundo o qual “o terreno em que se alicerça o poema de Ana Cristina é o da cumplicidade inimiga, das relações, ambivalentes na ternura” (Santiago, 2013, p. 458).

Em outras palavras, a poética de Ana Cristina trabalha de forma *sui generis* para desarticular o leitor de ideias preconcebidas sobre a função do eu poético e a melhor recepção de um poema. Mas essa ação, por parte da autora, nada tem de gratuita ou inocente: havia nela a consciência de que um leitor, em geral, chega às obras sempre preso

² Recorte do quarto verso do poema “O átomo”, de Murilo Mendes.

³ Recorte do décimo terceiro verso do poema “Grega”, de Murilo Mendes.

⁴ Recorte do octogésimo e do octogésimo primeiro verso do poema “Lady Lazarus”, de Sylvia Plath.



à dicotomia “fácil/difícil”, disposto a abandonar a interlocução por sentir-se incapaz de expandir significativamente o texto. E aí está a sua grande genialidade: numa poesia de contramão, enreda o leitor sem sugerir condescendência com suas dificuldades e com seus temores.

Considerações finais

Na trajetória do nosso estudo problematizamos os dois pontos fundamentais da experiência estética promovida por Ana Cristina Cesar: o autor, em um ato de desvelamento da própria intimidade, e o leitor, receptor e, também, código dos textos.

Considerando o leitor como parte constituinte do sentido intentado pela autora, verificamos tratar-se, sobretudo, de um veículo para a revelação do que o eu poético finge. Nesse sentido, não há um acompanhamento direto das experiências concebidas e reveladas pelo eu poético, pois o leitor, sofrendo de um efeito não catártico, está inserido no texto como uma modalidade de comunicação do produto textual. Daí a dificuldade de se emitir um juízo de valor a propósito do que é lido. É fato que a aplicação de métodos de interpretação se faz inevitável, no entanto o leitor invariavelmente se vê diante de uma encruzilhada que põe em dúvida os caminhos e descaminhos da arte. Ele é, assim, produto e produtor do texto.

Como bem observa Silviano Santiago, “Ana Cristina sabe o perigo que existe para o poema e para o *seu* poema quando o leitor chega a assinar o nome próprio dele, interrompendo num ponto de parada a travessia infinita a que o convidara ininterruptamente a linguagem poética” (Santiago, 2013 p. 456).

Podemos concluir que o jogo empreendido por Ana Cristina ao criar um *ethos* fingidor nada mais é do que uma forma de fingir que mata o autor (como querem Barthes (2012) e Foucault (2001)), para conferir ao leitor certa primazia. Pois inseri-lo em textos tão fragmentários só poderia colocá-lo na dependência dos rastros do autor, espécie de porto seguro que promove, ironicamente, o próprio autor.

Em depoimento para um curso sobre literatura de mulheres no Brasil, ministrado pela professora Beatriz Resende, em 1983, Ana Cristina declara que “todo texto desejaria não ser texto. Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura” (Cesar, 2016, p. 303). E acrescenta: “existem várias maneiras de você lidar com esse problema de que o texto é só texto. Existe, de repente uma consciência trágica: texto é só texto, nada mais que texto. Que tragédia!” (Cesar, 2016, p. 303).

Seriam essas falas uma convicção da autora, ou mais um de seus fingimentos?

Semelhante questão nos vem ao fim e ao cabo do estudo justamente porque parece contradizer o que percebemos nos textos de Ana Cristina. E se todo poeta é um fingidor, que as palavras não ditas nos textos – palavras reveladas pelo leitor sempre perdido em seu labirinto – ao menos sirvam de uma saída honrosa aos que buscam sentido para tudo.



Referências

BANDEIRA, Manuel. Poética. *In*: BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. São Paulo: Global, 2013, p. 39-40.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BRUTA Aventura em Versos. Direção: Letícia Simões. Produção: Letícia Simões, Guilherme Coelho e Pedro Cezar. Roteiro: Letícia Simões. Brasil; Artesanato Eletrônico e Matizar Filmes, 2011. Digital. 76 min. Color.

CARDOSO, Tânia Cardoso de. O sujeito poético em Ana Cristina Cesar. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 2, p. 78-86, abr./jun. 2011.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina. 1977. O poeta é um fingidor – JB Livros, 30 de abril. *In*: CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 231-233.

CESAR, Ana Cristina. 1983. Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso Literatura de mulheres no Brasil. *In*: CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 292-312.

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

FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: IMS/Aeroplano, 1999.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. *In*: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

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

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. *In*: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 452-463.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Os conceitos de literatura e literariedade. *In*: SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 2011, p. 1-42. v. 1.

NOTAS DE AUTORIA

Rodrigo Fonte (r.jill@hotmail.com) é mestre e doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tendo como área de pesquisa a literatura contemporânea. Além da docência, atua, desde 2016, na formação de licenciandos dos cursos de Literatura, Alemão, Francês, Latim e Grego da Faculdade de Letras da UFRJ como professor supervisor do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), em projetos que investigam a formação do leitor na escola de Ensino Básico e a Língua Portuguesa em perspectiva intercultural.



Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

FONTE, Rodrigo. Plurissignificativo provocador: as estratégias do ethos fingidor de Ana Cristina Cesar e as intervenções do leitor. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 29, p. 01-20, 2024.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 23/04/2023

Revisões requeridas em: 13/10/2023

Aprovado em: 28/04/2024

Publicado em: 17/06/2024

