



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Luciana María di Leone

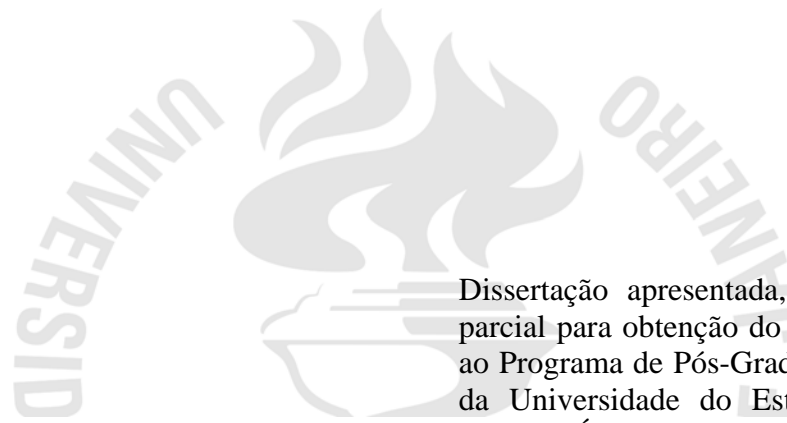
**Ana C.: as tramas da consagração**

Rio de Janeiro

2007

Luciana María di Leone

**Ana C.: as tramas da consagração**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Italo Moriconi

Rio de Janeiro

2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

L583 Leone, Luciana María de.  
Ana C.: as tramas da consagração / Luciana María di Leone. –  
2007.  
134 f.

Orientador: Italo Moriconi.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Cesar, Ana Cristina , 1952-1983 - Crítica e interpretação -  
Teses. 2. Escritoras brasileiras - Teses. I. Moriconi, Italo. II.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.  
Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Luciana María di Leone

**Ana C.: as tramas da consagração**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. rea de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 12 de dezembro de 2007.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Italo Moriconi (Orientador)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Célia de Moraes Rego Pedrosa  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2007

*Para Jesús, meu avô, desde sempre,  
porque me ensinou a acreditar em nós,  
em todos nós.*

## AGRADECIMENTOS

Muitos agradecimentos. Em primeiro lugar, quero agradecer com infinito carinho a Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar, mestres e amigos, que me apresentaram a Literatura Brasileira, a poesia de Ana C., e fizeram possível que eu esteja aqui. Com eles, aos meus colegas e amigos do grupo de pesquisa de Literatura Brasileña na Argentina, Mario Cámara e Carolina Puente. À Agencia de Ciencia y Tecnología da Argentina que financiou o projeto de pesquisa e a bolsa que fizeram possível essa dissertação.

Também quero agradecer as pessoas que me receberam aqui. Principalmente a Italo Moriconi, que não apenas aceitou ser meu orientador, mas também se arriscou a ser objeto da minha leitura.

A Célia Pedrosa por me acolher, no sentido mais amplo e afetuoso da palavra.

A todas as pessoas que contribuíram com depoimentos, dados, materiais e discussões na pesquisa: Manoela Oliveira, Waldo Cesar, Armando Freitas Filho, Heloisa Buarque de Hollanda, Flora Sússekind, Viviana Bossi. Ao Instituto Moreira Salles por autorizar o trabalho no arquivo pessoal de Ana Cristina Cesar.

A Laura Erber pela sua confiança no meu olhar, os diálogos e os aportes sem os quais esta dissertação não seria o que é.

A Ana Chiara e Marcelo Dos Santos pelos diálogos e o carinho nas aulas.

Aos meus amigos queridos presentes na distância, Marina, Emilia e tantos outros. Aos meus amigos presentes aqui. A Nicole, Ricardo e seus filhos, por compartilhar comigo a felicidade de uma família aqui. E, claro, à minha família: meus pais, meus irmãos e meus avôs.

*Ana Cristina cadê você?  
Estou aqui, você não vê?*

Cacaso, “Ana Cristina”

*Vamos então telefonar para Ana, antigo anjo, linda, azul. Mas no lugar da voz dela, só vem algaravia de terceiros. Ou seus versos. Sua prosa. Nossa prosa, nosso pacto.*

Italo Moriconi, “Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta”.

*Cuando digo Roland Barthes es a él a quien nombro, más allá de su nombre. Pero como a partir de este momento precisamente él es inaccesible al llamado, como la nominación es incapaz de convertirse en invocación (...), es a él en mí a quien yo nombro, atravieso su nombre para ir hacia él en mí, en ti, en nosotros. Lo que pase en relación con él y se diga de él queda entre nosotros. (...)*

*Vivo, Roland Barthes no se reduce a lo que cada uno de nosotros imagina, a lo que podemos pensar, creer o saber y recordar de él. ¿Pero una vez muerto lo hará? No, pero el riesgo de la ilusión será más fuerte y más débil, otra en todo caso.*

Jacques Derrida, “Las muertes de Roland Barthes”.

*Escrevo para você sim. Da cama do hospital. A lesma quando passa deixa um rastro prateado. Leiam se foram capazes.*

Ana Cristina Cesar.

## RESUMO

LEONE, Luciana Maria di. *Ana C.: as tramas da consagração*. 2007. 134 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

O trabalho tem por objetivo percorrer as principais linhas de força discursivas que se articularam no processo de consagração da poeta Ana Cristina Cesar, e que configuraram a sua imagem mais conhecida na mídia cultural e na academia. Na Introdução, define-se o conceito de autor que operou no desenvolvimento da pesquisa, e a sua relação com a assinatura “Ana C.”. No primeiro capítulo, é analisada a colocação de Ana Cristina no campo cultural e poético da década de 70; a sua posição dupla de convívio e diferenciação em relação aos poetas da chamada geração marginal. Percorrem-se as leituras críticas que dessa colocação se fizeram, analisando como crítica e objeto de estudo foram se conformando simultaneamente. No segundo capítulo, são definidas as narrativas dominantes que se fizeram dos textos de Ana C. depois da sua morte, contrapondo a imagem oficial que se desprende das edições póstumas, que criam uma imagem mítica de Ana C., a leituras contrárias. No terceiro capítulo, percorre-se a fortuna crítica, geralmente ligada à academia, e textos literários que tomaram a figura de Ana C. como problemática ou tema da escrita, tentando fazer uma avaliação em relação à reafirmação ou a mobilização da imagem consagrada que esses textos propõem.

Palavras-chave: Consagração. Autor. Campo cultural. Ana Cristina César. Fortuna crítica.



## RESUMEN

El trabajo tiene por objetivo realizar un recorrido por las principales líneas de fuerza discursivas que se articularon en el proceso de consagración de la poeta Ana Cristina Cesar, y que configuraron su imagen más conocida en los medios culturales y en la academia. En la Introducción, se define el concepto de autor que operó en el desarrollo de la investigación, y la relación que establece con la firma “Ana C.”. En el primer capítulo, se analiza la colocación de Ana Cristina en el campo cultural y poético de la década del 70; su posición doble de *convívio* y diferenciación respecto a los poetas de la llamada generación marginal. Se recorren las lecturas críticas que se realizaron sobre esa colocación, analizando de qué forma crítica y objeto de estudio se fueron conformando simultáneamente. En el segundo capítulo, se definen las narrativas dominantes que se realizaron de los textos de Ana C. después de su muerte, contraponiendo la imagen oficial que se desprende de las ediciones póstumas, que crea una imagen mítica de Ana C., a lecturas que fueron contradictorias. En el tercer capítulo, se recorre la fortuna crítica, generalmente ligada a la academia, y textos literarios que tomaron la figura de Ana C. como problemática o tema de escritura, intentando hacer una apreciación de los mismos, en relación a un gesto de reafirmación o movilización, que los textos proponen, de la imagen consagrada.

Palabras clave: Consagración. Autor. Campo cultural. Ana Cristina Cesar. Fortuna crítica.

## ABREVIATURAS UTILIZADAS

### *ATP*

*A teus pés.* São Paulo: Ática / IMS, 1998.

### *ID*

*Inéditos e dispersos.* (Armando Freitas Filho org.) São Paulo: Brasiliense, 1985.

### *CT*

*Crítica e tradução.* (Armando Freitas Filho org.). São Paulo: Ática / IMS, 1999.

### *CI*

*Correspondência incompleta.* (Orgs. Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda).  
São Paulo: Aeroplano / IMS, 1999.

## SUMÁRIO

### **Introdução**

Aproximações ... p. 11

### **Capítulo I**

*Não ter posição marcada.* Ana C. no campo literário da década de 70 ... p. 27

### **Capítulo II**

*Leiam se foram capazes.* As leituras oficiais e o arquivo indócil de Ana C. ... p. 53

### **Capítulo III**

*Formas em formação.* Leituras e escritas de Ana C. ... p. 81

### **Considerações finais**

*Enquanto leio meus textos se fazem descobertos.* Recapitulação e escritas possíveis ... p. 119

**Bibliografia** ... p. 124

## **INTRODUÇÃO**

Aproximações a “Ana C.”

Uma incomensurável rede de textos se tece em torno de Ana Cristina Cesar. A pergunta que me guia no meu roteiro por suas ramificações não é “quem foi, realmente, Ana Cristina Cesar?”, pergunta que de algum modo procuraria uma verdade ou dado revelador, até agora ocultos, que esclarecessem a vida da escritora, a sua morte ou a importância da sua poesia; verdades e dados que, conseqüentemente, haveriam de aludir à falibilidade das leituras sobre a sua figura feitas até aqui. Também não tentarei uma biografia autorizada, nem uma apócrifa, nem ainda uma biografia intelectual. Não traçarei uma narrativa ordenada cronologicamente, nem compilarei os dados espalhados em textos, manuscritos e testemunhos. Não, porque não me guia uma pergunta sobre o passado, mas, sim: “quem é, hoje, para nós, Ana C.?”; e, para responder no presente, será necessário percorrer a formação e as modificações das diferentes versões sobre sua figura e sua escrita, versões que a atravessam, e que atravessaram historicamente o que chamaremos de processo de consagração.

Este trabalho pretende, então, abordar a rede de discursos formada pelos textos publicados, assinados por Ana Cristina como autora, pelos manuscritos por ela deixados, mas também pelos textos que leram, releram e escreveram a sua obra e a sua figura. No entanto, dada a grande proliferação desses escritos, seria quase impossível ou sisífico realizar tal tarefa. Portanto, o objetivo específico deste trabalho será, através do cruzamento dos diferentes textos – fazendo-os dialogar, tensionar-se, suplementar-se –, alcançar a definir algumas das linhas de força discursivas mais significativas no processo de configuração da figura de Ana C. como poeta consagrada. Ou seja, tentar desvendar os mecanismos desse processo de consagração, para refletir sobre as armadilhas do congelamento de figuras do passado, ou da criação de ilusão de verdade, que esses processos encerram.

### **A questão do autor e a questão da assinatura: o caso “Ana C.”**

forma sem norma  
defesa cotidiana  
conteúdo tudo:  
abranges uma ana  
(ATP, p. 36)

“Uma ana”, não muitas anas. Ana C. é uma, embora heterogênea, que contém tudo. Ana C., esse objeto (sujeito) que tentamos estudar, é um dispositivo, uma rede, um arquivo.

Como a maioria dos arquivos de escritores e artistas consagrados, o de Ana Cristina também é diversificado, sendo uma assinatura, um nome próprio, aquele traço que faz com que esses documentos possam ser agrupados, classificados juntos (FOUCAULT, 2001). Nome de poeta. Nome de autor.

Não vamos percorrer em profundidade a discussão sobre a morte do autor e o seu retorno.<sup>1</sup> No entanto, será preciso – dado que o título do presente trabalho é um nome – definir o modo em que entendemos a relação desse nome, Ana C., com seus textos e as lutas discursivas em torno deles.

“Sea lo que fuere que haya significado, la ampliamente pregonada ‘muerte del autor’ que hicieron famosa Foucault y Barthes no implicó el fin de la legitimación a través de la cita de nombres carismáticos”, diz Martin Jay em “¿Citar los grandes nombres o prescindir de los nombres?” (2003, p. 314). Uma rápida olhada na maioria dos textos acadêmicos que ainda se escrevem nos faria concordar com a afirmação de Jay: sem dúvida, não podemos prescindir dos nomes na hora de alicerçar os nossos raciocínios. Agora bem, se voltarmos para os textos de Foucault e Barthes aos que Jay se refere – “O que é um autor?” (2001 [1969]) e “A morte do autor” (2004 [1968]), respectivamente –, veremos que, embora a interpretação mais conhecida os coloque como óbitos do autor, ambos os ensaios fazem questão de assinalar a importância e o funcionamento do nome de autor.

O ensaio de Michel Foucault, de fato, começa colocando a sua preocupação com o aparente paradoxo que se desprende de seu livro *As palavras e as coisas* (1966): se o autor já não é uma instância legitimadora, por que a proliferação de nomes e citações? Foucault responderá dedicando todo o texto a descrever o funcionamento da função-autor, dispositivo que se cria no(s) discurso(s), que teria seu principal suporte no ‘nome de autor’, e que ocupa o lugar deixado pelo autor – o morto – como instância legitimadora anterior e exterior ao texto. A função-autor, portanto,

não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama autor (...) o que faz de um indivíduo um autor é apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos. (...) Todas essas operações variam de acordo com as épocas e os tipos de discurso (FOUCAULT, 2001, p. 276).

Por sua parte, no começo de “A morte do autor” (1966), Roland Barthes assinala que o autor ainda funciona como parâmetro explicativo dos textos: “a cultura corrente está

---

<sup>1</sup> Cf. Diana Klinger. *Escritas de si, escritas do outro* (2007), onde a autora faz um levantamento do percurso da discussão.

tiranicamente centrada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos” (BARTHES, 2004, p. 58). No entanto, Barthes fala de uma nova tendência – por fora da ‘cultura corrente’ que hoje poderíamos assimilar com o discurso midiático – em que, a partir de Mallarmé, os textos seriam construídos numa concepção de escritura que implica a morte do autor como instância legitimadora, e onde qualquer tentativa do sujeito que produz o texto de se exprimir na escritura não passaria de um auto-engano.

Diz Barthes: “o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que excedesse ou precedesse a sua escritura”. (BARTHES, 2004, p. 61). O nascimento do *escriptor* implica, como o nascimento da função-autor, a morte do ‘Autor’, concebido como prévio, pai do livro; assim, passa a ser o leitor o agente ativo da significação, anulando as dicotomias escritura/ leitura, ativo/ passivo. Esta perspectiva, como tentei demonstrar em “Cuando las obras ya no son intocables” (2007), foi muito cara a Ana Cristina: em um mesmo movimento, escritora e leitora dos próprios textos e de textos de outros autores que passam a formar parte do próprio corpo textual.

Mas a idéia da construção do *escriptor* ou do autor na linguagem mostrou rapidamente algumas limitações. Com a aparição de noções como a de ‘práticas de si’, articulada pelo próprio Foucault, se fez necessário perguntar: quem constrói a função-autor, quem é o sujeito nas práticas de si? Ou, como colocaria Judith Butler ao falar da abrangência da idéia de gênero como performático e construído (BUTLER, 2005): se tudo é construção, quem constrói?

Com essas preliminares que nos levam a não dar soluções definitivas à questão, tentemos clarificar o que entendemos aqui por autor e por nome de autor, dado que a projeção da função no indivíduo varia de acordo com épocas e os tipos de discurso, como já assinalara Foucault. Parece impossível separar a vida de Ana Cristina de seus textos, como se a vida estivesse carregada da função autor, dado que a prática de si, a performance, não se daria apenas nos escritos, mas numa forma de viver, nas escolhas do comportamento. Então, pode-se ainda falar de uma pura textualidade? Pode-se falar de vida como alguma coisa por fora da construção de si? Diz “Psicografia” (*ID*, p.79):

da palavra: não digo (não posso ainda acreditar  
na vida) e demito o verso como quem acena  
e vivo como quem despede a raiva de ter visto

\* \* \*



*Figura 1*

Para continuar será necessário voltar ao nome que nos interessa. Por que “Ana C.”, então? Por que a escolha desse nome/ pseudônimo como nome de autor? A não ser pela edição póstuma da sua correspondência, em que, na capa, o primeiríssimo plano do rosto de Ana Cristina vem acompanhado de um “Ana C.” símile-manuscrito, quase sussurrado pela boca da intimista fotografia (BRIZUELA, 2007), “Ana C.” nunca foi seu nome autoral nos textos publicados.

A primeira aparição do significante “Ana C.” pode ser datada, com certa confiabilidade, em outubro de 1979, em uma carta enviada da Inglaterra para Heloisa Buarque de Hollanda, e será a assinatura mais utilizada na correspondência privada enviada desde então. Mas, a declaração de intenção na escolha do epíteto chega num *post scriptum* de uma outra carta, também para Heloisa, de 14 de fevereiro de 1980. Diz Ana: “adotado de vez o nome de Guerra” (CI, p. 40). Sim, a expressão coloquial cresce, “Guerra” com maiúscula. Mas qual seria essa “Guerra”? Contra o quê? “Ana C.” parece ser o nome que nomeia a *forma sem norma*, que contém tudo, necessário para a *defesa cotidiana*. Defesa numa luta, talvez, contra o estabelecimento de um nome próprio único – que correspondesse ao nome civil Ana Cristina Cruz Cesar<sup>2</sup> –, o qual enviaria sem mediações para um ‘eu’ puro, irrealizável, para

---

<sup>2</sup> Ana Cristina Cesar seria o nome próprio que, tal como analisa Pierre Bourdieu em “Para una ciencia de las obras”, “garantiza a los individuos designados, más allá de los cambios y de todas las fluctuaciones biológicas y sociales, la *constancia nominal*, la identidad (...) que requiere el orden social”, seria o suporte do estado civil (1997, p.78). Esse funcionamento básico não é contrário aos postulados de Derrida ao analisar o nome próprio e a assinatura, mas da conta da primeira função do nome que em todo trabalho ou intervenção intencional sobre ele – deformações, heterônimos, etc. – estaria sendo referida e discutida.



uma autora que funcionaria como núcleo explicativo. “Ana C.” contém o eu mutável, em permanente deriva, que vai se delineando na poética e na escrita toda de Ana Cristina. “Ana C.” contém todas as vozes.

No entanto, a escolha de “Ana C.” faz uma associação que provavelmente não escapava à poeta. A cifra joga com a semelhança sonora e gráfica com “Anna O.”, pseudônimo de Bertha Pappenheim utilizado por Freud nos seus escritos. Anna O. é considerada a primeira histérica diagnosticada do discurso psicanalítico. Mas seria importante levantar um outro dado: seus sintomas mostraram alívio depois de falar livremente, fato no que Joseph Breuer, seu médico e colega de Freud, achou um método de cura nesse discurso catártico, tratamento que seria a base de todo o método psicanalítico. A mesma idéia de fala como cura, seria colocada e problematizada por Ana C. em seus textos de forma ostensiva, fazendo a homofonia funcionar ainda mais significativamente: “Preciso começar de novo o caderno terapêutico (...) Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós.” (ATP, p.83), ou como diria em um depoimento: “Falar, falar, falar, falar, falar... (...) Se não, a gente angustia muito” (CT, p.273).

Porém essa referência cifrada, como cognome, ressaltaria o sentido intencional da escolha, não entendemos a assinatura “Ana C.” como um mero pseudônimo literário. Embora devamos reconhecer que a mídia fez dele uma marca poética e seu nome público como escritora, o fato de aparecer primeiro nas correspondências reconfigura não apenas a definição mais corrente de pseudônimo – dada de forma bastante simplista por Philippe Lejeune em *Le pacte autobiographique* (1975), como um nome que indica “un segundo nacimiento constituido por los escritos publicados (...) um desdoblamiento del nombre, que no cambia en absoluto la identidad” – mas também re-configura o caráter privado dessas cartas, que passam a ser parte dos textos a publicar. Como Ana propusera para Ana Cândida: “Vamos fazer uma coisa? Eu faço um livro com as tuas cartas e você faz um com as minhas, com faro e certo distanciamento. Quando estiverem prontos, as autoras censuram os respectivos” (CI, p. 276).

Portanto, a “Guerra” se joga tanto no terreno público quanto no privado; ambos terrenos onde será preciso levar em conta as forças da re-presentação, a figuração de si, as tecnologias do eu, descritas por Foucault principalmente na sua *História da sexualidade* (1976), como veremos no segundo capítulo.

O tempo e a fama fizeram com que essa abreviatura do nome fosse incorporada pela mídia como nome literário. Assim, muitos dos sites ou mini-biografias começam com a frase: “Ana Cristina Cesar, ou ‘Ana C.’ como era conhecida, nasceu em...” Essa forma de *ser*

*conhecida*, ser pública e publicitada, por não ser um pseudônimo literário em sentido estrito, funciona como catalisadora dos diferentes autógrafos, as várias assinaturas possíveis que formam o arquivo: desde o “Tina” com o que assinava os primeiros relatos ainda criança, passando pelo clássico “Ana Cristina Cesar” da maioria dos poemas espalhados em cadernos, ou “Ana Cristina Cruz Cesar”, “Ana Cristina”, “ACCC”, “A.C.Cesar”, “ana cristina c” na capa de *Luvas de pelica* (1980), o mais declaradamente ficcional, “Júlia”, da carta de *Correspondência Completa*, o límpido ‘Ana’, ou a pura dêixis de um assinado “eu”.

Como explicara Derrida, em “Assinatura acontecimento contexto” (2001 [1972]), toda assinatura implica a condição de iteratividade, de repetição, como o signo condensador da condição de toda escrita; no entanto, tem suas particularidades. Diz Derrida:

Por definição, uma assinatura escrita implica a não-presença atual ou empírica do signatário. Mas, dir-se-ia, marca também e retém seu ter sido em um agora passado, que permanecerá um agora futuro, logo, um agora em geral, na forma transcendental da permanência (DERRIDA, 1991, p. 35).

Uma rubrica, por conservar uma singularidade de forma – sempre evidente como garantia de funcionamento –, envia a um signatário particular e não a um outro; é original e, portanto, susceptível de ser falsificada. A rubrica visa ser, então, a reprodução pura de um acontecimento puro, de fato, impossível.

Nesse sentido, numa das cartas para Ana Cândida Perez, Ana Cristina manda dois autógrafos: um deles, uma rubrica cujo referente os leitores da edição desconhecemos; e o outro, uma foto 3x4 da própria Ana. Assim, um “autógrafo” pode ser tanto uma rubrica quanto um retrato – ambos, repetíveis, constataam um momento “irrepetível”: o acontecimento, diria Derrida. “Este é recentíssimo, deste mês. Os cabelos crescem” (CI, p. 200).

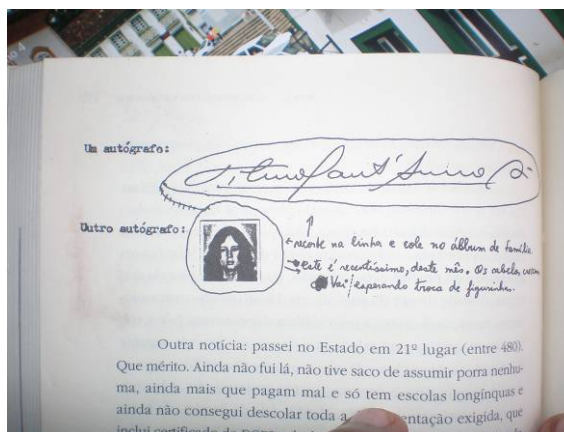


Figura 2

Mas, os dois autógrafos vêm acompanhados de uma linha que os delimita e um esclarecimento: “recorte na linha e cole no álbum de família”; assim, autógrafos, assinaturas, retratos, são plausíveis de entrarem numa coleção, de serem arquivados e lembrados, como marcas que conservam a tensão da pureza e a repetição, entre a aura e a técnica, como marcas que interessam por ser portadoras de *punctum* como as fotografias. As assinaturas, que já não são apenas as rubricas, só têm valor porque *alguém esteve ai*, e elas são a pegada, a marca, da desapareição (BARTHES, 1984).

Seguindo essa lógica, Derrida também vai definir a “assinatura freudiana” como alguma coisa que se situa entre Freud, o nome próprio, e a teoria psicanalítica (DERRIDA, 2001, p.15); ou, como o nome “Nietzsche” (assim, entre aspas), que estaria assinalando aquilo que dá sentido ao pensamento nietzschiano e não ao homem.<sup>3</sup> De tal modo, ao escolher o significante “Ana C.”, escolhemos manter essa tensão. Uma tensão frente à indecisão colocada por todos os textos que têm um referente real mas que, ao mesmo tempo, assumem seu caráter construído, como transparece no tão citado exemplo de *Correspondência Completa* (1979):

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. (ATP, p.120).

Dois leitores equivocados para a proposta da Júlia que assina. Nesse mesmo sentido, Peter Bürger, analisando um fragmento da ‘autobiografia’, *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), diz que tanto autor quanto leitor caem numa armadilha na que se designa, erroneamente, para o ‘eu’ do texto um referente real. No fragmento extraído do texto de Barthes, o ‘eu’ conta uma experiência de infância que o leitor rapidamente associa a infância do próprio Roland Barthes; no entanto, o trecho continua com a declaração explícita de ser um ‘eu’ inteiramente constituído na linguagem, rejeitando a referência biográfica. E diz Bürger:

El atractivo del fragmento consiste en que ninguna de las dos lecturas puede considerarse acertada. Si el lector se decide por una de las variantes, lo hace sobre la base de un saber previo (ya sea del concepto tradicional de sujeto, ya sea de la teoría negativa del mismo) (BÜRGER, 2001, p. 300).

---

<sup>3</sup> Como diz Heidegger em seu livro *Nietzsche*: “Nunca vamos saber quem é Nietzsche por um relato historiográfico da sua vida, nem pela exposição do conteúdo de seus escritos. Quem é Nietzsche não queremos nem devemos sabê-lo enquanto nos referimos apenas à personalidade e à figura histórica, ao objeto psicológico e às suas produções”. (Martin Heidegger, *Nietzsche* - apud, Derrida, 1981 – tradução minha para o português).

“Ana C.” nos permite referir essa tensão que perpassa toda a produção de Ana em diferentes modulações, pois estaria num “entre” a pessoa e o texto, pois “Ana C.” não seria apenas o índice que remete a uma biografia ou a uma psicologia individual, mas à rede conceitual, formada pelo acervo Moreira Salles, pelos textos assinados por Ana que não estão ali, mas também por todo texto que a ela se referir, pelas fofocas e boatos que a tem no centro, pelos retalhos de vivências que se tecem nas memórias de quem viveu com ela, pelos retalhos de interpretações de seus leitores, e pelo *punctum* dessas representações que estaria apontando para a pessoa Ana Cristina Cesar, que morreu no ano 1983 e é citada com afeto.

Avancemos mais um pouco na questão do autor, e a possibilidade de entender a sua localização num *entre* a pessoa e o(s) texto(s), *entre* para o que escolhemos o significante “Ana C.”.

Giorgio Agamben, em “O autor como gesto”, do seu livro *Profanações*, retoma a discussão sobre o autor que se inicia com as respostas ao texto de Michel Foucault. Ali Agamben vai tentar resolver o já assinalado paradoxo, a presença-ausência do autor no texto: “o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade” (2007, p.55). Conforme Agamben, a resposta se encontraria em uma única afirmação de Foucault no livro *A vida dos homens infames* de 1982, sendo, originalmente, texto introdutório a uma série de documentos de internação, pelos quais tornou-se evidente que essas ‘vidas’ percorridas no livro se fazem visíveis, se realizam, ao mesmo tempo que são capturadas pelo discurso do poder, que as declara infames; ou seja, não existem umas sem o outro, vidas e discurso. Foucault esclarece que os textos com os quais ele vai trabalhar não são biografias nem retratos que falam dessas vidas infames, mas textos que revelam como essas vidas foram “postas em jogo” pelos agentes das diferentes escritas. Citemos Agamben e, com ele, Foucault, que se perguntam sobre a referência dos nomes de homens e mulheres infames:

Onde está Mathurin Milan? Onde está Jean-Antoine Touzard? Não nas lacônicas observações que registram a sua presença no arquivo da infâmia, nem sequer fora do arquivo, numa realidade biográfica de que literalmente nada sabemos. Eles estão no umbral do texto em que foram postos em jogo (...) “Vidas reais foram ‘postas em jogo’ (*jouées*)” é, nesse contexto, uma expressão ambígua, que as aspas procuram sublinhar. (...) Quem pôs em jogo as vidas? Os próprios homens infames, abandonando-se sem reservas (...)? Ou então, como parece mais provável, a conspiração de familiares, funcionários anônimos, de chanceleres e policiais, que levou à internação dos mesmos? A vida infame não parece pertencer integralmente nem a uns nem a outros, nem aos registros dos nomes que no final deverão responder por isso, nem aos funcionários do poder que, em todo caso, e no final das contas, decidirão a respeito dela. Ela é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita – por isso ela é o lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma de vida. (AGAMBEN, 2007, p.60.)

Se perguntarmos onde está “Ana C.”, a resposta seria a mesma. Nem nos documentos, nem numa biografia exterior a eles. “Ana C.” está no umbral, no *entre*, nas aspas. “Ana C.” é o gesto, é o que fica da vida real posta em jogo nos textos. “Ana C.” não pertence integralmente nem a Ana Cristina Cesar, nem aos herdeiros, nem aos críticos, nem aos leitores. Ninguém a possui, forma sem norma; e, ao mesmo tempo, a única forma de vida possível de ser lida.

Para Agamben, o autor seria esse gesto, insubstancial, através do qual uma pessoa coloca a sua vida em jogo nos textos. “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.” (AGAMBEN, 2007, p.61). Seria uma forma de insistir em que o autor não tem lugar próprio, “mas acontece a um sujeito, e está nele como um *habitus* ou modo de ser, assim como a imagem está no espelho” (AGAMBEN, 2007, p. 52). “Ana C.”, autora, está nas luvas de pelica que não são um lugar fixo, mas se corresponderiam como a imagem sobre o espelho. As luvas tornam inseparáveis a pele e o texto, *pe-li-ca*, sendo algo que acontece na mão que escreve, e que apenas faz sentido se enluvada. Essa imagem, precária, incompleta, enganadora, do autor é a única forma que ele tem de aparecer. “Antes de sair tiro as luvas, deixo aqui no espaldar desta cadeira” (ATP, p.149).

Ao dizer “Ana C.” significamos esse ponto, esse gesto que a obra atesta, ao mesmo tempo lugar de origem e desaparecimento. Ao dizer “Ana C.” dizemos o nome de uma autora em tanto gesto; que coloca em jogo, na mesa dos textos, a vida. Ao dizer “Ana C.” nomeamos a construção de uma subjetividade que não se basta na obra, nem nas leituras que se fizeram, mas que também é irredutível à pessoa que produz esses textos, nesse caso Ana Cristina Cruz Cesar.

Assim, paradoxalmente, “Ana C.” é o nome do arquivo que devemos transitar para saber quem ou o que é “Ana C.”, quais jogadas a constituíram. Mas são horas de tirar as aspas, pois diferenciar com clareza o textual do extra-textual, através delas, parece já não ser necessário.

### **Ana C. e os cânones**

No caso de Ana Cristina, os motivos para afirmar que ela é uma poeta canonizada ou consagrada são vários. De um lado, dados objetivos e quantitativos que falam a respeito da sua visibilidade no meio acadêmico e na mídia cultural; de outro, um complexo de discursos dominantes e emergentes, próprios da historiografia, da teoria literária ou da teoria cultural, que ficaram em pauta na hora de ler a produção particular – pela época, pelas estratégias de escrita, pela biografia individual e geracional – de Ana Cristina, compondo a figura de Ana C. em um processo que, enquanto aparecerem novos discursos em torno dela, não estará fechado.

