

HIBRIDISMO E AUTORIA: A SUBVERSÃO DOS LÍMITES EM ANA CRISTINA CESAR

HIBRIDISMO Y AUTORÍA: LA SUBVERSIÓN DE LOS LÍMITES EN ANA CRISTINA CESAR

Rita Lenira de Freitas Bittencourt¹

Resumo: *Este breve ensaio tem a proposta de abordar o hibridismo e a subversão dos limites na poesia da brasileira Ana Cristina Cesar (1952-1983), tendo como foco o estranho e escorregadio lugar da autoria, desde as formulações de Barthes e Foucault até o estudo contemporâneo de Giorgio Agamben. Parte da leitura de alguns poemas de Cenas de Abril e do poema único Correspondência Completa (1979) e investiga os movimentos de desestabilização das fronteiras, de gêneros literários, de discursos ou de suportes. Algumas questões examinadas teoricamente recebem na poética de Ana C. um tratamento formal que as retoma, em tensão ou diálogo, evidenciando no corpo textual uma pose enfaticamente crítica.*

Palavras-chave: *poesia, autoria, hibridismo, subversão, Ana Cristina Cesar.*

Resumen: *Este breve ensayo tiene la propuesta de abordar el hibridismo y la subversión de los límites en la poesía de la brasileña Ana Cristina Cesar (1952-1983), direccionando el foco al lugar de la autoría, desde las tesis de Roland Barthes y Michel Foucault hasta consideraciones contemporáneas en Giorgio Agamben, por ejemplo. Empieza por la lectura de algunos poemas del libro Cenas de Abril y también fragmentos del poema único Correspondência Completa (1979) e investiga movimientos de desestabilización de las fronteras de los géneros literarios, de los discursos o de los soportes. Algunas cuestiones examinadas teóricamente reciben en la poética de Ana C. un tratamiento formal que las retoma y reactiva, en tensión o diálogo, evidenciando en el cuerpo textual una pose enfaticamente crítica.*

Palabras clave: *poesía, autoría, hibridismo, subversión, Ana Cristina Cesar.*

¹ Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

obra

cobra
 dobra
 manobra
 obra
 sobra
 V. a f. dos v. em
obrar: desdobra.

(Paulo Leminski, 1991, p.101)

Os dois primeiros livros de poemas de Ana Cristina Cesar, *Cenas de Abril* e *Correspondência Completa*, ambos de 1979 e resultantes de edições independentes, feitas no Rio de Janeiro, juntamente com *Luvras de Pelica*, de 1981, editado na Inglaterra, foram compilados no volume *A teus pés*, em 1982, pela Editora Brasiliense. Na abertura dessa coletânea, que inclui novos poemas, um irônico verso encerra o segundo deles: “agora sou profissional”:

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

A condição de “ser” profissional insere a poeta, que até então, de algum modo, mantinha um vínculo com a poesia marginal, em outro circuito: o daqueles nomes publicados pelas grandes editoras, ampliando consideravelmente seu público leitor. Com o título em letras minúsculas, mas um design de capa de ninguém menos que Waltercio Caldas Júnior, ou Waltercio Caldas, o livrinho *a teus pés* pertencia a uma coleção intitulada “Cantadas literárias”, que também lançou Cacaso e Leminski, por exemplo, da mesma geração de Ana Cristina.

É um curioso momento de passagem na cena cultural brasileira,

muito bem captado no estudo *Literatura e vida literária*, publicado em 1985 por Flora Sussekind. Se a prosa de ficção da época tratava de avaliar um projeto de modernização conservador, implementado nos anos da ditadura, em criativas narrativas de dribles à censura ou em pesquisas político-memorialistas, no âmbito da poesia, certas questões contextuais faziam retornar, por um lado, as ironias dos poemas-piada, remanescentes do primeiro modernismo e retomavam as relações entre arte e vida; por outro, os poetas, no contato com algumas correntes teóricas, exploravam as questões das políticas editoriais, implementando a revisão e republicação das edições independentes da geração mimeógrafo, ou visitavam os temas da crise, acompanhando os movimentos finais do estruturalismo, em torno, por exemplo, das discussões a respeito dos fins do homem ou da morte do autor.

