



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

CENAS DO CORPO: ANA CRISTINA CESAR E A DIMENSÃO DO DESEJO

NATHÁLIA DOS SANTOS NOGUEIRA E SILVA

RIO DE JANEIRO

JANEIRO DE 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

CENAS DO CORPO: ANA CRISTINA CESAR E A DIMENSÃO DO DESEJO

NATHÁLIA DOS SANTOS NOGUEIRA E SILVA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para obtenção do Grau de Licenciatura em Letras, realizado sob orientação da Professora Doutora Maria José Cardoso Lemos

RIO DE JANEIRO

JANEIRO DE 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

CENAS DO CORPO: ANA CRISTINA CESAR E A DIMENSÃO DO DESEJO

Por

Nathália dos Santos Nogueira e Silva

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Maria José Cardoso Lemos – Orientadora

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Professora Dra. Carla da Silva Miguelote

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO

JANEIRO DE 2021

RESUMO

O presente trabalho aborda a produção e pensamento de Ana Cristina Cesar (1952-1983), com foco em sua poesia. O contexto histórico em que Ana C. estava inserida foi essencial para traçar análises comparativas entre sua produção poética e a de outros poetas dos anos 1970. Realizou-se também leituras articuladas com as ideias de alguns dos principais teóricos que publicaram textos sobre a trajetória e a produção escrita de Ana Cristina Cesar. A subversão de gêneros íntimos, saturação de imagens, referência a outros autores, e presença do corpo, por exemplo, são algumas das características recorrentes em sua poesia, o que está atrelada a seu pensamento, formação como leitora e atuação como crítica literária e tradutora, bem como a suas visões particulares sobre a literatura e a poesia.

Palavras-chave: poesia; intimidade; corpo; pensamento; anos 1970.

ABSTRACT

This academic work reflects particularities in writing and points of view of the Brazilian poet and translator Ana Cristina Cesar (1952-1983). Similarities and differences between her poetry and that of other poets of the 70's decade were considered, since Ana Cristina Cesar's writing stands out from the others of her Generation. Critical readings were also carried out in conjunction with the ideas of some of the main theorists who published texts on the trajectory and written production of Ana Cristina Cesar. References to other authors and the presence of the body, for example, are some of the recurring characteristics in her poetry, and it reflects her training as a reader and her work as a literary critic and translator, as well as her particular views on literature and poetry.

Key words: poetry, body, points of view, 70's decade.

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre esteve ao meu lado e me apoiou ao longo de toda graduação.

Às pessoas que amo e amigos queridos, tanto os que fiz na UNIRIO quanto os de infância, que me incentivaram e acolheram ao longo da realização do presente trabalho.

À minha orientadora Masé Lemos pela parceria e disponibilidade em todas as etapas de desenvolvimento desse trabalho.

A todas as professoras e professores da UNIRIO, com os quais tive a honra de estar junto e aprender lições valiosas pra minha formação e desenvolvimento pessoal. Especialmente à profa. Carla Miguelote, por aceitar o convite de fazer parte da banca do presente trabalho, e ao prof. Manoel Ricardo de Lima, que auxiliou muito no desenvolvimento de minha escrita através da Iniciação Científica.

Aos meus colegas da UNIRIO, pelas conversas, risadas e trocas de ideias pelos corredores e jardim.

Aos funcionários da UNIRIO, sempre tão receptivos e importantes para o bom funcionamento da instituição.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	p.9
2. CAPÍTULO 1: CENÁRIOS E CONTEXTO DA POESIA DE ANA CRISTINA CESAR.....	p.11
2.1. ALGUNS PERCURSOS DE ANA CRISTINA CESAR.....	p.11
2.2. PANORAMA DA POESIA BRASILEIRA NOS ANOS 1970.....	p.13
2.3. À MARGEM DA MARGEM: ANA C. E A GERAÇÃO DE 70.....	p.17
3. CAPÍTULO 2: LEITURAS E ANÁLISES DOS POEMAS DE CENAS DE ABRIL.....	p.22
3.1. LITERATURA DE MULHER: O CORPO FEMININO E O EROTISMO....	p.22
3.2. OS POEMAS-ENCICLOPÉDIA DE CENAS DE ABRIL.....	p.29
3.3. ENTRE DIÁRIO E LEITOR, LUVAS DE PELICA.....	p.34
4. CONCLUSÃO.....	p.41
5. REFERÊNCIAS.....	p.42

1. INTRODUÇÃO

O presente estudo é uma leitura acerca das produções escritas de Ana Cristina Cesar, com ênfase em sua poesia. Procurou-se, aqui, articular percepções e análises interpretativas com as leituras de alguns críticos que são referência no estudo da obra de Ana C., tais como Maria Lucia de Barros Camargo, Viviana Bosi, Flora Süssekind, Ítalo Moriconi, Annita Costa Malufe, entre outros. Além de aspectos como construções de linguagem, imagens recorrentes nos poemas e procedimentos próprios da escrita de Ana Cristina Cesar, foram consideradas particularidades de seu pensamento, levando em conta o contexto histórico em que estava inserida. Visou-se, também, iniciar breves análises comparativas entre a poesia de Ana Cristina Cesar e outros poetas e artistas plásticos dos anos 70, com o intuito de perceber pontos em comum e disparidades entre suas obras, no que tange procedimentos, linguagem e significação.

No capítulo *Contextos e cenários da poesia de Ana Cristina Cesar*, foi apresentado alguns aspectos sobre a trajetória de Ana C., considerados os mais relevantes para o estudo, bem como o pano de fundo de sua produção literária e crítica. No item intitulado de *Alguns percursos de Ana Cristina Cesar*, buscou-se apresentar um breve panorama sobre os estudos, o pensamento e textos publicados de Ana C. O item seguinte, *Panorama da poesia brasileira nos anos 1970*, aborda a questão das publicações independentes, coloquialidade como característica marcante na produção dos poetas considerados “marginais” e contexto político em que essa geração estava inserida. A partir da análise de poemas de autores atribuídos a essa geração, foram identificados alguns aspectos de seu pensamento. Por fim, em *À margem da margem: Ana C. e a geração de 70*, último item referido ao capítulo, parte-se da afirmação de Maria Lúcia de Barros Camargo (2003) de que Ana Cristina Cesar estaria num lugar à margem da poesia dita marginal, para refletir sobre os aspectos da escrita de Ana C. que destoavam do que era recorrente na poesia de seus companheiros de geração.

O segundo capítulo do presente estudo, *Leituras e análises dos poemas de Cenas de abril*, como o nome já diz, lança luz para a poesia de Ana Cesar, com foco em seu livro *Cenas de abril*, publicado pela primeira vez, de forma independente, em 1979. O capítulo é dividido em três itens, nos quais contém impressões de leituras de seus poemas; estes, por sua vez, estão agrupados em cada item de acordo com aspectos e temas em comum. *Literatura de mulher: corpo feminino e o erotismo* traz possíveis leituras de poemas nos

quais transparecem um certo movimento de libertação sexual feminina na poesia dos anos 70/80. Nesse item, refletiu-se, concomitantemente, sobre o que Ana Cristina Cesar considera como “literatura de mulher”. Em *Os poemas-enciclopédia de Cenas de Abril*, segundo item do capítulo 2, são apresentados dois poemas escritos a partir de textos informativos, o que faz com que seus sentidos originais sejam reinventados. Uma análise comparativa com o procedimento de deslocar textos de outros gêneros para a poesia e uma instalação de Lygia Pape – contemporânea de Ana Cristina Cesar -, que apresenta objetos do cotidiano deslocados de seus respectivos contextos, foi realizada nesse item. No último item, intitulado de *Entre diário e leitor, luvas de pelica*, são realizadas leituras de poemas com aspectos de gêneros íntimos, considerando o jogo de inversão dos gêneros cartas e diários feitos por Ana C. quando esta os traz para a literatura. Ao mesmo tempo, buscou-se refletir sobre a relação do leitor com esses poemas-diários.

2. CAPÍTULO 1: CENÁRIOS E CONTEXTO DA POESIA DE ANA CRISTINA CESAR

2.1. Alguns percursos de Ana Cristina Cesar

Ana Cristina Cesar (1952-1983) nasceu no dia 02 de junho, no Rio de Janeiro. Formou-se em Letras no ano de 1975, pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro. Além disso, foi mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1979) e *Master of Arts* em *Theory and Practice of Literary Translation* pela Universidade de Essex (1980), na Inglaterra. Ana C. Contribuiu de forma significativa para a literatura e crítica literária entre as décadas de 70 e 80. Teve contato, desde muito jovem, com a leitura e a escrita de poesia, principalmente por influência de seus pais, muito envolvidos pessoal e profissionalmente com a literatura. Sua rica formação literária certamente refletiu em sua atuação como ensaísta, tradutora e poeta, sendo este último, título rejeitado por Ana C. Em depoimento para Carlos Alberto M. Pereira, em *Retrato de época: poesia marginal – anos 70*, de 1981, Ana Cesar comenta sobre sua relação “conturbada” com a literatura:

Então, eu não estou ainda bem resolvida com a literatura: eu inclusive não me assumo como escritora, como poeta... Você fala: poeta Ana Cristina, eu acho ridículo. Inclusive eu muito menos poeta do que todas as outras coisas. Sou professora de português... Escrevo para um jornal... Gosto de escrever artigo... Faço mil coisas e não me identifico como escritora.¹

Embora não se identificasse como poeta, sua poesia possui destaque em muitos estudos acerca da produção escrita de Ana C., sendo também sua produção literária o que logo vem à mente quando seu nome é mencionado. De modo algum isso é indicativo de superioridade de sua escrita literária em detrimento da atuação como tradutora, ensaísta, crítica literária e tantas outras funções que ela própria destaca no trecho de seu depoimento. Os ensaios de Ana C., por exemplo, evidenciam seu vasto conhecimento na área de literatura e linguagem, bem como seu aguçado pensamento crítico, inteligência e originalidade. Muitos deles foram publicados em colunas de jornal, principalmente no início dos anos 1980. Dentre seus ensaios, destaca-se *Literatura não é documento*, trabalho realizado durante seu mestrado em comunicação, é um

¹ Depoimento a Carlos Alberto M. Pereira. In: PEREIRA, Carlos Alberto M. *Retrato de época: poesia marginal – anos 1970*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

estudo completo que reflete sobre o papel do documentário sobre literatura no Brasil, publicado como livro em 1980.