Harold Bloom, no seu famoso livro *O cânone ocidental* (1994), define os textos canônicos como aqueles ‘obrigatórios em nossa cultura’, obrigatoriedade dada por valores como originalidade (p. 33), capacidade de gerar releituras (p. 37; p. 493), a ‘força’ estética como uma capacidade autônoma e auto-suficiente do texto. Porém, a definição me parece ineficiente, não apenas para falar de qualquer tipo de arte que não seja ‘ocidental’, termo que no livro parece se limitar a uma visão euro-centrista, mas para qualquer expressão da arte contemporânea que não resgate esses parâmetros modernos. Resgate ainda mais significativo se pensamos que o livro de Bloom é de 1994, relativamente recente, ou seja, contextualizado por um tipo de arte que muitas vezes se contrapõe de forma explícita a esses valores que ele tenta reavaliar.

Muitos anos antes, na conferência “Da Leitura”, de 1975, Roland Barthes já assinalava que “a derrocada dos valores humanistas pôs fim a esses deveres de leitura” universais (BARTHES, 2004, p.34), dando lugar a ‘deveres particulares’, definidos por valores a serem explicitados a cada vez, por quem faz as escolhas; cabe, agora, a afirmação de Bloom, para quem o estabelecimento de um cânone ou a sua perpetuação “é um ato ideológico *em si*” (BLOOM, 1994, p. 30).

Portanto, se já não existe um único cânone, se todo cânone tem de ser adjetivado (inclusive o *ocidental* de Bloom), deveríamos perguntar a que cânone pertenceria Ana C.. Poderíamos dizer, tentando responder, que a obra de Ana tem a particularidade de conseguir ‘pertencer’ a vários cânones, isto é, responde a parâmetros de valor muito diferentes, como o provam os diferentes âmbitos de circulação e abrangência das suas publicações, o que constitui um diferencial em relação aos textos da sua geração.

Os textos de Ana apresentam um campo fértil tanto para pesquisas voltadas para os estudos culturais, estudos de gênero, estudos mais sociológicos do campo cultural ou sobre vida literária, quanto para estudos interessados na complexidade estética, sendo os poemas de alta sofisticação construtiva. Mas a circulação não se restringe aos diferentes campos da

academia, pois os textos de Ana C., embora suportem sofisticadas leituras acadêmicas, também são acessíveis ao grande público, como o demonstram as edições para público adolescente ou a grande quantidade de edições dos seus livros de poemas em um âmbito sócio-cultural onde o consumo de literatura em geral – e ainda mais de poesia – tem circulação e venda restritas a um pequeno número de interessados.

Essa capacidade de participação múltipla, que não deixa de ser surpreendente para um escritor tão contemporâneo quanto Ana Cristina, é uma capacidade retrospectiva. Ela se faz possível de forma mais abrangente depois das edições organizadas por Armando Freitas Filho e da visibilidade dada pelo suicídio, mas já se podia distinguir no começo da década de 80 com a edição – e reedição – de *A teus pés*, e a profissionalização da atividade.

Passemos aos dados objetivos.<sup>4</sup> Ana Cristina Cesar nasceu no Rio de Janeiro, Copacabana, no dia 22 de junho de 1952, e morreu em 29 de outubro de 1983. Em vida, Ana Cristina editou apenas alguns poucos livros de poesia, artigos avulsos em publicações periódicas e *Literatura não é documento* (1980) – um estudo sobre documentários brasileiros que tem por objeto a figura de escritores consagrados – resultado do mestrado na área de Comunicação que ela realizara na UFRJ, sob orientação de Heloisa Buarque de Hollanda, em 1978.

Os livros de poemas, se assim podem ser nomeados sem cair em reducionismos, foram: *Cenas de abril* (1979), *Correspondência Completa* (1979) – aquela única carta, de menos de dez páginas, de ‘Júlia’ para um indefinido ‘My dear’ –, *Luvas de pelica* (1981), editado primeiro na Inglaterra, que ela própria define como poesia/prosa, e *A teus pés* (1982), último livro onde reúne os três anteriores, agregando uma nova série de poemas, resultando um volume de cerca de cem páginas.

No entanto, as publicações póstumas, em sua maioria organizadas por Armando Freitas Filho, acrescentaram muitos textos e papéis à sua bibliografia. Tentemos ser minuciosos: um livro de *Inéditos e dispersos* (1985), com poesias e pequenas prosas, e o significativo agregado de fotografias de Ana e desenhos feitos por ela; outro, *Escritos da Inglaterra* (1988), com ensaios sobre tradução e a dissertação do mestrado em tradução que Ana realizou na Inglaterra, sobre o conto “Bliss” de Katherine Mansfield; *Escritos no Rio* (1992) com alguns dos seus artigos na imprensa e ensaios avulsos; a reedição destes dois

---

<sup>4</sup> Cf. em Bibliografia os dados completos de todas as publicações aqui mencionadas. Cf. também o livro de Maria Lucia de Barros Camargo (2003), um levantamento da fortuna crítica mais significativa feita até o ano 1990, sob o título “Repercussão imediata”, pp.23-25.

últimos, junto a *Literatura não é documento*, apareceu em um único volume com o nome *Crítica e tradução* (1999). Ainda, sob a sua autoria, foram editadas algumas das suas cartas em *Correspondência Incompleta* (1999). Também foram publicados, postumamente, em diferentes coletâneas, estudos acadêmicos e revistas especializadas, alguns poemas inéditos que se acham entre os documentos. Também publicou-se um caderno de desenhos, *Portsmouth-Colchester* (1989) em edição fac-similar.

Ainda mais: *A teus pés* foi reeditado e reimpresso muitas vezes, agregando ainda mais fotografias do álbum familiar. Também, organizaram-se no Brasil outros dois livros com a sua poesia com alvo juvenil, *Novas seletas* (2004), reunindo poemas de *A teus pés* e de *Inéditos e dispersos*, junto a estudos de Armando Freitas Filho, Silviano Santiago e emotivos textos do pai e do irmão de Ana Cristina; e *Na onda dos versos* (2003), que também inclui textos de Arnaldo Antunes, José Paulo Paes, Mario de Andrade e Paulo Leminski.

Também podemos contar outras aparições da sua poesia na maioria das coletâneas ou panoramas da poesia brasileira do século XX, como, para citar alguns, *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, organizado por Italo Moriconi, ou *100 anos de poesia* (2001), organizado por Claufe Rodrigues e Alexandra Maia.

A fortuna editorial se estendeu, também, fora do Brasil, tanto em idioma original quanto em traduções. Para dar alguns exemplos: poemas de Ana Cristina aparecem em uma coletânea sobre poetisas ‘malditas’ latino-americanas, *La maldad de escribir* (2003), organizada por Maria Negroni; em *Pontes/ Puentes*, uma antologia binacional Brasil-Argentina, organizada por Jorge Monteleone e Heloisa Buarque de Hollanda (2004). Em Portugal, apareceu em *Poesia Brasileira do Século XX - Dos Modernistas à Atualidade*, organizado por Jorge Henrique Bastos (2002). Regis Bonvicino a incluiu em *Nothing the sun could not explain: 20 contemporary Brazilian poets* (2003). Existem também traduções que se dedicam exclusivamente à sua produção: no México, editou-se o livro *Forma sin norma* (2006); na França, *Gants de peau & autres poèmes Ana Cristina Cesar* (2005), traduzido por Michel Riaudel; na Inglaterra, *Intimate Diary* (1997), traduzido por David Trecee; na Alemanha, *Dir zu Füßen* (1997), com tradução de Mechthild Blumberg; na Argentina, apareceram *Guantes de Gamuza y otros poemas* (1992) e, recentemente, *Álbum de retazos* (2006), com textos críticos, a tradução de algumas cartas, além de poemas e imagens inéditas.

Mas não se trata apenas das edições de textos da sua autoria. Depois da sua morte proliferaram textos de outros sobre ela. Começamos mencionando uma biografia, mistura com homenagem, estudo crítico e biografia geracional, escrita por Italo Moriconi, seu colega e amigo: *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta* (1996). O livro fazia parte de uma



coleção que incluía figuras midiáticas do Rio de Janeiro como Chico Buarque de Hollanda, Zeca Pagodinho, Vinicius de Moraes, ou escritores consagrados como Ferreira Gullar ou Rubem Fonseca, e essa companhia fala de certa forma de uma fama comparável incipiente.

A sua fortuna crítica se desenvolveu em inúmeros artigos e ensaios dos mais importantes críticos do Brasil e outros países, e mais de vinte dissertações e teses de doutorado – número que cresce, inclusive com esta dissertação. São cinco os livros publicados que se dedicam a ela na íntegra: Flora Süssekind (1995), Maria Lucia de Barros Camargo (2003), Ana Claudia Viegas (1998), Regina Helena Souza da Cunha Lima (1993), Annita Costa Malufe (2006); quase todos eles produtos de pesquisas que começaram nos últimos anos da década de oitenta.

Seus poemas e a sua figura inspiraram músicas, peças de teatro, um audiovisual – *Ana C* (1986) de Claudia Maradei – e um belo curta metragem, *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem*, dirigido por João Moreira Salles em 1990. Ana também foi personagem e musa de muitos poemas, alguns contos, uma novela, um romance e, presumivelmente, alguns outros que não chegaram às nossas mãos.

Finalmente, alguns de seus documentos formaram parte de uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, junto com outros de Paulo Leminski e Cacaso, também poetas falecidos da geração 70. Seu nome, inserido na pesquisa do Google, dá por resultado milhares de entradas, configurando um grande arquivo virtual; enquanto o arquivo material “Ana Cristina Cesar” tem domicílio, desde 1998, na sede do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.<sup>5</sup>

### **Um novo escrito em Ana C.**

Todos esses dados, no entanto, não explicam o fato de Ana C. ter chegado a ser uma poeta canônica, embora confirmem essa condição, ao mesmo tempo que a alimentam e a modificam, escrevendo e reescrevendo a sua figura. Como dizíamos, existe um processo, historizável, dos passos que a levaram à consagração. Porém, esse processo não se da numa linha reta, nem tem um único agente envolvido. Daí que o meu percurso tenha decidido

---

<sup>5</sup> Recentemente o Instituto Moreira Salles colocou a disponibilidade na Internet, o catálogo da biblioteca do acervo de Ana Cristina em: <http://acervos.ims.uol.com.br/>

abandonar uma evolução cronológica, que seria esperável sob a idéia de processo de consagração, e tenha escolhido percorrer tramas em lugar de processos lineares.

Tal como fora assinalado no começo, dado que esta leitura não pretende abarcar a totalidade dos textos que tiveram um papel no processo de consagração de Ana C., mas apenas indicar as linhas de força mais significativas, dou-me a liberdade de misturar as diferentes textualidades, tentando respeitar as suas especificidades genéricas – poesia, correspondência, textos de homenagem, textos críticos, etc. – mas sem fazer desse respeito uma camisa de força. Vontade de percorrer os materiais como se fossem um só texto: fotos, cartas, poemas, artigos.

Os capítulos da dissertação correspondem a algumas dessas linhas, que, embora mantenham uma certa ordenação cronológica, certamente se superpõem, principalmente porque tentamos abordar escrituras e leituras como um contínuo.

No primeiro capítulo, tentarei definir o patamar inicial do processo de consagração de Ana C.: a sua colocação no campo intelectual e artístico dos anos 70 e 80. Para isso, será necessário determinar os parâmetros e valores que definiam o campo na época e o papel da crítica literária e cultural que configurava o objeto à medida que o analisava, simultaneamente. Para compreender a posição dada a Ana, será preciso visitar textos escritos e aparecidos em sua vida que, mormente, colocam na sua figura características diferenciais em comparação com outros poetas. No entanto, não apenas nos interessam essas leituras críticas do campo contemporâneas ou posteriores a ele, mas também textos da própria Ana. Ela construiu a sua própria visibilidade no campo, sua figura pública, de forma particular, principalmente nos primeiros escritos para imprensa, aparecidos em um contexto de época de luta estudantil e procura de novos rumos para um movimento de poesia marginal, que, nos últimos anos da década de 70, mostrava sinais de cristalização e, portanto, esgotamento.

No segundo capítulo, analisarei a(s) figura(s) de Ana C. que se desprendem dos diferentes trabalhos realizados com o arquivo, prestando principal atenção às edições posteriores a sua morte que se fizeram da obra. Em primeiro lugar, uma imagem oficial – e familiar – que continua o mito da menina prodígio, surgido na infância, e que a própria Ana, em um movimento duplo, recusara e utilizara. Deste modo, veremos – principalmente através do trabalho com as fotografias – que os mesmos documentos que alicerçam as leituras tranquilizadoras e mitológicas permitem o surgimento de leituras contrárias. O mito, tal como analisara Barthes, mostra o seu potencial ambivalente, abrindo à problematização aquilo que estaria instaurando. O próprio tratamento que Ana C. dava aos arquivos, além das modulações às que submeteu a própria figura nos permitiram ver o potencial de leituras abertas, frente a

leituras que tratam a imagem e os documentos de Ana C. como uma relíquia intocável e inatingível.

O último capítulo se destina a outra série de leituras e escrituras de Ana C.: a fortuna crítica e a fortuna literária. Como dissemos, os estudos críticos sobre a poesia de Ana proliferaram desde a sua morte e foram crescendo em número. O fato é que em tal quantidade podemos ver diferentes posições. Simplificando, poderíamos dizer que, de um lado, textos com leituras atentas e originais, mas também outros textos que repetiram as mesmas estratégias críticas e não colocaram em questão – através de desafios ou perguntas – nem o objeto de estudo nem a própria linguagem, reproduzindo uma imagem mítica que alimentava sem censuras a figura canonizada, sem incomodar as expectativas do leitor. Colocações similares, levando em conta as especificidades das linguagens, poderiam se ver nos textos literários, seja narrativa ou poesia, que tem a Ana C. por tema, personagem ou musa: alguns deles reproduzem a visão nostálgica, outros tentam fazer ‘balanços’ da sua influência, enquanto outros, ousadamente, desfiguram a figura até, na sua total aparição, fazê-la desaparecer. Profanar ou não: essa é a questão a percorrer no conjunto de textos que fazem parte do último e interminável capítulo do processo de consagração de Ana C..

## CAPÍTULO I

*Não ter posição marcada.*

Ana C. no campo literário da década de 70

No roteiro do que chamamos de processo de consagração de Ana Cristina Cesar, teve grande importância a sua posição no campo cultural, artístico e literário da década de 70; não apenas o lugar onde ela se colocou mas, também, aquele onde os leitores da sua obra a colocaram. Vários críticos estudaram o papel de Ana no contexto artístico geracional, atendendo principalmente às diferenças de dicção ou de filiação estética em comparação com outros poetas. No entanto, podem ser revisitados e cotejados à luz do que diz Pierre Bourdieu, em *As regras da arte*, numa frase que guiará nossa leitura:

Só se pode adotar o ponto de vista do autor (ou de qualquer outro agente) e compreendê-lo – mas com uma compreensão muito diferente daquela que possui, na prática, aquele que ocupa realmente o ponto considerado –, com a condição de reapreender a situação do autor no espaço das posições constitutivas do campo literário: é essa posição que (...) está no princípio das ‘escolhas’ que esse autor opera num espaço de tomadas de posição artísticas (em matéria de conteúdo e de forma) definidas, também elas, pelas diferenças que as unem e as separam (BOURDIEU, 1992, p.108).

Nesse sentido, tentaremos reconstruir o ponto de vista que Ana Cristina podia ter do próprio contexto, ponto de vista este que configurou as suas escolhas estéticas e ideológicas, em grande parte definidoras da primeira imagem pública que ela, como poeta e intelectual, assumiu. Repensar a tomada de posição artística de Ana Cristina e repensar a configuração do campo cultural dos 70 são condições necessárias para *compreender* o processo de consagração e a figura Ana C. construída nesse processo. *Compreender* no sentido colocado por Bourdieu, ou seja, sem explicações centralizadas na individualidade.

\* \* \*

O campo cultural – como todo campo – não é estático, mas um sistema de relações “que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos” (GARCÍA CANCLINI, 1990, p.18), relações que podem ser definidas como lutas pela apropriação do capital simbólico herdado ou produzido pelo próprio campo. Entre os anos 75 e 83, durante os quais Ana desenvolve a sua vida profissional, publicando poemas, artigos, traduções e dando aulas, o campo cultural brasileiro experimentou um intenso e particular processo de procura de posições diante de um contexto político que mudava da dura ditadura do AI-5 para uma gradual abertura. No entanto, as relações entre os participantes estavam sendo reconfiguradas não apenas em relação a esse contexto político, mas também por uma série de relocalizações

internas do grupo de jovens poetas cuja forma de expressão se opunha ao regime ditatorial militar, principalmente, sob a perspectiva comportamental. A ‘poesia marginal’, que ainda não tinha sido capturada pelo sistema artístico hegemônico, nem avaliada pela academia de forma sistemática, nem ingressado no mercado editorial, achou-se, na metade da década, nas portas da institucionalização e da absorção das práticas pelo mercado, passando a ser hegemônicas. Como diz Chacal: “com a abertura, a indústria cultural começou a absorver a nossa linguagem” (*Nuvem Cigana*, 2007, p.136); ao mesmo tempo que, conforme Chacal, Heloisa Buarque de Hollanda dava o aval acadêmico – outro pólo da institucionalização (Idem, p.117).

Percorrendo a historiografia literária das últimas décadas, sabemos que a geração de poetas que começara a produzir nos primeiros anos da década de 70 tem sido abundantemente estudada sob diferentes nomes: geração mimeógrafo, geração marginal, geração 70, etc. São paradigmáticos dois estudos feitos de forma contemporânea ao desenvolvimento da produção: os belíssimos livros de Heloisa Buarque de Hollanda, *Impressões de Viagem* (1978), e Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de época* (1979). A eles somam-se os muitos artigos de Cacaso, de Silviano Santiago, de Luiz Costa Lima, entre outros, em revistas e jornais. Essa profusão de textos, a maioria deles feitos numa mistura de calor da hora e intento de caracterização mais rigorosa – por pessoas que de uma forma ou outra eram partícipes dessa produção e tinham um alto grau de envolvimento como colegas ou professores dos poetas –, configurou a forma de olhar criticamente a produção daqueles anos.

As singulares movimentações do campo artístico – literário e poético para o interesse da nossa pesquisa – fazem com que seja muito difícil uma reapreensão abrangente, e quase impossível a construção de um ‘retrato de época’. Tentar definições unívocas apresentaria o risco de congelar as estratégias de artistas que, na verdade, por sua heterogeneidade e seu posicionamento, resistem claramente a uma classificação unilateral. Portanto, não tentaremos aqui traçar um retrato, nem um ‘outro retrato’ da época, mas sim revisitar algumas dessas leituras fundadoras, sem negá-las, buscando analisar o lugar que Ana Cristina ocupou nesse campo, seja por auto-figuração, seja outorgado por leituras críticas.

Os estudos têm uma característica comum. Ana Cristina Cesar é historicamente lida na sua excepcionalidade. Entendemos que essa diferença ‘essencial’, colocada pelos autores que comentaram a vida e a obra de Ana Cristina, contribuiu à mitificação da figura de Ana C..

Sem negar algumas claras diferenças, tanto nos textos quanto na biografia de Ana Cristina, em relação a seus amigos e colegas poetas, tentaremos lhe dar uma recolocação

simbólica dentro do campo. Para isso: percorrerei as características básicas da formação do campo, em particular as relações interpessoais – o *convívio* – que circundavam as produções poéticas; levantarei, também, as leituras críticas surgidas no momento e que formaram parte de um sistema de legitimação simultâneo à produção artística, contribuindo para formar o próprio objeto; e, por último, tentarei ver a posição que a própria Ana assumiu em relação ao campo, através de alguns de seus textos públicos e privados.

A revisão desses textos e dos diferentes estudos, porém, mostraria uma posição particular – e, sim, de alguma forma excepcional – de Ana Cristina, determinada contudo pela sua colocação no tempo e o espaço daquele movediço chão do campo cultural. Pois ela começara a publicar artigos no final de 1975 e poemas em 1976,<sup>6</sup> cinco anos após as primeiras expressões da poesia dita marginal, mas simultaneamente às primeiras publicações desses poetas por grandes editoras e a estudos de longo fôlego – não só artigos na mídia – que já se referiam a eles como uma geração delimitada, construindo-a publicamente como tal. Portanto, entendemos que Ana Cristina vai fazer as suas escolhas sob uma perspectiva participante e distanciada, com consciência de certa institucionalização, e da entrada da geração na história/ historiografia literária. Como diz com a sua ironia característica numa bela carta de 14 de maio de 1976: “É engraçado estar participando ao vivo da ‘história literária’ (pretensão?)” (CI, p. 98).

### **A configuração de um campo: surto poético, surto crítico e algum balanço.**

Desde os primeiros anos da década de 70, o circuito cultural brasileiro, principalmente carioca, assistiu ao surgimento do que se chamou de uma revitalização da poesia. “Hoje, o artigo é poesia. Nos bares de moda, nas portas de teatro, nos lançamentos, livrinhos circulam e se esgotam com rapidez”, descreve Heloisa Buarque de Hollanda algum tempo depois (HOLLANDA, 2001, p.9). A quantidade de produtores e produções, edições e lançamentos coletivos na livraria Muro ou no Parque Lage, vendas em livrarias e em mãos, matérias em revistas e jornais, exposições, encontros em bares e programas de disciplinas universitárias são testemunhos um fenômeno que – depois desse primeiro ‘surto de poesia’, que causou

---

<sup>6</sup> O primeiro artigo que aparece publicado em um meio reconhecido foi “Os professores contra a parede” (*Opinião* em 12 de dezembro de 1975): um balanço, seguido de entrevistas, dos debates sobre a pertinência e a forma do ensino de teoria, principalmente o estruturalismo, nas universidades brasileiras.

surpresa em um panorama cultural que se tinha por calmo e homogêneo – percorreu toda a década.

Entre outros, formaram parte do ‘surto’ os paradigmáticos livros *Me segura que eu vou dar um troço* (1971), de Wally Salomão; *Preço da passagem* (1972), de Chacal; *Grupo escolar* (1973), de Cacaso. Eram livros que em geral participavam de maleáveis coleções (PEREIRA, 1981, p.283),<sup>7</sup> ou eram editados por coletivos de autores, como – entre os mais importantes do Rio de Janeiro – “Frenesi”, de 1973, formado por livros de Chico Alvim, Cacaso, Roberto Schwarz, João Carlos Pádua; logo depois, o coletivo ‘multimídia’ “Nuvem Cigana”, com Chacal, Charles, Guilherme Mandaro, entre outros; a coleção “Vida de artista”, a partir de 1974; ou “Folha do rosto” da mesma época. Além dos livros artesanais, o surto poético teve lugar na mídia – que viu florescer antologias em revistas, suplementos ou seções dedicados a poesia –, em leituras e intervenções públicas, como as *artimanhas* da “Nuvem Cigana”. Como explicara Carlos Alberto Messeder Pereira, o surto estava *no ar* e “se tornava visível na sucessão de artigos que, por esta época, foram publicados em jornais como *Movimento, Opinião, GAM, Jornal do Brasil*, e em revistas como *Malasartes, Anima, José, Escrita, Veja, Isto é* e até mesmo *Fatos e fotos*” (PEREIRA, 1981, p.15).

Tal profusão nos permite observar que, além do surto na poesia, existia uma profusão na crítica – embora ainda não de cunho acadêmico – que Cacaso e Heloisa Buarque de Hollanda assinalaram de forma muito precoce. Ambos professores universitários – no caso de Cacaso, poeta ele mesmo –, compartilhavam a vida cotidiana com os novos poetas, muitos deles seus próprios alunos, e participavam dos empreendimentos.

Um pouco de história: em outubro de 1973 realizou-se na PUC do Rio de Janeiro um encontro chamado “Expoesia I”, que foi resenhado por Heloisa Buarque de Hollanda e Cacaso, alguns meses depois, para a revista *Argumento*. Segundo eles, o evento pretendia ser uma mostra de toda a produção poética dos últimos tempos no Brasil: “levantar o que existe hoje” (BRITO; HOLLANDA, 1997, p.55).<sup>8</sup> A exposição contava, entre os pilotes e o primeiro andar do edifício da Gávea, com conferências, debates, mesas redondas e a exibição de poemas-cartazes, poemas-evento, poemas mimeografados, poemas, poetas... de diferentes linhagens: o concretismo, a geração 45, a poesia práxis, poesia processo, etc. e uma boa parte desse ‘surto de poesia atual’, que aparecera com o começo da década.

---

<sup>7</sup> A coleção Vida de Artista, por exemplo, era determinada simplesmente por um carimbo com essa legenda que Cacaso colocava nos livros: “Não havia, assim, um limite nem do número de publicações, nem de tempo de duração da coleção” (PEREIRA, 1981, p.283).

<sup>8</sup> Publicado pela primeira vez na revista *Argumento*, n3, Rio de Janeiro, janeiro 1974.



Nosso interesse se volta mais para o artigo como acontecimento do que para o que ele descreve, pois ali Heloisa e Cacaso assumem uma atitude sintomática e outra seminal. Por um lado, o artigo é uma dentre as várias tentativas, feitas no calor da hora, de encontrar características comuns e básicas para essa novíssima poesia que conseguissem fazer desse surto uma geração ou, no mínimo, uma nova tendência, como se a crítica estivesse, embora negando-o de forma explícita, procurando um programa comum; mas, por outro lado, os autores assumem um olhar distanciado ao chamar a atenção sobre um outro ‘surto’ de que eles mesmos estariam sendo parte:

Está acontecendo um ‘surto de poesia’ hoje no Brasil? Tal indagação tem ocupado ultimamente, e com tal insistência, a reflexão de jornalistas, professores, intelectuais, etc., que talvez já possamos até falar da existência de um novo surto, o ‘surto da indagação’. Tudo isso no momento é muito sintomático. (BRITO, HOLLANDA, 1997, p.59).

O inconfundível tom Cacaso assinala a existência de tal poesia, mas sabe do sintomático e da impossibilidade de fazer balanços e, por isso mesmo, não arrisca uma interpretação sobre esse ‘surto da indagação’. A simultaneidade dos processos, o de revitalização da poesia e o de reflexão sobre essa produção, revela que a instância crítica de legitimação, por acontecer no mesmo momento, contribuiu de forma essencial à formação do objeto. Isto é, a emergência de uma produção poética de forma, inicialmente, não sistemática nem programática – o surto – recebia, porém, desde a primeira hora nomes aglutinadores, como ser ‘do mimeógrafo’ ou, pouco tempo depois, o discutido ‘marginal’.

A legitimação simultânea pretendia dar uma resposta à idéia, surgida também nos primeiros anos da década de 70, de que o Brasil estaria passando por um *vazio cultural*. A idéia de *vazio cultural* – termo cunhado por Zuenir Ventura no título de um conhecido artigo seu publicado na revista *Visão*, em julho de 1971<sup>9</sup> – tentava descrever certa crise da cultura brasileira daqueles últimos anos, caracterizada não tanto pela ausência de produções mas pela “quantidade suplantando a qualidade, o desaparecimento da temática polêmica e a controvérsia (...) a hegemonia de uma cultura de massa buscando apenas o consumo fácil” (VENTURA, 2000, p. 41), entre outros fatores.

Então, voltando para Cacaso e Heloisa Buarque, poderíamos ver que esse ‘surto da indagação’ sobre a revitalização da poesia, que eles insistem em colocar – de certa forma avaliando a escolha do objeto –, forma parte da procura de legitimação e de difusão de um movimento que parecia poder se contrapor à teoria de “uma perspectiva sombria” (Idem.) decorrente da idéia de *vazio*.

---

<sup>9</sup> Reeditado em GASPARI et alii. 70/80. *Cultura em transito*, 2000, pp.40-51.

Certamente, não era a descrição da situação o que precisava ser contestado, mas a avaliação de tal situação como um vazio. Para tal contraposição era preciso achar características comuns que fizessem do ‘surto’ uma geração ou um movimento. A verdade, porém, é que a chamada poesia marginal dos anos 70 nasce sem programa, sem projeto aglomerador definido; inclusive, diz Heloisa Buarque, recusavam-se a “explicitar qualquer projeto estético, comportamental, social” (1997, p. 345).

Assim, embora Heloisa e Cacaso chamem a atenção para o caráter espontâneo e heterogêneo das manifestações, eles encontram alguns traços compartilhados: principalmente, o ‘contra que’, dado que todas essas expressões sofrem a marginalização perante certo bloqueio do circuito das grandes editoras. A estruturação do campo estaria dada, para eles, naquela hora, por uma estratégia de produção alternativa, de resistência, mas também porque as grandes editoras não davam lugar a esse tipo de produção. Portanto, as editoras e o mercado estariam contribuindo a estruturar o campo literário “mais pelo que excluem que pelo que aglutinam” (BOURDIEU, 1992, p.69).

### **Configuração e estabilização: uma casa no campo e um livro na cidade.**

“O que os reúne, além da afinidade dos *habitus*, é a recusa anticonformista do conservatismo oficial”, diz Bourdieu em *As regras da arte* (1992, p.110), ao descrever o grupo dos primeiros realistas na França do século XIX. Invertendo a frase diremos que, sem programa inicial, o que reúne a geração dita marginal, além da recusa a um sistema editorial, seria principalmente a afinidade do *habitus* configurado, nesse caso, por práticas dos jovens contrapostas àquelas condutas permitidas pelo Estado autoritário e ao convencionalismo da classe média.<sup>10</sup>

O grupo que produzia poesia em volta de Ana Cristina era, principalmente, um grupo de pessoas com afinidades afetivas, que tinham relações de amizade ou namoro, compartilhavam atividades culturais, lugares de lazer, aulas, redações de jornais, sendo esses os lugares privilegiados de trocas entre escritores naqueles anos (MORICONI, 2006). Eram pessoas que não apenas *conviviam*, mas que tinham muitas vezes biografias comuns em famílias de classe média da zona sul carioca; muitos, inclusive, alunos ou professores da PUC ou da UFRJ;

---

<sup>10</sup> “Não deixam a gente cortar a carne com faca mas dão gilete pra se fazer a barba”, diz um poema de Torquato Neto publicado em *26 poetas hoje*, trazendo a sensibilidade da época, – p. 68.

peessoas que compartilhavam, portanto, os “esquemas básicos de percepção, pensamento y acción” comuns, formas de ‘sentir’, que configuram o *habitus* (CANCLINI, p.34-35).

O exemplo sempre trazido para dar conta do *convívio* da geração são os encontros na fazenda de Lui. Uma propriedade da família de Luis Olavo Fontes, naquela época namorado de Ana Cristina, onde escritores, artistas plásticos, músicos e afins se reuniam.<sup>11</sup> Ali, produção de poesia e prazer parecem ser associados por obra do convívio, como se lê em depoimento de Cacaso: “Eu tinha um prazer enorme em fazer o poema, quer dizer, como tinha o convívio, não sei o quê ... o bate papo”. Prazer propiciado especialmente por esses encontros na fazenda onde “às vezes não era só poesia não, tinha uns caras que desenhavam, uns caras que faziam música... todo mundo fazia essas coisas, não é? Então o convívio incentivou esse tipo de coisas também” (apud PEREIRA, 1981, p.285).

Foi também na fazenda de Lui que, segundo Charles Peixoto, o grupo da Nuvem Cigana – cujas produções se associavam de forma muito mais estreita ao consumo de drogas, a um desbunde herdado dos 60, e a uma produção e consumo rápido do poema falado – entrou em contato mais regular com as pessoas que se dedicavam de forma mais exclusiva a poesia: o próprio Luis Olavo Fontes, Ana Cristina, Cacaso, Carlos Pádua, etc. Diz Chacal, num depoimento sentimental que revaloriza um saber que eles mesmos rejeitavam de forma programática naquela hora: “Me lembro que de noite a gente sentava numa mesa imensa que tinha lá, e volta e meia líamos alguns poemas em voz alta. Mas, tirando o Cacaso, que era professor universitário, o nosso poder de crítica era muito baixo, a gente ia mais pela afetividade, e também pelo humor” (*Nuvem cigana*, 2007, p.41).

O sítio ganhou uma importância mitológica no livro de Carlos Alberto Pereira e proliferou em diferentes textos, como no *Ana Cristina Cesar*, de Italo Moriconi, onde se lê:

O livro de Carlos Alberto colocou na história da vida literária carioca os ‘fins de semana na fazenda do Lui’ onde, entre baseados e descobertas do corpo, discutia-se literatura, metia-se o malho nos professores, trocavam-se textos e literalmente produziam-se livrinhos de poesia, tendo a coleção Vida de artista saído de lá (MORICONI, 1996, p.60).