O balanço de Flora, entre a teoria e a poesia, tenta definir os polos dessa discussão:

Na prosa de ficção, a instância que determinava as significações não era à época, o sujeito literário propriamente dito, mas sim a referencialidade. Como um romance-reportagem ou uma parábola, que deviam ser lidos como análogos a um real predeterminado, também a “prosa do eu” devia ser encarada com referência a certo sujeito biográfico. Já no caso da “poesia do eu”, não há tanta paixão pelo verossímil. Ao contrário, desconfia-se dele como de tudo que pareça lógico. Basta lembrar “Vida e obra”, de Cacaso:

Você sabe o que Kant dizia?
que se tudo desse certo no meio também
daria no fim dependendo da ideia que se
fizesse do começo

e depois - para ilustrar - saiu dançando um
foxtrote

Entre Kant e o acaso, fica-se com o segundo. Entre lógica e humor, reflexão e auto-expressão, também. (SUSSEKIND, 1985, p. 68 e 69)

Vale acrescentar que as práticas da auto-expressão, citadas na crítica acima e ironizadas na poesia, se desenvolvem em paralelo à crise da figura do autor, que vai oscilar entre um *eu*, individual e impossível

de registrar como presença, e um *eu* discursivo, que aponta um vazio textual ou uma estratégia de disposição e de circulação de discursos.

Desde a década de 50, já eram desenvolvidas no Brasil algumas reflexões formalistas, que acabam se intensificando com os estudos da semiótica e da estética da recepção, desenvolvidos, especialmente, pelo grupo concretista em São Paulo. Assim, a semiologia, a teoria da escritura e do prazer do texto e a desconstrução, nas décadas de 70 e 80, configuram um acerto de contas, promovem uma revitalização acadêmica após a estagnação dos anos de chumbo. Os textos teóricos e os romances de Silviano Santiago, no Rio de Janeiro, assim como a leitura, já citada, de Flora Sussekind, são índices dessa virada em direção à atualização, em termos de teoria, que também leva a uma redescoberta da poesia.

Em consonância com os movimentos de abertura política, a reflexão teórico-crítica atinge não apenas o viés universitário, mas também ressurge na cena cultural, envolvendo os poetas, os pesquisadores e os meios de comunicação. Marco das várias “saídas” ensaiadas pela poesia é a coletânea *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Holanda, que, em 1976, inclui alguns poemas de Ana Cristina Cesar. Estes, na forma de notas e diários e em formas que já anunciam lugares contundentes de um *eu* feminino, simultaneamente íntimo e êxtimo², irão contribuir na subversão e desmontagem de algumas categorias.

Ana, Barthes, Foucault

Dez anos antes da publicação de *Cenas de Abril* e de *Correspondência Completa*, em 1969, o teórico francês Michel Foucault, em título que indaga, escrevia *O que é um autor?* O artigo, que causou muita discussão na época, partia de uma premissa bastante óbvia na cena estruturalista: “pode-se dizer que a escrita de hoje se libertou do tema

2 A extimidade é um lugar de exterioridade íntima, um lugar simultaneamente interno e externo que, para Bataille, está na vida aberta ou soberana, sem possibilidades de defesa, no jogo interno e externo que torna visível uma distância ou uma separação. Para Lacan, no *Seminário 16*, o *êxtimo* indica o limite apertado de um limiar, que nos permite passar à centralidade de uma área interdita, o campo do gozo. Esta proximidade, interioridade ou centralidade é ao mesmo tempo buscada e evitada, já que nela o prazer seria intenso demais, humano demais. Entendo o *êxtimo* nos poemas de Ana Cristina Cesar, em uma espécie de vácuo, sítio da origem possível e jamais alcançada, em jogo permanente de atração e esquiva, de identidade e estranhamento.

da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a própria exterioridade manifesta” (FOUCAULT, 2000, p.35).

Para o que estou tentando tratar aqui, interessa, no contato da escrita com seus “foras”, essa relação com a morte, encenada no apagamento voluntário do nome de quem escreve, que, como afirma Foucault, manifesta-se no desaparecimento dos caracteres individuais do sujeito, em favor do discurso, ou de um nome do autor, que é entendido pelo teórico como um “modo de ser”:

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, 2000, p.45).

Nesse jogo posicional, que estabelece lugares de recepção, a função autor não se relaciona mais ao indivíduo, ou ao nome próprio e, tampouco está unicamente presa ao texto, pois, segundo Foucault, “O nome do autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular” (FOUCAULT, 2001.p.46), ou, em outras palavras, “A função autor é (...) característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior da sociedade” (idem, *ibidem*).