Sua poesia provavelmente se destaca em sua produção em razão da linguagem coloquial característica de sua escrita – algo que a aproximava dos poetas contemporâneos a ela – e, ao mesmo tempo, por conta da potência de sua construção linguística e formação literária, que transparece em sua produção literária. Italo Moriconi (2016), em *O sangue de uma poeta*, chama atenção para essas características marcantes na poesia de Ana C.:

Não que a poesia de Ana C. recusasse o coloquial, gesto hoje em moda. É que nela o coloquial vinha empacotado em outra economia do verso, em outra dinâmica das relações de som e sentido entre as frases poéticas, deixando transparecer um tipo de formação literária cosmopolita rara no Brasil e que ela radicalizava em sentido inédito, ultrapassando as ousadias nem sempre bem-sucedidas de Jorge de Lima e Mário de Andrade (poetas que leu com atenção) e fornecendo uma alternativa interessante aos silogismos bem arrumados de João Cabral (MORICONI, 2016, p.4)

Em 1979, Ana Cristina Cesar publica, de forma independente – prática comum entre seus companheiros de geração – os livros *Cenas de Abril* e *Correspondência Completa*. O primeiro – ao qual foi dado ênfase no presente estudo – apresenta diversos poemas em prosa, nos quais se subverte os gêneros carta e diário. O segundo, é composto por uma única e breve carta – o que revela o teor irônico do título. Luvas de Pelica (1980) foi seu único livro publicado fora do Brasil, em Londres, durante seu estudo em Essex. E, por fim, todos os seus livros publicados anteriormente se reúnem na edição de seu último livro de poesia, *A teus pés* (1982), publicado pela editora Brasiliense. Em *Inéditos e dispersos: poesia e prosa* (1985), organizado por Armando Freitas Filho, foram publicados postumamente uma série de poemas e fragmentos que não haviam sido publicados por Ana Cristina Cesar anteriormente.

2.2. Panorama da poesia brasileira nos anos 1970

Uma geração de poetas dos anos 1970, conhecida como “Poesia marginal” surgiu após o breve movimento da Tropicália². Tal movimento, juntamente com a poesia modernista de 1922, influenciaram a poesia marginal dos anos 70, caracterizada principalmente pelo tom coloquial e temas do cotidiano urbano. Vivendo sob um clima de forte repressão política e cultural no Brasil, acarretada pelo decreto do Ato Inconstitucional nº 5, em 1969, esses poetas buscavam a recusa de um sistema dominante política e economicamente, algo que refletia em seus textos e na circulação dos mesmos. A poesia marginal foi marcada por um “desbunde”, se opondo ao rigor técnico da geração de poetas que a antecede, dos anos 60, de concretistas a Cabral.

Desvinculados politicamente tanto de um engajamento da esquerda que excluía a presença do corpo, quanto do autoritarismo vigente da direita, assim como antecessores tropicalistas, os poetas desta geração utilizavam do entre-lugar³ da margem em sua escrita de modo revolucionário, assim sendo fundando o que chamamos de *Poesia Marginal*. Outra característica semelhante à Tropicália era o uso dos meios de comunicação para se fazer literatura, algo que facilita a chegada da poesia às massas, sendo esse o intuito de grande parte dos poetas considerados marginais da época.

A antologia organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, chamada *26 poetas hoje*, foi um marco em relação ao reconhecimento da poesia marginal. Poemas de Torquato Neto, que também participou do movimento da Tropicália, de Cacaso, Chacal e da própria Ana Cristina Cesar – aluna e orientanda de Heloísa Buarque durante a graduação em Letras na PUC-RIO, no

² Movimento que revolucionou a produção cultural no final dos anos 1960, especialmente através da música. Gilberto Gil, Caetano Veloso, Torquato Neto, Hélio Oiticica e Tom Zé foram alguns dos representantes desse movimento, que se destacou pelo uso das mídias de massa para radicalizar todo um pensamento vigente sobre comportamento, sexo, drogas e a presença do corpo na arte. Opondo-se a movimentos estritamente nacionalistas da música popular brasileira, que culminou na Marcha contra a guitarra elétrica, de 1967, os tropicalistas incorporavam elementos da cultura pop mundial em suas composições, inspirados pelo conceito modernista de antropofagia, de Oswald de Andrade.

³ Em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, publicado por Silviano Santiago, em português, no ano de 1978, diz respeito ao reflexo da colonização na expressão latino-americana. Através de seu discurso, ocorre a destruição do ideal de pureza da cultura da metrópole, uma vez que a escrita e a fala dos colonizados ressignificam os elementos culturais de seus colonizadores, por vezes considerados superiores, numa visão etnocêntrica. O entre-lugar seria um espaço de transição, a brecha entre a cultura imposta pelo colonizador e uma expressão cultural totalmente à parte da homogeneidade da cultura da metrópole.

ano anterior— compõem essa coletânea de poesia. Na apresentação da organizadora, é possível observar mais a fundo a preocupação dos poetas dessa geração com o acesso do público à poesia:

Há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece como uma atuação que, restabelecendo o nexo entre poesia e vida, restabelece o nexo entre poesia e público. Dentro da precariedade de seu alcance, esta poesia chega na rua [sic], opondo-se à política cultural que sempre dificultou o acesso do público ao livro de literatura e ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial. (HOLLANDA, 2007, p. 10)

Naquele momento, a poesia retoma a proposta modernista da década de 20, adquirindo tom coloquial, com expressões populares e opondo-se a uma poética rebuscada, feita por autores consagrados. Para os poetas marginais, não só a poesia, mas a literatura em geral, sempre foi inacessível ao público, como se estivesse em um “pedestal”. A geração mimeógrafo propunha a abertura da poesia para temas cotidianos da cidade e de intimidade do autor, além de trazê-la para os meios de comunicação, e, desse modo, torná-la popular, para além do cânone e do espaço acadêmico.

Para além do tema e da linguagem consideradas marginais na poesia dos anos 1970, a própria circulação dos textos se encontrava à margem em relação ao mercado editorial da época. A partir da publicação da coleção “Vida de Artista”, em 1975, da qual participavam Chacal e Charles Peixoto, muitos poetas passaram a publicar seus livros de forma independente, através de mimeógrafos— por isso a geração conhecida por esse nome — e distribuída entre amigos e conhecidos, pelo próprio poeta. Esse modo artesanal de publicar poesia visava se desvincular de um sistema editorial dominante e, conseqüentemente, à margem de uma indústria seletiva e movida por lucros. Contudo, a partir da publicação da antologia *26 Poetas hoje* em 1976, pela editora Aeroplano, há um movimento de inserção da poesia dita marginal no mercado editorial.

Em parceria com Italo Moriconi, Ana Cristina Cesar escreveu um artigo para o jornal *Opinião*, publicado em 25 de março de 1977, chamado “O poeta fora da república: o escritor e o mercado”. Nele, os autores tratam das mazelas do sistema editorial da época, que por vezes trazia desvantagens para o próprio escritor, e sobre a necessidade da intervenção do autor na publicação de seu próprio texto literário. Ao final do artigo, numa parte intitulada “Opção

marginal”, Moriconi e Ana C. apresentam duas motivações para a publicação de textos fora do mercado editorial.

A primeira consiste numa fase provisória de circulação independente. Alguns novos poetas que almejavam ter seus textos publicados em editoras renomadas optavam por, primeiramente, fazer sua poesia ser conhecida e lida, para que tivesse chance de ser publicada por uma editora. A segunda, mais próxima à proposta da poesia marginal, está atrelada à recusa a um sistema hegemônico de circulação:

Já a outra face do marginal implica a formação de um círculo paralelo de produção e distribuição de textos, em que o autor vai à gráfica, acompanha a impressão, dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor. Nessa perspectiva, através do circuito paralelo, o autor pretende aproximar-se do público, recuperar um contato, tomar posse dos caminhos da produção. [...] Recusar o esquema de promoções, despersonalização da mercadoria-livro, a escalada da fama. (CESAR, 1999, p. 201)

Voltando-se novamente para aspectos da poesia dos anos 1970, a brevidade é característica marcante dos poemas desse momento. Segundo Paulo Leminski – cuja poesia é caracterizada, ao mesmo tempo, pelo rigor técnico concretista e a coloquialidade da poesia marginal – a produção poética deste período era composta por “poemas curtos, ‘flashes’ instantâneos, registros-relâmpago de mini-experiências, estalos líricos, de breve duração e efeito imediato.” (LEMINSKI, 1997, p. 58).

A brevidade da poesia marginal acentua seu caráter fragmentário e traduz a velocidade do cotidiano na vida urbana. Faz com que as imagens dos poemas se assemelhem a fotografias, que registram rapidamente uma cena do cotidiano. Mais especificamente, segundo Armando Freitas Filho, que organizou maior parte da obra de Ana Cristina Cesar após sua morte, o poema da geração mimeógrafo é como “poema-polaróide, de revelação instantânea”. (FREITAS FILHO, 1979, p.113)

Os poemas abaixo, de Francisco Alvim e Antônio Carlos de Brito (Cacaso), respectivamente, se encontram em *26 poetas hoje*. Ambos ilustram algumas características da poesia marginal dos anos 1970, consideradas nessa seção:

Almoço

Sim senhor doutor, o que vai ser?

Um filé-mignon, um filezinho, com salada de batatas

Não: salada de tomates.

E o que vai beber o meu patrão?

Uma Caxambu

Caminho da gávea

O táxi para na esquina e meu coração

está calcinado.

A paisagem é impecável no seu

Espetáculo simétrico e lento. O sol cochila.

Do outro lado da rua e de mim

o mar deságua em si mesmo.