Ana Cristina, que participava dos encontros, também descreve em depoimento para *Retrato de época*: “as pessoas ficavam lá fazendo seus livrinhos e ficavam discutindo (...) e tinha assim toda uma roda de meninas em volta” (apud PEREIRA, 1981, p. 285). O relato com certa distância irônica deixa claro, nesse mesmo tom, que o convívio deu frutos materiais: *seus livrinhos*, coleções, textos em parceria, antologias, etc. Fazendo com que esses

---

<sup>11</sup> Diz Charles sobre a fazenda: “Era um maná, um pequeno Shangri-lá. Pequeno não, imenso. Na verdade era do avô dele, um milionário rei do cimento. E era uma figura curiosíssima, que adorava animais. Então ele transformou a fazenda num tipo de zoológico” (*Nuvem Cigana*, 2007, p.41).

encontros funcionassem, segundo Carlos Alberto, como instâncias de legitimação internas do grupo (PEREIRA, 1981, p.286), reatualizando na prática aquilo que já estava configurado no *habitus* (GARCÍA CANCLINI, 1990, p.35).

Os poemas do convívio achariam uma visibilidade maior no ano 1976. Pois, se existe um texto que possa ser considerado o que define a geração, sem dúvida, é a antologia *26 poetas hoje*, compilação solicitada pela editora Labor à Heloisa Buarque de Hollanda, publicada naquele ano.

*26 poetas hoje* foi o acontecimento para a poesia dos 70. A publicação teve grande importância tanto naquele 1976, quanto para uma análise retrospectiva. A antologia representava, ao mesmo tempo, a consagração e o fracasso da estratégia marginal. O ‘surto’ se detinha para passar a ser avaliado por linguagens institucionalizadas, embora elas mesmas estivessem tentando reformar-se.

De fato, depois da aparição da antologia, rapidamente se levantaram intensos debates, principalmente em revistas de cultura, em torno da plausibilidade de definir o grupo de poetas que ali aparecia como uma geração, ou não; e a discussão sobre a existência ou não de novidade na linguagem por eles colocada. A imprensa cultural fez-se eco com diferentes posturas do ‘aparecimento momentoso’ – como o descrevera, não sem sarcasmo, Jorge Wanderley na apresentação do debate aparecido no segundo número da revista *José*, do qual participaram Heloisa Buarque, Geraldo Carneiro, Eudoro Augusto, Ana Cristina e os editores da revista, o próprio Walderley, Luiz Costa Lima e Sebastião Uchoa Leite, representantes das antípodas da poesia marginal em termos estéticos. “A publicação, que tem sido objeto de resenhas favoráveis, resenhas neutras e resenhas desfavoráveis, é assunto para muito debate e muita discussão, pelo que o éter anda cheio de argumentos e poetas e leitores se atropelam com as sílabas dos versos desta talvez nova poesia Brasileira” (*José*, 1976, p.3).

Apesar dos debates e discussões acirradas, certamente com *26 poetas hoje* e, principalmente, com a introdução da organizadora Heloisa Buarque se dão por estabelecidas as características básicas dessa poética que funcionariam como ponto de partida para os estudos posteriores. Conforme o prólogo, a poesia que ali aparecia estava marcada pela “desierarquização do espaço nobre da poesia”, “a subversão dos padrões literários dominantes”, as referências ao momento político, a linguagem coloquial, e a tentativa de unificar poesia e vida (HOLLANDA, 2001, p.10).

Em um olhar retrospectivo, a antologia parece funcionar como uma primeira versão da historiografia literária. E Heloisa Buarque de Hollanda, pelo seu contato editorial e

acadêmico, mas também por sua relação pessoal com muitos daqueles poetas – com Ana Cristina essa relação teria nuances particulares, como se lê nas cartas que Ana lhe enviara – foi quem definiu os parâmetros de leitura da poesia do grupo. Assim, paradoxalmente, *26 poetas hoje* deu visibilidade e lançou as bases da construção da geração, mas também foi sintomática de um estágio de institucionalização daquilo que tinha na *não institucionalização* sua característica mais preciosa. Trata-se de uma aparição possível dada a mudança do contexto histórico: a gradual abertura política e a absorção, pelo mercado e pela academia, dos comportamentos ‘desbundados’, combinadas com um esgotamento interno do projeto marginal – cujos integrantes, no final da década de 70, começam a se dispersar, principalmente o núcleo mais ativo da Nuvem Cigana, assim como os coletivos de edição. Ou seja, a proposta da antologia chega para tornar visível uma cisão incipiente, e uma necessidade de re colocação, como explica Charles: “Ficou aquela conversa, se participávamos ou não, porque era uma coletânea oficial, com editora comercial e tudo. No fim, todo mundo topou, menos o Ronaldo Santos” (*Nuvem Cigana*, 2007, p.101). Em 1976, os poetas marginais da primeira hora, os que tinham começado a produzir no final da década anterior – insistimos em que Ana Cristina começa a produzir poucos, mas significativos, anos depois – achavam-se em um impasse. Necessidades pessoais e familiares – casamentos, filhos – eram sinais muito claros do esgotamento de um modo de comportamento e de produção que já não funcionava como oposição ao *status quo*.<sup>12</sup> Para continuar escrevendo era preciso *re-signar*, mudar os signos da colocação no campo. O campo tinha mudado, já não havia viagens a fazenda e os poetas tomariam naquele momento diferentes caminhos.

### **As regras e as exceções: Ana Cristina, como estar no campo?**

Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada. Os militantes sensuais passam a bola: depressão legítima ou charme diante das mulheres inquietas que só elas? Manifesto: segura a bola; eu de conviva não digo nada e indiscretíssima descalço as luvas (no máximo), à direita de quem entra.

*Ana Cristina Cesar, “Inverno Europeu” – fragmento.*

Se a antologia foi a ‘primeira versão’ da história literária, a segunda, certamente, foi *Retrato de época* de Carlos Alberto Messeder Pereira. De fato, no ano de 1978, quando a

---

<sup>12</sup> Diz Charles, se referindo aos anos da virada da década: “Quando a gente caiu em si, já estávamos em outra realidade, trabalhando em empregos convencionais” (*Nuvem Cigana*, 2007, p.139)

experiência da geração marginal ainda não era um capítulo fechado mas já não novidade, Carlos Alberto Messeder Pereira, formado pelo Museu Nacional, decidiu dedicar sua pesquisa de mestrado em antropologia a essa tribo urbana de poetas. Como assinala a própria Ana Cristina, Pereira é “praticamente da mesma geração e do mesmo mundo que a ‘tribo’ sobre a qual ele faz foco neste livro: certos poetas ‘marginais’ atuantes no Rio na década de 70” (CESAR, 1981, p.5).

Publicado em 1981, *Retrato de época* foi o livro resultante dessa pesquisa. Desde o começo, o autor destaca que, embora seu objeto de análise seja um fenômeno literário, para os efeitos da pesquisa devia ser visto como um fenômeno cultural, que tinha “uma determinada maneira de pensar a literatura, a arte e a produção intelectual em geral” (PEREIRA, 1981, p.12). O trabalho de campo antropológico faz com que o livro ganhe em entrevistas e dados factuais do cotidiano da vida literária, sem fazer uma análise textual ou tradicionalmente literária da boa quantidade dos textos ali apresentados.

Assim, aparece uma outra chave, para ler a produção desses anos: não é suficiente fazer uma análise só do ponto de vista estético. Como explica Gonzalo Aguilar, a produção “ya no exige una valoración puramente estética, como sucedía con el modernismo, sino cultural” (AGUILAR, 2006, p.311). O livro de Pereira seria a clara manifestação, dentro dos estudos dedicados a literatura, da ascensão da cultura sobre a arte, e da aparição de “uma dominante cultural e antropológica”, tal como analisa Silviano Santiago em “A democratização no Brasil (1979-1981) Cultura versus arte” (2004, p.134). Nesse artigo, Santiago levanta o principal problema do tipo de abordagem feito em *Retrato de época*: “O texto do poema passa a funcionar como um depoimento informativo e a pesquisa de campo é analisada como texto” (SANTIAGO, 2004, p.137), esvaziando o discurso poético naquilo que tem de específico. Nesse sentido, o estudo formaria parte de tentativas de leitura dessa produção dos 70, como diz Santiago, em que “a ousadia metodológica representa também uma ousadia geracional. O poema se desnuda dos seus valores intrínsecos para se tornar um mediador cultural” (Idem, p.138).

Ana Cristina, ainda em 1981, assinala, na resenha do livro no suplemento de *Leia*:

Para quem mexe com literatura, a abordagem etnográfica pode provocar estranhamentos, mas uma coisa é certa: na leitura deste livro, lentamente vai se desenhando uma outra imagem do fenômeno que nós chamamos de literário, onde o que contam são os modos sociais de circulação do discurso e os comportamentos que definem ou respondem a essa circulação. (CESAR, 1981, p.6)

Ou seja, os poemas apresentados em *Retrato de época* não podem ser lidos apenas desde a especificidade da linguagem poética, porque perderiam sua principal fonte de interesse, mas

tampouco podem ser lidos apenas como ‘informantes’ do antropólogo. Deve-se levar em conta tanto a especificidade poética quanto o valor comunicativo, para colocá-los em relação à circulação que esse discurso terá. Não é a linguagem poética ‘o que conta’, mas os modos de circulação do bem simbólico no campo, e as mediações entre os produtores e o horizonte de público.

No entanto, a resenha de Ana, “Contatos imediatos do terceiro grau” (1981), faz questão de chamar a atenção para um problema específico do olhar antropológico, quanto à forma de ver o Outro, quanto a como esse Outro deve ser estudado. Como resenhadora, ela encena a recuperação de um certo olhar distanciado, mas só para comprovar e explicar que esse modo de olhar é impossível:

Por que será que a antropologia urbana ainda me dá um desconforto esquisito? Será apenas porque o antropólogo não vai para selva, e sem sair da sua cidade continua a olhar em volta à procura do Outro irredutível? (Idem, p.5).

Carlos Alberto faz parte da tribo e, para analisá-la, diz Ana, ele tem que inventar “metodologicamente uma inocência primordial” (Idem, p.5), um Outro diferente, a ser descoberto. Mas o Outro não se esconde, nem é terminantemente diferente. O antropólogo não vai à selva, e sim ao sofá da casa de um poeta amigo. Daí que uma inocência primária só seja possível se inventada.

Mas, ainda falta um dado. Na resenha, Ana não revela nem faz menção da sua participação no livro. Se a resenha participa do “interesse em estudar o seu próprio universo”, que tinha essa geração auto-referenciada, como diz Heloisa Buarque numa outra resenha do livro aparecida no *Jornal do Brasil* em agosto de 1981 (apud. SANTIAGO, 2004, p. 138), que significado traz o ocultamento do próprio nome no texto de Ana? Talvez, seja mais uma marca da tensão não resolvida entre ser ou não ser parte do grupo, entre o aparecer ou não.

Tensão que se encena no olhar crítico em relação a seus colegas e amigos, mas que, pelo próprio fato de eles serem colegas e amigos, se faz sempre tingido de autocrítica, pela inclusão – embora diferenciada – no grupo. A estratégia poética para conseguir esse duplo signo será fazer da própria uma escritura quase coletiva, em vozes, como diz Flora Süssekind. No exemplar de *Retrato de época* que pertencia a Ana – e que se encontra, rabiscado, no acervo do IMS – pode-se ler uma outra modulação da postura da resenhadora em relação à pesquisa de Carlos Alberto. O volume abre com uma nota manuscrita na folha de rosto, que reenvia – também como marca geracional – ao antro-pop de Rita Lee: “Baila, baila comigo, como se baila na tribo”. No contexto da ascensão dos estudos culturais, Ana não se deixa

levar por nenhum tipo de exotismo. Como poderia, se esse Outro são seus amigos, e é ela mesma? A frase rabiscada, pelo contrário, revela certa ironia frente ao fato de apagar a relação tribal dos poetas, da qual o próprio antropólogo se exclui – sai da dança, na que estava –, para tingir a pesquisa de objetividade, isto é, institucionalizá-la. Para estudar parecia preciso parar de dançar, tirar um retrato, e pedir algumas identidades para tomar as impressões da viagem.

Voltemos a *Retrato de época*. Além da particularidade da visão antropológica e da leitura de Ana nesse ponto, interessa ver, nessa segunda versão da história literária, qual o lugar que Carlos Pereira dá a Ana C..

Ele realiza a sua pesquisa antes de Ana Cristina ter publicado algum livro, apenas uns poemas avulsos em revistas e em *26 poetas hoje*. No entanto, Ana já teria um lugar, ainda que diferenciado, dentro do grupo de novos poetas.

*Retrato de época* vai focalizar diferentes grupos daquela geração, principalmente a partir das suas iniciativas de ‘edição’, quais sejam, Folha do rosto, Nuvem Cigana, Frenesi, e Vida de artista. Mas entre esses grupos aparecem três autores chamados de “‘independentes’. Tanto por sua posição no campo intelectual, quanto por sua trajetória” (PEREIRA, 1981, p.182), embora próximos, por afinidades e estética, dos integrantes de Frenesi. São eles Eudoro Augusto, Afonso Henriques Neto e Ana Cristina Cesar.

Sobretudo desde a morte de Ana em 1983, a grande diferença comparativa assinalada pela crítica centrou-se nos textos: os poemas de Ana teriam mais densidade e trabalho do ponto de vista estético. Em *Retrato de época*, no entanto, a diferença de Ana não estaria particularmente no trabalho com o poema que, de qualquer forma, Carlos Alberto analisa superficialmente dividindo a produção em duas linhas, segundo ele, marcadas pela própria autora. Por um lado, uma série de poemas mais ‘torturados’, de compreensão menos direta, e de outro, uma série de textos construídos como “montagens de coisas reais, ‘brincadeiras’ com a correspondência, biografias, diários (...) textos profundamente marcados pelos fatos e situações do dia-a-dia” (Idem, p. 222). Contudo, essa diferenciação também estaria, para o autor, na poesia de Luis Olavo Fontes, por exemplo.

Portanto, não seria essa a particularidade que faz de Ana Cristina uma dos ‘independentes’, senão o fato de não pertencer oficialmente a nenhum dos coletivos analisados – sendo, inclusive, que Folha de rosto a convidara a publicar –, por dois motivos: “não querer se envolver com a questão da distribuição”, motivo que fica sem efeito assim que Ana publica *Cenas de abril*, em 1979, em edição de autor, e “por discordar da ênfase do grupo na discussão sistemática dos textos de cada autor que comporiam a antologia; isto, na



sua opinião, significava colocar-se na ‘postura de *poeta*’” (Idem, p.222). No entanto, pelo que se pode desprender de alguns documentos e dos seus artigos, o motivo que subjaz parece ter mais a ver com uma oscilação de Ana entre alcançar a figura pública e o seu recolhimento, entre fazer parte do grupo ou se apresentar como uma individualidade. Uma tensão ou oscilação que, em parte também uma marca de época, percorre toda a sua produção, como veremos.

Apesar dessa negativa de participar oficialmente de um grupo Ana tinha contato ‘informal’, mas ‘bastante sistemático’, com todos os autores, sendo, aliás, tal convívio com os novos poetas e a vivência desse surto poético, o meio onde ela começa a publicar: “Como a própria autora salienta, é animada por toda a movimentação em torno da poesia que ela tomou a iniciativa de publicar seus trabalhos” (Idem, p.222).

### **Todos os meus amigos e seus poemas**

Lo que pienso y lo que imagino, no lo pensé ni lo imaginé solo. Escribo en una pequeña casa fría de una aldea de pescadores, un perro acaba de ladrar en la noche. Mi habitación está cerca de la cocina donde André Masson se mueve felizmente y canta.

Georges Bataille, em *La conjuración sagrada*.

Tentar repensar Ana Cristina no campo não significa negar as suas particularidades, e sim, chamar a atenção para o fato de que, levantando as pesquisas e reedições realizadas nas últimas décadas, se viu aparecer – não surgir, sendo que já estavam lá, mas não tinham visibilidade – várias individualidades dentro da geração marginal: Cacaso, Chacal, Affonso Henriques Neto, Sebastião Uchoa Leite, por exemplo, foram objeto de estudos acadêmicos ou antologizados em grandes editoras. Ana C. seria mais uma dessas individualidades, com suas diferenças e particularidades, e não tanto uma exceção a uma regra que se cumpriria em cada um dos representantes da geração marginal. Dado que tentamos destacar porque para muitos críticos foi necessário homogeneizar a geração de poetas, silenciar as mais belas particularidades, para destacar por comparação características de Ana Cristina.

Florencia Garramuño, entre outros críticos, chama a atenção para a necessidade de uma reavaliação – não negação – da colocação excepcional de Ana Cristina, analisando um pequeno poema, “A Lei do grupo” (apud. SÜSSEKIND, 1995, p. 17):

todos os meus amigos  
estão fazendo poemas-bobagens  
ou poemas-minuto

Diz Garramuño:

Aunque es posible leer ese texto como una declaración de la diferencia de Ana C. con respecto a una poesía marginal con una economía del verso menos elaborada, el texto es, como toda la escritura de Ana C., engañoso. Por un lado, claro, está su diferencia frente a aquello que todos sus amigos están haciendo. Pero esa distancia, en todo caso –si es que es tal–, es relativa: quienes están haciendo poemas minuto son, precisamente, ‘todos os meus amigos’ (...) lo cierto es que este mismo poema es un poema-minuto o poema-bobagem (GARRAMUÑO, 2003, p.66).

*Meus amigos e os poemas-piada.* A escritura na fazenda estava ligada à afetividade, como dizia Cacaso, e continua Chacal: “A gente lia os poemas e ria muito, e aquilo meio foi virando um estilo, poemas-piada, curtos oswaldianos, que se difundiu por quase toda a turma. Eu, o Cacaso, o Lui, a gente escrevia muito nesse estilo” (apud. *Nuvem Cigana*, 2007, p.41). Haveria que partir desse lugar de pertencimento afetivo e distância crítica que Ana podia ter, pela sua formação e genealogia acadêmica, para ler a sua poesia “como un texto que profundiza las opciones estéticas de su generación para separarlas definitivamente de todo aquello que todavía podía ligarlas a una concepción modernista del arte y la literatura”, como dirá Garramuño (2003, p. 66).

Além disso, o pequeno poema também pode funcionar como exemplo do procedimento que Flora Süssekind definiu, em *Até segunda ordem não me risque nada* (1995), como poesia-em-vozes. A construção em vozes foi assinalada fartamente pela crítica, também sob os epítetos de ladroagem ou vampiragem, principalmente a respeito de autores consagrados – dado que estimulou a construção da genealogia literária diferenciada de Ana –, autores que foram ‘declarados’ no “Índice Onomástico” (ATP, p.84): Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Emily Dickinson, Walt Withman, e tantos, tantos outros. Mas a ladroagem não se realiza apenas nesse sentido mais assinalado pela crítica; Ana ‘rouba’ de entrevistas aparecidas em jornal (“O homem público nº1 (Antologia)”, ATP, p.67), de fragmentos da Bíblia (“16 de junho”, p.102), da enciclopédia (“Primeira lição”, p.88; “Enciclopédia”, p.95) cartas enviadas por amigos (*Lovas de pelica*, in ATP), só por dar

mínimos exemplos. E ainda mais, ela se apropria da poesia dos seus contemporâneos, assim como da própria, nas profusas releituras e reescrituras, tal como mostra Flora Süssekind (1995, pp.37-40).

Voltando à “A Lei do grupo”. Ela toma e revitaliza a fórmula do poema-piada, por sua vez uma apropriação da tradição oswaldiana. De qualquer forma, a construção em-vozes, com as vozes dos contemporâneos – muitas delas também figurando no “Índice...” – será mais evidente no trabalho com algumas frases ou a reescritura via discussão de outros poemas, como acontece com “Vigília II”, desentranhado de “Vigília” do poeta, e namorado de Ana, Luis Olavo Fontes.<sup>13</sup>

Ana pertencia, porém, distanciava-se. E o poema “Lei do grupo” traz a mesma carga de carinhosa ironia que líamos nos depoimentos sobre as idas à fazenda. Mas essa posição dupla, de pertencer e se distanciar, também será revisitada por seu amigo e colega de faculdade, Italo Moriconi, que, no seu livro *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta* (1996), faz a recolocação: “Vamos ressitua-la como parte de uma geração. Geração intelectual, não apenas poética. Pois Ana manteve sempre uma relação reflexiva com sua própria poesia” (MORICONI, 1996, p.13). Mas também manteve relação reflexiva com a poesia alheia como se fosse própria ou para, através da reflexão dialética, dela se apropriar.

Parecem ser dois os programas do livro de Moriconi em relação à figura da amiga. Por um lado, reconduzir a figura de Ana a uma leitura das relações e da vida literária, fazendo com que as suas opções comportamentais se encontrem dentro das opções da geração, no que seria uma biografia geracional. Por outro lado, também fazer uma biografia estimulante do mito, que separa Ana C. de seus contemporâneos marginais em matéria estética. Coloca, dessa forma, certa distância de Ana Cristina a partir de um ponto também assinalado por Carlos Alberto Messeder Pereira, “a presença de uma sólida e permanente educação literária [que] introduz elemento diferencial entre a linguagem de Ana e a dicção mais espontaneísta marginal”, no entanto, continua o autor “sua identidade com a geração 70 é completa no sentido daquilo que essa geração, ao emergir, trouxe de próprio para o debate de idéias” (Idem, p.13).

No entanto, com algum grau de diferença, não apenas Ana Cristina tinha uma sólida formação literária; de fato, a maioria desses poetas freqüentava a universidade e pertencia a

---

<sup>13</sup> O procedimento abrange toda a produção de Ana, tal como se vê no intenso livro de Flora Süssekind (1995), aqui levantamos apenas os exemplos mais claros. Em “*Rasurando paisagens* ou sobre as formas de olhar em algumas poesias dos setenta.” (Inédito), fiz uma análise do trabalho de Ana C. sobre a poesia de Luis Olavo Fontes.

famílias de uma classe média carioca intelectualizada, como esclarece Messeder Pereira ao levantar dados biográficos. Essa formação ia ser contestada com a procura de uma despreensão literária, inclusive, do anti-literário, anti-intelectual, anti-estético em um sentido clássico. Contudo, Ana Cristina também nesse sentido teria uma postura ambivalente: “Se a vontade do literário era efetivamente muito forte em Ana Cristina, o fato é que se defrontava com a necessidade histórica do anti-literário” (MORICONI, 1996, p.8).

A diferença que ela mantém a respeito dos outros poetas não é apenas no trabalho com o poema. No entanto, o trabalho com o poema indica uma distância na perspectiva crítica e no posicionamento conscientemente procurado dentro do campo, pois, como explica Bourdieu, as relações entre os integrantes do campo estão determinadas pelo *habitus*, “un producto de los condicionamientos, que tiende a reproducir la lógica objetiva de dichos condicionamientos, pero sometiéndola a una transformación” (BOURDIEU, 1990, p.155). O campo de produção cultural se apresenta como um espaço de possibilidades de produção, determinadas por uma série de referências compartilhadas pelos integrantes do campo, embora não necessariamente por todos eles aceitas ou perpetuadas. Por tal motivo, existe um grau de relativa autonomia de cada agente na tomada de posição dentro do campo e em relação aos outros integrantes, sendo que, em geral, essas posturas se dão em oposição, por diferenciação, em relação ao que é visto pelo agente como uma hegemonia ou como uma força, que tentaria subverter as regras do jogo na luta pelo capital simbólico. Como sintetiza o próprio Bourdieu, cada autor “sólo existe y sólo subsiste bajo las coerciones estructuradas del campo (...) pero también afirma la desviación diferencial que es constitutiva de su posición, su punto de vista, entendido como perspectiva tomada a partir de un punto, tomando una de las posiciones estéticas posibles, actual o virtualmente, en el campo de las posibilidades” (BOURDIEU, 1997, p. 64).

### **Vários textos do arquivo: as escolhas de Ana**

Trazemos, então, uma rede com alguns documentos não canônicos do arquivo de Ana, que nos permitirá ver a posição, *sem ter posição marcada*, que ela construía e queria para si, nesse meio. Perguntemos, também, pela posição ideológica e política de Ana Cristina na época, e sob que formas ela vai continuá-la, mas tentando traçar os contatos e as diferenças dessa colocação com as diferentes posições dos integrantes do grupo.

Em julho de 1976, teve lugar o lançamento da antologia *26 poetas hoje*, no Parque Lage, “uma festa com microfone e palco”, comenta Ana Cristina em uma carta a sua amiga Ana Cândida Perez:

Até subi no palco e li um trechinho de um ensaio do Mário que começa assim: “Nós modernistas de 22 não devemos servir de exemplo a ninguém”. Me impressionou muito esse ensaio em que ele faz uma autoconfissão (que bobagem “autoconfissão” não é redundância?) [...] O Mário acaba por dizer que os modernistas pecaram por omissão política, que toda a obra dele é de um individualismo atroz (CI, p. 259).

Vamos nos deter nesta carta. Qual é o significado da leitura de Ana? Da eleição desse texto de Mário para ser lido no próprio lançamento da antologia que os entroniza como “nova geração de poetas”?

À primeira vista, poderíamos dizer que a poesia marginal tem vários pontos de contato com a tradição do modernismo de ‘22: a utilização de temas do cotidiano, o humor, o poema-piada/minuto/bobagem, como colocávamos, consumível de forma instantânea; sobretudo, “merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso acadêmico”, diz Heloisa Buarque (HOLLANDA, 2001, p.11). A ruptura com o discurso hegemônico, no caso do modernismo, tinha sido proposta como “a atualização da inteligência artística brasileira” (ANDRADE, 1972, p. 250); no caso dos poetas marginais, essa ruptura se exerceu principalmente, como já colocamos, através de uma nova forma de circulação da poesia, por um circuito artesanal de produção e distribuição de seus livros.

Mas essa filiação nobre – que, nas palavras autocríticas de Heloisa, foi um desvio teórico de avaliação com o que se perderam os melhores argumentos para valorizar a geração (HOLLANDA, 1997, p.345) – não parece ser o motivo central da escolha de leitura de Ana. Pois ela vai trazer justamente Mário, e não o Oswald de Andrade dos poemas piada e *Serafim Ponte Grande*. Mário de Andrade definitivamente não fazia parte da pequena genealogia literária dos marginais. Portanto, a escolha de Ana deriva numa forma de acentuar seu distanciamento, de qualquer forma eloqüente, se observamos as fotos do evento publicadas no livro *Nuvem Cigana* (2007) organizado por Sergio Conh.



*Figura 3*

Da série de oitos fotos, Ana Cristina é a única mulher – dado não menor, embora não vamos nos aprofundar nesse ponto –, e, aliás, é a única que tem um livro ‘grande’ nas mãos. Significativamente, Bernardo Vilhena e Guilherme Mandaro empunham pequenos livrinhos, Cacaso lê do seu artesanal *Grupo escolar*, Charles, Ronaldo Santos e Roberto Piva apenas seguram umas folhas, Chacal nem sequer lê e se acompanha de um violonista. Ana, por sua vez, segura o grande tomo de Mário, sabemos pela carta, numa pose de leitura típica do aprendizado nas escolas. Ana é diferente, lê diferente e, carregando essa tensão, faz parte do grupo.

Mas voltemos à leitura de Mário. Ambos os movimentos, marginal e modernista, serão objeto de uma crítica similar por alguns de seus representantes: a atitude literária de ruptura implicou deixar de lado qualquer compromisso político. Essa é a autocrítica de Mário no balanço que realiza vinte anos depois da *Semana*, e essa parece ser a diferenciação que Ana Cristina lança através dele nessa apresentação do livro e da própria geração. Mas, se em Mário a distância temporal e o tom desencantado marcam um fechamento e uma impossibilidade de mudança, o fato de Ana Cristina fazer, nesse lugar, nesse evento, essa

mesma crítica outorga uma possibilidade de projeção. De fato, o trecho escolhido por Ana continua umas linhas depois: “Se de algo pode valer meu desgosto, a insatisfação que me causo, que seja para que os demais não se sentem como eu à beira do caminho, a ver passar a multidão” (ANDRADE, 1972, p. 254). Seguir o conselho de Mário, isto é, a tentativa de evitar cair no descompromisso e no individualismo determinará a procura de posição de Ana C. no campo. Como diz Bourdieu, um autor “uma vez situado, no puede no *situarse*” (1997, p.64), mas isso não nega a possibilidade da procura permanente de não se posicionar de forma definitiva: nem na corrente hegemônica, nem na força emergente que se diz herege ou marginal, seja desde um ponto de vista estético ou político, se ainda cabe essa separação. Nesse sentido, a procura de uma posição não marcada, sem definições panfletárias nem demasiado explícitas, dará aos textos de Ana formas em constante formação.

\* \* \*

### **A política em pauta**

Um mês antes da apresentação no Lage, em junho de 1976, Ana Cristina diz em outra carta:

Estou descobrindo e amando o Benjamin. Devorei este fim de semana no sítio o *Essais sur Bertold Brecht*, que tem um ensaio fundamental, que me virou a cabeça – *L’auteur comme producteur*, conheces? (...) Fiquei também muito impressionada com a firmeza, a clareza política do Benjamin. Entrevi que a lucidez e a militância dão um sentido global às coisas que ele faz. (...) Eu nem me atrevo a encucar muito no assunto porque sei que a minha cabeça não comporta militância nenhuma no momento. (CI, p. 114).

As cartas desse ano deixam aparecer certo conflito de Ana Cristina em relação a sua posição como poeta, conflito alimentado por leituras de Adorno e Benjamin – vide o encantamento frente a “O autor como produtor”–. Problemática que estava em pauta no campo cultural em geral, e que se traduz em buscas de posição. Nesse sentido, a crítica feita no Parque Lage via Mário de Andrade pode ser lida como parte dessa reflexão, No entanto, o compromisso que ela estaria pedindo aos seus congêneres não é ingênuo, ela conhece bem as armadilhas do engajamento político, desconfia do movimento estudantil e do choque frontal contra as estruturas estabelecidas. Lucidamente, Ana Cristina sabe que o confronto é enganador: “acho que existe uma certa ingenuidade de acreditar, por exemplo, que cuspir na

estátua é um gesto de contestação a um regime mais amplo...” (José, 1976, p. 12). E, mais lucidamente ainda, começa a vislumbrar os próprios limites da dicção marginal.

Como dizíamos no começo, 1976 encontra um Brasil onde não terminou a ditadura, mas a abertura já é real. As estruturas de poder, presentes sempre, adquirem novas formas, mais e mais inapreensíveis. Como analisa Roberto Schwarz (1978), desde 1964 o governo militar de direita tinha permitido às esquerdas exercerem certa hegemonia cultural, já que bastou num primeiro momento o corte dos laços com a massa; em 1968 esse movimento cultural sofre um duro golpe com o AI-5 e a entrada dos censores nas redações. Mas já em 1974, com o governo do general Geisel, começa a chamada abertura democrática. Surge de certa forma uma ‘nova’ possibilidade para uma hegemonia cultural de esquerda e/ou marginal, ainda que muito modificada depois de quase dez anos sob censura. Surgem as perguntas: como ser alternativo neste novo contexto? Quem ou o que seria a alternativa ao *vazio*?

Na correspondência de Ana C. aparecem as duas posições em disputa do campo cultural intelectual carioca da época, e que sem dúvida marcam a biografia de Ana Cristina: a necessidade de opor-se ao regime militar, de se comprometer com a luta estudantil, etc; e o interesse por temas até então não considerados políticos, temas recusados, considerados produto da alienação do artista e do intelectual. Temas que Ana Cristina já vislumbra como política das relações, micro-políticas, que terão em seus escritos muito mais importância do que qualquer militância tradicional. Tomemos um claro exemplo: em maio de 1977, no Rio de Janeiro, realiza-se uma das manifestações de maior importância para a política nacional dos estudantes, dado que representava um retorno depois de vários anos de não ter saído às ruas, manifestação que, aliás, seria continuada em São Paulo alguns dias depois (GASPARI et alii, 2000, p.28). Ana Cristina participa da passeata, mas vai descrevê-la de forma tal que o corrimento do foco de interesse resulta mais do que evidente:

Eu estava na manifestação lá na PUC, 5.000 pessoas gritando ‘o povo unido etc’ e de repente me ocorria ao peito que nada daquilo me interessava, eu queria um namorado para me enrolar (CI, p. 146).