Ritual e encenação, dessa vez no âmbito discursivo e aplicável, potencialmente, a qualquer texto, não apenas aos literários, a teoria já havia sido esboçada, em 1968, não sem rumores, por Roland Barthes, que já havia decretado, *A morte do autor*, em artigo que trazia o decreto como título.

Já na primeira página, escreve Barthes: “...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 pelo corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p.57).

Para o teórico, a escritura começa quando morre o autor, e a essa figura, ele contrapõe a do escritor, ou do *escriptor*, definindo-a em devir:

sucedendo ao Autor, o escriptor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar um livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 2004, .p.62).

Segundo Cardoso, Ana Cristina Cesar afirma em uma entrevista: “Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e é isso que é literatura.” (CESAR Apud CARDOSO, 2010, p.26). E logo a seguir, a pesquisadora continua a refletir a respeito da posição da poeta em relação à teoria:

Para ela [Ana C.], atenta à discussão a respeito da autoria, a figura do autor, a identidade de quem escreve, fica de fora do texto, ou melhor, para Ana Cristina, leitora tanto de Barthes quanto de Foucault, a figura do autor é um efeito de linguagem, é uma posição discursiva que faz parte do texto também como ficção; é, assim, um autor desprovido de qualquer soberania sobre o texto. (CARDOSO, 2010, p.26)

Também estudiosa da obra de Ana Cristina, especificamente em relação às questões da figura do autor, Viegas comenta certa tensão entre as premissas da crise do sujeito e do fim da autoria e o viés autobiográfico explorado pela poeta. Também cita um trecho retirado de entrevista, no qual Ana Cristina comenta:

quando você escreve, tem sempre uma história que não pode ser contada, entende, que é basicamente a história, a história da nossa intimidade, a nossa história pessoal. Essa história, ela não consegue ser contada. Se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou (CESAR, apud VIEGAS, 1998, p. 29).

Trazendo essa discussão para o contemporâneo, quando, na esteira do fim do autor, o que parece se reforçar ainda mais é o lugar do sujeito, é importante recuperar as marcas, em poemas que são cartas, diários, anotações, de certo distanciamento estratégico de Ana C., que, desde os primeiros trabalhos, em diálogo com a teoria, marca o influxo teórico de onde uma poética supostamente confessional e/ou autobiográfica pode ser pensada e colocada sob suspeita.

Readymades e incompletudes

Do conjunto *Cenas de abril*, resgato duas espécies linguísticas de *readymade*³, que se conectam às formas modernistas:

ENCICLOPÉDIA

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

Percebe-se nesse poema uma proposital montagem dos versos como se fossem uma anotação direta, já sugerida pelo título. Apenas no verso 5, com a presença de *parece*, tem-se um falseamento, ou dois: por um lado, a expressão é uma marca de oscilação (o que “parece” pode ser e não ser...), por outro, é uma veladura de origem (a deusa Hécate “parece” ser da Trácia, mas é impossível comprovar essa informação). Também a presença de parênteses, unindo os versos 3 e 4, remetem a um tratamento não documental que rompe, de certo modo, com uma ideia de cópia fiel, sugerindo um resumo, ou seja, a escrita sobre a escrita, ou um “como se” resumo, uma impostura.

Ao remeter Hécate, deusa de aparência monstruosa, o poema desdobra essa característica em relação a si próprio - trata-se de um poema que é uma enciclopédia e que, por isso, torna-se um monstro -

³ A palavra *readymade* é um termo cunhado por Marcel Duchamp, depois de chegar a Nova Iorque, em 1916, e, num primeiro momento, explicado em carta para sua irmã Susanne, que residia em Paris: “Agora, quando subires as escadas, tu vês a roda de bicicleta e um suporte de garrafas no meu estúdio. Comprei-os como a uma escultura já acabada mas eu tenho uma ideia a respeito do suporte de garrafas. Ouve: Aqui em Nova Iorque comprei alguns objetos de estilo semelhante e chamei-lhes *readymade*. Tu sabes suficientemente inglês para perceberes o significado de “já acabado” que eu atribuí a esses objetos - assinei-os e coloquei-lhes uma inscrição em inglês. (...) Não faças um esforço demasiado para entenderes isto de uma forma romântica, ou impressionista, ou cubista, pois não tem nada a ver com isso;” (MINK, 2000, p.57). Os *readymades* de Ana Cristina Cesar são verbais e, justamente, como os de Duchamp, promovem deslocamentos mínimos.

e em relação ao tipo textual escolhido - como forma, romances como *Bouvard e Pécuchet* (1881), de Flaubert, já assinalam: toda enciclopédia é sem fim e monstruosa, montada por um conjunto aleatório de textos e de informações que jamais compõe um todo, jamais se fecha.