Tanto em *Almoço* quanto em *Caminho da gávea* é possível observar o uso da linguagem coloquial e o tema do cotidiano. No poema de Francisco Alvim, há a presença de uma cena corriqueira do dia-a-dia, recortada, como se fosse uma fotografia de algo muito comum e que poderia acontecer com qualquer pessoa. É desse modo, para os poetas marginais, que se estabelece a conexão com quem lê, através da identificação e de uma linguagem “fácil”.

Em *Caminho da gávea*, o efeito produzido é de uma confissão do autor ao leitor, como em uma conversa com um amigo. Este procedimento aparece de forma semelhante na poesia de Ana Cristina Cesar, embora com alguns aspectos discrepantes, como veremos na próxima seção. Há também, no poema de Cacaso, o emprego de uma linguagem mais acessível ao público, embora com figuras de linguagem, tais como a personificação do sol e a metáfora associada ao verbo “desaguar”.

A literatura marginal dos anos 1970 é alvo de críticas por ser espontânea, recusar a tradição literária e pela falta de profundidade temática. Muitos a consideram como uma poesia alienada, que nada acrescenta ao leitor. Por outro lado, foi um movimento revolucionário na poesia brasileira; muitos poetas contemporâneos se espelham e são inspirados pelos poetas da geração mimeógrafo.

Embora Ana Cristina Cesar fosse contemporânea dos poetas marginais, tivesse contato com estes e até mesmo seja considerada como pertencente a essa geração de poetas marginais, algumas características a diferencia da maioria deles. Alguns pontos em comum e divergentes

da poesia de Ana C em relação a aspectos essenciais da poesia marginal serão pontuados a seguir.

2.3. *À margem da margem: Ana Cristina Cesar e a geração de 1970*

Embora fosse considerada como poeta marginal da geração de 1970, o que é atestado pela inclusão de poemas seus em *26 poetas hoje*, Ana Cristina Cesar possuía, em sua poesia, aspectos muito particulares que destoavam da “lei do grupo” e a colocam em lugar à margem da própria poesia marginal, segundo Maria Lúcia de Barros Camargo (2003). Vale ressaltar que incluir diversos poetas na categoria simplória de “poetas marginais”, sem considerar as especificidades da escrita de cada um, é ter uma visão generalista da poesia, o que não é a intenção desse estudo. Contudo, tendo como base aspectos recorrentes em poemas dessa geração, será realizada uma análise com a poesia de Ana Cristina Cesar, tendo em vista tanto aspectos que aproximam sua escrita da Poesia marginal, quanto alguns que a distanciam desse grupo que, inclusive, Ana C. convivia socialmente.

O tom confessional da poesia da Geração 70, que simula uma conversa entre amigos íntimos e que está atrelado, conseqüentemente, à coloquialidade, está presente na poesia de Ana C., ainda que de forma diferente. Enquanto que na escrita dos poetas marginais a confissão é intrínseca ao relato de experiências do cotidiano, com linguagem mais direta, na poesia de Ana Cristina Cesar há uma espécie de simulação dessa intimidade, que é feita de pistas e rastros.

Flora Süssekind, em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*, diz que “nos diários de Ana Cristina a subjetividade é antes de tudo literária, o que vai de encontro à obsessão biográfica por retratar-se, expressar a própria experiência cotidiana ou fazer de tudo que se diz poesia, tendência marcante na maior parte dos poetas brasileiros que se firmam na década de 1970”. (SUSSEKIND, 2004, p.133). Tal “obsessão biográfica” da poesia dos anos 1970 é reflexo de um momento conturbado politicamente no Brasil, marcado pela opressão, que faz com que a poesia seja uma maneira de expressar-se, ocupar “brechas” do regime vigente. No entanto, na poesia de Ana Cristina Cesar nada é revelado; o caráter biográfico é fugidio, escapa.

Ainda que utilizasse tom semelhante ao de uma conversa, com vocativos que reforçam a ideia de intimidade com o destinatário/leitor, como “meu filho”, recorrente em poemas do livro “A teus pés” (1982), não há fatos ou informações completas nos poemas, fragmentário, como uma “colcha de retalhos” que nada revela ao leitor, característica marcante da poesia moderna e contemporânea. No documentário de Letícia Simões acerca da trajetória de Ana Cristina Cesar, *Bruta aventura em versos* (2011), Heloisa Buarque de Hollanda, amiga e ex-professora de Ana Cristina Cesar, ao falar do projeto do livro “Correspondência Completa” (1979) que fizeram juntas, ressalta a sensação que tem ao ler os poemas de Ana C. Segundo Heloisa Buarque, seria algo como ler cartas endereçadas a outra pessoa, alguém extremamente íntimo, a quem não precisa explicar muito os assuntos porque já os conhece. Ana Cristina Cesar constrói uma espécie de jogo com a intimidade fingida, ocultando informações e passando a sensação ao leitor de estar olhando pelo “buraco da fechadura”.

My dear,

Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés frios sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? Ouço muito Roberto: quase chamei você mas olhei para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu. (CESAR, 2013, p. 47)

O trecho acima corresponde ao primeiro parágrafo do livro *Correspondência Completa* (1979). Diversos elementos ilustram a opinião de Heloísa Buarque acerca do texto, a começar pelo vocativo “my dear”, que simula o destinatário de uma carta. Ao mesmo tempo que denota intimidade a quem se refere, tal vocativo está numa posição de impessoalidade para o leitor. Isso porque não é citado nome algum, sequer é possível saber o gênero da pessoa, por se tratar palavras com gênero neutro em inglês.

Ao longo do trecho, diversos “códigos” aparecem para o leitor, sendo impossível que este, tendo intenção de entender ou estar a par dos assuntos tratados na carta, decifre o texto, saturado de pistas com informações faltantes. “Os gatos pingados” nos quais o eu lírico pensa, parecem ser algum codinome, que só ele e o destinatário da carta conhecem. Assim como apenas este saberia de qual “Roberto” Julia, a remetente, está falando, ou quais as letras que ele próprio pediu a ela. Portanto, o leitor acaba por ser exterior ao diálogo, diferentemente do que acontece no poema de Chacal, um dos mais conhecidos poetas da geração da poesia marginal

de 1970, o qual se assemelha a uma conversa direcionada ao próprio leitor, em 1ª pessoa, embora não seja em forma de carta:

Aquilo que sobra

gosto daquilo que sobra.
 daquilo que as pessoas desprezam.
 na feira, recolho entre os dejetos
 a semente da abóbora, a folha da mandioca.
 no empório, compro o farelo do trigo, do arroz.
 gosto de me alimentar de coisas nutritivas.
 pessoas principalmente.
 mas nossa cultura, assim como os grãos, refina
 as pessoas.
 tira delas o mais nutritivo e deixa apenas o miolo
 sem sustância.
 por isso gosto do que sobra.
 das pessoas desprezadas como eu.

(CHACAL, 2012, p. 13)

Visando a comunicação com o leitor e facilitar o acesso do público à poesia, a Poesia Marginal é marcada pela linguagem direta, clara, e a coloquialidade, bem como o uso se expressões corriqueiras. A linguagem coloquial também se faz presente na escrita de Ana Cristina Cesar, intrínseca ao tom confessional de seus poemas, o que a aproxima do grupo de seus contemporâneos. Entretanto sua poesia é feita de várias imagens interpostas, fragmentos sem linha cronológica, pistas de uma confissão, de uma intimidade que escapa. Isso faz com que esta seja considerada, por vezes, uma poesia hermética, que exclui o leitor. Em uma entrevista, publicada em 1981 no livro *Retrato de época: poesia marginal, anos 70*, Ana C. comenta sobre a leitura de Cacaso de sua poesia:

...”uma vez li [para Cacaso] um poema meu que eu tinha adorado fazer [...] e o Cacaso olhou um 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 para Cacaso [...] e ele disse: “Legal, mas o melhor são os diários

porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano.” (CESAR apud PEREIRA, 1981, p. 229)

Na visão de Cacaso, o difícil entendimento de um poema implicaria na exclusão de quem está lendo. A “comunicação fácil” e a presença de temas do cotidiano com os quais o autor pode se identificar, estariam garantindo a inclusão do leitor, segundo o poeta. Todavia, a construção de sentido na poesia de Ana Cristina Cesar se dá de forma diferente. Não há um sentido já completo na escrita de Ana C., mas brechas entre as pistas dadas por ela em seus poemas, que devem ser ocupadas e elaboradas pelo próprio leitor. Desse modo, através dessa colaboração, desse pacto entre autora e leitor, não existe exclusão.

Essa espécie de exclusão a que Cacaso se refere está relacionada a um tipo de leitura na qual se busca decifrar algo, e assim, se espera que tudo já esteja “dado” no poema. Isso explica a preferência de Cacaso pelos diários, que mais se assemelham à poesia do grupo marginal carioca. Em *Singular e Anônimo*, de 1984, Silvano Santiago utiliza das figuras de Gil e Mary, presentes em *Correspondência Completa*, para diferenciar dois tipos de leitor:

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. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (CESAR, 2013, p. 50)

Segundo Santiago, Gil se apresenta como alegoria daquele leitor que visa obter informações do autor através do texto, bem como considera existir uma única leitura por detrás de um poema, uma verdade já estabelecida por quem escreve e que é dever do leitor “decifrá-la”. A leitura dos textos de Ana Cristina Cesar causa estranhamento nesse tipo de leitor, justamente por dependerem também da interpretação de quem lê no processo de construção de sentido, além de se assemelhar a uma “colcha de retalhos”, por ser saturado de rastros e imagens incompletas. O próprio Silvano Santiago, no mesmo texto, afirma que reduzir o sentido de um poema a uma única interpretação, como verdade absoluta, culmina na dissolução do poema, culminando numa “forma profunda e radical de pensamento fascista” (SANTIAGO, 2013, p. 458).