Então, trata-se de duas posições que naqueles anos estão em tensão. Por um lado, o que se entendia como compromisso político; e, por outro, as relações interpessoais, as preocupações sobre a sexualidade, o gênero, etc. Tal como esclarece Caetano Veloso numa entrevista concedida aos editores de *Patrulhas ideológicas*: “Sempre tive um pouco de grilo com o desprezo que se votava a coisas como sexo, religião, raça, relação homem-mulher (...)



Não eram só menores não, elas eram inexistentes e às vezes até nocivas. Tudo era considerado alienado, pequeno-burguês” (apud. HOLLANDA; PEREIRA, 1980, p. 108).

### **Tomada de posição: a circulação. *Beijemos-nos.***

Mas o interesse por questões até então consideradas alienadas decorre em paralelo à tomada de consciência dos dogmatismos autoritários de determinado setor da esquerda, e da limitação da justificação do valor de uma obra só por se colocar em oposição ideológica ao regime, ou por ser caçada pela censura, como se fossem por si suficientes, para além do trabalho estético ou com os próprios médios de produção. Nesse sentido, em dezembro de 1976, Ana Cristina comenta em uma carta para Cecília Fonseca, de forma muito clara:

Há como que uma briga se articulando, digamos, nas esquerdas — de um lado a “frente ampla”, [...] união contra o inimigo real do momento, vale tudo contra a ditadura, não vale falar mal nem criticar quem tá no mesmo saco. De outro lado (nem é um lado, estou sendo grossa, me entende, *please*) alguns grupos ou pessoas que não estão aceitando muito essa frente ampla e começam a criticar [...] Em princípio, acho que não dá essa frente ampla dogmática (“a censura é o mal do teatro atualmente” é uma das frases lapidares); porra, não é só a censura; a censura vira desculpa, vira ponto de união de um saco de gatos onde entram inclusive os maiores filhos da puta. (CI, p. 136-7).

E, na mesma carta, comenta que está sendo articulado um novo projeto de publicação que tentaria se subtrair da camisa de força da frente ampla. De tal forma, a procura de posição de Ana Cristina, em 1977, estenderá um novo fio: o *Jornal Beijo*, que teve sete números publicados entre novembro de 1977 e junho de 1978. Inicialmente, o jornal contava com uns quarenta editores, entre eles Cacaso, Silviano Santiago, Luiz Costa Lima, Julio Cesar Montenegro, Italo Moriconi, e vários membros do extinto *Opinião*, que tinha sido um dos principais veículos do debate cultural durante essa década, no entanto, o número diminuiu a quatro no último exemplar. Ana Cristina Cesar só figura como diretora, junto a essas muitas pessoas, nos três primeiros números, mas renuncia ao projeto antes de estar o primeiro exemplar nas ruas.

No arquivo do Instituto Moreira Salles existe uma pasta com o nome “Dossiê Beijo”, que contém 13 folhas, algumas datilografadas e sem marcas de circulação. Uma das folhas apresenta um manuscrito datilografado do que depois será, com alguns acréscimos, o “Manifesto do jornal”. Esse Manifesto, no entanto, não apareceu na publicação, embora

circulasse na folha de assinatura que os editores apresentaram antes do lançamento do primeiro número com o fim de financiá-la (“Reconhecemos que o produtor é parte comprometida e interessada com o que produz. Por isso a nossa proposta é autogestão”, diz uma das folhas). Mas, de fato, o jornal propunha uma nova forma de circulação dos textos, do conhecimento, e da imprensa cultural em geral. “A maioria queria fazer uma publicação que partisse da análise crítica dos *circuitos* do jornalismo cultural, da categoria dos intelectuais e de seu novo papel na relação com a sociedade.” (MORICONI, 1996, p.45).

No entanto, ao ler o jornal, não há um programa formulado. Deveremos ir até aquela pasta do arquivo Ana Cristina para iluminar nossas impressões. Lê-se:

Estamos com desejo de abrir um espaço que seja menos comprometido. (...) Fazer falar temas recalcados. A imprensa tem o monopólio velado de dizer que temas valem ou não. Vamos fazer isso sem velar. Não textos / nomes / objetos / espetáculos intocáveis. Os temas estabelecem compromissos. (“Dossiê *Beijo*”)

Paradoxalmente, o primeiro chamamento por compromisso – o do Parque Lage e Mario de Andrade – encontra no projeto de *Beijo* uma resposta pelo “menos comprometido”: menos comprometido com os temas avaliados pela imprensa de esquerda tradicional, mas também, ao mesmo tempo, um re-compromisso com aqueles recusados pela dicção hegemônica dos jornais alternativos.

A realidade é que são muitos, naquele momento, os jornais alternativos que circulam com relativo sucesso, vários deles se articulando à frente ampla que Ana fortemente critica. E ao mesmo público que os consome está dirigido o projeto do *Jornal Beijo*. Pergunta-se em um dos manuscritos datilografados: “Por que mais um jornal? Pela necessidade de lutar contra a política cultural oficial e suas articulações” (“Dossiê *Beijo*”). *Beijo* tenta, programaticamente, repensar as relações do campo cultural carioca de final dos 70, tenta articular uma alternativa nova, ainda que sem perder de vista o fato de que ele mesmo está disputando a forma de utilizar, de circular os discursos, e não tanto o conteúdo desses discursos. O leitor que se interpela seria aquele que compartilha as práticas alternativas de cultura, que está condicionado pelo *habitus*, mas a prática proposta por *Beijo* estaria tentando exercer de dentro uma transformação dessas próprias condutas. “Si bien el *habitus* tiende a reproducir las condiciones objetivas que lo engendraron, un nuevo contexto, la apertura de posibilidades históricas diferentes, permite reorganizar las disposiciones adquiridas y producir prácticas transformadoras.” (GARCÍA CANCLINI, 1990, p.36). Isto é, *Beijo* não propõe abertamente um fora; simplesmente propõe toda a radicalidade possível na inclusão de temas censurados dentro do campo de circulação do jornalismo cultural.

Como tentamos esboçar, no Brasil de 1976 os discursos legitimados nesse tipo de jornalismo eram os de oposição ao regime militar e à censura, os referentes à clandestinidade e ao exílio. Assistia-se, também, ao auge – tanto nas publicações periódicas quanto na ficção e na poesia – de discursos celebratórios de um posicionamento na margem.<sup>14</sup> Mas não devemos nos deter na mera constatação dessas estruturas hegemônicas, e sim tentar ler nesses diferentes documentos propostos por Ana e por *Beijo* a forma de resistência. Resistência frente aos discursos que reagem aos discursos dominantes – mas que seriam tão autoritários quanto aqueles –, frente às definidas posteriormente como ‘patrulhas ideológicas’, contra a ‘frente ampla’ e, também, frente a uma postura ‘maldita, marginal, herege’ ingênua. “Entre a mão pesada que critico, a minha mão pesada, ironia grossa, didatismo, retórica de salário.(...) Quem domina quem? quem controla quem?” (CI, p. 211).

Como já o formulara Foucault (2002, p. 21), a ordem do discurso, a função-autor, a vontade de verdade, escondem as estruturas de poder dos discursos, seus procedimentos internos de controle, classificação e ordenamento. Contra a idéia de uma realidade que deveria ser revelada ao leitor, *Beijo* declara no manifesto: “Não somos professor de leitor. Nem porta-voz do Bem Comum. E muito menos dos Interesses Nacionais”. Trata-se, então de desarticular, de dar lugar à emergência de outras vozes, que não sejam aquelas que achavam na imprensa um reflexo tranquilizador:

Para o grupo que compra *Movimento, Opinião* ou *Versus* e lê colunas de bom senso, lugares comuns a reiterar o próprio esquerdismo, praticantes enchendo a pança e os ouvidos, exatamente o que eu esperava ouvir! (...) Demitificação da frente ampla; da unidade das esquerdas (unidos desde que regrado o que seu mestre validar). Logo: possibilidade de emergência de contradições (especialmente as que a esquerda vem recalçando).// Essa emergência só se torna possível com estrutura de poder flexível, questionável, renovável. Desconcentração. Descentralização (“Dossiê *Beijo*”).

A emergência de novas vozes, e o lugar dado a temas silenciados, também não se propõe como uma posição ‘certa’ a atingir. *Beijo* propõe a circulação, a permanente travessia dos discursos. Ou como escreve Ana num dos documentos ao tentar escolher o nome:

O nome: que não reflita nenhuma tendência liberal, nada abrindo nem se expandindo nem crescendo. Que não reflita a imprensa de ver e de mostrar (isto é, eis aqui, pois então, veja só). Nada de totalidades (povo, Brasil, nação) [...] Nada de títulos acadêmicos, referências eruditas. Nem pretensões libertárias. Nem panamericanismos (“Dossiê *Beijo*”).

A nossa pergunta: qual o novo tipo de circulação dos discursos proposta por *Beijo*? Uma circulação menos compromissada com a Política de maiúscula, e ao mesmo tempo mais

---

<sup>14</sup> No primeiro número de *Beijo*, Ana publica seu conhecido artigo: “Malditos, marginais, hereges”, onde faz uma pungente crítica à pose marginal.

corporal, sentimental, menor. O discurso circulando como um beijo. Em “Beijo e ambigüidade da sedução”, de Rodrigo Naves, artigo que parece funcionar como editorial no primeiro número do jornal, ainda que nada o assinale, propõe:

Puxa vida! Só não se percebeu que a predisposição à sedução é uma das poucas formas onde se torna possível romper, ainda que momentaneamente, com uma existência alienada.[...] Seria interessante fazer um jornal que se deslocasse da posição de onipotência; seriam interessantes os leitores que deslocassem os jornais da sua posição de onipotência: o fim da polarização. [...] A tempo, a pergunta: beijemos-nos? (NAVES, 1977, p.4).

O nome do jornal não apenas dá visibilidade mas coloca em um lugar de máximo destaque temas banidos no jornalismo cultural, como a intimidade, a sedução e o erotismo, referidos indiretamente na palavra Beijo. E nessa mesma palavra se catalisa uma nova proposta de relação, nem autoritária, nem onipotente, nem maniqueísta. Um tipo de relação táctil e dupla entre produtor e leitor, onde os limites quedariam diluídos na ambigüidade.

Afirma Ana Cristina num texto apresentado nas reuniões do grupo de editores:

8. *Prática política e vida cotidiana*: questionamento da distância ENTRE as propostas que norteiam a prática política e as relações cotidianas.\*

\* Ou: entre o *afeto* e a *estratégia*

Ou: entre “subjetivo” e “objetivo”

Não é novidade para quem conhece a obra posterior de Ana C. Essa politização da intimidade será trabalhada em sua poesia desde o começo, como em “Jornal íntimo” publicado em *26 poetas hoje*, onde se trabalha com o caráter público da escritura íntima, mas sempre sob a frase que parece definir o discurso de Ana Cristina: “não ter posição marcada”.

## Coda

Esse “Beijo” propõe, então, uma circulação lúbrica dos discursos, e do saber. *Beijo* não quer comunicar, nem opinar, nem ilustrar. Quer ser uma contínua travessia, estabelecer continuidades com o leitor. Apagar as barreiras da exclusão, anular toda proibição, tomar, aceitar e atuar em conseqüência. Isto é, tentar escapar, com uma nova proposta, de toda estrutura de poder, não aplicar nenhuma das formas de exclusão aplicadas pelo discurso: “Dos três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso, a palavra proibida, da segregação, da loucura e a vontade de verdade” (FOUCAULT, 2002, p.19).

Ana é conseqüente, como diz Italo Moriconi: “tais conteúdos [a micro-política e uma forma não autoritária de circulação dos discursos estarão] de uma forma ou outra subjacentes a toda a produção intelectual e especificamente poética de Ana nos anos subseqüentes” (MORICONI, 1996, p.47), e ali atingirá sua mais delicada/acabada expressão (*ID*, p. 128):

discurso fluente como ato de amor  
incompatível com a tirania  
do segredo  
(...)  
mas acontece que este é também o meu sintoma, ‘não  
[conseguir falar’=  
não ter posição marcada, idéias, opiniões, fala  
desvairada

Paradoxalmente, anos depois, a proposição se revelaria uma faca de dois gumes: pois – como veremos no terceiro capítulo – naquela idéia de uma poética da circulação e da mobilidade, a crítica acharia uma definição, a posição marcada, que Ana C. programaticamente tentava evitar.

## **CAPITULO II**

*Leiam se forem capazes*

As leituras oficiais e o arquivo indócil de Ana C.

## O arquivo Ana Cristina Cesar

Rio de Janeiro, Gávea, Rua Marquês de São Vicente, jardins de Burle Marx, edifício do Instituto Moreira Salles. Ali, no meio da modernidade carioca da década de 50, *no meio de tanta e tamanha companhia*, se abriga o arquivo oficial de Ana Cristina Cesar. Esse é o domicílio, desde 1998, de mais de mil documentos de – ou sobre – a poeta carioca, contando manuscritos, fotografias, correspondências, livros, artigos de jornais, traduções e teses, inéditos e publicados, bilhetes, cadernos da escola, rabiscos espalhados e etc., etc., etc. Eles conformam o acervo e desenham uma rede com cujos fios o pesquisador/leitor tentará tramar uma narrativa sobre Ana C..

Como sabemos, Ana Cristina Cesar era poeta, mas não apenas. Também foi tradutora, editora, professora, pesquisadora, crítica de literatura, de cinema e de teatro, escritora compulsiva de cartas, desenhista. Na visita ao arquivo, para quem ainda quiser procurar delimitações genéricas claras nesse magma, pode ser problemático estabelecer a que tipo pertence cada escrito ou, até mesmo, quem o escreveu, sendo necessário conhecer dados do tipo técnico para determinar datas e procedências dos materiais. Inclusive, ali se misturam documentos e livros que tanto pertenciam a Ana quanto a seu pai, Waldo Cesar. De tal forma, no arquivo podemos encontrar revistas raras de cultura alternativa – como a de humor gráfico *Ovelha negra* (nº1, maio, 1976) –, passando por números da revista *Religião e sociedade* – da qual Waldo fora conselheiro editorial – que não têm nenhuma referência a Ana e são posteriores à sua morte, ou edições de livros de amigos de Ana que presentearam a família tempo depois. No entanto não estão ali alguns originais de poemas publicados postumamente, nem alguns dos cadernos de Ana – por serem de índole muito pessoal, sem interesse literário, nas palavras do pai, em entrevista.<sup>15</sup>

Expliquemos mais um pouco. Em 1983, depois do suicídio de Ana Cristina, os caderninhos foram *todos para vitrine da exposição póstuma, relíquias*. Mas essa vitrine, no começo, não se domiciliava em instituição oficial nenhuma. Todos os papéis que se encontravam no apartamento dos pais de Ana Cristina<sup>16</sup> ficaram sob a custódia dos próprios pais – Waldo e Maria Luiza Cesar – e Armando Freitas Filho, a quem ela deixara, explicitamente, seu legado poético. Eles, com a colaboração de diferentes pessoas, assumiram

---

<sup>15</sup> A entrevista me foi concedida por Waldo Cesar em 16 de abril de 2005.

<sup>16</sup> Como assinala Italo Moriconi (1996, pp.11-12), os escritos de Ana se espalham em várias cidades, em gavetas de amigos e colegas. Aqui falamos, especialmente, dos documentos que originalmente estavam no apartamento da Rua Toneleros e que depois foram entregues ao Instituto Moreira Salles.

a tarefa de organizar uma publicação póstuma de inéditos, que foi finalmente *Inéditos e dispersos* (1985), apenas dois anos depois da morte de Ana. O trabalho com os papéis de Ana realizado na primeira etapa, então, mexeu nesse acervo que, não ordenado sob normas classificatórias senão com o caos próprio do escritório de escritor, perdeu ainda mais a sua organização.

Por exemplo, datilografaram-se em várias vias, alguns manuscritos, mas também textos já datilografados por Ana<sup>17</sup>, passados à máquina dessa vez por Armando ou por Maria Luiza, às vezes na máquina do primeiro, outras na máquina da própria Ana, confundindo ainda mais o trabalho arquivológico. Dos poemas editados em *Inéditos e dispersos*, encontramos várias versões escritas a máquina – com marcas manuscritas da mãe – que têm uma versão em prosa e outra em verso, deixando transparecer a indecisão de quem levou a cabo a tarefa de datilografar.

Outro dado: existem folhas com frases soltas cujos originais não estão no arquivo. Assim descontextualizadas, as frases tanto poderiam ter sido pensadas como fragmentos para futuros textos, ou como micro-poemas prontos, talvez ladroagens ou evocações, ou simples transcrição de frases alheias, de poesias ou músicas, sem intenção de se apropriar delas. Soltas, as frases só desvendam sua genealogia por acaso. Por exemplo: “aqui meus crimes não seriam de amor” (*ID*, p.125), editado como poema em 1985, ao certo corresponde a uma frase de uma crônica de Clarice Lispector sobre a criação de Brasília (1992, p.314). *Ana C. autora de Clarice?* Poderia ser, é verdade que Ana em seus poemas não poupou citações veladas, mas não parece ser esse o caso.

Dessas edições póstumas, talvez o mais sério deslize seja a publicação em *Escritos no Rio* (1993), sob o título “Literatura Marginal e o comportamento desviante”, um texto que corresponde a um dos capítulos da tese de doutorado de Heloisa Buarque de Hollanda, defendida em 1978 e que depois seria o livro *Impressões de viagem* (1992 [1981]). O texto, diz a edição, foi apresentado por Ana como trabalho final em uma das disciplinas do mestrado em comunicação pela UFRJ, em 1979.<sup>18</sup>

As primeiras edições – além das estratégias de construção de uma imagem mítica de Ana, como veremos neste capítulo – revelam sérios problemas de organização e trabalho com os documentos, como a publicação desse tipo de frases soltas – sendo que no arquivo ficaram

---

<sup>17</sup> Só pessoas que conviviam com Ana Cristina de forma muito próxima ou, só agora, a cuidadora do acervo do Moreira Salles, podem distinguir folhas datilografadas saídas da máquina de escrever de Ana.

<sup>18</sup> Um artigo de Elio Gaspari assinalou a questão: “A aluna era brilhante, mas plagiou a professora” (1999). Segundo o material a que tivemos acesso, não houve resposta pública perante a essa situação, nem por parte dos editores nem de Heloisa Buarque, amiga de Ana Cristina.



muitas outras sem publicar – suscitando a pergunta pelo critério de seleção tanto desses fragmentos quanto dos poemas de infância, dado que, da mesma forma, nem todos foram editados. Quando se comparam os textos editados e os que não entraram nessa primeira leva, não parece suficiente a lacônica explicação de Armando, na Introdução a *Inéditos e dispersos*, sobre a sua tarefa de selecionar “aquilo que me pareceu, literariamente falando, mais conseguido e acabado” (*ID*, p.7).

A construção do *santuário consagrado ao deus moderno* – os arquivos de literatura contemporânea, como define Raúl Antelo (2005)–, no caso do arquivo de Ana Cristina, teve essa particularidade: foi uma atividade em que, num primeiro momento, a família assumiu o papel de arquivista e não apenas de herdeira. Os frutos desse trabalho – *Inéditos e dispersos* (1985) e as coletâneas *Escritos da Inglaterra* (1988) e *Escritos no Rio* (1993) – refletem um trabalho dirigido pelo amor e pela imagem póstuma que os pais e os amigos procuraram construir, beirando a homenagem, mas somando-se às dificuldades do trabalho anárquico do arquivista. Edições que, aliás, delinearam as primeiras versões póstumas de Ana C., versão que, veremos, foi a dominante.

No entanto, segundo Waldo Cesar na entrevista, pelo fato de reconhecer as limitações da própria capacidade como editor, e levando em conta o perigo de que os documentos desaparecessem ou deteriorassem na sua casa, o acervo foi entregue para a custódia do Instituto Moreira Salles.

No edifício da Gávea, os documentos são organizados em pastas amarelas ou envelopes e se localizam numa pequena sala refrigerada. Ali, as pastas são ordenadas alfabeticamente, segundo o sobrenome do autor. Na entrada “Cesar, Ana Cristina” encontram-se tanto manuscritos quanto cópias. Dentro de cada grupo as folhas também são ordenadas alfabeticamente, segundo a primeira frase escrita no documento. A classificação explicita a arbitrariedade da ordem, e o pesquisador pode encontrar, juntas, folhas de papel de diferentes épocas e temas. Em separado acham-se os livros da biblioteca de Ana, que se misturam com alguns da família.

“Tudo vai parar no arquivo”, diz Antelo. Assim, no Instituto, acumulam-se todos os documentos que o pai entregara, inclusive, os que não pertenciam à Ana. Os materiais acumulam-se. Acumula-se a linguagem com a que se armam as ficções axiológicas, diz Antelo. E, dessa acumulação, surge a transformação e a metamorfose do próprio arquivo, pois entrega diferentes possibilidades de traçar as narrativas do arquivo. Pelo fato de os arquivistas e os arquivos acolherem tudo, Antelo reflexiona: “É a partir dos seus paradoxos (e não de suas

coerências, meramente imaginárias) que a economia do arquivo deve ser analisada” (ANTELO, 2005).

Portanto, as tramas que o pesquisador pode traçar no seu percurso por esse arquivo, como em todo arquivo, são variadas. Isto é, então, que tanto as edições póstumas quanto os estudos feitos sobre a figura de Ana podem ser consideradas narrativas possíveis desse arquivo, e as imagens de Ana que dessas narrativas se desprendem serão diferentes segundo as *intenções* que dirigem cada leitura em particular.

Antes de passar a percorrer as narrativas dominantes do arquivo de Ana C., cabe uma clarificação: por que falar de ‘narrativas’ do arquivo? Segundo Jacques Derrida em *Mal de arquivo* (2001), um arquivo não seria apenas o local onde são estocados documentos susceptíveis de serem conservados como referentes de um passado que deve ser lembrado, e que existe/existiu independentemente desses documentos. O arquivo, as formas de arquivamento e de seleção, falam a respeito da construção desse passado, através de um exercício da memória, sempre seletivo, e que comporta uma escritura, um novo relato suplementar, uma narrativa – muitas vezes explicativa – desse conjunto.

O novo relato estrutura o conteúdo pressuposto e, ao mesmo tempo, cria um passado. “A estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001, pp.28-9). Nesse sentido, “o arquivo, diz Reinaldo Marques, não é uma realidade pronta e acabada; ao contrário, em certa medida ele é construído e desconstruído pelo olhar do sujeito que, ao cumprir nele um itinerário, deixa suas pegadas, seus vestígios, instituindo um certo roteiro de viagem” (MARQUES, 2000, p.34).

Portanto, se toda narrativa referente ao passado – e qualquer narrativa em geral – está definida por uma estratégia de leitura/escritura particular, assumimos a tarefa de tornar mais transparentes os processos de arquivização, dado que a sua existência é indiscutível e iniludível. Ou seja,

desnaturalizar o que se toma como natural, orgânico, desconstruindo a intenção que totalizou um arquivo, e desvelando seu caráter de universo fragmentário, de artifício, de construção social, numa atitude típica da pós-modernidade, que desconfia do que se presume natural, da verdade absoluta (MARQUES, 2000, p.35).

Se perguntarmos, então, que intenções totalizaram o arquivo de Ana C. e, por tal motivo, deveriam ser desconstruídas e desnaturalizadas, veremos que não podemos, neste caso, falar de uma única narrativa totalizadora, mas sim de narrativas dominantes e oficiais, e de outras narrativas que as contestaram. Entretanto, todas essas versões – muitas vezes contrapostas –, em geral, não estarão marcadas por trazer novos dados ou materiais

reveladores, mas pela leitura que se faz dos materiais já existentes. Tanto o relato oficial construído quanto os alternativos têm fissuras, se lidos a contrapelo: não são homogêneos, deixam transparecer pontos de contato entre eles e revelam tensões internas. Pois, como continua Derrida, a economia do arquivo faz com que nele esteja contido aquilo que vai desconstruí-lo: o heterogêneo, as partículas não lidas que esperam um olhar que as acorde, que as faça sujeito novamente (1998, p. 23).

Desnaturalizar, mobilizar a imagem de Ana C.. Superar os perigos do arquivista que Raúl Antelo pontua seguindo Didi-Huberman: de um lado, a *ilusão tautológica* segundo a qual “o texto conservado diz o que diz e que nele vemos o que se vê” (ANTELO, 2005). Nela o objeto é um objeto passivo que não modifica a quem olha, dado que, como dizia Barthes, “la tautología funda un mundo muerto, un mundo inmóvil” (BARTHES, 1999, p.135). De outro lado, a *ilusão na crença*, outra forma de preencher o vazio, fazendo o documento significar sempre além de si próprio. No entanto, existem outras formas de entrar no arquivo, evitando esses ‘fantasmas do arquivista’, como propõe Antelo: tratar-se-ia de entender o arquivo como um “canteiro de obras”, que mantêm a tensão, o medo de saber que o objeto é sujeito, e que o que vemos, nos olha.

### ***Inéditos e dispersos: a história oficial***

Na introdução a *Territórios dispersos*, Annita Costa Malufe, analisando as notícias da morte de Ana Cristina em jornais e periódicos, diz que Ana C. se tornou, principalmente para a mídia e os circuitos literários não especializados, “uma espécie de mito romântico da poesia brasileira contemporânea” (MALUFE, 2006, p.19). O fato é que, em 1983, o suicídio de Ana Cristina Cesar abre a possibilidade do nascimento do mito Ana C. ou, no mínimo, provoca uma poderosa re-significação da imagem literária construída até aquele momento.

Os artigos aparecidos nos dias seguintes falavam, entre a nostalgia e a surpresa, de “por que saltou para morte uma autora tão bonita, refinada e talentosa?” (GONÇALVES, 1983). Essa é a imagem pública de Ana C. que, desde então, porém, dá continuidade à construção da imagem já mítica de uma poeta prodígio da qual foi objeto desde sua infância. Imagem que se alicerçara em poemas publicados em revistas desde os seus sete anos de idade, no apadrinhamento de Manuel Bandeira, e no estímulo/mandato familiar: “minha mãe (meu

pai também) foram crianças/jovens extremamente brilhantes (...) pensaram (pensam?): ‘você vai continuar e conseguir o que eu tive vontade, mas não capacidade’” (CI, p.19).

Esse mito foi tanto aproveitado quanto contestado por Ana. Assim, em 1978, numa entrevista com o antropólogo Carlos Alberto Messeder Pereira, Ana Cristina fala criticamente dessa construção de criança excepcional. E, por sua vez, assume a pose antiliterária ostentada por seus amigos poetas da chamada geração marginal. Diz Ana:

Eu era assim tipo... eu fui uma ‘menina prodígio’. Esse gênero, assim, aos seis anos de idade faz um poema e papai e mamãe acham ótimo (...) A literatura ficou assim associada a tudo isso, quer dizer, a uma coisa excepcional, a uma coisa que te dá prestígio, a um artifício para você conquistar pessoas (...) um dos desbundes, também, é perder essa idéia de que eu era uma escritora (apud PEREIRA, 1981, p.191).

Mas, a morte deixa essa referência da menina prodígio proliferar livremente, sem mais contra-ordens. Como dissemos, do trabalho oficial com o arquivo, as marcas mais evidentes são os volumes de escritos editados postumamente. Armando Freitas Filho, junto a Waldo e Maria Luiza Cesar, e com a colaboração de diferentes pessoas, como Grazyna Drabik, colocaram desde o primeiro livro de edições póstumas uma intenção de preencher o “vazio” deixado. Como diz Armando na Introdução de *Inéditos e dispersos*: “A morte repentina de AC fez com que tudo o que se relacionasse a ela ficasse em suspenso, indefinido (...) Este volume pretende ser, contudo, um arremedo de resgate e consolo” (ID, p.7).

*Horror vacui*. Os documentos saíram à luz, muito cedo, para preencher o vazio, mas também, com isso, controlar a recepção da obra. As estratégias para alcançar esse objetivo vão se tornar evidentes no trabalho editorial propriamente dito, isto é, no projeto gráfico, na seleção de material, na ordem dada aos textos, nas ilustrações, na inclusão de textos de colaboração, etc.

Particularmente, teve muita importância nos livros póstumos a inclusão de fotografias, podendo assinalar este fato como o alvo do projeto editorial póstumo. A imagem que se desprende tanto de *Inéditos e dispersos* quanto das reedições de *A teus pés* feitas pela editora Ática (1998) – livros esteticamente nas antípodas do *design* discretíssimo de Waltercio Caldas para a edição original feita pela editora Brasiliense (1982) – constrói um relato biográfico e iconográfico: uma menina cuja sina é ser escritora, sina que vai se concretizando no percurso pelas instituições família, escola, igreja, finalizando a seqüência no lançamento do livro que a consagra e marca a sua profissionalização como escritora. Nesse mesmo sentido, as fotografias viriam acompanhadas por versos de alguns poemas que, por um lado, colam de forma definitiva a enunciação dos textos a uma imagem, a um rosto, ilustrando-se

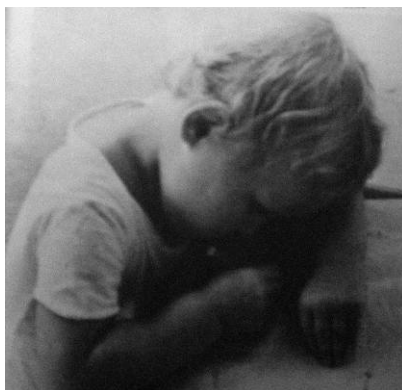
mutuamente; e, por outro, se constroem na forma de relato de vida, organizando os retratos e poesias cronologicamente, permitindo, aliás, a ilusão de estar assistindo ao percurso de aprendizagem e aperfeiçoamento de um talento que já estaria presente desde os primeiros poemas. Assim, uma vez que já ninguém pode fazer a pequena Ana posar, e quando a poeta Ana não pode estabelecer nenhum tipo de controle sobre os usos da sua imagem, a decisão editorial arma a figura também através do tramado dos ensaios fotográficos.

Destaquemos, nesse sentido, que, na edição de *A teus pés* da editora Brasiliense, além de não aparecer fotografia ou desenho nenhum, os poemas não estão organizados cronologicamente, e Ana, inclusive, corta alguns poemas do primeiro livro, *Cenas de abril* e realiza muitas modificações aos textos de *Correspondência Completa* e *Luvras de pelica*.<sup>19</sup> As intervenções de Ana, portanto, iriam contra qualquer mitificação de uma pureza de origem: o ‘original’ pode ser revisitado e reformado, sem linearidade de formação. Como assinala Natalia Brizuela em “‘Espelho, buraco na parede. Teu retrato, buraco na parede’, Ana Cristina Cesar y la fotografía” (2007), “esta inscripción editorial de la poesía de Ana Cristina como autobiográfica – y de allí que la fotografía funcione como soporte material – sorprende ya que su trabajo poético constantemente minaría y socavaría toda referencialidad” (p.131). O ordenamento cronológico, então, parece contrário à organização que Ana, em vida, pretendeu dar aos seus trabalhos. Como continua Brizuela:

Que el álbum fotográfico incluido en *Inéditos e dispersos* trace, en su organización, una vida absoluta y nítidamente progresiva, comenzando con la infancia y de allí en línea recta y cronológica hasta llegar a 1983, fecha de la muerte de la poeta, coarta la posibilidad de una lectura en la que la aparición fotográfica en las ediciones póstumas fuera un refuerzo crítico del propio método poético de Ana Cristina. (BRIZUELA, 2007, p.132).