No mesmo grupo de poemas, em aparente retomada do período escolar ou da juventude e em evidente diálogo com o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927), consta:

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 vênica, a endecha, o epitáfio, 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.

Se no poema anterior, o foco era uma descrição, nesse a proposta é armazenar dados e de, inclusive, ordená-los, utilizando os recursos

da enumeração (a, b, c), por exemplo; ou o desdobramento das informações já enunciadas, como nos versos finais. Em termos formais, não fosse o assunto, teríamos a exata correspondência com o título, ou seja, o conteúdo de uma lição e, nesse caso, a primeira.

Entre o que é escrito nessa “lição”, apenas o lirismo da letra “ã”, “elegíaco”, é dividido em tipos e, com isso, se pode supor que a lição deve continuar, ou seja, de que haverá uma segunda e outras; ou, de que esse tipo “Elegíaco, quando trata de assuntos tristes,/ quase sempre a morte”(versos 11 e 12) é o que merece destaque.

Tanto em ENCICLOPÉDIA quanto em PRIMEIRA LIÇÃO há um apagamento do autor, pois se tratam de poemas que encenam textos e que, por sua vez, encenam anotações diretas, a respeito de saberes públicos, gerais e de importância tal que justificaria reescrevê-los e memorizá-los. Pensando com a figura barthesiana do *escriptor*, seriam produções de copista, de aluno ou escriba, tipos que poderiam ser considerados “menores”, mas que, aqui, assinalam um espaço de ultrapassagem, tanto da figura sacralizada do autor, quanto das formas poéticas tradicionais, justamente o conteúdo do segundo poema. A lição, ao ser redigida, põe em questão a própria necessidade dela, ou, ao menos, coloca entre parênteses a relação entre o lírico e o saber sobre o lírico; entre o discurso poético e o discurso crítico, mas de tal forma que ambos se mesclam, dizendo e não dizendo, defendendo e duvidando.

Em direção oposta, ou seja, não mais tratando de despersonalização e sim, justamente, evidenciando um lugar do *eu*, o poema único, de quatro páginas, *Correspondência Completa*, é estruturado em forma de carta, com todos os elementos do gênero: abertura, fecho, parágrafos e dois “post scriptum”.

Cito a parte inicial:

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? Ouça
muito Roberto: quase chamei você mas olhei
para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu.
O dia foi laminha. 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).

A linguagem é afetiva e coloquial, destinada a um vago, mas em maiúsculas, “MY DEAR”, assim como as “Notícias imprecisas” (verso 3), que os versos - que são também frases - pretendem dar. Faz referências a uma letra de Roberto Carlos, vaga menção à poesia brasileira “Medo de dar bandeira?” - em pergunta e minúsculas -, no verso 4, anuncia outras canções e tece comentários telegráficos a respeito do zodíaco. Na parte, digamos, mais filosófica, no parágrafo seguinte, desenvolve-se a contradição aparentemente insolúvel entre a vida e o trabalho e também, muito suavemente, há uma pequena menção a respeito do estatuto dramático e conjuntural da verdade: “O que escrevi em fevereiro é verdade mas vem / junto drama de desocupado” (versos 11 e 12).

Mais adiante, há um jogo de referências, onde aparecem outras vozes:

Não fui totalmente sincera.
 Recebi outro cartão postal de Londres. Agora
 dizia apenas “What are men for?”. Sem data.
 Não consigo dizer não. Você consegue?
 E a somatização, melhorou?
 Insisto no sumário que você abandonou ao
 deus-dará: 1. bondade que humilha; 2. necessidade
 versus prazer; 3. filhinho; 4. prioridades;
 5. what are men for.

O recurso da enumeração, já utilizado no poema anteriormente citado, PRIMEIRA LIÇÃO, reaparece aqui, no que é denominado “sumário”, e também uma repetição em inglês levemente diferida, reaproveitada no processo da escritura e incluída sem aspas cinco versos depois. O final dessa *Correspondência completa*, assinada por Júlia, marca uma triangulação:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor.
 Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas
 capciosas, pensando que cada verso oculta

sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas.