A outra face do leitor é representada por Mary, que monumentaliza a literatura, a torna inacessível e hermética. Em *Correspondência Completa*, diz-se que Mary “não entende as referências diretas” (CESAR, 2013, p.50). Citações e referências a outros poetas são muito utilizadas por Ana C. em sua escrita, sendo um ponto de identificação entre a autora e o eu-

lírico. Mary, segundo Santiago, seria o leitor que não entende nem mesmo as referências mais claras, fáceis de ser identificadas, apenas recebe passivamente a obscuridade do texto. O leitor ideal, pensando na dimensão de possibilidades de significação da poesia de Ana Cristina Cesar, não seria nem como Gil nem como Mary, mas uma fusão dos dois, tendo bagagem literária e curiosidade para perceber referências, e, conseqüentemente, percebendo seu papel de leitor na construção de significados nos poemas, sem pretensão de “decifrá-los” em busca de uma verdade absoluta.

A quantidade de referências a outros poetas – sejam de poetas brasileiros ou de outros países, canônicos ou amigos de Ana C. – é algo que diferencia a poesia de Ana Cristina Cesar da escrita de outros poetas do grupo carioca marginal. Tais citações revelam a poeta como leitora e estudiosa da tradição, justificada por sua trajetória como profissional de Letras e seu contato desde muito cedo com a literatura. Ana C. não negava a tradição, mas a reinventava através da ressignificação de trechos, recortes de outros poetas consagrados, como Charles Baudelaire e Manuel Bandeira montados de forma descontínua, em ritmo veloz. A maioria dos poetas marginais, por sua vez, se opunham à tradição na literatura, em nome de uma poesia mais espontânea e democrática, sem as amarras e padrões da “alta literatura”, restrita às elites.

3. CAPÍTULO 2: LEITURAS E ANÁLISE DOS POEMAS DE CENAS DE ABRIL

3.1. Literatura “de mulher”: o corpo e o erotismo

A presença do corpo na poesia de Ana Cristina Cesar se dá a partir de duas instâncias: dimensão erótica e o tom oral de sua poesia. A primeira é revelada através de imagens que sugerem o desejo sexual, enquanto a segunda diz respeito às marcas da oralidade em sua poesia, que trazem o corpo para ela. Especificamente em *Cenas de Abril*, a presença de elementos que evocam o corpo feminino é expressiva.

O poema *Arpejos* trata do corpo feminino e da intimidade de forma natural, trazendo figuras do cotidiano, algo que representa um movimento de libertação sexual e inserção do corpo nas artes, ocorrida nos anos 1970:

arpejos

1 Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.

2 Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrímos 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 nos beijamos de acordo, dos dois lados. aguardo crise aguda de remorsos.

3 A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata. (CESAR, 2013, p. 26)

O título do poema remete a uma técnica própria da música. Em diversos poemas, Ana Cristina Cesar faz referências a procedimentos pertencentes à várias modalidades da arte, como cinema, fotografia, artes plásticas e, como nesse caso, à música. *Arpejo* significa tocar as notas

de um mesmo acorde em sequência - uma corda de cada vez – de modo semelhante ao que se toca uma harpa.

As três partes em que o poema se divide se assemelham a arpejos, uma vez que são formas prosaicas com tamanho e tom parecidos, além de revelarem uma relação temporal dos acontecimentos e se complementarem. Além disso, segundo Maria Lucia de Barros Camargo (2003), o movimento do dedilhar dos arpejos carregaria também conotação erótica.

A primeira parte de *arpejos*, de número 1, é uma das mais marcantes pela presença do corpo feminino. Ana C. apresenta a intimidade do corpo com naturalidade, simulando uma conversa do cotidiano de modo semelhante ao procedimento de seus companheiros de geração. Tal movimento de trazer o corpo para o poema, apontando particularidades das partes íntimas das mulheres, se opõe à ideia, difundida por muito tempo, de que a poesia escrita por mulher está intrínseca a temas mais exteriores, leves, como a beleza de elementos da natureza.

Ana Cristina Cesar, em seu depoimento para o curso “Literatura de mulheres no Brasil”, de 1983, comenta sobre o senso comum que permeia a escrita feminina:

“O feminino é o etéreo, é o leve, é o cristalino, é o diáfano, é o que fala de coisas muito leves da natureza, nuvens e riachos, alguma coisa que não ‘toca’ direito. Eu acho que a Cecília Meireles exemplifica um senso comum que a gente tem em relação ao feminino. Talvez o feminino seja alguma coisa de mais violento que isso. Talvez o feminino seja mais sangue, mais ligado à terra.” (CESAR, 1999, p. 269)

Sendo o sangue um elemento do corpo, Ana C. enfatiza um corpo feminino que “histeriza o tempo todo” (CESAR, 1999, p.271), e isso reflete na escrita das mulheres. A questão sobre o que caracteriza a escrita das mulheres permeia diversos ensaios de Ana Cristina Cesar. Em *Excesso Inquietante*, ensaio de 1982, a autora destaca traços predominantemente femininos na escrita de Marilene Felinto, no livro “As mulheres de Tijucofapo”. Segundo Ana C., a obra de Felinto seria escrita “femininamente”, “de forma errante, descontínua, desnivelada, expondo com intensidade muito sentimento em estado bruto.” (CESAR, 1999, p. 249). Ana C. também destaca que a escrita se assemelha a uma longa carta, como se o narrador estivesse se referindo a um interlocutor. (CESAR, 1999). É possível observar procedimento semelhante em muitos dos poemas de *A teus pés* e *Cenas de Abril*.

Boa parte da crítica literária de Ana Cristina Cesar envolve a reflexão sobre escrita feminina e escrita masculina. Para a poeta, a escrita “de mulher” tem certa dimensão caótica, é fragmentada e não-linear, além de ter tom coloquial e íntimo. Essas são, inclusive, características marcantes em sua própria poesia. Escrever como homem seria o oposto: ser direto, seguindo ordem lógica e tratar de temas mais exteriores, que não envolvem sentimentalidade ou pensamentos. Entretanto, as escritas femininas e masculinas não estariam atreladas ao gênero de quem escreve. Ana C. afirma que a escrita de Guimarães Rosa é feminina, por se tratar de um modo de escrever “obcecado” e por se referir sempre a um interlocutor. (CESAR, 1999). Assim como Cecília Meireles, uma das principais poetisas do modernismo brasileiro, possui modo de escrever semelhante ao de um homem, segundo Ana Cristina Cesar. Na visão de Maria Lúcia de Barros, “são as ‘perfeições’, e os princípios formais estruturados sob uma determinada ótica, ou sob uma visão da própria condição feminina, que levam Ana Cristina a identificar a escrita de Cecília Meireles como masculina.” (CAMARGO, 2003, p. 221).

Em um depoimento de Flora Süssekind, transcrito por Maria Lúcia de Barros Camargo, é possível observar que Ana C. traz sua concepção sobre o que é literatura de mulher bem definida, mesmo se tratando de uma situação em que *Arpejos* não é bem recebido num público majoritariamente feminino:

Convidei Ana Cristina Cesar e o Geraldinho Carneiro para irem a uma aula sobre poesia contemporânea. [...] eu só tinha da Ana, publicado, a antologia da Heloísa. A sala era predominantemente feminina. As pessoas desse curso tiveram uma reação muito hostil à Ana Cristina. Foi uma coisa... O Geraldinho, não. O Geraldinho logo seduziu o público, o leitor. [...] E ela foi tomada agressivamente pelas mulheres [...] Tinha certa coisa do texto ‘cocei o hímen’, não sei quê... Tinha uma mulher mais velha na sala que se revoltava: ‘mas como, fazer poesia feminina não é dizer isto, Cecília Meireles fazia poesia feminina sem dizer nada disso, etc. E aí Ana Cristina Cesar disse uma coisa que adorei: ‘Mas Cecília Meireles é um homem’’. (SÜSSEKIND apud CAMARGO, 2003, p. 221)

Voltando-se novamente para o poema *Arpejos*, na segunda e terceira parte do poema, elementos que aludem ao corpo também se fazem presentes, porém com maior dose de erotismo do que na primeira parte. A segunda parte gira em torno de um engano ao cumprimentar alguém em uma recepção, em que se desvia de um beijo de saudação. As reações e possível desejo erótico que a situação provocou no eu-lírico estão ligadas a sensações corpóreas. Há nesse momento uma alusão ao poema “Namorados”, de Manuel Bandeira:

O rapaz chegou-se para junto da moça e disse:
 -Antônia, ainda não me acostumei com o seu corpo, com 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: *Libertinagem*

Ana Cristina Cesar se apropria da imagem de Manuel Bandeira, realizando uma espécie de enxerto em seu poema. Tal procedimento de referenciação, que será tratado detalhadamente mais adiante, revela Ana C. como uma poeta-leitora. A imagem de Antônia recebe significado diferente quando deslocada do poema de Bandeira que trata da juventude. Maria Lúcia de Barros Camargo (2003), referindo a esse procedimento como “vampiragem”, o associa à frase final do poema de Ana Cristina Cesar:

Ao “vampirar” o verso de Bandeira, toda relação com imagens do passado é elaborada. Essa tensão está em ‘Namorados’ e contamina, com novos significados, a obra de Ana Cristina. Os sentidos se contaminam. E a frase final fica re-significada: “Aguardo crise aguda de remorsos”. Remorsos de vampiro? (CAMARGO, 2003, p.187)

Na terceira parte de *arpejos*, o engano descrito anteriormente ainda permeia os pensamentos do eu-lírico, o que sugere interesse naquela situação de quase-beijo com Antônia. Ao simular o acontecimento em frente ao espelho, a voz feminina do poema busca trazer de volta aquele momento que lhe despertou o desejo, procurando nos olhos de Antônia algum indício de decepção por conta do beijo que não ocorreu. Desse modo, o eu-lírico, conseqüentemente, está buscando em sua memória algum sinal de reciprocidade por parte de Antônia, em relação ao desejo erótico despertado pela possibilidade de um beijo.

Por fim, concretiza-se um desejo que fora impedido no início do poema, por conta de uma irritação na parte íntima: dar uma volta de bicicleta. Para Ítalo Moriconi (2016), no livro “O sangue de uma poeta”, o ato de pedalar estaria associado à “matriz auto-erótica” do desejo, e estaria ligado a um descontrole que, na primeira parte do poema, é contida pela potência de “apaziguamento” proporcionado pela leitura. Ao final do poema, entretanto, a dimensão incontida do desejo, representada pelo ato de pedalar, prevalece e evidencia o desgoverno seu desgoverno. (“pedalo de maneira insensata”).