---

<sup>19</sup> No volume de textos de Ana Cristina, *Álbum de retazos* (2006) as notas filológicas apontam todas as modificações introduzidas na edição de *A teus pés* (1982) – a maioria, cortes de trechos de uma dicção levemente explicativa – em relação às primeiras edições de *Cenas de abril* (1979), *Correspondência Completa* (1979) e *Luvras de pelica* (1980), assim como dos poemas aparecidos em *26 poetas hoje* (1976) ou em publicações periódicas.



*Figura 4*

No entanto, para efeito da análise da consagração o fato mais importante, entendemos, seria outro. Não se trata simplesmente de ir contra a proposição que critica a possibilidade de um sujeito acabado, à qual os poemas se dedicam de forma programática. Nem da construção de uma idéia de progresso e aprendizado, frente a um anacronismo e cruzamento temporal que os textos encenam, como assinalara Célia Pedrosa (2007). Trata-se, principalmente, de que essa leitura cronológica e biográfica é uma leitura possível apenas retrospectivamente. *Inéditos e dispersos* se abre, em verdade, não com o nascimento de Ana Cristina, mas com sua “morte repentina” (FREITAS FILHO, in *ID*, p.7). Morte trágica, isca do interesse do leitor, como no título do artigo de Gonçalves, se buscará explicar nesses textos por que a poeta saltou para a morte, pois são os *inéditos* e *dispersos* de alguém que não conseguiu editar nem ordenar a dispersão, que não teve tempo de ocultar os segredos nem apagar a intimidade desses papéis avulsos. Textos que poderiam, para o imaginário do leitor que não entende a morte, encerrar alguma chave.

O vazio do final é de tal forma o começo da cronologia para os organizadores de volume que, exatamente antes da primeira foto do ensaio, aparece um poema manuscrito por Carlos Drummond, “Ausência”, dedicado à memória de Ana. Ali a ausência é um vazio constitutivo do discurso. Que se preencherá, sem fim, com novas escritas.<sup>20</sup>

O final trágico que, como em uma novela, já conhecemos, faz ao leitor circular pelos poemas procurando as pegadas premonitórias desse final. Que, de fato, vão-se fazendo mais evidentes nos últimos textos – de cuja origem não temos certeza, sendo uma mistura entre texto poético e diário –, minados de referências à idéia da fuga, da partida, da distância, de um possível retorno, assim como à problemática de deixar um testemunho. Textos que passam a

---

<sup>20</sup> Observemos, também, que a publicação deste segundo apadrinhamento – o primeiro, de Manuel Bandeira, tinha sido para a menina de seis anos – poderia ser uma prova da continuação do programa familiar de estabelecimento de uma genealogia de nobreza e fama poética para a filha prodígio.

liberar cargas significativas que, de uma forma ou de outra, seriam anúncios da morte trágica. Ou seja, tudo parece surgir do fato que encerra as edições, o lugar onde as cronologias fecham: o suicídio, segredo de polichinelo, final.

Pensemos que Al Alvarez, em “La agonía romántica” de *El Dios Salvaje* (2003), vai analisar como, a partir do Romantismo, a vida – e principalmente a morte – dos poetas passa a ser um dado que tem mais força e interesse para sua consagração do que os próprios versos. Não se trata, destaquemos, de fazer uma analogia com os poetas românticos, mas ao falar de ‘mito romântico’ referimos todo um paradigma estereotipado de comportamento ‘poético’ que começa a ter peso literário a partir daquela época. O estereótipo de poeta é, como toda tipologia, falaz mas funcional. E, se tomou seus traços básicos do comportamento dos poetas românticos – em verdade, de um dos personagens paradigmáticos do movimento, o jovem Werther criado por Goethe –, de forma extremamente esquemática, podemos dizer que essas premissas continuaram, também de forma estereotípica, na boemia parisiense, na vida e na morte dos surrealistas, dos malditos, dos dadaístas, etc., enquanto poetas mulheres de diferentes épocas também foram catalisadoras dessas características.<sup>21</sup>

No entanto, é esse tipo de vida e comportamento estereotipado o que estaria funcionando em muitas das leituras críticas que recaem mais sobre a biografia do que nos textos de um poeta. Como assinalara Flora Süssekind, se faz evidente a dominância biográfica na bibliografia sobre Ana – assim como nas de Leminski e Cacaso – que começara a circular em textos de homenagem depois da sua morte e se multiplicara em diversos escritos (SÜSSEKIND, 2007). Um suicídio, uma morte trágica ou inesperada, são mortes literárias, porque suscitam a surpresa e o vazio significativo – embora se possa dizer que o suicídio foi mais uma performance de vida de Ana C., uma forma de escrever, de tomar posse da morte. O que nos interessa mais agora é que esse vazio abrupto cria a necessidade de ser preenchido com uma narrativa de vida específica, que é, ao mesmo tempo, uma trama de leitura da produção e uma chave crítica ou teórica. Como diz Süssekind, o salto final

parece prefigurar o sentido de boa parte das leituras estritamente biográficas da obra de Ana Cristina Cesar, nas quais a morte prematura vira critério valorativo e se projeta sobre seus mais ínfimos aspectos, quase pré-determinando uma linha lutuosa de apreciação. (SÜSSEKIND, 2007, p.52).

---

<sup>21</sup> Insisto, tomo o estereótipo de forma grossa e genérica. Mas porque esse é o funcionamento que tento destacar, como por exemplo, o faz Ricardo no romance *Tanto Faz* (1982), de Reinaldo Moraes. Ao chegar na casa de uma amiga de madrugada, Ricardo se surpreende ao encontrar a poeta Lygia – carioca, de olhos azuis, que está morando na Inglaterra... – dormindo: “Uma poeta não pode estar dormindo a uma hora dessas. Três da madrugada, quase nada... E a vocação saturniana dos poetas malditos? O gosto pela solidão das ruas desertas da madrugada, a volúpia dos vícios mal iluminados da alcova e do cabaré?” (p.37).

Do suicídio nasce o mito literário Ana C.. Ou melhor, dois movimentos: de um lado, a partir dele se retoma a narrativa da menina prodígio; do outro, se reconfigura de forma radical a imagem de poeta por ela construída, passando a ser outro o prisma de leitura. Ou seja, algumas narrativas nascem, outras re-surgem, outras se transformam com o suicídio. Mas só com esse acontecimento é possível o nascimento do mito que conhecemos. Um mito que, como diz Al Álvarez ao se referir a Sylvia Plath:

Creo que a ella no le habría gustado mucho, ya que es un mito del poeta como víctima propiciatoria que, arrastrado por las musas a través de todas las desdichas, se ofrenda en el altar último por el bien del arte. En estos términos, el suicidio pasa a ser el eje de la historia, el acto que convalida los poemas, les da interés y prueba la seriedad de la autora. Así, la gente se ve atraída hacia la obra de Sylvia muy a la manera en la que finalmente *Time* la presentó: no por la poesía sino por un ‘interés humano’ extraliterario, anecdótico y chismoso (ALVAREZ, 2003, p.54).

\* \* \*

*Inéditos e dispersos*, então, fazendo um tipo de leitura nostálgica, biográfica e sincera, e despertando o interesse pelo extra-literário, molda a forma de ler a figura e os poemas de Ana C.: molda a leitura e imagem oficial. A afirmação tem seu correlato nas resenhas do livro – muitas – que de alguma forma reproduzem a sensação de vazio a ser preenchido, e a procura de explicações entre os papéis de Ana.<sup>22</sup>

A partir da coletânea, o interesse levantado pela figura de Ana teve resultados visíveis. Segundo Maria Lucia de Barros Camargo na nota prévia a seu *Atrás dos olhos pardos*, desde quando ela escrevera seu texto como tese de doutorado – a primeira sobre Ana C. – em 1990, até a data da publicação, 2003, tanto as edições de *A teus pés* quanto os estudos críticos sobre Ana Cristina se multiplicaram “inserindo definitivamente sua poesia entre as mais significativas no quadro da literatura brasileira contemporânea” (2003, p.9). A afirmação de Maria Lucia estaria referendada, aliás, pela aparição da biografia feita por Italo Moriconi em 1996,<sup>23</sup> pela publicação em 1995 de algumas cartas que Ana enviara para seu amigo Caio

---

<sup>22</sup> Em diferentes graus, algumas das resenhas feitas por ocasião da aparição de *Inéditos e Dispersos* refletem essa visão de sina poética essencial e aprendizado, em um avanço cronológico, além do contato com uma verdadeira Ana C.: Caio Fernando Abreu. “Poesia a flor de pele. *Inéditos e dispersos*” em *Isto É*, e “Rastros de uma passagem luminosa” em *Leia livros* (1985); Ana Maria Ciccacio, “Os passos de uma trajetória poética” em *O Estado de São Paulo*, (1985); Mario Sérgio Conti. “Perigo de viver” em *Veja* (1985); Álvaro Alves de Faria, “Ana Cristina Cesar nos poemas, profunda emoção e humanismo” em *Jornal da tarde* (1985).

<sup>23</sup> A ‘biografia’ de Italo Moriconi é, de um lado, um texto homenagem a sua amiga Ana Cristina, mas também, do outro, uma biografia da geração, da qual ele mesmo fora parte; já no começo declara as limitações de um



Fernando Abreu no *Estado de São Paulo*, pelas muitas teses e dissertações, e pelas traduções, feitas na década de 90, além do reconhecimento institucional da importância da figura de Ana C. com a criação do acervo no Moreira Salles.

Mas ainda cabe uma pergunta paradoxal: é a proliferação de edições e estudos que define o ingresso de Ana no cânone, ou é essa consagração literária a que estimula o aparecimento forte no mercado? Não seria possível uma resposta unívoca. Tendemos a pensar que se trata de uma troca entre o mercado e a potência do texto, troca que se insere num contexto cultural bem predisposto a receber um tipo de escrita na qual a primeira pessoa volta a aparecer. Sem falar dos best-sellers de auto-ajuda, de histórias de vida, romance histórico e biografia, podemos dizer que a mais valorada literatura dentro da academia também se volta para textos que colocam como questão o retorno do sujeito, da primeira pessoa, dos relatos íntimos, das chamadas narrativas do eu. As edições com fotografias fizeram com que os poemas – que já questionavam os problemas do sujeito e da intimidade, *estou cansada de falar de mim*, trabalhando poeticamente sobre gêneros íntimos como o diário e as cartas – fossem associados a um rosto e a uma biografia, e se adequaram ainda mais à questão imperante.

Ou seja, a figura de Ana C. chega clivada, então, em dois percursos da historiografia literária, um de larga data, o estereótipo mítico de poeta, e um outro que revigora o primeiro e que vai ganhando força a partir da década de 60, mas cuja proliferação atinge até nossos dias: o retorno do sujeito.<sup>24</sup> No Brasil, e na poesia, essa reaparição do sujeito no centro da cena teve certas modulações e especificidades na virada das décadas de 70 e 80, quando o *eu* da narrativa testemunhal, que tivera um rápido sucesso com o retorno dos exilados, é colocado em questão e ganha complexidade.<sup>25</sup> A obra de Ana Cristina e, depois, as edições aparecem num contexto propício, tanto no mercado editorial quanto no mercado acadêmico, para receber esse tipo de proposta, onde o sujeito, o gênero e os gêneros literários estão sendo repensados à luz da virada no pensamento de importantes filósofos, como Barthes e Foucault, do ingresso da teoria feminista renovada, e dos estudos culturais. Viradas que tentam, também, recolocar e problematizar o(s) sujeito(s) no eixo temático.<sup>26</sup>

---

projeto biográfico tradicional e se subtrai, para misturar à primeira pessoa do biógrafo uma primeira pessoa plural geracional.

<sup>24</sup> Na poesia, Al Alvarez, para referir uma mudança de dicção nos poemas de Sylvia Plath entende que uma referência mais pessoal – uma linguagem mais clara, com menos simbologias, cujo sujeito não estaria separado de forma clara do autor – estaria marcada pela influência de Robert Lowell, na década de 60.

<sup>25</sup> Para um estudo do percurso das narrativas em primeira pessoa na virada das décadas de 70 e 80, cf. Flora Süssekind, *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos* (1985).

<sup>26</sup> Nesse sentido Francine de Oliveira (2001) dirá que Ana Cristina escreve numa época de várias transições em curso, entre elas a do sujeito do estruturalismo a partir das leituras de Lacan, Derrida e o último pensamento de

### ***Correspondência Incompleta: a ambivalência do mito.***

Não todas as imagens deixadas por Ana Cristina foram tão dóceis e, embora o utilizem, não se deixam capturar tão facilmente por um relato linear de vida e morte. Vamos nos deter na edição das cartas, para ver de que forma as fotografias e os textos que aí se apresentam desestabilizam o mito que estariam, ao mesmo tempo, sustentando.

Organizado por Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda, *Correspondência Incompleta* (1999) seria o que podemos considerar o corolário do *boom* editorial dos textos de Ana. Conforme diz o editor na justificativa à edição, ela não passaria por um interesse ‘biográfico’ ou de revelação de segredos, mas pelo valor literário das cartas, pela certeza de Armando de que esses textos mostram a matriz da criação literária de Ana: “Se suprimíssemos o destinatário e o remetente, estaríamos lendo alguns dos seus poemas, se não acabados, pelo menos ensaiados” (FREITAS FILHO, in *CI*, p. 9). No entanto, nunca poderíamos suprimir o destinatário, e ainda menos o remetente, em cuja identidade insiste-se desde a capa.

Já ali, faz-se evidente a relação que se estabelece entre as cartas e a ilusão de confissão; entretanto, no interior do livro aparecem, inclusive, fotos de Ana Cristina sem roupas, como se pudéssemos ficar mais próximos da sua intimidade. Mas, se o leitor procurar se aproximar através da correspondência da ‘verdadeira’ Ana C., sairá do volume com uma idéia no mínimo contraditória. Assim como o faziam os poemas e os ensaios, as cartas e as poses de cada uma das fotos e a própria organização da edição, não deixam de minar essa ilusão de verdade, mostrando o choque entre as diferentes versões sobre Ana: *me cansei da fúria da verdade*.

O ponto de maior evidência ou violência desse choque está nas últimas páginas. Ali, se publica uma cronologia feita por Waldo Cesar: uma narrativa do puro sucesso, dos reconhecimentos escolares, de sua trajetória bem sucedida pelas instituições – família, escola, igreja. Uma vida exemplar. A cronologia vira hagiografia. No entanto, deflagra sua não objetividade na assinatura de quem a fez: o pai. O choque de ‘versões’, porém, se dá ao virar a

---

Foucault. No entanto, a autora coloca que Ana Cristina participa tanto quanto discorda do projeto estruturalista, justamente por se localizar nessas transições. Acharmos que o projeto de Ana Cristina implica uma visão distanciada do sujeito estruturalista, que entra nos textos sempre mediado por um olhar desconstrutivo.

página: à moça socialmente bem comportada descrita por Waldo Cesar, segue uma foto de Ana onde ela está nua.

Cecília Leal, amiga de Ana e destinatária de algumas das cartas editadas, é responsável pelo projeto gráfico de *Correspondência Incompleta*, que se diferencia claramente do roteiro feito em *Inéditos e dispersos* ou das reedições de *A teus pés*. Aqui, só uma fotografia de infância: Ana com fantasia de anjinho – foto tirada pelo pai (*CI*, p.90) –; o resto, fotos todas posadas, teatralizadas. A decisão não é ingênua: Ana fantasiada de anjinho, retrospectivamente, também posa e engana.

Mas antes de continuar com os efeitos de leitura do roteiro iconográfico da edição das cartas, assinalemos o seguinte: Ana Cristina posa diante de livros ou com caneta na mão, arremedando a iconografia mais estereotipada de escritor, unicamente, nas fotos de infância, em cenários armados pelo zelo paterno. Nenhum relato de aprendizagem nem institucional, Ana procura uma outra pose.

Na iconografia mais tradicional, os escritores aparecem posando frente às suas bibliotecas, sentados em seus escritórios, de pena ou caneta na mão, às vezes lendo. No entanto, muitos são os exemplos na história da literatura da construção de cenários alternativos, que tem tanta abrangência quanto o estereótipo, mas essa opção sempre é tomada como uma atitude expressa na construção da própria figura de escritor alternativa. No Brasil da década de 70, toda a geração de poetas marginais opta por essa alternativa na construção da própria imagem, como fica evidente nas fotos que restaram dos eventos e dos autores, ou no curta “Assaltaram a gramática” (1984), de Ana Maria Magalhães, onde os poetas aparecem caminhando, em permanente movimento, nas ruas e nas praias do Rio de Janeiro.

Também uma olhada nas fotos que dão rosto aos *26 poetas hoje* deixa ver a alternativa ao estereótipo: nenhuma biblioteca, caneta nenhuma, também nenhum experimentalismo fotográfico nem jogos de ótica, nem sequer fotos de qualidade artística. As páginas com os ‘rostos’ dos 26 poetas apresentam várias fotos 3 x 4 de qualidade duvidosa, fotos de referência múltipla: de um lado, são as fotos mais conectadas com a identidade onde a pose e a construção estariam programaticamente fora da imagem; de outro, são fotos associadas à identificação criminal – alusão não menor naqueles anos –; e, também, trata-se de fotografias ‘feias’, onde não haveria pretensão estética nenhuma. Aparece na série de fotos, aliás, muito cabelo e barba, exemplificando a estética ‘alternativa’ de moda na época. Outras fotos mostram os retratados em movimento: como a de Waly Salomão, com fundo de praia; a de Afonso Henriques Neto, com uma criança no colo, balançando-se na rede. Charles ri para a câmera. Torquato fuma. O rosto de Carlos Saldanha é um desenho animado. Bernardo

Vilhena, Vera Pedrosa, Geraldo Carneiro, Eudoro Augusto olham para um ponto distante, jogando a pose de não posar, *medida exata entre o acaso e a estrutura*.

Todas poses de outro tipo de poeta. Nessa série de *26 poetas hoje*, aparece a primeira foto de Ana C. que dá rosto à sua escritura, acompanhando seus poemas. Na foto, que hoje é icônica para falar em Ana, ela se mostra de óculos escuros, como acontecerá na maioria das fotografias posteriores que se relacionaram às suas aparições públicas. Ana está de cara à câmera na atitude, mas esconde a direção do olhar que, no entanto, imaginamos incomodamente na nossa direção.



*Figura 5*

Com o tempo e as edições ficaremos sabendo que a foto é a menos ‘teatral’ ou encenada de uma série tomada por Cecília Leal, que aparece na edição de *Correspondência Incompleta*, na qual Ana encara a câmera em poses de sensualismo exagerado e inclusive paródico.



*Figuras 6 e 7*

Aparece nelas uma tensão entre o corpo se expondo ante a câmara e o ocultamento, tensão catalisada na pose escancarada, um artifício sensual para atrair os olhares, mas que entrega só poses como mascaramentos da identidade. Essa possibilidade de encenar a tensão não faz senão ir contra a procura de uma verdade ou correspondência entre a imagem e a biografia, correspondência da qual é subsidiário o relato de vida – e de morte – sem vazios. Posar é fazer uma performance. Construir um sujeito que assinala permanentemente para si mesmo, mas na sua forma de se ocultar, é fazer uma performance. Onde a forma está em permanente formação. E, se essa idéia se desprende das fotos, podemos ver que percorre também toda a produção de Ana C.: apresenta-se de forma explícita nos textos críticos, e se realiza, além de nas fotos, nos poemas.<sup>27</sup>



*Figuras 8, 9 e 10*

---

<sup>27</sup> Cf. meu texto, “Cuando las obras ya no son intocables, o sobre alguna reseña de Ana C.”, in Garramuño et alii (2007).

A tensão entre a pose e a construção das fotos e seu afã de biografia é flagrada na edição da correspondência. Pois a pose contradiz a idéia de uma Ana mais ‘íntima’, ‘verdadeira’, sem roupas nem óculos que pudessem estabelecer uma mediação entre o corpo nu e o espectador. Idéia que estaria representada pelas fotos de Ana Cristina despida nas páginas finais do livro. Se olharmos esses nus, três da mesma série, cujo autor não está consignado na edição, e perguntarmos que tipo de performance, que pose, estaria sendo realizada, deveremos reinstaurar as mesmas tensões que líamos com relativa facilidade nos retratos de lentes ocultadores. Tensões que, neste caso, têm a particularidade de estar atravessadas por um novo dado: a nudez.

Nesse sentido, abramos um breve parêntese para distinguir, tal como o faz Didi-Huberman em *La Venus rajada* (2005), *nu* perante *nudez*. A *nudez*, diz Didi-Huberman, é sempre heterogênea ela mantêm o desconforto – o embaraço que nos poderíamos sentir na situação de encontrarmos-nos sem roupas – enquanto o *nu* é uma forma artística inventada pelos gregos que tranqüiliza o desconforto em nome da estética. Essa diferença entre *nu* e *nudez* teve na ordem do discurso da história da arte, diz Didi-Huberman, seu correlato através nas formas de olhar as imagens de corpos sem roupas e, por extensão, qualquer obra de arte: aceitar o incômodo que prende e punge, ou procurar significações e conceitos tranqüilizadores. O *nu*, a imagem de um corpo sem roupas, pode, portanto, estar vestido por roupagens ideológicas que controlam a sua recepção e a sua interpretação. Roupas conceituais que anulam a *nudez* potencial que todo *nu* teria. “Se trataba, en suma, de interponer una pantalla” para que o simbolismo do *nu* pudesse se impor sobre as forças não controladas da *nudez* (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.27).

O estabelecimento de uma cronologia junto a uma ilusão de verdade, confissão, testemunho, que guiaria a leitura da correspondência, estaria tentando apaziguar o incômodo do desnudo de Ana. Desde essa perspectiva, as fotos sem roupas mostrariam apenas o *nu*, pois estariam vestidas com uma série de preconceitos de quem olha. No entanto, o mirabolante da última imagem com seu jogo de insinuação, o conteúdo das cartas, a ordem não cronológica das fotos em *Correspondência Incompleta*, e, principalmente, o choque de todos os materiais ali editados, dão uma imagem prismática e irregular, que reinstala todas as tensões da *nudez*.

Assim, as três fotos de Ana C. reproduzem o incômodo dos seus textos: por que o jogo de ocultamento e pose, a intermitência da exibição que está em cada uma das fotos? Como não ver que, finalmente, a poeta está na frente de uma estante com livros, mas ainda quebrando as iconografias tradicionais, pelo fato de estar nua? De que forma ler o

exibicionismo do corpo nu? Como colocar essas imagens na cronologia do anjinho familiar? Como não ver mais uma performance na construção de si?

Antes da sua morte, na produção de Ana C. foi se construindo a própria Ana C.. Como analisa Judith Butler, “la performatividad debe entenderse, no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (2005, p.18). O que apareceria nos textos e imagens feitas por Ana Cristina seria uma ‘construção de si’ ou a prática de uma ‘arte da existência’, segundo os termos que Foucault define na sua *Historia da sexualidade* (1984). Trata-se não apenas de produzir e posar textos e imagens de poeta, mas também seguir certas regras de conduta que formariam parte das prescrições do grupo: procurar “se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo”. Critérios que, por vezes, no entanto, contrariam o comportamento tribal que regia a geração (FOUCAULT, 2005, p.13).

Como assinala Flora Süssekind, ao pensar no funcionamento das fotografias de *Correspondência Incompleta*:

As fotos selecionadas apontam para um desejo de hiperfeminização física da Ana Cristina por parte dos editores dos livros, o caráter posado, e tão armado, de algumas dessas fotos parece acabar funcionando em sentido contrário, parece desmontar isso tudo. (...) É como se as fotos a rigor devessem atenuar o efeito transgressor do texto dela (...). O interessante é que a explicitação de tudo como pose tira o tapete dessa infanto-feminização. (SÜSSEKIND, 2007, p.163)

A explicitação da pose tira o tapete da imagem construída; entretanto, ressalta outros traços. Perante a hiperfeminização, certa androgenia da magreza, do ocultamento das partes sexuadas do corpo. Perante a infantilização, a maturidade que implica o jogo com a nudez. Perante a menina virginal fantasiada de anjinho, uma imagem profanatória imitando a pose pensativa ou contemplativa, para dessacralizá-la com o simples ingresso a um contexto que nada tem a ver com o celestial. Então, não se trata apenas de tirar o tapete da hiperfeminização, da infantilização e da hagiografia, também se dá por terra toda ilusão de verdade e de confissão. O nu, como a verdade, são poses.

O volume de cartas como um todo, no seu projeto gráfico, reatualiza uma ambivalência presente nas fotografias e nos textos. De um lado, participa do processo de canonização, dando ao leitor mais imagens e textos sob o signo da ilusão documental, e, do outro, a encenação das tensões que – premonitoriamente, retrospectivamente – colocam o próprio mito em questão. Como assinala numa resenha do livro o poeta Wilson Bueno:

Personagem de si mesma (...) Há, do começo ao fim desta "biografia" epistolar, uma exasperação, uma linha de fundo quase extenuante a cada dia vencido

sob cansaço e melancolia, mesmo que perpassado pela minudência dos fortuitos desfrutes e das miúdas delícias. Não importa, a sua é uma beleza trágica. Lunar e saturnina, Ana C. nasceu com a vocação do mito e a ele e à sua construção se entregou com volúpia. Mas nas 93 cartas de "Correspondência Incompleta", (magnífico o projeto gráfico de Cecília Leal) o que temos, ainda que com o mito entranhado na garganta, é o melhor de Ana C. (BUENO, 2007).

As fotos, como dissemos, desestabilizam a figura que alicerçam, mas cabe ainda uma colocação: não seria esse um problema de todo mito? Segundo Barthes, o mito seria uma mensagem, uma forma e não um conceito, definido por uma determinada necessidade social: “un *uso* social que se agrega a la pura materia” (BARTHES, 1999, p.108). O que garante seu funcionamento é uma reserva de história, uma riqueza significativa por todos identificável, através de uma série de referências socialmente compartilhadas. Isto será esquematicamente explicado por Barthes, na linha saussuriana, dizendo que o mito seria um sistema semiológico segundo: um signo formado por um significado e um significante; porém, nessa segunda cadeia, o significante do mito seria por sua vez o signo de uma cadeia anterior. El signo mítico, que Barthes chama de *significação* “tiene efectivamente una doble función: designa y notifica, hace comprender e impone” (BARTHES, 1999, p. 110). A repetição do conceito, sob diferentes formas, é o que permite decifrar o mito: a insistência numa conduta é o que permite decifrar a sua intenção. Por isso também a nossa própria insistência, em ressaltar as constantes nas leituras oficiais sobre Ana C..

Essas referências compartilhadas garantem o funcionamento do mito, mas, ao mesmo tempo, colocam em evidência a intencionalidade que o motiva, colocando-o em uso. A própria imagem que se constrói começa a ser suspeita e duvidosa. Como diz Barthes, entre o sentido e a forma do mito produz-se um interessante jogo de esconder. O mito se oferece como uma “imagen rica, vívida, espontánea, inocente, *indiscutible*”, mas ao mesmo tempo permite pela sua obviedade, pela sua escancarada transparência, revelar que é “cómplice de un concepto que recibe ya armado” (BARTHES, 1999, p.115). Ou seja, o mito se instala comodamente no lugar comum, mas só a partir do seu reconhecimento poderá ser discutido. Daqui que Barthes chame a atenção para a ambivalência de todo mito – que nesse ponto funciona também como os estereótipos:

O bien la intención del mito es demasiado oscura para ser eficaz, o bien es demasiado clara para ser creída. (...) El mito encuentra una tercera salida. Amenazado de desaparecer si cede a una u otra de las dos primeras formas de situarse, escapa mediante un compromiso; el mito es ese compromiso: encargado de "hacer pasar" un concepto intencional, el mito encuentra en el lenguaje sólo traición, pues el lenguaje no puede hacer otra cosa que borrar el concepto, si lo oculta; o desenmascararlo, si lo enuncia. (BARTHES, 1999, p.120)



Poemas, fotos e cartas reafirmam a imagem da filha, irmã, amiga e a imagem de uma dedicação à poesia até a morte, até a morte poética. Mas são os mesmos poemas, fotos e cartas que despertam a desconfiança nessa construção. Daqui que coloquemos que o arquivo encerra as narrativas canônicas que parecem não discutir a imagem mítica de Ana, no entanto, ao mesmo tempo tem a capacidade de fazer surgir e até acolher aquelas que vão contradizê-las. Ana se mostra mais verdadeira enquanto desconstrói a idéia de verdade. E essa ambivalência do mito percorre a imagem cristalizada de Ana, assim como percorria a imagem viva.

Contudo, se as versões podem ser contraditórias, é porque elas encerram tensões no seu seio. Não existe versão homogênea ou sem fissuras, inclusive a do próprio pai. Waldo Cesar, em um eco com os ensaios fotográficos, faz a cronologia/hagiografia criando a imagem angelical de Ana; no entanto, alguns anos depois, reinstala as tensões do próprio olhar e o carrega de responsabilidades e suspeitas em um poema. O pai assinala, retrospectivamente e não sem certa culpa, para sua necessidade de colocar desejos de redenção na figura da filha, assinala para seu papel de hagiógrafo (CESAR [Waldo], 2004).

Jantar, Só  
Na mesa ao lado  
a menina desenha.  
A cada rabisco  
ri a família  
às gargalhadas.  
(...)  
Um anjo.  
Pode ser um anjo  
- não sabem eles,  
que a criança  
- nem ela sabe -  
redime as dores  
do dia a dia.

\* \* \*

Chego agora ao inefável centro do meu relato: se várias leituras são possíveis elas vão depender, como entende Barthes, do uso social. “Los hombres no están, respecto del mito, en una relación de verdad, sino de uso” (BARTHES, 1999, p.130). O uso desprende-se, então, da intenção que se imprime à determinada imagem, texto, ou objeto. Intenção que, porém, pode ser destorcida ou desviada, aproveitando uma ambigüidade constitutiva do mito.

Eis o mito, e também eis Ana C.. Reconhecê-la como mito ambivalente faz com que seja necessário correr o foco dela e passar a colocá-lo no leitor. *Leiam se forem capazes.*

El propio lector de mitos es quien debe revelar su función esencial. ¿Cómo recibe, hoy, el mito? Si lo recibe de una manera inocente ¿qué interés puede existir en proponérselo? Y si lo lee de una manera reflexiva, como el mitólogo ¿qué importa la coartada presentada? (BARTHES, 1999, p.120)

Quem olha, quem lê, quem transita o arquivo? Ou melhor, como se olha, como se lê, como se transita o arquivo? Com que intenções, declaradas ou recalcadas? O que dizer de Ana C., para quê falar dela? Essas são as perguntas que ficam depois da leitura da obra póstuma. Se as primeiras edições queriam preencher o vazio deixado, a edição das cartas quer declaradamente mostrar a matriz literária, mas consegue questionar a tranqüilidade fictícia do mito.

### **Arquivo no ar: entre a relíquia e a desapareição.**

Por que foi tão necessário disciplinar as imagens de Ana? Controlar a proliferação de significações proposta pelos textos? Se, no caso da edição de *Inéditos e dispersos*, evidenciava-se a necessidade de preencher a ausência, é porque essa ausência era correlato da desapareição não apenas de Ana, mas também das identidades sólidas, dos textos classificáveis, dos arquivos como obras que se queriam com significações acabadas e não como canteiro de obras (ANTELO, 2005). Estabilizar a Ana e fazer de seus livrinhos artesanais perduráveis edições, solidificar uma assinatura e um rosto, canonizar a sua imagem transformando-a em relíquia, foram formas de conjurar a desapareição. E não por acaso outros artistas dos 70 – os mortos jovens, aqueles que com suas obras e biografias mais tendiam à desapareição – foram canonizados com estratégias similares, tal como assinalara Flora Süssekind.