No artigo “Singular e anônimo”, publicado em *Nas malhas da Letra*, no fim da década de 80, Silviano Santiago, ao incluir o lugar da recepção, ou seja, ao pensar na figura do destinatário das “cartas” de Ana Cristina Cesar, explora muito bem os impasses propostos pela possibilidade da dramatização, capaz de montar uma cena de leitura que ao invés de revelar, cifra. Escreve Silviano:

Gil quer desvendar o poema a partir do desejo-do-outro, vicária e parasitariamente, e não compreendê-lo a partir do próprio desejo. Gosta de acumular sem gastar. (...) Já Mary toma o *hermetismo* ao pé da letra: o poema é indevassável ao leitor como uma doutrina esotérica. (...) Mary monumentaliza o poema, mascarando-se - à sua porta - de vestal e guardiã e, portanto, mantendo em relação a ele uma atitude subalterna, aséptica e resguardada. Morrerá virgem como o monumento (SANTIAGO, 1989, p.59).

Recheados de possibilidades interpretativas, e, ao mesmo tempo, destinados a um especificado “alguém”, os poemas desafiam o leitor e, ainda segundo Silviano, instituem dois protocolos simultâneos de fruição e aproveitamento, em processo interativo do qual a poeta estrategicamente se aproveita:

O primeiro protocolo se situa no nível do conhecimento e do reconhecimento que de sua obra estavam fazendo os companheiros de geração (que aparece sob a forma de um depoimento pessoal no livro *Retrato de época*). O segundo protocolo se enuncia no próprio corpo de seu livro de poemas *A teus pés*, quando o texto desalimenta (quer dizer: desestimula a progredir a leitura) o leitor, desalimenta e desmistifica os equívocos do que podemos chamar de leitor autoritário. É leitor autoritário o que enfrenta as exigências do poema com ideias preconcebidas e globalizantes. Um poema exige pouco e muito: olhos abertos e, entre tantas coisas, paciência e imaginação. (SANTIAGO, 1989, p.54).

Voltando a outro fragmento do poema, ainda que fechada e assinada, essa “correspondência” inclui dois *post-scriptum* e na primeira edição, no pé da página, trazia uma pequena ilustração, que também estava na

capa: uma marca circular, com a forma estilizada de um avião, imitando um selo do correio aéreo e dialogando com as séries da arte postal:

P.S.1 - Não quero que T. leia nossa correspondência, por favor.
Tenho paixão mas também tenho pudor!
P.S.2 - Quando reli a carta descobri alguns erros datilográficos, inclusive a falta do h no verbo chorar. Não corriji para não perder um certo ar perfeito - repara a paginação gelomatic, agora que sou *artista plástica*.

Como uma espécie de bônus, ou suplemento, os dois P.S. também contrapõem dois registros: o número 1, do segredo, remete ao lugar do eu como confidência, à cumplicidade da correspondência pessoal, à privacidade de uma carta que, como poema, o texto efetivamente expõe; o de número 2, ao contrário, entre “chorar” e “corar”, ironiza o “ar perfeito” de uma escrita sem revisão, na base de um improviso comumente atribuído aos poetas do mimeógrafo, ou seja, faz uma manobra metapoética que evidencia o caráter artístico do texto, embora o ponha em crise. Além disso, coloca também em crise a profissão, ao passar da literatura para as artes plásticas: a “paginação gelomatic” no penúltimo verso, foca, ironicamente, na passagem da assinatura e da grafia para a visualidade, para outra linguagem, outro lugar ou forma de dizer e desdizer o *eu*.

Ao analisar os diários não publicados, os cadernos, as pastas de desenhos e poemas deixados por Ana Cristina Cesar, Flora Sussekind confirma a instância desdobrada desse *eu* que, sem desaparecer completamente, inclui o texto, a voz e a conversa do outro:

Numa espécie de tensão constante entre poesia-da-experiência e autoreflexão, entre dicção aparentemente “muito pessoal” e postura quase sempre “em guarda” – estrategicamente velada por uma sucessão de outras falas, aspas, citações -, sobretudo quando se trata de esboçar, nos seus textos, um sujeito (SUSSEKIND, 2007, p.10)

A tensão entre o agrupar fragmentos, provindos de lugares diversos, conectando o ofício de tradutora com a habilidade da poeta, é assumida, segundo Sussekind, pela própria Ana Cristina, como uma estratégia de “ladroagem” (2007, p.33), “vampiragem” e/ou “gatografia”, ações intertextuais explícitas em trechos em prosa e em poemas e identificadas pelo estudo de Camargo, *Atrás dos olhos*

pardos, publicado em 2003.