O foco da cena poderia estar na descrição de paisagens do Rio de Janeiro, porém, está nos efeitos do pedalar no corpo do eu-lírico (“O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros.”) e no movimento do corpo na bicicleta (“Pedalo de maneira insensata.”). Até mesmo ao mencionar os navios – único elemento da paisagem que se faz presente – não há descrição deles, e sim do efeito que suas luzes causam no corpo de quem pedala.

O breve poema a seguir também tem como eixo central o corpo, mas dessa vez atrelado ao desejo:

“nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares”

Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que enjoo me dá o açúcar do desejo. (CESAR, 2013, p.23)

A imagem do beija-flor, associada ao movimento de ir de flor em flor ao realizar a polinização, está atrelada ao objeto de seu desejo, o “quarto agosto”. A metáfora da flor, ligada ao feminino e que reforça ideia de passividade, beleza e fragilidade, é tratada por Ana Cristina Cesar nesse poema de forma irônica. Isso porque há uma inversão: é a flor que faz um esforço mínimo para atrair aos montes os beija-flores, quando geralmente o beija-flor é que vai ao encontro de tantas flores diferentes. A voz feminina do poema demonstra enfado em relação ao encontro que acaba por “domesticar” o desejo feminino.

Há um jogo com a figura da flor, também associada à constância do perfume, que é um dos elementos que a torna atraente. A presença do corpo é marcada pelo sentido erótico atrelado ao cheiro. O cheirar aparece como parte de uma intimidade sexual, o que enfatiza que os corpos têm cheiros. Além disso, há uma naturalidade sobre o lavar, detalhamento íntimo – mais uma vez em formato de confissão, diário – sobre as partes do corpo que as pessoas costumam evitar mencionar, quanto mais na poesia, e que possuem odores fortes, opostos ao

ideal do cheiro de uma flor. Isso aproxima o leitor do corpo de uma mulher, em sua intimidade, ainda que simulada.

O poema é encerrado com uma espécie de “suspiro”, enfatizado pelo uso da onomatopeia “ai”, o que reforça o tédio do eu-lírico feminino em relação ao encontro com o “quarto Augusto”. Isso exemplifica o que Annita Costa Malufe, em *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (2008), afirma se tratar de marcas da oralidade que estão intrínsecas à presença do corpo, ainda que no texto escrito da poesia:

“Ao apagar essas modestas expressões características do vocal, apagaríamos, assim essas marcas da interlocução: marcas que falam da presença e do encontro de corpos através das palavras. De modo que, mais do que inocentes ou inúteis, essas expressões vazias de significado são uma espécie de intromissão do corpo nas palavras, uma espécie de rasgo na superfície da linguagem, onde poderíamos vislumbrar um canto, um grito, um balbúcio; chamados, volteios, reitera falas, repetições, cantos, exclamações.” (MALUFE, 2008, p. 191)

Na linguagem escrita, tais marcas da oralidade poderiam ser consideradas dispensáveis, por serem consideradas “expressões vazias de significado”. Porém, se tratando de poesia contemporânea, ainda mais porque a poesia de Ana Cristina Cesar é repleta de recursos que simulam uma conversa íntima a dois (duas), essas expressões acabam por complementar a significação do poema. Apenas por acrescentar a expressão “ai” ao trecho final do poema, já é possível lê-lo num tom suspiroso, ao qual o leitor já está familiarizado por já ter tido contato ela na linguagem falada.

O poema *anônimo* sugere a atração pulsante entre corpos jovens, em um ambiente constantemente associado ao flerte: o cinema.

Anônimo

Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco; encontro; esquina da Concentração com Difusão, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta.

O caráter erótico do poema se dá através do toque dos corpos, que causa sensações de excitação no “eu” feminino. O desejo que tais corpos causam nela está associado ao calor, à alta temperatura (“o quente lateral”; “aquece”), crescente e indissipável, que chega a “assar viva” o eu-lírico, mulher que é sujeito desse desejo no poema. No ambiente escuro do cinema, o filme já não tem importância, pois a atenção está voltada para as ações e características de uma multiplicidade de jovens que compartilham a sala com a voz feminina do poema. Assim como no poema *nessas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares*, em *anônimo*, o erotismo se dá na perspectiva feminina do desejo o que, segundo Simões Junior (2014), em *Os eróticos diários de Ana Cristina Cesar*, diz ser algo raro na literatura brasileira dos anos 1970/80.

Alguns elementos do poema evocam a juventude, a fase da adolescência. O próprio cenário de uma sala escura de cinema, na qual predominam o flerte e namoro em detrimento do filme que passa na tela, já é algo constantemente associado aos adolescentes. A presença do “buço” - penugem presente em jovens na puberdade e que mais tarde vêm a se tornar bigodes mais espessos – confirma que se trata de um jogo de atração pulsante entre os corpos púberes. De acordo com Italo Moriconi (2016), a fase da adolescência permeia todo o livro *Cenas de Abril*. O poema de abertura do livro tem o título “Recuperação da adolescência” e, segundo Moriconi, todo o ele é regido pela lembrança dessa fase que antecede a vida adulta, assim como o título do primeiro poema.

O título do poema reforça a discrição que permeia todo o texto. Ao contrário de *arpejos* e *nessas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares*, não há menção a nomes em *anônimo*. O anonimato do eu-lírico feminino e dos objetos de seu desejo são preservados na ausência de luz da sala de cinema. A voz feminina do poema, fora daquela atmosfera erótica no cinema, é apenas uma jovem “discreta, com jornal na mão”. O poema traz uma crítica à ideia da sexualidade feminina como transgressão, pecado. O erotismo velado, anônimo, em um lugar em que dificilmente as pessoas conseguem reconhecer as outras, sugere uma autoproteção dessa voz feminina, que certamente seria “julgada” por transgredir essa ideia tradicional de mulher submissa e casta. No capítulo “Confissão da intimidade”, do livro *Atrás dos Olhos Pardos*, Maria Lúcia de Barros Camargo (2003) fala sobre a presença da questão da sexualidade feminina na poesia de Ana Cristina Cesar:

A transgressão feminina está fundamentalmente ligada, em nossa cultura, à ideia de sexualidade como pecado. A mulher sedutora e sensual é a pecaminosa que perverte, corrompe os homens. É a Eva do mito da criação; é Salomé, é Dalila, é Margarida Gauthier, e muitas outras mais. Sempre vistas, e devidamente punidas, pela perspectiva masculina. E revistas por Ana. Sob outro olhar. Outro ponto de vista. E a construção da identidade feminina, inclusive enquanto personalidade literária, está disseminada pela obra de Ana Cristina – seja na linguagem, seja na relação com os modelos masculinos, seja nas múltiplas imagens de mulher que aí convivem. (CAMARGO, 2003, p. 269)

É possível notar que o desejo, muitas vezes atrelado ao corpo, é uma constante nos poemas analisados anteriormente e em muitos outros escritos por Ana C. Porém, a dimensão do desejo na poesia de Ana Cristina Cesar vai muito além do âmbito temático, pois o próprio pensamento dela em relação à escrita é carregada de desejo. Em seu depoimento para o curso “Literatura de Mulheres no Brasil, a poeta cita uma tradução própria de um trecho do livro *Leaves of Grass*, de Walt Whitman: “Amor, isto não é um livro, isto sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro [...], caio das páginas nos teus braços, nos teus dedos” (CESAR, 1999, p. 265). A partir dessa citação, Ana Cesar reflete sobre o desejo que permeia o texto, de “não ser somente texto” (1999), mas corpo, ter voz, toque nos dedos, hálito. A respeito do título de seu livro “A teus pés” (1982), Ana C. amplia a paixão e o desejo expressos nele para o ato da escrita, de modo geral:

Quando você escreve, você tem esse desejo alucinado e, se você está escrevendo na perspectiva da paixão, a respeito da paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o texto mobilize. (CESAR, 1999, p. 264)

3.2. Os poemas-enciclopédia de *Cenas de Abril*

Os poemas *Primeira lição* e *Enciclopédia* revelam o procedimento de intergenericidade na poesia de Ana Cristina Cesar. Trechos de textos explicativos, com linguagem direta, ganham sentido lírico quando deslocados para *Cenas de Abril*. Retirados de seus contextos originais, tais enxertos recebem valor crítico, irônico ou ainda outras interpretações, considerando a poesia de Ana Cristina Cesar como um todo e, principalmente, a contribuição do leitor na construção do sentido no texto. Sobre este último, isso se mostrou ser uma preocupação de Ana C. ao longo de toda sua produção poética e crítica. Por isso a sensação de sempre estarmos “espiando pelo buraco da fechadura” – como bem coloca o poeta Caio Fernando de Abreu na quarta capa da primeira edição de *A teus pés*, de 1982 – ao ler os poemas com tom conversacional, em que algo sempre parece escapar.