Caídas as paredes da casa do ser, também desmancham no ar as paredes de concreto e as conceituais que circundavam os arquivos, as bibliotecas e o saber com maiúscula. E a arte começa a se produzir no ar. A paradoxal construção de arquivos efêmeros parece ser uma característica própria de grande parte da produção artística a partir, especialmente, dos anos 1960. Assim o mostrariam disciplinas emergentes como o *body art* e a arte da performance, cuja importância não está dada pela obra como um produto final, mas no processo mesmo de

produção, ou também as produções de artistas paradigmáticos como, no Brasil, Hélio Oiticica ou Lygia Clark. Inclusive, poderiam ser exemplo os poetas marginais com seus livros/não-livros de um artesanato precário – mimeografados, folhas soltas em envelopes – pouquíssima tiragem, e também uma linguagem datada, com referências a um momento histórico específico. Arte feita de material inconsistente ou perecível. Características evidentes se prestamos atenção à impossibilidade de museificar essas obras, segundo técnicas clássicas, sem perder alguma coisa de essencial nelas. Obras concebidas para serem usadas, vividas. Ao ingressar no museu, ao tentar ser arquivados, esses objetos experienciais – parafraseando Lygia Clark – passam a ser uma relíquia, uma lembrança para carregar, de algo que já aconteceu. A marca da geração, em matéria arquivística, seria o efêmero.

“Quando você morrer os caderninhos vão todos para a vitrine da exposição póstuma. Relíquias” (*ATP*, p.126), contra essa possibilidade se colocam os artistas da experiência, tentando se fazer inapreensíveis, viajando – mas deixando impressões de viagem –, desaparecendo – mas deixando mitos suicidas. Como assinala Denílson Lopes, poderia se ler na geração, uma ética da desapareição: “Ser invisível numa sociedade consumista pode ser uma maneira de fazer uma diferença pela pausa e sutileza” (LOPES, 2007, p.176).

Percorramos algumas das tematizações explícitas que faz Ana C. sobre a problemática da canonização literária, especificamente, no que tem a ver com o perigo que implica para esses artistas o congelamento da museificação, o fato de virar ‘relíquia’ em exposição, tanto do corpo quanto da produção.

Em primeiro lugar, assinalemos que essas tematizações na produção de Ana se dão sempre com uma significação tensa. A possibilidade dos textos póstumos serem museificados é indicada como uma condição tanto intrínseca e inevitável quanto indesejada e contrária ao projeto de dissolução. Essa tensão, e não necessariamente uma contradição, vai percorrer a poética de Ana, começando nos primeiros poemas de infância publicados em *Inéditos e Dispersos*, como “Quando chegar” (*ID*, p. 27).

Quando eu morrer,  
Anjos meus,  
Fazei-me desaparecer, sumir, evaporar  
(...)  
Para que eu não fique exposto  
Em algum necrotério branco  
Para que não me cortem o ventre  
Com propósitos autopsianos  
Para que não jaza num caixão frio  
Coberto de flores mornas  
Para que não sinta mais os afagos  
Desta gente tão longe

Para que não ouça reboando eternos  
Os ecos de teus soluços  
Para que perca-se no éter  
O lixo desta memória  
Para que apaguem-se bruscos  
As marcas do meu sofrer  
Para que a morte só seja  
Um descanso calmo e doce  
Um calmo e doce descanso.

Tentemos nos safar de qualquer leitura premonitória do poema de uma Ana de quinze anos, para determos no modo pelo qual a questão do póstumo se coloca no poema. De um lado, palavras do paradigma da desapareição ou a dissolução: *desaparecer, sumir, evaporar, se perder, éter*; do outro, palavras mais duras no som e nos significados, que remetem às ciências duras e à museificação pelas ciências: *exposto, necrotério, cortar o ventre, autopsia, caixão*. Mas, poderia se dizer que aqui não existe tensão nenhuma, dado que um dos pólos se coloca como positivo e o outro negativo, e o sujeito poético tem uma clara preferência – *descanso calmo e doce*, onde não se escutam as lamentações repetitivas dos enlutados; no entanto, embora não esteja colocada para o sujeito poético, a tensão entre aparecer e desaparecer existe para nós, leitores. Encontra-se, justamente, na convivência do pedido de desapareição, de apagamento de marcas e memórias, e o gesto de escrever esse pedido, constituí-lo em marca e testemunho, em poema. O sujeito não pára de aparecer no pedido de desapareição.<sup>28</sup>

Essa particular exposição da questão do póstumo ainda é explícita em textos posteriores, e vá ganhando densidade. Por exemplo, “Três cartas a Navarro”<sup>29</sup> é um texto que, como diz o título, consiste em três cartas de R. a Navarro; desconhece-se, no entanto, a relação que os une. Diz a primeira das cartas:

Navarro,  
Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo bibliográfico. Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar os signos.  
R.

A crítica a certo tipo de leituras – o obscurantismo bibliográfico – se faz de forma, em aparência tão clara, que o texto virou programa de alguns críticos que tentaram tirar da leitura

<sup>28</sup> Cf., para completar a análise deste poema, o texto de Maria Lucia Camargo (2003, p.100-101), que levanta a referência a “Consoada”, de Manuel Bandeira, que também traz o tópico do corpo depois da morte.

<sup>29</sup> Em Viviana Bosi (2004) e, em livro, em *Album de retazos* (2006, p. 262-264). Segundo Armando Freitas Filho o texto seria da época de *Cenas de Abril*, isto é, 1979.

da poesia de Ana qualquer traço de biografismo.<sup>30</sup> Contudo, quando R. utiliza o termo *bibliográfico*, não se trata de *biógráfico* – embora a associação entre um e outro esteja estimulada não apenas pela semelhança sonora mas porque o resultado dessas leituras teria uma conclusão de índole pessoal: considerá-los produtos de uma mente doentia. No pequeno texto, não se faz ressalva sobre o biografismo de forma direta, mas sobre as leituras ‘baratas’ dos textos. O falar dos signos, então, não estaria se referindo a um fechamento do texto; o falar dos signos é, justamente, ir contra do fechamento dos significados, do psicologismo, ou das analogias.

O tempo fez o jogo entre a produção de textos e a rejeição de leituras se sutilar, assim como a linguagem poética foi adquirindo matizes; sendo significativo o ingresso claro de conflitos relacionados à visibilidade, ao relativo sucesso poético próprio. Ana C. se inclina cada vez mais na colocação de dados que desestabilizam a fronteira com a própria biografia, situação que o R., indefinido e masculino, apagava ou diluía no exemplo anterior. Como podemos ler em “Fama e fortuna” (*ID*, p.167).

Assinei meu nome tantas vezes  
e agora viro manchete de jornal.  
Corpo dói – linha nevrálgica via  
coração. Os vizinhos abaixo  
imploram minha expulsão imediata.  
Não ouviram o frenesi pianíssimo da chuva  
nem a primeira história mesmo de terror:  
no Madame Tussaud o assassino esculpia  
as vítimas em cera. Virou manchete.

O texto, segundo Armando, datado entre 1982 e 1983, traz à tona vários elementos que se relacionavam à vida de Ana Cristina, mas avancemos, primeiro, na questão do póstumo. O congelamento e a possibilidade de autopsia já não estão associados ao necrotério, como em “Quando chegar”, nem à instituição psicanalítica ou psiquiátrica que temia R.. Também não são associados à crítica literária. A autopsia – “o corpo dói” – é possível quando o corpo e, com ele, o nome são dessecados pela fama e a ‘manchete de jornal’, são abertos por um outro tipo de exposição, não a da mesa dos críticos cirurgiões.

O dado faz explícito que não se trata de uma preocupação apenas com o legado poético. Começa a entrar em jogo a figura como um todo complexo. A questão da museificação, não só continua a funcionar, mas também ficou abertamente junto à idéia de assassinato, num complexo jogo de referências: o Madame Tussaud, embora museu londrino,

---

<sup>30</sup> Annita Costa Malufe, especificamente, inicia seu livro, *Territórios dispersos*, com essa epígrafe. Voltaremos sobre o tópico no próximo capítulo.

não domicilia grandes obras de arte, mas cópias em cera, de pessoas famosas, famosas pela sua morte na guilhotina. O poema “Fama e fortuna” também ‘copia’ a biografia da própria Ana. O dado tem uma referência direta para quem conviveu com Ana, e para quem teve acesso a depoimentos de amigos: no ano 1982, Ana se muda para uma casa na Gávea, e o seu relacionamento com uma mulher provocou a indignação da vizinhança, que começou a se queixar e reclamar a sua saída da vila.

Resumamos, então, os pedidos quase explícitos de Ana C.: não fazer autópsia, não permitir o obscurantismo bibliográfico, não interpretá-la apenas pela assinatura que virou manchete de jornal, não lê-la como pura literatura, nem fazê-lo procurando verdades e referências diretas. No entanto, devemos evidenciar um dado: nenhum desses textos foi publicado por Ana Cristina. Esse tipo de textos, explícitos na questão do póstumo, não são maioria, e poucos ficaram em *A teus pés*.

Poderíamos tentar dar uma explicação a esta vontade de Ana de deixar esse tipo de textos de fora. De um lado, talvez, porque poderiam ser lidos como cartas de suicida, pedido de ajuda ou anúncios de saída de cena, e não é esse o tom predominante na escrita de Ana; como se esses poemas fossem o alvo mais fácil dos propósitos autopsianos.

Concentrar a leitura nestes poemas aparecidos em *Inéditos e dispersos* faz com que seja possível dizer – tal como afirmam vários textos, como o de Camargo – que a morte foi um tema caro a Ana Cristina e que tem peso na sua poética. Uma rápida olhada em *A teus pés*, no mínimo, matizaria a afirmação, porque se a temática da dissolução, da morte ou, inclusive, a questão do póstumo aparecem, o fazem de forma muito mais sutil e vitalizada, são colocados a circular: “olho muito tempo o corpo de um poema/ até perder de vista o que não seja corpo/ e sentir separado dentro os dentes/ um filete de sangue/ nas gengivas” (*ATP*, p. 89). Do lado contrário, o testemunho declarado, o discurso fechado vai para mesa de dissecação, não pode ser vampirizado, não escorre nas gengivas.

À explicitação autopsiável opõe-se o que podemos chamar uma poética do fluido, da circulação, do corpo morto e o resto corporal como rastro ou pegada. Captamos, como dizia Agamben em “O autor como gesto”, a Ana C. no seu modo de desaparecer.<sup>31</sup>

Lá fora está sol, quem escreve deixa um testemunho. Reesquentando. Joguei fora algumas coisas já escritas porque não era o testemunho que eu queria deixar. É outro. Outro agora. Acredite se puder. Rejane por perto, acompanhando meus

---

<sup>31</sup> Agradeço a Laura Erber o chamado de atenção para a frase: “A lesma quando passa deixa um rastro prateado”, como brilhante e sintético exemplo das idéias que tento articular.

progressos. Peço a ela encarecidamente que me faça o favor de lembrá-los. Eu mesma me exercito, mas que péssima memória! Chega desse lero, *Poesia virá quando puder*. (...) Lembra que o diário era alimento cotidiano? Que importa a má fama depois que estamos mortos? Importa tanto que abri a lata de lixo: quero outro testemunho. Diário não tem graça, mas esquentada, pega-se de novo a caneta abandonada, e o interlocutor é fundamental. Escrevo para você sim. *Da cama do hospital. A lesma quando passa deixa um rastro prateado*.

*Leiam se forem capazes (ID, p.199).*

Só babas brilhantes, *las babas del diablo, blow up. Leiam se forem capazes*. Ler o rastro prateado da lesma, que com sua fulguração como resíduo viscoso e significante assinala para o corpo vivo, informe, que passou. Inútil a tentativa de estabelecer algum tipo de controle na escrita que, como analisara Derrida, trata-se de uma máquina produtora além da morte de quem a produz. Ela queria que não a mal-interpretassem. Mas nem declarando a necessidade de deixar um testemunho, a escrita de Ana C. consegue abandonar aquilo que determinou sua poética: o poema em travessia, des-autorizado, só possível se conseguir atravessar o destinatário, chegar até ele para partir de novo, que Ana exporá através da forma do diário e da carta, principalmente. As formas perigosas de tocar e ser tocado, sem vitrines protetoras.

Ana escreveu e viveu a/na tensão do desaparecimento e a construção de um legado. Tensão entre escrever para o outro – *é para você que escrevo, sim* – e o medo das interpretações do poema, da sua vida, da sua morte, medo do *obscurantismo bibliográfico*. Ela, como diz Italo Moriconi, numa explicação apaixonadamente literária, morreu nessa tensão, realizando no suicídio a última performance da construção da sua vida literária, última tentativa de se fazer inapreensível e escrever no ar.

Sua escrita é o roteiro seguro capaz de evidenciar a desconstrução paulatina desse destino edificante [ser modelo de linguagem] que, no caso dela, configuraria uma mentira tão grande, mas tão grande, que era melhor morrer. Ana Cristina sabia que sua consagração como poeta instauraria uma demanda do público por uma poesia que trouxesse respostas e soluções para os impasses lingüísticos e comportamentais que ela buscava encenar. [...] Ana Cristina se matou para não trair a audácia e a verdade de sua linguagem não pedagogizável (MORICONI, 2000, p.307).

\* \* \*

Voltemos, então, para a possibilidade de arquivar. No contexto clivado de uma geração desaparecente, Ana Cristina decidiu desaparecer e fez uma escrita que tende à desapareção, uma escrita errante – sobre experiências errantes, de procuras constantes – que

vai sendo permanentemente contradita: “autobiografia não, biografia”, como cada movimento do *parangolé* deixa para traz, quase sem pegadas, o movimento anterior.

Se a obra se apresenta como um evento, em que o mais importante é o trânsito e não o resultado, o que arquivar? Ou melhor, que estatuto terão os elementos arquivados? Que relação com o evento passado a que se referem?

Walter Benjamin diz, analisando a poesia de Baudelaire:

A lembrança é a relíquia secularizada. A lembrança é o complemento da ‘vivência’, nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. (...) A relíquia provém do cadáver, a lembrança da experiência morta, que, eufemisticamente, se intitula vivência (BENJAMIN, 1989, p.172).

Se a colocação de Benjamin assinala para as formas modernas, alienadas, de arquivamento, como formas de matar a experiência, seria interessante procurar uma alternativa no exercício da memória que não fosse através da relíquia, ou que consiga torcer esse conceito para fazê-lo produtivo e não alienado. É ainda possível a memória de alguma coisa viva, ou apenas teremos aceso a relíquias congeladas, intocáveis, em vitrines? Como analisar a experiência sem congelá-la? Como ser *capaz de ler* levantando a luva do desafio do último escrito de Ana?

A geração 70, que colocou em pauta de forma radical com as suas performances, instalações e obras experimentáveis a idéia de obra como alguma coisa apreensível e museificável, parece não ter dado uma resposta vital àquelas perguntas sobre a possibilidade de lembrar dessa experiência. A passagem para a década de 80, e o começo da análise acadêmica, colocou esse tipo de obra e seus artistas numa encruzilhada, como transparece nos percursos biográficos dos anos que se seguiram: vários mortos jovens, ou o ingresso – captura? – desses artistas, e as suas produções pelo mercado e as capas duras.

No entanto, talvez não fossem os próprios protagonistas os que deveriam dar essas respostas; talvez, seja trabalho do arquivista achá-las. Se José Gil (1997) entende que uma relíquia, considerada em relação ao corpo do qual provém, retém uma série de energias dominadas e concentradas; tratar-se-ia, então, de saber que esse resíduo é a marca de que alguma coisa viva esteve ai, e não um cadáver ou uma experiência morta. A potência vital pode ser reativada, pois essas relíquias provêm de um corpo vivo e retêm forças em movimento, tal como descreve Gil (1997, p. 29). Quando esses restos, resíduos do passado são olhados sem procurar significados fechados, surgem – tal como o descreve Benjamin e como depois será continuado por Didi-Huberman – as imagens dialéticas: “as ressonâncias



infinitamente múltiplas de cada lembrança em contato com as outras” (BENJAMIN, 1989, p.180) que recolocam os significados naturalizados em circulação.

Retornamos, então, à questão colocada por Barthes quanto aos leitores de mitos: a relíquia ou lembrança – no caso de Ana C., os poemas que ficaram e seus documentos – só podem deixar de ser uma mera referência a uma pessoa ou experiência morta através de um olhar que as acorde, que as reintegre ao uso. Tirar os poemas da vitrine póstuma. Escutar o palrar dos signos, as ressonâncias dos restos, fazer delas o nosso canteiro e não um altar. Que a relíquia de lugar a uma outra vivência, e não seja o mero eufemismo de uma experiência morta. Reviver. Dialectizar o passado, a partir dos restos. Partir, então, para os escritos que tentaram percorrer esse caminho em obras, sob o signo de Ana C..

## CAPÍTULO III

*Formas em formação*

Leituras e escritas de Ana C.

La crítica es la condición que combate sin cesar contra las condiciones dadas, es lo posible que promete lo imposible, es el discurso que sostiene la verdad no discursiva de la literatura. Georges Bataille diría que la crítica sería la teología frente a la experiencia mística de la lectura. No un oscurecimiento de la lucidez, sino una aurora que destaca por contraste la negra felicidad que tanta luz artificial nos niega. Cuanto más se sometan las obras literarias a un encadenamiento con lo que hay, tanto más será la crítica la única escritura de la verdad, no universal, sino para cada uno, prometida en la palabra y en el centelleo de una voz.

*Silvio Mattoni, "Idea de la crítica", em El cuenco de Plata.*

O presente capítulo é dedicado à análise da fortuna crítica de Ana C., entendendo ‘crítica’ em um sentido amplo: “hacer crítica sería escribir la lectura” (MATTONI, 2003, p. 193). A idéia nos leva até qualquer tipo de escrita que fale de alguma leitura feita; assim, dentro desse *escrever a leitura*, vamos encontrar tanto escritos críticos propriamente ditos, quanto escritos literários. *Crítica vs. arte* não pode mais ser uma classificação dada previamente ao texto. Inclusive, poder-se-ia dizer que essa é uma dicotomia ultrapassada: toda crítica pode ser literária, toda literatura, da mesma forma, pode ser uma proposição teórica; elas podem ser construídas sobre os dois gumes. Às vezes, na mistura, não sabemos ao certo qual predomina, qual a melhor realizada. Para cada leitor, determinados trechos de um mesmo texto serão mais uma do que a outra; algumas passagens serão obscuramente literárias, outras serão a aurora da compreensão.

No entanto, cada um desses tipos de discurso tem suas especificidades de linguagem, de contexto histórico de produção, e de foco; se as levarmos em conta, podemos separar duas vertentes nas escritas das leituras de Ana C.. De um lado, os estudos críticos, textos produzidos em um contexto relacionado de alguma forma ao discurso acadêmico – dentre os quais abordaremos, por uma questão de extensão, apenas os mais significativos, seja pela sua influência sobre outras críticas, ou por serem estudos longos publicados em formato de livro por editoras de razoável visibilidade no meio acadêmico do Brasil. Porém, faremos menção a outros exemplos quando for necessária a ampliação do panorama. De outro lado, estão os textos literários. Mencionaremos alguns poemas, um conto, e alguns outros textos mais longos – embora existam, se pode imaginar, outros poemas e textos, que não são trabalhados aqui.<sup>32</sup> Percorreremos textos às vezes dedicados na íntegra a refletir sobre Ana C. e a sua leitura – como no caso dos poemas –, outras vezes chegando até a figura de Ana C. por

---

<sup>32</sup> Estes textos são consignados por separado na Bibliografia sob o subtítulo: Corpus Literário de Capítulo III.

diferentes caminhos: pela referência direta à figura, ou pela repetição – ou deformação – do nome.

No entanto, o desenvolvimento do tema também será pontuado por textos que não entram em nenhuma dessas, por si frágeis, categorias: textos limiars, cuja determinação genérica gerou equívocos em algumas leituras críticas e ainda são inclassificáveis nos parâmetros tradicionais.

Como dizíamos com Bourdieu no primeiro capítulo, a posição de cada autor no campo é dada pelas “‘escolhas’ que esse autor opera num espaço de tomadas de posição artísticas (em matéria de conteúdo e de forma) definidas, também elas, pelas diferenças que as unem e as separam” (BOURDIEU, 1992, p.108). Será essa tomada de posição desses novos textos o que interessa particularmente à nossa pesquisa. Em todos os casos – crítica, literatura e afins – os escritos estarão propondo, através do trabalho com Ana C. – e de outras muitas estratégias –, um posicionamento específico frente a uma série de conceitos e tradições no trabalho com os próprios materiais; conceitos e modos de conduta que serão – ou não – colocados em questão.

Por este motivo, no caso dos estudos críticos, o foco da abordagem não estará centrado na avaliação dos desenvolvimentos das problemáticas que cada um identifica e analisa nos textos de Ana C., nem na articulação com a teoria que cada autor faz; mas em detectar o posicionamento que cada estudo apresenta perante a obra e a figura de Ana C., a assunção de uma atitude frente a uma imagem herdada e a leituras tipificadas. Também tentarei definir a intervenção que esses textos propiciaram no percurso da consagração de Ana C., isto é, ver que tipo de modificações cada texto fez nessa figura, ou que traços foram reproduzidos. Portanto, não aprofundarei leituras extensivas dos estudos, mas darei especial atenção aos começos, notas prévias, prefácios, prólogos, introduções, onde as posturas ficam mais evidentes. Cabe destacar, no entanto, que existe uma alta qualidade nas leituras que abordaram os escritos de Ana C. que, em geral, apontaram problemáticas centrais da obra; leituras que mencionaremos quando for pertinente.

Em poucas palavras, a análise do posicionamento de cada obra – tanto para os estudos críticos quanto para os textos literários – estará pautada principalmente pela relação que ela estabelece com a figura de Ana C., enquanto esse tratamento está relacionado a uma forma de encarar o trabalho com a própria linguagem.

Se a primeira intenção na organização dos textos pretendia manter a separação entre crítica e literatura, com o desenvolver da escrita foi se fazendo evidente que o contato

enriquecia o olhar sobre cada um dos textos, da mesma forma que se revelou mais produtivo não respeitar de forma estrita uma disposição cronológica da exposição.

### **Casos de amor: resenhas, homenagens e algumas poesias.**

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 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

*Ana Cristina Cesar, “Primeira lição”.*

Como apontamos no primeiro capítulo, a poesia de Ana foi assinalada primeiramente por alguns artigos em revistas e pela pesquisa de Carlos Alberto Messeder Pereira em *Retrato de época*. No entanto, nenhum desses artigos se aprofunda na leitura nem faz um recorte que não seja com foco em toda a geração que analisam.

Uma ‘fortuna crítica’ de Ana C. focada nas particularidades de sua escrita parece começar com um pequeno artigo de Heloisa Buarque de Hollanda, “A imaginação feminina no poder”, aparecido em 15 de maio de 1981 no *Jornal do Brasil*. Heloisa fala de alguns livros recentes, escritos por mulheres, mas se dedica principalmente a *Luvas de pelica* e sua autora, que acabara de voltar da Inglaterra trazendo o livrinho. No artigo, inclusive, aparece um pequeno depoimento onde Ana coloca que o livro fala da “biologia do segredo e a maldade desse tom” (apud. HOLLANDA et alii, 2000, p.200). Embora algumas características propriamente poéticas sejam colocadas em evidência por Heloisa – certa dicção feminina a ser definida, o seu jogo com as formas do diário de viagem e a correspondência – não podemos, ainda, dizer que se trate de um artigo de crítica. Ficamos sabendo pouco da poesia, no entanto, já desde aqui se inaugura um lugar comum na maioria dos comentários dirigidos a obra de Ana: os textos são lidos do lado à figura da sua autora. A relação obra/autor se apresenta, na sua complexidade, desde o começo, como se pode ver na frase de apresentação de Heloisa, que fala de Ana, da sua imagem, das roupas que leva e diz: “Trata-se

do que se convencionou em chamar de uma mulher moderna, independente, bem-sucedida. No livro, um título que desconcerta essa imagem” (HOLLANDA et alii, 2000, p.200).

Um ano depois aparecia no Rio de Janeiro e São Paulo *A teus pés*, na coleção Cantadas Literárias, da Editora Brasiliense. “Agora sou profissional”, diz um verso do livro e traduz, como em 1985 explicaria Flora Süssekind, a mudança na literatura brasileira daqueles anos. O livro, compilação dos três anteriores – *Cenas de abril* e *Correspondência Completa* (1979), e *Luvas de Pelica* (1981) –, mais uma nova série, certamente marcava o ingresso de Ana Cristina Cesar nas problemáticas da profissionalização do poeta.

*A teus pés* ganhou uma grande quantidade de resenhas em diferentes jornais e publicações de cultura, que se estenderam em um mesmo tom até depois da segunda edição do livro em 1983, antes do suicídio.<sup>33</sup> São resenhas em geral celebratórias; embora muitas delas tragam uma certa análise do conteúdo do livro, estão dedicadas a promovê-lo, e voltadas para uma dicção própria do jornalismo cultural. Ana Cláudia Viegas realiza um exaustivo levantamento desses textos no quinto capítulo do seu livro, e, aliás, assinala um ponto muito significativo: são “amigos e admiradores os autores da maioria dos artigos e resenhas sobre Ana” (VIEGAS, 1998, p.59). Um pouco por conhecer as referências diretas espalhadas no texto – principalmente em *Luvas de pelica* –, outro pouco porque o texto puxa esse desejo do leitor; esses resenhadores coincidiram em assinalar um vaivém entre a escrita e o dado biográfico. Inclusive, até chegaram a confundir escrita e autora de uma forma total: “Escritura ambígua referindo-se a vivências deslizantes. Fascinante. Tão Ana Cristina, tão aquele sorriso claro e delicado dela sob olhos sarcásticos e ligeiramente devassos” (MORAES, 1982).<sup>34</sup>

Maria Lúcia Camargo chamou de *vozes cúmplices* as dos artigos escritos por Armando Freitas Filho e Heloisa – “Venho tentando ser objetiva (...) mas desisto. Trata-se de um velho caso de amor” (HOLLANDA, 2000, p.205) –, mas poderíamos estender a afirmação a quase todas as resenhas. No entanto, será *cúmplice* a palavra certa? O incômodo de Ana perante esses leitores falaria mais de carinhosos leitores errados, com a visão parcial e interessada do afeto. O sucesso de *A teus pés* foi imediato, mas o foco dos olhares – colocado mais na figura da autora do que no livro, como fica evidente nas resenhas – incomodou profundamente Ana

---

<sup>33</sup> Cf. Reinaldo Moraes. “Deslumbramento com a poesia de Ana Cristina” (1982). Sonia Regis. “A teus pés” (1983). Heloisa Buarque de Hollanda. “A imaginação feminina no poder” e “A hora e a voz de ‘capricho’” ([1981] 2000).

<sup>34</sup> Cf. Ana Cláudia Viegas (1998). O capítulo aprofunda a análise da relação autor/texto, e a interposição da imagem da autora nas primeiras abordagens do texto de Ana C..

Cristina, como nos relata Moriconi e como afirmara Kátia Muricy em depoimento a Ana Cláudia Viegas.<sup>35</sup>

Depois do suicídio de Ana, os textos aprofundaram a tessitura afetiva e de deslumbramento, e se concentraram, ainda mais, na autora do que na obra: ‘31 anos’, ‘loura’, ‘bonita’, são palavras que se repetem, sob diferentes modulações, nos textos da época.<sup>36</sup> O livro, ainda, não lido.

Assinalemos que entre esses textos prenhes de saudades de Ana, não houve apenas crônicas e resenhas de jornais. O suicídio da filha, amiga, colega, teve a capacidade de gerar literatura. Com o passo do tempo e a aparição de escritores que não mantiveram uma relação pessoal próxima de Ana, os textos mostrariam inflexões interessantes, devires de Ana C.; mas no começo se tratou, principalmente, de poemas que a tinham por tema ou destinatária.

Parece impossível, então, não começar pelos poemas de Armando Freitas Filho, cuja poética, como ele explicara em diferentes depoimentos e como se pode constatar nos escritos, viu-se afetada tanto quanto a sua própria vida com a morte da amiga amada: “Um acontecimento dessa ordem não afeta somente o que você escreve, mas a sua vida inteira; ainda mais quando acontece com alguém de sua intimidade” (FREITAS FILHO, 2004). Em 1988, Armando publica *De cor (1983-1987)*, um livro que faz referência constante a essa morte. A primeira parte, densa, monotemática, tem por epígrafe um verso de Ana, e, virando a página, o primeiro poema traz o título de “Depois de A.C.”. No entanto, os poemas não parecem ser do *depois*. A temporalidade se instala num momento único: o suicídio de Ana presentifica-se em cada repetição da imagem e passa a ser contemporâneo do poema e da leitura. “Você não para de cair/ fugindo/ por entre os dedos de todos” (p.22), lê-se num poema. Ana é flagrada na queda, como dirá Ana Cristina Chiara (2006), congelada em uma imagem última e final, uma e outra vez.

Como diz Viviana Bosi, *De Cor* tem “muitos poemas entrançados com a *memória do suicídio* de Ana Cristina” que encenam a permanente sensação de “queda ininterrupta e vertigem” (BOSI, 2003, p.15 – itálico meu). Ana está morrendo ininterruptamente, detida, congelada no seu estar indo: “o choque batendo na mesma tecla”, “cachoeira fixa” (p.23).

---

<sup>35</sup> “Ana Cristina sentiu enorme náusea diante do sucesso do livro e de como todas as atenções se focalizavam sobre a sua pessoa e sobre sua beleza carismática” (MORICONI, 1996, p.142). Segundo Viegas, Kátia Muricy também refere um profundo incômodo de Ana ante o sucesso, “um sentimento de *pânico*” (VIEGAS, 1998, p. 63).

<sup>36</sup> Cf. Armando Freitas Filho (1987). Caio Fernando Abreu (1985). Mario Sérgio Conti (1985). Mauro Gama (1988). Marcos Augusto Gonçalves (1983). Francisco Foot Hardman (1983). Reinaldo Moraes (1983).

A repetição leva ao extremo a potência da imagem dos poemas de Armando, construída através da exploração da sonoridade e do ritmo da vertigem da linguagem acelerada. Poemas que ganham força, tingidos pelo espanto da imagem plurisensorial, no choque semântico de palavras brandas e fluidas – ‘corpo’, ‘sangue’, ‘água’, ‘nua’ – contra outras duras e concretas: ‘ladrilho’, ‘azulejo’, ‘chão’, ‘pedras’; choque que reatualiza o encontro do corpo com o chão. Inevitavelmente, o ponto final do poema se associa ao ruído surdo do golpe, que freia abruptamente o aceleração do ritmo.

Os poemas trazem, também, a dor contida na elegia feita para o ser amado. Como diria décadas atrás o espanhol Miguel Hernández, na “Elegía a Ramón Sijé”: “No hay extensión más grande que mi herida,/ lloro mi desventura y sus conjuntos/ y siento más tu muerte que mi vida.(...) No perdono a la muerte enamorada,/ no perdono a la vida desatenta,/no perdono a la tierra ni a la nada”. No entanto, o Armando dos primeiros poemas ‘depois de A.C.’ não perdoa o vazio, a saída de cena, tem a raiva e a dor do amor não correspondido. Não perdoa Ana, que decidiu. Daí o tom trágico dos poemas. Dirigidos à Ana como única destinatária, o leitor, agora sim, sente-se voyeur. Voyeur da dor alheia, exposta à flor da pele. São poemas de ‘olha o que você fez’ – pois é você, Ana, quem quis cair e não pára – mas com o tom de quem se sabe sem direito a pronunciar tal acusação: “o que ficou/ foi pedra sobre pedra/ significando nada” (p. 19), “O que fazer” (p. 23), “Arrasou com tudo/ a natureza toda” (p. 25).

Os poemas parecem traduzir o mesmo sentimento que Italo Moriconi lembra ter tido perante a primeira tentativa de suicídio da amiga: “Quando eu recebi a notícia de que ela tinha tentado suicídio, eu fiquei com raiva, porque eu senti tudo aquilo como uma agressão. Como uma pessoa se suicida? Uma pessoa que você gosta (...) Quando uma pessoa se suicida, você se sente muito impotente” (apud. VIEGAS, 1998, p.121). Os poemas de *De Cor* são raivosos, em carne viva, tristes e impotentes: “Armando escava e se fere sem cicatrizar, nesse período” (BOSI, 2003, p.16). Aparecendo, também, certa culpa, a de quem acha que não soube ler os sinais, por estar lendo outros. Por olhar o corpo da escrita, não viu o corpo caindo, até acordar com o estrépito do choque no chão: “De costas é melhor/ para não perder de vista/ nem por um segundo/ nenhum sentido/ do que estava escrito/ nem quando, no chão/ seu corpo/ a céu aberto!” (p.22).