Nessa poética, a escrita em primeira pessoa e os gêneros da interioridade surgem como simulação de intimidade, um pacto com o leitor de revelar segredos onde não há segredos: “o pessoal aí é, antes de tudo, representação da experiência, efeito calculado. É pista que aponta não tanto para determinada vida real, mas para a experiência enquanto objeto de *life-studies* poéticos” (SUSSEKIND, 2007, p. 11). Nem autobiografia, nem apenas jogo de alusões, nem escritura em versos, nem somente colagens de trechos, ouvidos ou falados, colhidos em pleno movimento. De forma semelhante, o papel autoral, aqui, também é fluido e ficcionalizado .

Gestos e poses

No artigo “O autor como gesto” Giorgio Agamben retorna ao texto de Foucault para pensar em certa ética do sujeito - ou da invisibilidade do sujeito na obra - que está em jogo juntamente com a questão da autoria. Segundo esse teórico,

o autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso (AGAMBEN, 2007, p.61).

Adquirindo a leveza e a efemeridade do gesto, a aporia foucaultiana se desdobra, em relação à poesia, circulando entre texto, autor e leitor, sem, no entanto, fixar-se: “O lugar - ou melhor, o ter lugar - do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (AGAMBEN, 2007, p.63).

Ao conjugar, simultaneamente, linguagem e subjetividade e ao não se deter em nenhum dos termos, a poesia - ou a escritura - se sustenta, paradoxalmente, no plano do indecível. Assim, os jogos e as poses de Ana Cristina Cesar, em relação à poesia, à linguagem e, no caso deste artigo, em relação à autoria, configuram uma dramatização *em si*, compondo um “campo de forças” heterogêneas, conforme o comentário de Luciana di Leone, a respeito da nomeação, que também

retoma Agamben:

Se perguntarmos, enfim, onde está “Ana C.”, a resposta será escorregadia. Nem nos documentos, nem numa biografia exterior a eles. Talvez afirmar que “Ana C.” está no umbral, no entre, nas aspás; que “Ana C.” é o que fica de uma vida real que foi posta em jogo. Para Agamben, por exemplo, o autor seria esse gesto, insubstancial, através do qual uma pessoa coloca sua vida em jogo nos textos e a disponibiliza no campo de forças das significações (LEONE, 2008, P.25).

Como performance e despiste, seus poemas, ainda citando Leone, montam uma “poética do fluido”, que põe os sentidos a se movimentarem entre a necessidade de deixar testemunho e a impossibilidade disso, por conta, sobretudo, das próprias escolhas formais: “formas do discurso que se jogam no risco de tocar e ser tocado, sem vitrines protetoras” (LEONE, 2008, p.55,56), e que, curiosamente, elaboram uma tensão entre aparição e desaparecimento, nome próprio e nome de autor e frequentemente pendem para o enigmático. Se a correspondência é completa, em *A teus pés* a história também é:

A história está completa: wide sargasso sea, azul
azul que não me espanta, e canta como uma
sereia de papel.

Uma história contada em minúsculas e que ao mesmo tempo remonta ao clássico, que assedia e ameaça, em mar e abismo de sons e azuis, montando contraposições em sequências: um poema é um poema que é uma carta, que é assinada por um nome diferente do que aparece na capa, que sugere uma prosa que também é poesia. Expõe uma intimidade que é publicada e publicável e uma completude que explora entreditos e alusões e que jamais se totaliza. Estando assim “na vitrine”, “wide sargasso sea”, é exposto e dissecado; e ao mesmo tempo continua a duvidar da transparência do escrito, do dito e da identidade de quem o escreve.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

Organon, Porto Alegre, nº 53, julho-dezembro, 2012, p. 129-143

- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alcion, 2003.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos*. Chapecó: Argos, 2003.
- CARDOSO, Tânia Cardoso de. *Entre vozes e silêncios um sujeito se inscreve na experiência da escrita poética: A poesia de Ana Cristina Cesar*. UFRGS: PPGLet, 2010.
- CESAR, Ana Cristina. *a teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- _____. “O que é um autor?”. In. *Ditos e Escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- LEONE, Luciana di. *Ana C.: As tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- SANTIAGO, Silviano. “Singular e anônimo”. In. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp, a arte como contra-arte*. Trad. Zita Moraes. Lisboa: Taschen, 2000.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *Até segunda ordem não me risque nada*. Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.
- VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. *Bliss & Blue: Segredos de Ana C.* São Paulo: Anna Blume, 1998.

Recebido em: 23/11/2012. Aprovado em: 26/11/2012.