No ensaio *Singular e anônimo*, publicado pela primeira vez na Folha de S. Paulo, em 1984, Silviano Santiago reflete sobre a relação do leitor com esse texto em que nem tudo é explicitado pelo autor. Silviano aponta para os perigos de uma leitura interpretativa e desmistificadora de um poema, o que, segundo o autor, poderia acabar com a potência da linguagem e da significação desse texto. Santiago afirma que é necessária uma participação singular e anônima do leitor na construção de significados, mas nunca de forma a “decifrar” o poema e homogeneizar sua dimensão inacabada:

Para penetrar no poema (para ressuscitá-lo no túmulo da escrita), é preciso tomar posse dele, é preciso avançar a própria força transgressora de leitor, abrindo o caixão fechado a sete chaves, permitindo que a linguagem exista como é – em travessia para o outro. [...] Não custa insistir: quem se exercita na leitura não é o autor (ele já deu o que tinha que dar na concretização do poema), mas o leitor. (SANTIAGO, 2013, p. 460)

Voltando-se novamente para o uso de trechos de outros textos na poesia de Ana Cristina Cesar, de modo a dar-lhes novas significações, é possível afirmar que se trata de um procedimento recorrente na escrita da poeta. Diversos textos de Ana C. aludem a poemas de Manuel Bandeira, Baudelaire, Walt Whitman – esse último, inclusive, serviu de inspiração para o título do livro *A teus pés*. Há influências também de textos em prosa, como Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade. A partir de fragmentos de uma crônica deste último, Ana Cristina Cesar escreve o poema *o homem público nº 1*, presente em *A teus pés*. Ana C. reflete sobre a questão da autoria e escrita feminina em seu discurso para o curso “Literatura de mulheres do Brasil”, de 1983, após seu entrevistador comentar que o tom desse poema era bem “feminino”:

Esse poema não é meu literalmente. Aí é que existe uma questão da autoria que é sempre balançada. Você nunca sabe direito quem é o autor... Autoria é uma coisa muito esquisita. Isso aqui é uma crônica do Drummond. O Drummond escreveu uma crônica e isso aí são palavras de uma crônica do Drummond. [...] Então, tinha aquela crônica assim e eu extraí dali, roubei dali umas tantas palavras que fizeram um poema. Não foi uma intenção minha. E, por acaso, de repente saem essas palavras femininas. Esquisito... Bom, mas aí é escancaradamente um sujeito feminino falando. Aí não tem nem a questão das palavras propriamente. Aí o sujeito é mulher. (CESAR, 1999, 272)

No caso de *Enciclopédia e Primeira Lição*, o procedimento de incorporar outros textos na poesia se dá de modo diferente: os textos transferidos para os poemas não são literários, de

autores conhecidos, além de parecerem ter sido utilizados em sua completude, e não apenas alguns fragmentos soltos, como é mais recorrente na poesia de Ana Cristina Cesar:

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.

(CESAR, 2013, p. 18)

Enciclopédia

Hácate 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

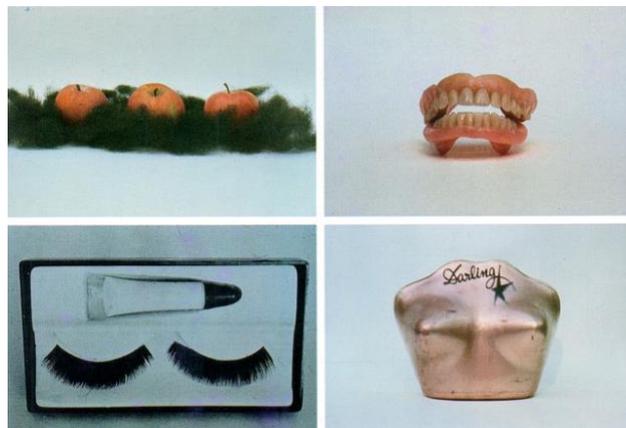
e os espectros. Os romanos a veneravam

como deusa da magia infernal. (CESAR, 2013, p. 25)

Tal procedimento presente nos poemas acima remete, segundo Maria Lucia de Barros Camargo, aos “procedimentos vanguardistas do início do século XX, especialmente aos *object trouvé* de Marcel Duchamp.” (CAMARGO, 2003, p.251) De fato, o ato de

deslocar um objeto já pronto, conferindo-lhe a potência da arte é algo semelhante ao que Ana Cristina Cesar faz com o uso de textos não-literários em *Cenas de Abril*.

Se quisermos aproximar os poemas *Enciclopédia* e *Primeira Lição* da obra de uma artista em contexto mais próximo ao de Ana Cristina Cesar, é possível considerar a artista plástica brasileira Lygia Pape (1927 – 2004). Sua instalação *Eat me: A gula ou a luxúria?*⁴, de 1976 – três anos antes de *Cenas de Abril* ser publicado – apresenta diversos “objetos de sedução”, atribuídos às mulheres, tais como cílios postiços e sutiãs, deslocados de seus contextos originais. De acordo com Pape, em seu dossiê de 4 de dezembro de 1975, tais ”’OBJETOS DE SEDUÇÃO’ são instrumentos recolhidos do cotidiano e oferecidos ao uso de uma visão crítica, de deboche ou de acomodação.”⁵ Desse modo, não se pode definir uma só interpretação e significação para essa instalação de Pape; cada pessoa que entra em contato com tal obra terá suas próprias ideias sobre ela. O mesmo ocorre com os poemas de Ana Cristina Cesar: fazer poesia através de um texto já pronto, modificando seu sentido, amplia as possibilidades do leitor como participante na construção da linguagem e da potência do poema.



Os “objetos de sedução” em *Eat me: A gula ou a luxúria?*, de Lygia Pape. Foto: Autoria desconhecida. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24697/eat-me-a-gula-ou-a-luxuria-versao-i>>.

Em *Primeira lição*, a denominação e explicação dos tipos de poesia são resumidos e objetivos, como num livro didático. O modo como são apresentados os gêneros

⁴ Viso realizar um maior desdobramento dessa análise comparativa entre a poesia de Ana Cristina Cesar e as instalações artísticas de Lygia Pape em estudos posteriores, pautados na literatura comparada e tendo como ponto de partida o texto “Artes plásticas e poesia nos anos 70 no Brasil”, de Viviana Bosi, professora da USP e especialista em estudos sobre Ana Cristina Cesar. O texto reflete sobre as semelhanças entre questionamentos e intuítos de artistas plásticos e poetas nos anos 1970, tendo em vista que ambos possuíam postura antitradicional e defendiam a coletividade na arte.

⁵ Trecho do dossiê de Lygia Pape sobre a instalação *Eat me: a gula ou a luxúria?*. Fac-símile de 1975 disponível em <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_dossie_pape.pdf>.

tradicionais da poesia não abrange uma maior potência inventiva de linguagem. Segundo Maria Lucia de Barros Camargo (2003), o uso de um “mau texto didático” atribui ao poema um caráter irônico, visto que uma lição “antilírica” está dentro do próprio poema. A ênfase dada ao gênero elegíaco, inclusive, estaria ligada à morte da poesia, por conta das lições limitantes presentes no próprio texto.

O lirismo no poema é reduzido à expressão de “um sentimento subjetivo, sincero e pessoal” (CESAR, 2013, p.18), ideia associada à corrente literária do Romantismo e já superada nas poesias moderna e contemporânea. Tal associação entre lirismo e sentimento é algo ao qual Ana Cristina Cesar se opõe veementemente. Embora seus poemas tenham esse aspecto de diário e tom confessional, nada é revelado realmente. Em ensaio intitulado de *O poeta é um fingidor*, publicado no Jornal do Brasil em 30 de abril de 1977, Ana Cristina Cesar escreve sobre uma edição das Cartas de Álvares de Azevedo, publicada no mesmo ano. Em tal resenha, Ana C. faz um contraponto entre a suposta sinceridade das cartas e o fingir característico da poesia, que por vezes é criticado por leitores biografistas:

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. (CESAR, 1999, p. 202)

O título do poema remete a algo que já foi superado. Uma “primeira lição” sempre antecede as outras, em todas as instâncias de aprendizado. É natural que, estudando e adquirindo experiência em poesia, um leitor e poeta ultrapasse a ideia apresentada nesse enxerto do poema, assim como Ana Cristina Cesar. O tom do poema, além de objetivo, parece retirado de um livro didático para adolescentes em fase escolar. A linguagem simples sugere que se trata de um texto destinado a estudantes que estão tendo um primeiro contato com a poesia. Nesse sentido, conclui-se que o tema de uma adolescência passada, apontado por Italo Moriconi (2016) como sendo recorrente nos poemas de *Cenas de Abril*, também é sugerido no poema *A primeira lição*.

Enciclopédia é constituído a partir de uma espécie de verbete sobre uma divindade da mitologia grega. Trata-se de Hécate, a deusa da lua, das águas marinhas e do inferno, cuja forma também tem caráter triplo: três cabeças e três corpos. Italo Moriconi (2016), em

O sangue de uma poeta, chama atenção para os tríplexes presentes em *Cenas de Abril*. Cada elemento que constitui tais tríades possuiria significados marcantes:

Cenas de Abril é livro que se oferece (no poema “Enciclopédia”) sob o signo de Hécate, divindade lunar e marinha, de tríplex forma — três corpos, três cabeças —, encarregada de enviar aos homens os terrores noturnos, os fantasmas, os espectros. Assim delineado, temos então que o eu poético, qual pagã trindade, se dá cindido em sujeito, mãe, pai. No meio, o espaço arbitrário das operações do texto. Num dos vértices, a força-imagem feminina. No outro, a força-imagem masculina. “Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora” (“Meia Noite, 16 de junho”). [...] *Cenas de Abril* inteiro se constrói com base em jogos de atração e repulsão entre essas três linhas de força. Por trás, a imagem da chuva, que vem do mote de Eliot, e representa alegoricamente a irrupção do desejo. (MORICONI, p. 86, 2016)

Relacionando diferentes poemas de *Cenas de Abril*, Moriconi identifica forças de “atração e repulsão” entre as relações triangulares nos poemas. Em *Enciclopédia*, temos Hécata entre a lua e o mar, elementos que são, de certo modo, influenciados um pelo outro; as marés são atraídas pela lua por meio do magnetismo da deusa Hécata. De modo semelhante, ao mesmo tempo que a divindade lunar e marinha causa repulsa e medo por enviar os “terrores noturnos”, esta é venerada por seu poder infernal. Os movimentos de atração e repulsão permeiam o tempo todo o mito que compõe o poema.

A escolha de uma divindade feminina, de notável poder e regida por sua própria vontade – o significado de seu nome, Hécata, está relacionado ao desejo e voz feminina presente na poesia de Ana Cristina Cesar. Em diversos poemas de *Cenas de Abril*, o desejo aparece sob a perspectiva de uma mulher, e não o contrário, como é historicamente recorrente na literatura brasileira. Hécata é a divindade que carrega no nome sua própria vontade, que rege seu vasto poder sobre os elementos naturais. É a deusa de tripla forma que começou a ser associada à bruxaria e ao mal com a ascensão do patriarcado. Uma figura feminina poderosa que, por amedrontar os homens, foi naturalmente considerada como uma entidade maléfica por parte deles, justamente por venerarem sua “magia infernal”. Desse modo, o mito de Hécata reflete e reforça a questão do desejo feminino na poesia de Ana C., especialmente em *Cenas de Abril*.