Como diz José Miguel Wisnik, *De cor* é um livro “quase insuportável”, pelo seu mergulho na tentação ou na insistência “de existir, frente à qual o próprio suicídio é insolvente” (WISNIK, in FREITAS FILHO, 1988, p.9). O suicídio ganha o jogo da existência e da presença. A imagem única engole todo o livro; engole, inclusive, a voz de Armando. Ele foi o poeta desse suicídio, fez as elegias possíveis na sua linguagem poética.



Os livros posteriores foram diluindo o peso da morte de Ana. Mas ainda muito tempo depois ele explica que um acontecimento desse tipo “interfere, não só quando se dá a tragédia, mas acompanha, consciente ou inconscientemente, cada dia seu. Essa interferência não é boa, é má” (FREITAS FILHO, 2004). Duas décadas depois do salto, em *Raro mar* (2006, p.21) a invasão se faz poema, e chega:

#### Emulação

Sua morte empurrou minha mão.  
Sua mão pesa sobre a minha  
e a faz escrever com ela  
não como luva de outra pele  
mas como enxerto de outra carne  
emperrada, como a vida dela  
que parou, e vai apodrecendo  
dentro da minha, suando suor igual.

\* \* \*

Não todos os poetas que escreveram poemas inspirados na morte de Ana C. foram tão nocivamente influídos como Armando. Embora, durante a década de 80 e ainda depois, tiveram certo tom elegíaco de lembrança do ser querido. Por exemplo, Sebastião Uchoa Leite, num belo poema, incluído em *Obra em dobras*, que lembra dois encontros com Ana C. vai encenar, em duas estrofes e com permanentes referências duplas, o jogo da memória, a personalidade de Ana C., a relação escritura e morte (LEITE, 1988, p. 31).

#### Duas visitas

Fui visitá-la  
com meu black book  
(minha real Penélope era Drácula).  
Mostrou-me o lay out do seu.  
"Engraçado" eu disse "os seus  
em cima e os meus embaixo:  
é a simetria pela inversão".  
Telefonou:  
"Gostei muito  
do seu lúgubre livrinho preto".

Cinco anos depois  
foi a vez de ela me visitar.  
Enquanto fiz um café

ficou de pé  
olhando o canal e o mar  
em silêncio.  
Isso foi um ano antes do salto.

Poema construído na simetria pela inversão. Duas visitas simetricamente opostas: na primeira, as palavras ditas do discurso direto; na segunda, o silêncio. Na primeira, os livros; na segunda, o mar. Na primeira, o diálogo; na segunda, a separação de quem faz café e de quem olha a paisagem. Só não parece haver total oposição nos versos finais de cada estrofe: ao “lúgubre livrinho preto” se contraporia “o salto”. Que relação se estabelece na lembrança dos encontros entre esses dois fatos? O *salto*, na verdade, resignifica o *lúgubre livrinho*, e resignifica a frase da Penélope/Drácula, construindo uma premonição. Não se trata dos poemas ‘doentios’ de Armando, o tom é diferente; porém, ‘o salto’ continua sendo a palavra final e também primeira, que retrospectivamente lança um olhar incisivo sobre o poema.

No entanto, chama a atenção um automatismo de leitura. Por que a Penélope/Drácula é identificada sem mediações com Ana C.? Falando de poesia brasileira contemporânea, dizer *salto* é dizer Ana C. O poema torna evidente a maquinaria da homologia que começara, no mesmo dia do salto, a funcionar. Momento motor da interpretação: somos induzidos a fazer as contas para reconhecer datas. Sabemos o ano do salto: 1983; um ano antes, 1982, é o ano da figura silenciosa e contemplativa da segunda visita; cinco anos antes, 1977, estaria a primeira das duas.

### **O valor da arte em travessia**

O poema de Sebastião Uchoa Leite traz, aliás, outro dado que recupera algumas das discussões do primeiro capítulo: o convívio, as leituras mútuas; e se coloca no lugar da lembrança de um encontro específico. Leite, no mesmo movimento, vampiriza o procedimento de Ana C.: introduz e explora fragmentos da realidade, da vivência, no poema; e, como ela, os tensiona, discutindo a intimidade que eles poderiam comunicar. O poema construído como uma lembrança consegue estabelecer um jogo de presença/ausência, oscilação que está em pauta também – embora fazendo explodir toda verossimilhança –, como constataria Célia Pedrosa, em um poema de Cacaso (BRITO, 2002, p. 266):

Ana Cristina

Ana Cristina cadê seus seios?  
Tomei-os e lancei-os  
Ana Cristina cadê seu senso?  
Meu senso ficou suspenso  
Ana Cristina cadê seu estro?  
Meu estro eu não empresto  
Ana Cristina cadê sua alma?  
Nos brancos de minha palma  
Ana Cristina cadê você?  
Estou aqui, você não vê?

“Esse convívio – entre amigos, entre vida e morte – é ratificado (...) construído como diálogo em presença/ausência” (PEDROSA, 2007, p. 241). Uma convivência anacrônica e espectral, como assinala Pedrosa, construída também era no poema de Sebastião. Cacaso escancara a vontade dos poemas post-mortem de se dirigir a Ana C., encenando tanto essa vontade quanto a sua armadilha, a sua impossibilidade. Ana Cristina só aparece na sua forma de desaparecer, ela é inapreensível; enquanto, na voz construída pelo amigo/inimigo, ainda quer ser: ‘Estou aqui’. O diálogo coloca a linguagem em circulação, e a voz ladroa de Ana é processada. Cacaso – também com o estandarte do carinho, mas um carinho menos solene – parodia a voz de Ana, reatualiza a sua morte, sim, já não se pode não fazê-lo, mas também coloca em questão as formas que ela tem de participar da palavra poética.

Ana é convocada para dialogar, elipticamente, sobre a sua própria desapareição, quando já não é possível dialogar com ela – ‘cadê você?’. A palavra de Ana C., – que diz: ‘estou aqui, você não vê?’ –, devia começar a circular por circuitos que não fossem a repetição e constatação da morte. Pois de fato, no final de 1984, os escritos “críticos” não passavam de um punhado de resenhas que pouco falavam da poesia e focavam na figura da escritora; além alguns textos nostálgicos sobre a notícia da sua morte, como dizíamos.

A fortuna crítica tem um patamar mais sólido em 1984, com o primeiro artigo crítico de mais fôlego sobre a poesia de Ana, “Singular e anônimo”,<sup>37</sup> de quem tinha sido seu professor, Silviano Santiago. Ele toma um dos traços mais particulares e significativos da poesia de Ana C., a preocupação com o leitor e a (im)possibilidade de comunicar segredos, intimidades ou verdades no poema. No entanto, a principal intenção de Santiago parece ser outra que apenas fazer uma leitura dessa poesia.

---

<sup>37</sup> O artigo apareceu pela primeira vez no *Folhetim da Folha de São Paulo*, no dia 4 de novembro de 1984, no N° 407, e foi reeditado em *Nas malhas das letras*, em 1989, onde aparece datado em 1985. Aqui utilizamos a edição de 2002.

Santiago faz, no artigo, uma didática da leitura de poesia, que se posiciona contra as leituras que procuram uma interpretação do poema plausível de se impor sobre outras por ser mais ‘verdadeira’. Diz claramente: “a morte de todo e qualquer poema se encontra na esclerose otimista (...) da sua compreensão” (SANTIAGO, 2002, p.64). Para alicerçar esta idéia a poesia de Ana C. cai como uma luva, porque tanto propõe quanto encena essa mesma posição de leitura e escritura.

Percorramos brevemente os caminhos do raciocínio de Santiago. Ele explora a apresentação de dois leitores ‘equivocados’ que aparecem em *Correspondência Completa*. Ali, Júlia, que assina a carta, queixa-se porque os modos de ler dos seus interlocutores, Gil e Mary, dificultam a sua escrita. Repitamos a citação feita na Introdução:

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 (ATP, p.120).

Gil lê “para desvendar mistérios”, procurando os “segredos biográficos”. Ele seria, segundo Santiago, o leitor detetive: “Fica esquadrinhando todo canto do poema (com a lente na mão), à procura de uma pista que lhe revele o autor, quando o problema da leitura não é o autor, mas ele próprio, leitor” (SANTIAGO, 2002, p.69). No outro extremo, está a leitora Mary, que lê como se tudo fosse literatura pura e “não entende as referências diretas”; o poema estará seguro e seco na sua autonomia literária. Proibido tocar: o poema vira monumento.

Com Santiago, a didática da leitura de poesia vira lição de cidadania, e a coragem de ser leitor é a coragem de ser cidadão. Porém o leitor sabe “que, tocando o monumento (ou pisando na grama dos nossos jardins públicos), o cidadão é passível de multa” (SANTIAGO, 2002, p.71). Ser cidadão é, no artigo de Santiago, assumir o perigo de tocar e ser tocado – ou multado –, tal como acontece no gênero da correspondência e qualquer discurso aberto a uma resposta que possa atingi-lo nos seus preceitos. No caso da poesia, como analisa Silviano, o leitor tem a capacidade de aceitar a travessia do poema e se deixar tocar, com a condição de abandonar as idéias preconcebidas sobre a pureza da palavra poética, assim como sobre a possibilidade de revelar intimidades.

A profanação da uma palavra poética que se quer pura, assim como a profanação da palavra que se quer puramente comunicativa, estariam na exigência feita aos leitores de uma *Correspondência Completa*, dirigida a eles, os singulares e anônimos ‘my dear’. Leitores que

deixariam de ser passivos, deixam de apenas consumir o poema, e passam a usá-lo. No entanto, essa profanação não deve ser confundida com o gesto ingênuo de “cuspir na estátua”, achando que “é um gesto de contestação a um regime mais amplo...” (José, 1976, p. 12), tal como advertia Ana Cristina. Para Silviano, profanar é usar, tal como o entende Giorgio Agamben, em “Elogio da profanação” (2007). Conforme Agamben, nas últimas décadas do século XX se deu um auge da museificação do mundo. Diversas prescrições foram colocando bens materiais e culturais, formas de comportamento e paisagens, fora da circulação: museus, parques nacionais, patrimônios da humanidade, colocam as pessoas em situação de meros espectadores ou consumidores. Se, explica Agamben, sacralizar – assim como museificar, ou espectacularizar – é tirar da circulação, do uso dos homens, é fazer de alguma coisa algo intocável; a profanação, pelo contrário, consistiria em tocar, em devolver ao uso e à circulação aquilo que fora retirado. Tratar-se-ia de lhe restituir o valor de uso por sobre o valor de consumo.<sup>38</sup>

Assim como Agamben, tanto Santiago quanto Ana C. em sua poesia estão chamando a atenção e tentando devolver a poesia ao seu uso, que o leitor não consuma, que não detenha a travessia, que faça do poema, em termos de Barthes, um texto escrevível.

Mas, voltemos a Santiago e sua relação com as malhas da consagração de Ana C. Como já dizíamos, o ensaio não se dedica tanto a estudar a poesia de Ana, nem a sua figura, quanto a fazer advertências sobre modos de leitura inférteis ou até perigosos: “É leitor autoritário o que enfrenta as exigências do poema com idéias preconcebidas e globalizantes” (SANTIAGO, 2002, p.54). No entanto, cabe ainda perguntar pelo significado da advertência naquele momento. Esboçemos uma resposta possível: as duas leituras que Santiago exemplifica, via *Correspondência Completa*, são duas leituras autoritárias que, naquele final de 1984, aparecia como oportuno assinalar por vários motivos. De um lado, a poesia dos anos 70 começava a se estabilizar como objeto de estudo e, evidentemente, tratava-se de um tipo de poesia que facilmente poderia morrer no congelamento de leituras biográficas ou sociológicas, ou ser assassinada numa única procura da qualidade estética textual. Outro motivo plausível, e mais específico, a colocação de Santiago parece ser necessária porque a poesia de Ana C., que joga nos limites do voyeurismo do leitor, ao ser re-significada pelas circunstâncias da sua vida e morte, poderia ser um prato cheio para esse tipo de leitores detetives ou autoritários.

---

<sup>38</sup> “A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu”, diz Agamben no ensaio; seria interessante relacionar essa afirmação com a impossibilidade de museificar algumas obras dos 70. Uma pergunta parece se delinear: quais dessas obras se apresentam como uma forma de resistência à museificação, e quais outras foram simplesmente consumidas pelos espectadores e o mercado?

Silviano Santiago, talvez, tentava salvar premonitoriamente Ana C. de uma canonização que se prefigurava garantida, mas estéril, esclerosada desde seu começo; e, ao mesmo tempo, com seu prestígio de escritor e crítico engrossava o caldo de um outro tipo de mito de consagração, um mito mais caro à crítica, como veremos. Uma consagração alicerçada no princípio ético do pós-estruturalismo e da qual, de alguma forma, esta dissertação também é subsidiária: “No aceptar nunca que algo sea definitivo, intocable, obvio, inmóvil (...) La ética del desvincularse de las formas constituidas de experiencia” (FOUCAULT apud. JAY, 2003, p.83). Assim, no alto valor dado à fuga, à dispersão, parece nascer uma segunda imagem consagratória: Ana C., a poesia/poeta que não se deixa prender.

### **Leituras da poesia: achar a chave, enxergar a dissolução.**

Tentemos avançar. Como analisa Maria Lúcia de Barros Camargo em *Atrás dos olhos pardos* (2003), depois de consignar os escritos feitos sobre a poesia de Ana C. até 1990:

Esse breve levantamento da fortuna crítica da obra de Ana Cristina Cesar na década de 80 evidencia dois aspectos relevantes e contraditórios: de um lado, o consenso quanto ao valor dessa obra, especialmente pelo destaque, pela diferença, comparativamente à obra produzida por sua geração; de outro lado, a ausência de um trabalho crítico mais abrangente e aprofundado, que busque, pela análise da obra em seu conjunto, entender o lugar, a especificidade e o sentido dessa poética. É nesta lacuna que se insere este estudo (CAMARGO, 2003, p.25).

Sem dúvida, o excelente ensaio de Camargo consegue realizar a proposta de constituir-se em um estudo abrangente da obra de Ana C. como um todo. O estudo tem uma visão ao mesmo tempo panorâmica, coerente, e suficientemente aprofundada, dos aspectos mais relevantes da escrita de Ana e dos diferentes tipos de texto que ela produzia. Assinalemos alguns dos temas ali apresentados, muitos deles pioneiros, que passaram a constituir o patamar básico para os estudos posteriores.

O ensaio começa localizando e diferenciando Ana C. do contexto da geração marginal, para depois partir para a análise das diferentes publicações. Assim, começa um percurso por *Inéditos e dispersos*, onde muitos dos poemas são analisados em profundidade, e delineia-se uma “aprendizagem” de Ana do labor poético. Logo após, Camargo percorre o trabalho intertextual que Ana C. estabelece com outros poetas, levantando e revelando de forma rigorosa as mais importantes das alusões do castelo: Jorge de Lima, Baudelaire, Manuel Bandeira, Mario de Andrade. O procedimento é descrito com o termo/conceito “vampiragem”

– também assinalado como ‘ladroagem’, ou ‘gatografia’ –, muito caro à crítica posterior. Outro dos textos do livro chama a atenção sobre outro traço central na poética de Ana: a exploração e desconstrução dos gêneros íntimos, e da ilusão de confissão, em relação a questão do feminino.

Destaquemos também que, em contraposição a ausência de leitura analítica das poesias que se identificava até aquele momento, o ensaio de Maria Lúcia é minucioso na análise, particularidade comum com outro imprescindível ensaio escrito contemporaneamente ao de Camargo: *Até segunda ordem não me risque nada. Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*, de Flora Süssekind. O ensaio, publicado em 1995, foi escrito em 1989, como diz a “Nota Prévia”, e serviria como introdução a um volume com traduções feitas por Ana, alguns rascunhos mais o *Caderno de Portsmouth*, que só fora finalmente editado por Augusto Massi em 1989. O livro planejado não saiu, mas o trabalho com o acervo “confirmaria a importância do trabalho de tradução na afirmação de uma dicção poética própria, chamaria a atenção para o processo de composição de certos poemas”, núcleos imprescindíveis na hora de entender em profundidade a poesia de Ana (SÜSSEKIND, 1995, p.7).

Não se trata de um trabalho panorâmico como o de Camargo; no entanto, Süssekind consegue enxergar e evidenciar um procedimento de leitura e escritura abrangente, um procedimento composicional que parece funcionar em todos os níveis da escrita de Ana: a sua poesia – mas também muitos dos ensaios e, claramente, as traduções – como uma ‘arte da conversação’, que abarca e cruza as formas de ler, traduzir, escrever, desenhar.

Certamente o ensaio de Flora, de menos de setenta páginas, é o texto de análise da obra de Ana Cristina mais influente. Os motivos parecem ser vários: o prestígio da autora na crítica brasileira e internacional, a potência explicativa do conceito que guia as leituras, uma perspectiva, ao mesmo tempo, específica e abrangente. Mas, além disso, de forma particular, trata-se da primeira pesquisa que trabalha com o acervo – os cadernos e os rascunhos – de forma minuciosa, e que chega até ele tentando traçar uma narrativa diferente à colocada por *Inéditos e dispersos* e os textos imediatamente posteriores.

No entanto, não se trata de um contra-discurso, cabendo aqui um pequeno parêntesis: no Instituto Moreira Salles existe um cartão postal dirigido por Flora Süssekind a Waldo e Maria Luiza Cesar. Através dele agradece por ter tido acesso ao acervo e pergunta se algum dos textos que ela citará e publicará deveria ser retirado. Ou seja, de um lado, vemos de que forma – além de conceitualmente, no traçado de uma narrativa – o arquivista ou pesquisador constrói o arquivo ao seu passo: Flora deixa novos documentos. De outro, podemos ver que

os herdeiros exercem uma autor-idade, embora não plena, nessa nova narrativa. De fato Flora não incorrera em indiscrições, nem faz no seu livro nenhum tipo de crítica negativa à imagem ou à poesia de Ana. Pelo contrário, *Até segunda ordem...* ilumina a potência e a sofisticação poética dos textos, sem necessidade de desvendar dados biográficos que contradissem a memória que a família construiu.

Voltemos ao livro. No começo se definem as coordenadas:

Não, não se trata de quebrar lanças mais uma vez por um ‘biográfico, demasiado biográfico’ ou por um ‘literário, apenas literário’, mas de lançar de cara os dados – ‘Autobiografia. Não, biografia.’ – e fixar os pontos de partida desta tentativa de aproximação crítica da escrita poética de Ana Cristina Cesar (SÜSSEKIND, 1995, p.9).

A frase reduplica a advertência feita por Silviano Santiago: não ler os poemas como demasiado biográficos, nem como apenas literários. Mas Flora dá um passo além, traçando um fio entre a poesia e as duas leituras que, embora assinaladas como errôneas, são perigosamente estimuladas pela própria poesia. A arte da conversação não faz senão encenar uma “espécie de tensão constante entre (...) dicção aparentemente ‘muito pessoal’ e postura quase sempre ‘em guarda’” entre, continua Flora, o ser *fiel aos acontecimentos biográficos* e a *literatura como clé* (SÜSSEKIND, 1995, p.10).

Ou seja, Flora não precisa entrar nos acontecimentos biográficos nem em questões extra-literárias para que eles funcionem como um dois pólos que provocam a tensão na poética. E, aliás, desde a poética, desde o conceito/dispositivo achado, se pode ler e re-significar o dado biográfico final. O ensaio fecha com uma instigante frase: “A dissolução, como se vê, pode ser uma arte” (SÜSSEKIND, 1995, p.66). A idéia de dissolução decorre da imagem em abismo do sujeito poético, do sujeito permanentemente descentrado, aludido na construção em-vozes, ou na ‘vampiragem’ trabalhada por Maria Lúcia Camargo. Mas, sem dúvida, permite ler desde a estética, desde certa valoração do inacabado e fugidio uma nova forma de consagrar tanto produções artísticas quanto vidas, tanto como princípio estético quanto ético. Enxerga-se o valor da dissolução e da dispersão que adquirirá mais peso, muito mais, na crítica posterior.

### **Informes para uma academia**



Mas retornemos ao ensaio de Maria Lúcia Barros Camargo, para poder avançar sobre os textos acadêmicos surgidos depois dele. Retornemos ao seu começo. *Atrás dos olhos pardos* se abre, sob o título “As origens”, com a seguinte frase: “A notícia do suicídio da poeta Ana Cristina Cesar tocou-me fundo naquele final de outubro de 1983”. Maria Lúcia conta que naquele momento pensava dedicar a sua pesquisa a um estudo aprofundado da poesia marginal. No entanto, o foco do trabalho mudou:

Atração por essa instigante palavra de mulher e alguma perplexidade com essa poesia que eu ainda não sabia definir: esses eram os sentimentos e as reflexões que me ocupavam quando li a trágica notícia. O mergulho em sua obra foi inadiável e inevitável (CAMARGO, 2003, pp. 15-16).

Se o de Camargo é o primeiro estudo acadêmico sobre a poesia de Ana C., poderíamos dizer, fazendo tautologia, que as leituras acadêmicas da obra de Ana C. se iniciam e são movidas pelo seu suicídio. A afirmação, embora certa, parece exagerada, principalmente para o rigoroso livro de Camargo, que apaga a importância inicial do suicídio com o se desenvolver do ensaio, e que não faz uma leitura que procure chaves biográficas, ainda que sem negar as relações do texto com o extra-literário.

Mas o fato é que o livro abre com um movimento discursivo que se repetirá em outras teses e dissertações sobre Ana, mas também sobre outros autores. Primeiro, uma pulsão do autor a dizer ‘eu’, a declarar no prefácio ou na introdução – como se o *eu* tivesse que ficar fora do texto acadêmico – o seu gosto, a circunstância pessoal que o fez chegar a Ana C. como objeto de estudo. No mesmo sentido, depois, se confessa uma primeira fascinação com o texto – cuja atenção, às vezes foi acordada pelo interesse na biografia. *Eu* e o meu encanto por Ana C. Depois tirar o *eu*, como corresponde à linguagem acadêmica mais tradicional. Por último, a necessidade de explicar essa fascinação, achar explicação para o encantamento. Como se esse encantamento congelasse, como se fosse obra de uma força mágica encantatória, e o estudo raciocinado e explicativo fosse o antídoto contra ela. Ana C., encantadora. Mesmo encanto irracional do *punctum*, frente ao que se procura – e se acha – o interesse sensato que passa a ser explicado pelo *studium*. O estudo final sobre a obra de Ana, sensato e acadêmico, que “il n’est pás traversé, fouetté, zebre par um détail (*punctum*) qui m’attire ou me blesse” (BARTHES, 1980, p.69). O *punctum* que punge e atravessa – que não dá para entender – fica na porta de entrada do texto, quase do lado de fora; enquanto dentro ficaram, fulgurantes, as pegadas do *punctum* que, assim, precariamente exposto acha a sua única forma possível. Em tal caso, a crítica, como dizia Mattoni na epígrafe, tentará explicar, dar luz, à obscuridade do momento inexplicável da experiência da leitura.

O mesmo movimento, entre *punctum* e *studium*, é colocado na apresentação ao livro de Ana Cláudia Viegas.

Por que Ana Cristina Cesar? Seria essa a pergunta? A primeira leitura – casual e descompromissada – de seu texto aos poucos dá lugar a uma instigante busca de chaves. Eu, leitora, havia aceitado o pacto, atraída pelo brilho cego do cadeado (VIEGAS, 1998, p.15).

O texto também fora apresentado originalmente como dissertação para PUC-RJ no ano 1991. *Bliss & Blue. Segredos de Ana C.* (1998) tem um título, no mínimo, enganoso, pois o livro não revela nenhum segredo, como os textos de Ana C.. Viegas, pelo contrário, faz uma pertinente pesquisa sobre os conceitos de autor, de autobiografia e do que hoje chamaríamos de auto-ficção, fazendo a análise cruzar a porosa fronteira poesia/vida, sem deixar de ler o texto e os diferentes cruzamentos de discursos que o envolveram. Como diz Marília Cardoso sobre o estudo no prefácio: “não é mais um exercício analítico, nem mais uma tentativa biográfica, empenhados na revelação de um poema enigmático” (in VIEGAS, 1998, p.14). Ir além do texto; nesse sentido, Ana Cláudia anota no capítulo dedicado às conclusões:

A continuação *ad infinitum* da tentativa de decifração, certamente, só aumentaria a perplexidade, constatando cada vez mais a fluidez da *persona*, que se nega a ser aprisionada numa forma definitiva (...) Se tinha por hipótese o questionamento das fronteiras rígidas entre real e ficção, vida e obra, o desenvolvimento do projeto se valeu de seu próprio fracasso. A inexistência daqueles limites impediu a delimitação precisa da autora Ana C., mas essa impossibilidade mesma trouxe ainda mais argumentos para defesa dos meus pressupostos (...) À medida que o quebra-cabeça ia sendo montado, no entanto, surgia entre as peças um fio condutor bastante peculiar: o indecيدido. (VIEGAS, 1998, p.104).

A citação é extensa porque nela se colocam tanto a hipótese quanto o resultado como procuras e achados do poroso, o fluido, o indecيدido, tudo aquilo que questiona as delimitações claras. E deixa ver como essas características tornam-se, ao mesmo tempo, problema e confirmação da crítica.

Relendo o exposto até aqui, por contraste, esboça-se o mais grave pecado que, segundo a crítica, ela própria poderia cometer neste final de século: achar que o texto encerra alguma verdade, um segredo.<sup>39</sup> Pecado porque remete ao autoritarismo do leitor assinalado por Santiago, sendo o autoritarismo, de esquerda ou de direita, o grande inimigo dos artistas e intelectuais a partir da década de sessenta. Principalmente para a crítica que analisa e gosta da poesia de Ana C., a ética da leitura é “el imperativo de *no* decidir de manera definitiva cual es la interpretación correcta, el mandato de ahogar el deseo epistemológico de ‘captar bien el

---

<sup>39</sup> Por isso, não deixa de chamar a atenção o título escolhido por Viegas e, da mesma forma, o título escolhido para o artigo de Florencia Garramuño, “Los secretos de la esfinge”, 2001.

texto” (JAY, 2003, p. 88). Jay coloca de forma clara a armadilha: não decidir a leitura é um imperativo, um mandato. Proibido proibir.

De qualquer forma, os preceitos de fluidez não são uma característica imposta pelo olhar crítico. De forma semelhante, o texto de Ana C. resiste a ser ‘bem captado’. A estética/ética da dispersão e da dissolução seria uma estratégia tanto encenada pelo texto quanto procurada pela leitura num movimento duplo e cúmplice. Porque se o gesto pós-estruturalista identifica a ética com a resistência à ordem social externa, essa ética basear-se-ia em uma determinada visão do estético que prefere a obra que não oculta as tensões e as lutas com os materiais e com os signos – que Jay identifica com a arte moderna –, arte aberta a intrusões externas, mistura de representação e presença, arte alegórica em termos benjaminianos (JAY, 2003, p.92) sobre obras acabadas, belas, concluídas.<sup>40</sup>

***Todo texto desejaria não ser texto.***

Assim, predomina na crítica de Ana C. uma abordagem que se enquadraria no paradigma pós-estruturalista ou desconstrucionista, mas também é o texto quem se propõe no marco desses olhares.

Ana inicia a sua produção ao mesmo tempo que o pensamento de filósofos como Barthes e Foucault atravessava uma reconfiguração de rumos, através de textos que recolocavam a problemática do autor – agora dentro e fora do texto –, do trabalho com a biografia, a autobiografia, as escritas íntimas, da pergunta pelo lugar do corpo, etc. A essa clivada colocação se deveria, segundo alguns críticos, como Francine Gripp de Oliveira (2001), a oscilação entre o acabamento estético da sua poesia e o mascaramento das identidades nos textos, de um lado, e as referências diretas, os dados biográficos, do outro. No entanto, Ana C. parece participar de forma total do olhar pós-estruturalista, que conserva, para discuti-lo, o movimento anterior no seu seio. A bibliografia utilizada nas teses e dissertações

---

<sup>40</sup> Diz Martin Jay sobre o tema: “En lugar de elogiar la obra de arte como un todo bello y orgánico, una estructura que lleva en sí misma su propósito y proporciona una manifestación sensorial de una idea, un objeto delimitado que se atiene a sus propias leyes inmanentes, los postestructuralistas adhieren en cambio a la obra modernista (o en ciertos casos, posmodernista) ‘en crisis’. Es decir, ven el arte más como un ámbito abierto a las intrusiones exteriores que como completamente autosuficiente, más como una mezcla complicada de representación y presencia que como puramente una cosa o la otra, más como lo que Walter Benjamín habría llamado alegórico antes que simbólico” (JAY, 2003, p. 92).

parece corroborar esta característica: os últimos livros de Foucault e Barthes são moeda corrente na maioria dos textos críticos.<sup>41</sup>

Talvez seja este intercâmbio, ou correspondência, de discursos entre a produção de Ana e o pensamento pós-estruturalista, a razão pela qual o primeiro livro/tese publicado sobre a obra de Ana C. quase não seja citado por escritos posteriores.

Redigido como dissertação de mestrado para a PUC-SP em 1991, dois anos mais tarde, em 1993, publica-se *O desejo na Poesia de Ana Cristina Cesar*, de Regina Helena Souza da Cunha Lima. O objetivo do estudo, segundo diz a Introdução da autora, seria: “Como perceber a *tessitura textual* do desejo na escritura poética de Ana Cristina Cesar? Esta, a questão a *de(cifrar)*” (LIMA, 1993, p.21 – itálico meu). O estudo, em um obscuro tom que combina a linguagem poética e a cifra dos estudos semióticos, como dissemos, não teve muito fôlego dentro da crítica posterior sobre a poesia de Ana. A autora escolhe fazer uma análise textualista do desejo, mergulhando nas definições de Freud e Lacan, percorrendo com lupa os significantes, entre os quais a letra *t* passa a ser a chave de leitura do ensaio. A proposta, coerente em si mesma, aplicada rigorosamente à poesia de Ana C., deixa ver as suas limitações, dado que não consegue dar conta das problemáticas mais interessantes e inovadoras colocadas pelo texto.

De certa forma, o mesmo acontece no mais recente estudo publicado: *Territórios dispersos* (2007), de Annita Costa Malufe. O livro é a edição com poucas modificações da dissertação de Malufe para PUC-SP em 2003, cujo título era: “O texto louco de Ana C.: a poesia que a mídia não leu”.

Na introdução, Malufe coloca várias interessantíssimas perguntas. Primeiro: “Como escapar desta imagem da autora [jovem suicida] que se interpõe entre o leitor e o poema? Cabe-nos escapar? E esta mesma pergunta, cabe-nos, ainda, fazê-la?” (2007, p.18). A questão pode ficar apenas enunciada para manter o paradoxo, mas, em último caso, insta a responder: esquecer que a figura de Ana C. existe e se interpõe na leitura da sua produção, seria uma construção artificial do crítico. “Por más que parezca que construimos el pasado como un traje a medida, siempre hay algo que se resiste a ese resultado” (JAY, 2003, p.306), porque Ana C. traz com ela uma série de idéias prévias que não podem ser negadas, mas sim discutidas ou revisadas; não podemos construir retrospectivamente o objeto Ana C. sem levar em conta os textos que a uma figura inicial foram se somando, tal como assinalava Ana Cláudia Viegas. Portanto, deveríamos especificar o pedido de Santiago por um leitor sem idéias

---

<sup>41</sup> Cf. as referências bibliográficas dos textos de Ana Cláudia Viegas, Carlos Sá, Florencia Garramuño, Natalia Brizuela, etc.

preconcebidas, para dizer que, no caso da poesia de Ana, esse objetivo só seria possível fechando o texto a toda influência do exterior. Assumir para essas idéias a condição de preconcebidas, revela-se como uma condição para, tal como queria Santiago, evitar leituras autoritárias.