Segundo Maria Lúcia de Barros Camargo (2003), *Enciclopédia* se aproxima de *Primeira Lição* não só porque ambos os poemas deslocam o sentido de textos marcados pelo didatismo, mas por abordarem a questão do lirismo e da morte, ainda que de modos distintos:

Na “lição” lírica, a poeta insiste em explicar as formas melancólicas, as que tratam da morte e, no limite, matam o lirismo. Na “enciclopédia”, o verbete escolhido trai a intenção de buscar uma figura feminina um tanto marginal, até no Olimpo. Figura que também associa morte e canto. Sensualidade e mistério. Magia e poder. (CAMARGO, 2003, p. 252.)

3.3. Entre diário e leitor, *luvas de pelica*

Ana Cristina Cesar utiliza, em muitos de seus poemas, elementos dos gêneros carta e diário. Referindo-se quase sempre a um interlocutor, Ana C. reverte tais gêneros que pressupõem a revelação de segredos e conversas íntimas, utilizando aspectos estruturais da carta e do diário na construção de poemas fragmentados, cheios de “espaços em branco” aos quais o/a leitor/a é convidado/a a preencher com sua própria leitura do poema. De acordo com Anitta Costa Malufe (2008), os gêneros íntimos em sua poesia sofrem uma espécie de “deformação”, que desloca a representação da subjetividade de um sujeito determinado para “expressar uma realidade a-subjetiva”. (MALUFE, 2008, p. 69)

Através de diversos recursos próprios desses gêneros íntimos, tais como a interlocução, a linguagem coloquial, presenças de datas e escrita mais “interior”, se cria, naturalmente, uma expectativa em alguns leitores de que algo biográfico de Ana Cristina Cesar seria revelado. Segundo Alice Sant’Anna (2017), no catálogo *À Mercê do impossível*, isso ocorre porque tais elementos que caracterizam cartas e diários estabelecem uma espécie de “vínculo” com o leitor:

Ao se apropriar dos estilos habitualmente femininos – a carta, o diário –, ela estabelece com o leitor um vínculo de absoluta intimidade para, aí sim, subverter o gênero. Se o que está em jogo é a confissão, sua escrita explora justamente a forma, as pistas, a construção de um diálogo que parece vir carregado de uma intensa cumplicidade pregressa, mas que não necessariamente traz uma informação tão contundente quanto se espera. O leitor sente que está pegando o fio da meada na tentativa de, a partir de uma nesga de conversa, compreender o todo. (SANT’ANNA, 2017, s/p)

Desse modo, Ana C. seduz aquele leitor que busca “desvendar mistérios” na poesia, frustrando-o em seguida porque nenhum segredo vem à tona, justamente por sempre estar guardado a sete chaves.⁶

No livro *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, Flora Süssekind utiliza a imagem das luvas – mais especificamente das “luvas de pelica”, título de um livro de Ana Cristina Cesar – para se referir a esse procedimento de construção de poemas-diários na poesia de Ana C., cuja intimidade, por ser simulada, sempre escapa:

E se o leitor por algum momento se sente possuidor de inequívocas confissões pessoais, mais uma rasteira do livro: a intimidade é apenas um cartão postal. A proximidade entre quem assina o texto e quem o lê é impossível. E não dá para reclamar. Fomos avisados. E pela própria metáfora que dá nome a um dos livros de Ana Cristina: *Luvas de Pelica*. Aí fica bem claro como os diários não são escritos com ‘sangue, suor e lágrimas’, mas com luvas. Entre o sujeito biográfico e o sujeito dos diários, uma barreira, portanto: luva. E uma outra pele: pelica. (SUSSEKIND, 2004, p.132)

A comparação feita por Süssekind representa bem o que ocorre com o caráter íntimo da carta e do diário quando estes são transpostos para a literatura. O “sangue, suor e lágrimas” fazem alusão à verdade e a intimidade do autor, constantemente associadas aos diários e cartas endereçadas a amigos íntimos e familiares, ricas fontes de fatos biográficos colecionados por alguns estudiosos. Süssekind (2004) ainda conclui que Ana Cristina Cesar, assim como outros poetas do final dos anos 1970, incluiu em sua escrita um terceiro elemento que integraria o binômio arte/vida, e que seria intermediário em relação a estas duas instâncias. E que, “no que se refere a Ana Cristina Cesar, este terceiro elemento é nomeado metaforicamente ‘luvas de pelica’.” (SÜSSEKIND, 2004, p.136)

Por se tratar de uma construção de linguagem, os poemas de Ana Cristina Cesar nada revelam ao leitor; são fingidos por se tratar de poesia e, como bem disse Fernando Pessoa, “o poeta é um fingidor”. Ana C., confirma isso quando afirma que a subjetividade e o íntimo não

⁶ Poema de Ana Cristina Cesar, do livro *A teus pés*, publicado pela primeira vez em 1982. Nesse poema é tratada de forma irônica a questão da biografia e ficção na poesia, que permeia toda a escrita de Ana C. No poema, há uma espécie de convite ao leitor, como se fosse ser revelado algum segredo pessoal do eu-lírico, daqueles que são guardados “a sete chaves”. *sete chaves* evoca a imagem de duas pessoas conversando enquanto tomam chá, num clima de intimidade e cumplicidade. Os últimos versos se assemelham a uma espécie de esclarecimento metalinguístico sobre o procedimento poético de Ana C, através do qual a ficção imita o real e vice-versa.

são colocados na literatura, pois a intimidade sempre “escapa” dos textos literários. (CESAR, 1999).

Ana Cristina Cesar questiona e inverte o tempo todo o valor documental associado a determinados tipos de texto, para além do diário e da carta. A primeira publicação de seu livro *Correspondência Completa*, de 1979, é indicado como sendo uma segunda edição, ainda que a primeira nunca tenha existido. Em artigo intitulado de *Riocorrente, depois de Eva e Adão...*, publicado em 1982 na Folha de São Paulo, Ana C. apresenta a brasilianista e ex-militante feminista Sylvia Riverrun. Apesar de dar detalhes de sua trajetória, como, por exemplo, a atuação de Sylvia na Universidade do Texas, a brasilianista é inventada por Ana Cristina Cesar. O sobrenome da personagem – *Riverrun* – faz alusão a *Finnegans Wake*, romance de James Joyce. O nome *Sylvia*, por sua vez, possivelmente faz referência à Sylvia Plath⁷, autora cujos os poemas foram traduzidos por Ana Cristina Cesar.

A função informativa dos documentários, mais especificamente daqueles sobre literatura, também é posta em xeque por Ana C. Em *Literatura não é documento*, parte de sua tese de mestrado de 1979, é abordada, para além de um panorama cultural brasileiro no âmbito da literatura e produções audiovisuais no Brasil ditatorial, a questão de que os documentários sobre literatura deveriam focar mais na subjetividade dos textos literários do que em fatos irrelevantes da vida de autores.

Entretanto, atendo-se mais detalhadamente aos poemas de *Cenas abril*, é possível observar que há maior foco na transgressão do gênero diário na poesia. Observemos, por exemplo, o poema abaixo:

16 de junho

Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada. O fotógrafo feio e fino me vê pronta e prosa de lápis comprido inventando a ilha perdida do prazer. O livrinho que sumiu atrás da estante que morava na parede do quarto que cabia no labirinto cego que o coelho pensante conhecia e conhecia e conhecia. Nessa altura eu tinha um quarto só para mim com janela de correr narcisos e era atacada de noite pela fome tenra que papai me deu. (CESAR, 2013, p. 35)

⁷ No romance *A redoma de Vidro* (tradução de *The bell jar*), de Sylvia Plath, há uma referência a *Finnegans Wake*, de James Joyce. O trecho do romance de Joyce citado por Esther, personagem principal do livro de Plath, é o mesmo que dá título ao artigo de Ana Cristina Cesar: “riocorrente, depois de Eva e Adão...”. Tal fato reforça a suposição de que a personagem Sylvia Riverrun, citada no artigo *Riocorrente: depois de Eva e Adão...* tenha seu nome inspirado em Sylvia Plath.

O poema está localizado ao final do livro *Cenas de Abril*, em meio a uma série de seis poemas que lembram escritos de diários, cujos títulos são datas. Tais datas-títulos não são organizados de forma cronológica, como se é esperado acontecer em um diário. Inclusive, “16 de junho” é o título de dois dos poemas de *Cenas de Abril*, sendo o poema acima o segundo com esse título no livro; há ainda um terceiro que alude a tal data: *meia noite. 16 de junho*.

O jogo com as datas nos títulos destes poemas reforça o caráter ficcional desses escritos fragmentários que, embora pareçam carregar segredos íntimos, se trata de poesia. Em seu depoimento para o curso “Literatura de mulheres no Brasil” (1983), Ana Cristina Cesar faz essa diferenciação entre o diário e a literatura em formato de diário, algo recorrente em sua escrita:

“Existem muitos autores que publicam seus diários mesmo, autênticos. Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. [...] Quando você ler o diário do autor, de verdade, que ele escreveu sem nenhuma intenção propriamente de fingimento, você vai procurar a intimidade dele. Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa...” (CESAR, 1999, p. 259)

Segundo Ana C., não há como um texto ser literatura e dizer a verdade ao mesmo tempo, desfazendo a ilusão de uma leitura baseada em possíveis revelações sobre o autor.

O romance referido no poema traz alguma semelhança com a relação texto-leitor, do escrito com o destinatário de modo singular e anônimo – título da ilustre crítica de Silviano Santiago – que caracteriza a poesia de Ana Cristina Cesar. A imagem do “romance” está atrelada à ficção, à prosa longa e verossimilhante. Cria-se personagens fingindo ser uma grande escritora. A intimidade na escrita de Ana C., a de “mulher farpada e apaixonada”, é inventada, como um personagem de um romance. O leitor dessa poesia a vê pronta; é um fotógrafo, pois tem apenas acesso a *flashes* e cenas descontínuas dessa “ilha de prazer”, perdida porque inventada. É possível identificar, na quinta linha do poema, uma referência a uma obra de literatura infantil de Clarice Lispector: *O mistério do coelho pensante*.

O poema *18 de fevereiro* evoca o próprio procedimento poético de Ana C.:

18 de fevereiro

Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O irremovível trabalho da redação técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem! (CESAR, 2013, p. 33)

Os tipos mais “técnicos” de escrita geralmente possuem um modelo já pré-estabelecido, demandando linguagem mais formal, rebuscada e com maior restrição estrutural. Por isso, são por vezes considerados modos de escritas com menos fluidez e mais penosas. Entretanto, há no poema uma inversão: o “ritmo seco”, geralmente atribuído aos textos “burocráticos”, está relacionado ao diário, um tipo de texto ligado à informalidade, à escrita voluntária e espontaneidade.

Em 18 de fevereiro, é sugerido que o diário demanda uma construção bem mais trabalhosa do que os tipos de textos técnicos que são citados. Portanto, considerando que muitos dos poemas de Ana Cristina Cesar possuem formato de diário, e que todos são construções de linguagem por serem textos literários, é possível inferir que o poema apresenta uma metalinguagem acerca dos gêneros íntimos na poesia de Ana C.

Em seu depoimento para o curso “Literatura de mulheres no Brasil” (1982), Ana Cristina Cesar, ao ser questionada se sua poesia “fluiu naturalmente”, responde que não, sendo o oposto, “muito construída e muito penosa.” (CESAR, 1999, p. 271). Ainda que pareçam muito naturais, por conta de sua linguagem informal e fragmentada, os poemas-diários de Ana C. são frutos de um trabalho de complexa construção de linguagem, evidenciado, por exemplo, pela ressignificação das referências a outros autores. No livro *Correspondência Completa*, há também um trecho que sugere semelhante um desgaste em relação à escrita de literatura: “Escrever é a parte que chateia”. (CESAR, 2013, p. 49).

19 de abril está localizado logo após *18 de fevereiro* em *Cenas de Abril*, o que reforça o caráter de descontinuidade entre os poemas-diários:

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, 2013, p. 34)

O poema se inicia de forma semelhante a uma narrativa; é construída, com o uso de verbos no pretérito imperfeito, uma espécie de descrição de um cenário que será interpelado por algum acontecimento relevante. Tais recursos são naturais quando se conta uma história a alguém, o que aproxima *19 de abril* mais do gênero carta do que os poemas analisados anteriormente, visto que a narrativa, em geral, demanda um interlocutor.

A imagem das “composições escolares” faz parte tanto do universo dos jovens em idade escolar, quanto do cotidiano de professores que as corrigem. Considerando o primeiro caso, uma possível leitura é de que o poema sugere uma narrativa que evoca uma adolescência passada, fazendo referência mais uma vez ao que Italo Moriconi (2016) considera um tema abrangente no livro *Cenas de Abril*. Contudo, se a leitura é deslocada para a visão do docente, acrescenta-se naturalmente um viés quase autobiográfico ao poema, considerando que, tanto Ana Cristina Cesar quanto sua mãe (“e ainda uma multidão herdada de mamãe”) eram professoras de Língua Portuguesa, e que provavelmente já entraram em contato com uma “multidão” de composições que “rodopiavam” por todos os lados.

Entretanto, considerar alguma dessas leituras como a verdadeira intenção de Ana C. ao escrever o poema e, portanto, como única interpretação possível, seria comprometer a potência significativa de sua escrita o que, nas palavras de Silviano Santiago (2002), culminaria na “morte do poema”. A multiplicidade de leituras possíveis para os poemas de Ana Cristina Cesar se deve às imprecisões e caráter descontínuo de sua poesia. No caso dos poemas com gêneros de intimidade, Ana C. joga com o próprio fato de que, quanto mais se conhece uma pessoa, menos é preciso explicá-las detalhes sobre os assuntos, – espera-se que duas pessoas que são íntimas saibam de quase tudo uma da outra – a fim de construir um simulacro de intimidade na poesia:

O procedimento de subtração é aquele que nos faz ter a sensação de que há algo pressuposto no poema. Algo que o interlocutor da poeta saberia, e que, portanto, o leitor, que muitas vezes é colocado no lugar deste interlocutor, supostamente estaria a par. Assim como em uma conversa entre pessoas íntimas em que, por já se saber sobre o que ou quem se fala, oculta-se um nome, uma palavra, pressupõe-se que nosso destinatário saiba muito bem do que se trata – então meia palavra, ou nenhuma, basta. (MALUFE, 2008, p.84)

Por isso, em *19 de abril*, não há como saber precisamente que composições escolares são essas; para onde vai a interlocutora e por que; quais são as esquinas e ladeira pelas quais

ela vai passar e com quem irá se encontrar, embora todos esses elementos acompanhem artigos definidos, o que reforça a sensação de que o interlocutor deveria ter o conhecimento prévio necessário para ter as respostas para tudo. Isso faz com que o/a leitor/a se sinta como se estivesse “espiando” uma carta destinada a outra pessoa.

Na terceira linha do poema, as frases entrecortadas por reticências (“Era noite e uma luva de angústia... Era inverno e a mulher sozinha.../Escureciam as esquinas e o vento uivando...”) sugerem motivações, justificativas hesitantes para a saída da voz feminina do poema pelas ruas. O uso da terceira pessoa na associação entre o frio do inverno e a falta de companhia da mulher reforça a possível satisfação do desejo sexual que o eu lírico busca ao sair de casa. Com frases de “pornografia pura” em mente, a voz feminina caminha de forma animada para onde o/a leitor/a tem quase certeza de ser um encontro de cunho erótico. Contudo, a única informação que temos é que uma “sala esfumaçada” a aguarda, o que frustra a expectativa do/a leitor/a de que alguma de suas suposições seriam confirmadas, lembrando-o/a de que também ele/ela é responsável pela construção dos significados do poema.

4. CONCLUSÃO:

A poesia de Ana Cristina Cesar certamente se destaca entre as produções de outros poetas de sua geração, tais como Cacaso e Chacal. Isso porque Ana C. possui procedimentos muito particulares em sua escrita como, por exemplo, sua vasta formação literária, refletida em referências a outros poetas. E não se trata de citar só por citar: Ana C. constrói sentidos com os enxertos retirados de outros textos, os ressignificando. Ela “suga” da escrita desses poetas, incorporando-os à sua poesia caótica, entrecortada. Bebe da fonte de poetas brasileiros, europeus, norte-americanos, amigos ou canônicos, como um vampiro matando sua sede. Por isso escrever é a “parte que chateia”, por causar “remorsos de vampiro.” Fora a dor nas costas que essa poesia complexa e construída penosamente causa em quem escreve.

O “ritmo seco” dos diários é desgastante, é mais fácil se dedicar aos escritos burocráticos, de linguagem direta, fácil, cujos os sentidos se mantêm na superfície. Deixar todos os sentidos claros para um maior entendimento do público, para que os leitores de sintam

incluídos. Mas o que é fazê-los se sentir incluídos? Já deixar tudo pronto para que apenas recebam passivamente uma única interpretação da poesia?

Ana Cristina Cesar dá ao leitor/a essa chance de experimentar da potência de significação de sua poesia, o que o/a incentiva a ler ativamente, utilizando de suas próprias percepções na construção de sentido dos poemas. É desse modo que Ana C. inclui o/a leitor/a, embora num primeiro momento este/a tenda a estranhar os espaços, a saturação de imagens da poesia de Ana Cesar. Isso ocorre por sermos treinados o tempo todo a receber respostas já prontas, e não as criar. Ao ler Ana Cristina Cesar, somos constantemente lembrados de que “literatura não é documento” e sim um texto que ecoa, feito de rastros, espaços em branco, balbucios; é sonoro e tem materialidade própria. Por isso a leitura e estudo sobre Ana C. continua sendo tão importante: para que não “matemos” a poesia, retirando-lhe sua potência linguística e dimensão significativa.

5. REFERÊNCIAS:

BANDEIRA, MANUEL. **Antologia poética**. 6ª Ed. São Paulo: Global, 2013.

BOSI, Viviana. *Artes plásticas e poesia nos anos 70 no Brasil*. In: MACEDO, Ana Gabriela (org) et al. **Diacrítica**. Braga: Húmus, 2010.

BRUTA aventura em versos. Direção: Letícia Simões. Produção: Guilherme Cezar Coelho. Rio de Janeiro: Matizar filmes, 2011.

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

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. In:_____. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Cenas de Abril*. In:_____. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

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

_____. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

_____. *Escritos do Rio*. In: **Crítica e Tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999

_____. *Luvas de Pelica*. In: _____. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHACAL. **Murundum**. – 1ª edição - São Paulo: Companhia das Letras, 2012

COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). **Tropicália**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

EAT Me - A Gula ou a Luxúria? Versão I. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24697/eat-me-a-gula-ou-a-luxuria-versao-i>>.

Acesso em: 14 de Jan. 2021. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

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

_____. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1980

JOYCE, James. **Finnegans Wake**. Tradução de Donald Schiller. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LEMINSKI, Paulo. *O boom da poesia fácil*. In: **Ensaio e Anseios Crípticos**. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997, p. 58-62.

MALUFE, Annita Costa. **Poéticas da imanência**: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. São Paulo: [s.n.], 2008.

MORICONI, Italo. **O sangue de uma poeta**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: e-galáxia, 2016.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: Poesia Marginal, anos 70**. Rio: FUNARTE, 1981.

PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. Trad. Chico Mattoso. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

SANT'ANNA, Alice. Et Al. **À mercê do impossível**. Org.: Ana Hortides e Joana d'Arc de Nantes. Rio de Janeiro: Atelier Produtora, 2017.

SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino americano*. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

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

SIMÕES JUNIOR, AS. **Os eróticos diários de Ana Cristina Cesar**. In: Estudos de literatura e imprensa [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 149-167.

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

_____. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos** - 2ª Ed. revista – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