Mas voltemos a Malufe. Se a pergunta que ela coloca incita a um olhar complexo e não preconceituoso sobre o objeto, a abordagem proposta parece ser contraditória. Diz Annita: “como evitar as leituras simplificadas e inférteis que se apegam a uma pretensa ‘psicologia’ do autor? Como fugir de tal ‘obscurantismo bibliográfico’?” (2006, p.19). E responde: “ler um poema enquanto poema”, o “texto enquanto um real em si” (2006, p. 36).

O gesto radical de fechar o texto de Ana sobre si próprio parece surgir de alguns equívocos. Conforme diz Heloisa Buarque de Hollanda na quarta capa, o livro

veio, em boa hora, conferir a recorrente identificação romântica que vem sendo feita, desde o suicídio de Ana Cristina Cesar em 1983, entre a obra da poeta e sua trágica biografia. Ao se desvencilhar dessa já quase histórica vinculação, que tanto vem marcando a fortuna crítica e a divulgação da obra da poeta, a autora nos oferece uma leitura original (apud. MALUFE, 2007 – quarta capa).

*Marcando a fortuna crítica e a divulgação da obra.* Essa associação ao mito romântico, embora seja estendida à crítica, parece ser mais pertinente ao falar da mídia e da divulgação. Quando Malufe fala da mídia, está se referindo a essas resenhas/depoimentos para os quais Ana Cláudia Viegas chamava a atenção: foram feitos por admiradores e amigos. Não seria um equívoco procurar rigor crítico em textos afetivos e datados, como os de Marcos Augusto Gonçalves ou Reinaldo Moraes? Nesse sentido, por exemplo, os artigos deste último, se colocados juntos – e ainda mais se colocados juntos ao romance *Tanto faz* –, declaram paixão e fascinação por Ana e, por isso, não pretendem atingir uma linguagem ‘objetiva’, nem dar razões sensatas ao interesse pelo ‘objeto’.

Talvez essa insistência na constatação do ‘obscurantismo bibliográfico’ tenha levado Malufe a radicalizar o procedimento diametralmente contrário: contrapor às leituras biográficas o fechamento total do texto. Querendo tirar a Ana C. de leituras perigosas, Malufe acaba por mergulhá-la numa outra. Pois a abertura do texto não seria apenas uma proposta teórica compartilhada por críticos como Santiago, Camargo e Viegas – e com a qual concordo –, seria uma proposta dada pelos próprios textos, e pelas decisões de Ana Cristina de trabalhar com determinados materiais que colocam em questão e problematizam a relação com o extra-textual e o interlocutor – aliás, caras preocupações para Ana em seus textos críticos, que Malufe cita extensamente mas não consegue levar à sua proposta global.

Cabe, no entanto, um esclarecimento: dizer que a leitura de Ana C. deve levar em conta aquilo que está por fora do texto não implica a negação do texto, nem sequer minimiza a sua importância. Quando Silviano Santiago ou Ana Cláudia Viegas analisam a obra de Ana e se posicionam em um tipo de leitura, realimentam a importância do seu texto. Martin Jay, em “El enfoque textual de la historia intelectual” (2003), vai percorrer as modificações do enfoque textualista para a análise de textos, principalmente através das discussões entre seus defensores ou detratores, até chegar ao mais contemporâneo, o *textualismo desintegral*, que ele identifica com a desconstrução. As últimas correntes do textualismo, então, têm mostrado uma insistência “por dissolver las fronteras o al menos por mostrar en qué medida son porosas, y por textualizar así los contextos” (JAY, 2003, 301). O desintegral coloca em questão a fronteira mesma, textualizando o extra-textual e, por extensão, o extra-literário. Os textos, diz Jay seguindo Derrida, “se refieren interminablemente a algo diferente de si mismos; son un sistema no totalizado de indicios que se oponen a que se los reduzca a una trama” (JAY, 2003, p.303). Isso significa que uma abordagem textualista é problemática se o texto é fechado, inclusive, à heterogeneidade textual que ele traz para dentro de si próprio ou, em palavras de Walter Benjamin, à natureza alegórica do texto.

Es decir, la naturaleza alegórica del análisis cultural significa que siempre estamos implicados en el proceso de exponer las huellas de lo no textual, aun cuando expandamos la noción de texto hasta el punto de incluir en ella a la cultura como un todo. La inmanencia pura es un modelo de cómo operan los textos tan utópico como el de la trascendencia pura (JAY, 2003, p.305).

O texto de Ana estaria pedindo esse tipo de leitura, para não ser menosprezado. Pede uma leitura das pegadas no texto do que não é texto; uma leitura do autor no texto, também através das pegadas que, não totalizáveis, não cessam de assinalar a presença e, ao mesmo tempo, a desaparecimento. Com seu apelo ao interlocutor, com a colocação da problemática do autor jogando com a sua própria figura, com a introdução de dados referenciais, Ana C. na sua poética não faz senão declarar a problemática e a porosidade das fronteiras, “a passagem complexa entre escrita e vida” (BOSI, apud. MALUFE, 2006, p.13).

### ***Autobiografía. Não, biografía. Não.***

O texto que a priori poderia se associar mais facilmente às leituras biográficas, pelo escancarado tom lúgubre do seu título – tom que adquire novos acordes na identificação da

referência ao filme de Jean Cocteau – que, aliás, traz o nome da poeta, e pelo levantamento de dados biográficos é o que, paradoxalmente, vai *trabalhar* com a morte de Ana, e não apenas narrá-la, repeti-la ou representá-la.

*Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, de Italo Moriconi, aparece em 1996. Um livro raro. Faz parte da coleção “Perfis do Rio”, e se apresenta ao público como uma biografia. Certamente, os dados levantados sobre a vida e a trajetória de Ana são muitos, no entanto, nenhum que satisfaça desejos de voyeur do leitor. *O sangue de uma poeta* leva ao limite a proposta da própria Ana: coloca a isca do biográfico, que fica relampejando em traços leves, sempre misturada a outros discursos, agora inseparáveis deste. Em sucessivas apelações a uma futura biografa, Moriconi leva ao limite o desejo do leitor, sussurrando provocativamente que ainda tem segredos.

A forma da escrita também quebra as expectativas de uma biografia clássica. Moriconi circula entre vários discursos: depoimento, testemunho, biografia, autobiografia, ensaio, análise de poesias. Valeria aqui uma longa citação do programa:

O propósito do presente livro é ensaístico e não factual. No entanto, o trabalho de releituras, pesquisas, conversas (não foram propriamente entrevistas) e sobretudo evocação (conjuração de fantasmas) e reflexão que levaram ao texto a sua forma final foram pautados pela presença de uma ansiedade biográfica (...) Vamos então telefonar para Ana, antigo anjo, linda, azul. Mas no lugar da voz dela, só vem algaravia de terceiros. Ou seus versos. Sua prosa. Nossa prosa, nosso pacto. Não sei se eu teria disposição para ir além da ascese preparatória e escrever uma biografia de Ana no estilo daqueles calhamaços americanos (...) A estrutura de depoimento subjaz ao texto todo. Meu guia foi a memória pessoal (...) marcada talvez mais ainda pelo incessante ouvir histórias e lembranças dela, urdidadas pelo trabalho coletivo da memória geracional. (MORICONI, 1996, pp.20-23).

Como sucedia no poema de Sebastião, onde lembrança e poema são um só, aqui, lembrança e ensaio também são. Ambos *indecidíveis* entre a ficção e a fidelidade aos acontecimentos biográficos. Tal como também se coloca no texto de José Castello, onde relata um encontro marcante, para ele, com Ana. Visão que retrospectivamente constrói/lembra a “deusa da zona sul”; no entanto, ele próprio desconfia e reafirma, ao mesmo tempo, a relação dupla entre a (auto)biografia e a ficcionalização: “Guardei a minha lembrança de Ana, talvez fantasiosa, quem sabe absolutamente falsa; no entanto, é a que me ficou” (CASTELLO, 1999, p.205).

Contudo, talvez o traço mais interessante da citação de Moriconi seja traduzir o conflito do crítico amigo ao convocar o objeto que, nesse caso e sem ser um dado desprezível, trata-se de uma amiga e poeta. Cruzam-se novamente as apreciações éticas e as estéticas, escancaradas no caso de Moriconi, que assume essa voz compromissada e parcial, mas que se apresenta nas escolhas críticas. Ao fazer da sua parcialidade a coordenada dada ao leitor,

abandona e não permite pretensões de verdades objetivas, entregando, em troca, verdades parciais e singulares. Na convocatória da amiga, bonita, azul, só vem fantasmas e retalhos de vozes, algumas espectrais, outras que a evocam. A mesma convocatória tinha sido feita por Jacques Derrida num depoimento em homenagem ao seu amigo e mestre, Roland Barthes:

Quando digo Roland Barthes es a él a quien nombro, más allá de su nombre. Pero como a partir de este momento precisamente él es inaccesible al llamado, como la nominación es incapaz de convertirse en invocación (...), es a él en mí a quien yo nombro, atravieso su nombre para ir hacia él en mí, en ti, en nosotros. Lo que pase en relación con él y se diga de él queda entre nosotros. (DERRIDA, “Las muertes de Barthes”, 1981).

Quando nomeamos Ana C. é a ela quem tentamos nomear, além do seu nome. Mas Ana é inacessível ao chamado, ao nosso, ao do Moriconi. Então, ele deve partir para ela nele, ela nos amigos, ela em todos nós. As imagens que de Ana ficaram na comunidade sagrada, no convívio. Moriconi, cruzando essas vozes e se salvaguardando na constatação da existência de múltiplas versões, se permite abrir e mexer, embora reafirmando, o mito de Ana.

De um lado, então, a partir de *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta* vai se mostrando uma possibilidade de falar, de tocar o corpo de Ana. E essa possibilidade se abre, principalmente, para a crítica. Não porque a crítica precisasse falar os não ditos ou revelar os segredos de família, mas sim colocar a sua poesia e figura em circulação, não como um objeto morto – que não pára de morrer – e no que só se procura, como numa mesa de morgue, as causas da morte. O crítico se permite ver alguma coisa que modifica o próprio sujeito que escreve:

Muy a menudo el crítico *no quiere ver* eso: eso que definiría el lugar de una abertura, de una brecha que se abre bajo sus pasos; eso que siempre lo obligaría a dialectizar – por lo tanto a escindir, por lo tanto a inquietar – su propio discurso (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.41).

Inquietar o próprio discurso: o gênero biografia é questionado e redefinido. No entanto, não devemos esquecer que a (auto)biografia geracional de Moriconi também está contextualizada pelo marcado ingresso do *eu* na escrita ensaística, dos últimos anos.

Sem precisar fazer uma biografia apócrifa, sem precisar desaturar a imagem de Ana, sem deixar de homenagear e acariciar a lembrança da amiga, Moriconi consegue movimentar a imagem. A morte de Ana começa a trabalhar porque – como já aparecera num depoimento do próprio Italo para Ana Cláudia Viegas – se dá uma interpretação da morte que faz os textos e o gesto da desapareição da autora significarem literariamente, esteticamente e culturalmente. Moriconi toma a potencialidade escriturária do suicídio, e a faz ser mais texto. “El suicidio implica una voluntad de escribir la muerte, de extraerla de su lugar inefable, de su



perpetua iminencia, de su presentimiento indecible” (MATTONI, 2003, p.124). No movimento, entrega ao ato um valor ainda maior: para a crítica literária, o suicídio pode ser uma escrita da poeta, e não apenas o ato final de uma profunda depressão.

### **Hagiografia ou o amor pelo fugidio.**

Flora Süssekind, em “Hagiografias” (2007), dez anos depois da aparição do livro do Italo, vai chamar a atenção para a valoração do ato suicida que, com a biografia, ganhara novos rumos, mas que, como dissemos, é quase onipresente interpretativamente desde que a morte de Ana acontecera.

Na fortuna crítica de Ana C., em relação a essa valoração da morte, podemos chamar a atenção junto com Flora para um poema de Cacaso, “Surdina”. Ali, listados em tom jocoso, com rimas abertas e em sílabas tônicas, criando uma música fácil, aparecem os nomes de Tenório Jr., Elis Regina, o velho Vina, Clara Nunes... e fecha (BRITO, 2002, p.251):

Lá vai a morte afinando  
o coro que desafina...  
Se desse tempo eu falava  
do salto da Ana Cristina...

A morte de Ana é sublinhada, como diz Süssekind, pelo fato de não falar dela. Mas a questão central do poema é o valor do póstumo: a morte cria um padrão de leitura para esses escritores excepcionais: o coro que desafina, os raros, são homogeneizados, harmonizados no coro da “melhor prata da casa/ o melhor oro da mina”. A morte possibilita a canonização e cobre de ouro essas figuras, com a condição de lhes colocar uma surdina: filtra o timbre, e abafa o som, igualando as vozes.

Uma tensão similar aparece, colocando as suas contradições, em um poema de Italo Moriconi, do livro *Léu* (1988):

ana cristina cesar  
ela quis a fascinação do vôo.  
mas não há vôo, não há ovo, nem galinha.  
era possível uma carta agora, assim,  
levantaram-se os mortos? O salto

não há fascinação, nem mar  
da tranquilidade não era despedaçar  
um anjo, para torná-lo antigo  
à revelia é que se vive

pra melhor morte

Em primeiro lugar o poema já não tem a Ana por destinatária – “era possível uma carta agora?” –, mas reconhece o desejo. É um poema das expectativas truncas: as de Ana, não há fascinação, nem mar. As dos mitógrafos: não há tranqüilidade. As dos amigos escritores: não é possível a carta se os mortos não levantam. Aqui a própria ilusão rota de quem escreve o poema, que coloca a interrogação. Despedaçar um anjo, fazer a sua autópsia, não traz tranqüilidade. O poema traz a necessidade de não congelar a Ana, de não deter a sua travessia de anjo. Salvar a Ana C. de ser um anjo despedaçado, antigo como um poeta canonizado. “à revelia é que se vive/ pra melhor morte”, ecoam os últimos versos do poema de Italo Moriconi, quem, em outro livro, lembraria e reverenciaria os nomes de vários mortos jovens da década de 70 (2002, p.119), cujas vidas, mortes e produções se desvinculavam permanentemente de todas as formas já constituídas.

Avancemos na interessante colocação de Sússekind no seu artigo. Ela identifica que, nas leituras feitas sobre a produção de alguns escritores brasileiros que tiveram uma vida breve, mortes prematuras ou trágicas – como Torquato Neto, Ana Cristina Cesar, Cacaso, Paulo Leminski ou Caio Fernando Abreu –, haveria uma “dominância biográfica”, um interesse particular pelos fatos e as vivências dessas pessoas. De forma subsidiária, esse interesse biográfico se expressou numa construção retrospectiva de narrativas dessas vida sob o esquema das vidas de santos, as vidas exemplares, hagiografias. Diz Sússekind:

São vidas impregnadas, a posteriori, de intencionalidade, são destinos nos quais se enxerga, nos mínimos detalhes, a marca da excepcionalidade (...) Nesse sentido a perspectiva crítica parece se deixar contaminar quase sempre por esse dado hagiolátrico inicial. O que é no mínimo desconfortável. E pode por vezes sugerir a reação inversa – a desconfiança de que só pode haver algo errado aí. O quê é que permite a eles serem vistos como tão exemplares? Ainda mais quando se percebe que já há mais de uma geração de críticos ocupados na construção dessas hagiografias (precocemente nostálgicas) do tempo presente ou do passado recente. Pois se o processo de canonização foi iniciado pelos contemporâneos imediatos desses autores, ele seria reforçado significativamente por uma parcela dos que vieram depois (SÚSSEKIND, 2007, pp. 46-47).

A *reação inversa*, a desconfiança da crítica nas leituras hagiográficas de Ana, como as que analisamos no segundo capítulo, parece ter se materializado na procura de um traço diferente, que de qualquer modo continuava tornando a Ana uma ‘eleita’. Se, como analisávamos na cronologia feita por Waldo Cesar e nos ensaios fotográficos de *Inéditos e dispersos*, através deles se construiu uma hagiografia que seguiria retrospectivamente a marca da excepcionalidade; na crítica, tal como assinala Sússekind, também se pode ver esse tipo de

construção, mas sob um outro signo. Se nos primeiros casos se filia a Ana a uma trajetória de sucesso pelas instituições família/escola/ igreja/ profissão, linha sem desvios à sina poética; no caso da crítica, a hagiografia seria marcada mais fortemente pela procura da dissolução do sujeito do princípio ao fim, na sua vida e na sua poética. O elogio do inapreensível, do inclassificável. Para a crítica Ana vira uma santa pós-estruturalista. Nenhuma vitrine poderia contê-la.

Portanto, como sugere Sússekind, desconfiemos; e recuperemos uma provocação que ela lança:

Talvez valesse a pena verificar, nesse sentido, quantos dos artigos e das teses sobre a sua poesia contêm suicídio, salto, melancolia, paixão, morte ou expressões semelhantes já no título, indicando inequívoca preferência por uma patologização temática. (SÚSSEKIND, 2007, p.52).

Revisemos, levantando a luva do desafio, a maioria dos títulos das dissertações e teses: “O texto louco de Ana C.: a poesia que a mídia não leu”, “Luvas na marginália”, “Tensão do talvez”, “A tensão entre o dizer e o não dizer”, “Âncoras ao vento: ensaios da desconstrução em Ana Cristina Cesar”, “A máscara como assinatura: figurações do sujeito na poesia de Ana Cristina Cesar”, “Pé na estrada: uma poética da viagem em Ana Cristina Cesar”, “Guerrilha e prazer; três transgressoras na ditadura militar: Leila Diniz, Rita Lee e Ana Cristina Cesar”, “Sobre asas e abismos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar”, “Desvanecimento poético: outra existência possível nos textos poéticos de Paulo Leminski e Ana Cristina Cesar”, “Ana Cristina Cesar e o devir de um corpo”. Em verdade, poucos são os títulos que remetem de forma direta a uma patologização ou ao suicídio, e as palavras assinaladas por Flora só aparecem em “O eclipse do sentido - poesia, melancolia e suicídio em Ana Cristina Cesar”, de Carla Nascimento. No entanto, podemos evidenciar outro paradigma semântico recorrente nesses títulos: a dissolução, o desvanecimento, o devir, ou o paradigma da fuga, da viagem, do vôo. A reflexão de Flora ainda é pertinente, só que a hagiografia feita pela crítica não parece ter sido alicerçada no suicídio e no biográfico, mas no valor da fuga de Ana, da dissolução, da dispersão, que são, sim, subsidiários da morte e percorrem os poemas e os procedimentos de escrita.

**Congelamento da fuga: *Vou saltar e me pegam pelo pé.***

A insistência na característica fugidia e em aberto da poética de Ana, e a sua pessoa, também mostrou seu lado infértil na extrapolação, como uma outra cara da mesma moeda; armadilha da crítica explicada por Jacques Rancière em *Políticas da escrita* (1995).

No artigo “As vozes e os corpos”, Jacques Rancière analisa de que forma a figura do poeta francês Arthur Rimbaud se viu congelada na imagem mitificada da fuga. Paradoxalmente, essa figura tão festejada por sua inadequação ao congelamento e ao dogma, viu-se detida como uma definição; e Rimbaud passou a ser lido de uma vez e para sempre como o menino fujão, ou o poeta excepcional, iluminado. Constatou Rancière que a bibliografia sobre o poeta está marcada, então, por duas formas de não pensar essa fuga: por um lado, uma leitura biográfica, atada à imagem do menino fujão – que Rimbaud efetivamente foi –; e a segunda forma de praticar “o congelamento da imagem: o fujão é também o vidente (...) visionário ou poeta” (RANCIERE: 1995, p. 41). Rancière faz questão de assinalar o perigo desse tipo de leitura e tenta, por meio de uma complexa releitura dos poemas, ver como essa fuga, sem deixar de ser tal, pode e deve ser pensada e descongelada.

Rancière está falando de um problema das leituras, das leituras preconcebidas para chegar até a obra. Mas principalmente, daquelas que não aceitam os lugares comuns sobre essa figura, e de uma forma ou outra colocam a poesia e o poeta num além inatingível, e que, tentando modificar leituras paralisantes, caem em outras. Embora não adiante tentar trasladar sem mediações as leituras sobre Rimbaud ao caso de Ana C., poderíamos pensar se não houve, também no caso dela, várias formas de não pensar a sua fuga do mundo, o seu suicídio, que foi sempre repetido mas poucas vezes lido na sua significação.

De um lado, as leituras biográficas que percorriam uma evolução cronológica, leituras que retrospectivamente procuraram a morte final nos poemas e, portanto, começam e terminam no suicídio. Constatam uma e outra vez a condição de menina suicida que Ana efetivamente foi. De outro lado, o mito que proliferou na academia e na crítica, o sujeito inapreensível mascarado nos diferentes *eus* do texto, a significação aberta, a voz em permanente devir, e a autora – genial – que consegue se escorregar de qualquer definição.

Neste segundo congelamento se repete, como nos primeiros poemas de Armando, o momento da fuga, do salto. Mas, se em Armando se tratava de uma repetição que adquiria força poética, em textos posteriores se torna apenas um clichê, uma forma de não pensar essa fuga, esse suicídio. Trata-se de uma imagem seca, de uma beleza só apreensível sob a condição de matá-la. Como reconhece Ana Cristina Chiara, para a crítica – inclusive não querendo – Ana C. passou a ser uma “linda borboleta fixada” (CHIARA, 2006, p. 31), e a

crítica, caindo na própria armadilha, foi “devorada e fixada na imagem da jovem poeta genial”, abdicando da própria condição crítica (idem, p.32).

Existem vários exemplos do congelamento pela fuga. No livro *Vésperas* (2002), de Adriana Lunardi, formado por nove contos cujo tema central é a morte de nove escritoras, aparece “Ana C.”. No conto, um escritor homossexual agoniza no hospital por causa da AIDS – a referência a Caio Fernando Abreu é bastante óbvia –, nesse limiar no que se encontra o protagonista, entre a vida e morte, o espectro de Ana Cristina Cesar aparece intermitentemente, na lógica da alucinação, para acompanhá-lo no ingresso à morte. O relato tem dois setores claramente delimitados, dos níveis ficcionais. Um que corresponderia ao mundo real do conto, onde estão: doente, enfermeira, médicos e hospital; e o mundo da alucinação, do delírio, ou da ficcionalização da morte: onde só está o espectro ‘frio’ de Ana. Para maior clareza das diferenças, Lunardi descreve mudanças de cores na passagem entre um e outro nível, anulando toda possível ambigüidade ou confusão: muda a luz sobre os objetos – âmbar – e a percepção do protagonista. Lunardi embaralha os limites ficcionais, mas não os funde, nem os confunde.<sup>42</sup> Ou seja, o conto não coloca em questão os limites do fantástico, e, embora traga referentes reais como Ana C. e Caio Fernando Abreu, eles entram como personagens, ficcionalizados, e não se trabalha com eles aproveitando a sua produção literária, nem se modificam as imagens estereotipadas desses escritores.

Avancemos na indagação do lugar dado a Ana C., no conto: que imagem aqui se traça? A descrição de Ana e a sua situação no relato não fazem senão duplicar os traços característicos mais básicos. Se descreve “o olhar eternamente encoberto de Ana C.”, se insiste na brancura, na magreza, nos dedos finos e frios de Ana (LUNARDI, 2002, p.49). Inclusive, como personagem, Ana apenas articula uma frase, que repete ou tenta imitar as suas últimas poesias: “Abandone o navio das palavras” (idem), remarcando a insistência na condição de morta permanente de Ana C., de contínua fugidia. Se reatualiza não só a imagem da poeta bonita, morta, mas da propiciadora das saídas deste mundo, da abertura do real cotidiano para o além, para outros significados.

O conto, longe de apresentar uma nova proposição, seja da concepção de conto fantástico, seja da idéia de releitura das figuras de escritoras mortas, repete todos os clichês e

---

<sup>42</sup> O conto também faz referência a “El sur”, de Jorge Luis Borges. Ali os planos do real e a alucinação também são embaralhados no momento limiar da morte, e do trânsito do protagonista pelo hospital, mas aqui sim é impossível, depois de determinado ponto do relato, definir qual dos relatos seria o grau zero da realidade ficcional.

estereótipos, reafirmando-os. “Ana C. está igual à primeira vez que não vimos” (idem) diz o protagonista, como se fosse um comentário ao próprio texto.

### **O que fazer com Ana C.? Musa Útil.**

Las obras del pasado se pueden considerar formas para nuevos contenidos o materias primas para nuevas formaciones. Pueden revisarse, reelaborarse, reinterpretarse, rehacerse (...) Las obras del pasado pueden quedarse dormidas, dejar de ser obras de arte; pueden despertar y adoptar nueva vida de diversas maneras. Componen, así, un continuo de formas metamórficas.

*Jacques Rancière, “La revolución estética y sus resultados”.*

Um belíssimo poema de Claudia Roquette-Pinto, “A lei da polis”, aparecido no livro “Os dias gagos”, de 1991, é um balanço de ponta na análise da situação de Ana Cristina em relação aos poetas que a sucederam. Se a década de 80, como diz Italo, marcou-se pelo culto à poesia de Ana C. (MORICONI, 2002, p.127), parece interessante ver como esse culto foi, por vezes, uma camisa de força:

#### **a lei da pólis**

ana cristina aflige: musa inútil  
os suicidas cansam com seus exeunt  
eu, vinte e um, as letras tão veredas  
que precisava eleger fronteira  
em outras frases, já despossuídas

#### **o fato é que**

**ana c.**

#### **o tempo não coube você**

e antes que o nosso desejo  
aportasse nos teus telegramas  
vieram os calhordas solenes  
de sovaco-dicionário  
e umas 3 divas míopes  
com incenso e veleidades  
namorar tua ausência:  
“elegia para a – quase! – leila diniz da poesia nacional”.

#### **estou farta do lirismo comedido**

#### **tão afeito à geografia umbilical!**

alguém já disse: “o verso livre requer ouvido infalível”  
mas não aqui:  
à sombra dos coturnos floresceram uns cogumelos  
e para ter a eternidade é só  
cair sem deixar testamento  
ou a chance de te maltratarmos o verso  
salve, e adeus, mana cristina Cesar:  
você nos desistiu.  
nós não te enterraremos.

O poema parece se dar como um divisor de águas na análise que vem sendo feita. Roquette-Pinto faz uma colocação clara do peso da tradição e das aporias na construção das figuras de escritores.

Ana Cristina, no primeiro verso, é rejeitada com o forte adjetivo: *inútil*. Mas trata-se de um oximóron: *musa inútil*. Como poderia uma ser inútil se, por definição, só é musa quem protege a arte e é fonte da inspiração? Ana C. se tornou inútil por ser estéril, musa, só inspirou repetições; musa, sem querer ela, se tornou difícil escapar da sua influência nociva. A consagração de Ana e o seu culto poético chegava a um ponto tal que a repetição das suas qualidades, estimulada por acadêmicos e poetas – ‘os calhordas solenes’, ‘3 divas míopes’ –, através de elegias que não falavam tanto da poesia nem de Ana quanto da sua ausência, que foi esterilizada.

Roquette-Pinto também coloca o interesse mórbido pelos mortos jovens como fonte dessa inutilidade; o nome catalisador do movimento sardônico é o de Leila Diniz, imagem oposta à de uma Ana pura e recatada, mas ao mesmo tempo, morta tragicamente na plenitude da sua carreira. Avançando, o poema identifica duas armadilhas da consagração relativas a morte: cair sem deixar testamento, isto é, sem deixar um testemunho abre a porta das versões canonizadores, em qualquer sentido que elas estejam dirigidas. Mas também, uma leitura equívoca da poesia, o verso é mal interpretado e mal tratado, pois já não existe o guardião da lei.

Voltemos até o título: “a lei da polis” é outra, outra agora. Como “a lei do grupo” de Ana C.,<sup>43</sup> que ainda não tinha sido editado quando Roquette-Pinto escreve o seu, pelo que duvidamos se trate de uma referência intertextual direta. Roquette-Pinto e Ana, então, compartilham a preocupação pelas formas de consagração e de tratamento das figuras do passado.

Camisa de força. Musa inútil. No entanto, não tão inútil porque aqui temos um poema ainda sob o signo de Ana, que discute a tradição herdada, que tensiona a própria linguagem, que introduz problemáticas novas. Ana é mana, ainda: estabelece-se certa cumplicidade reconhecendo, “você nos desistiu/ nós não te enterraremos”. Em um movimento complexo de participação e ironia, Roquette-Pinto se inclui entre os canonizadores e os reprodutores – os influídos, possessos – de Ana C.; mas também, se faz irmã de Ana, aprovando a desistência do futuro de Ana, não numa remissão ao momento do suicídio, mas interpretando essa saída

---

<sup>43</sup> Ver Capítulo I desta dissertação, p. 45.

na relação que propõe com o campo literário, como um gesto de tomada de posição de Ana em relação ao campo que viria, cruzado por olhares dirigidos aos *eus*, como se isso bastasse para se posicionar, como se bastasse achar individualidades. Como diria Denílson Lopes, Ana despediu-se “do futuro povoado por reality shows (...) testemunhos, críticas íntimas, autoetnografias, autoficções” (LOPES, 2007, p.178).

“a lei da polis” seria um divisor de águas, então, porque inaugura uma nova atitude perante o mito Ana C.. Se Ana é uma musa congelada é inútil, o melhor é, com essa imagem, fazer poemas: utilizar a inútil Ana. Diz Agambem que profanar o improfanável seria a tarefa da geração que vem, e o Roquette-Pinto encena o conflito: “eu, vinte e um, as letras tão veredas”. Roquette-Pinto faz de Ana C., das tramas da sua consagração e fama, uma musa útil. A reintegra no uso. Como queria Silviano. Como diz Didi-Huberman, as obras já “no tienen que *representar*, sino *ser*, trabajar” (2006 [2], p. 269). A noção de uso se trona, ao mesmo tempo, conceito e programa. Como assinala Joseph Kosuth, em “Arte depois da filosofia”, um conhecido ensaio sobre arte conceitual, depois de Duchamp a arte só existiria conceitualmente, sendo que as obras partem de idéias que necessariamente são um comentário lançado à própria arte, questionamento que seria a característica principal da arte contemporânea:

Os artistas questionam a natureza da arte ao apresentar novas proposições quanto à sua natureza. [...] Uma obra de arte é uma proposição, apresentada dentro do contexto da arte como um comentário da própria arte (KOSUTH, 1976, p.11).

O valor da obra estaria dado, então, por sua capacidade de intervenção direta e de desestabilização do campo artístico, do campo discursivo, provocando a redefinição do circuito e a reflexão crítica. Recolocando, aliás, a dicotomia arte/crítica. Portanto, e segundo continua Kosuth, o artista contemporâneo carregaria uma dupla preocupação: a possibilidade do desenvolvimento conceitual da arte e a realização desse crescimento em proposições – isto é, obras – que sejam conseqüentes com esse trabalho crítico. A necessidade crítica da obra não responde a um afã de negação da arte anterior, não se enquadraria simplesmente na tradição de ruptura, mas trataria da sua recuperação vital.

A arte ‘vive’ ao influenciar novos trabalhos e não por existir como resíduo físico das idéias de um artista. A razão por que diferentes artistas do passado são ‘revividos’ é que algum aspecto de seu trabalho se torna ‘utilizável’ por artistas vivos (KOSUTH, 1976, p.11).

Essa revitalização se encontra no ponto de fuga do congelamento da significação, e das temidas idéias preconcebidas. A arte anterior não tanto influencia, quanto é utilizada na



articulação de uma nova produção. No entanto, o ingresso das outras vozes vivificadas não produz formas acabadas, tal como acontece com a abertura dos significados na alegoria benjaminiana. Didi-Huberman, em *Lo que vemos, lo que nos mira*, analisando as propostas de Benjamin, diria que:

Existe de hecho una estructura en obra en las imágenes dialécticas, pero ella no produce formas bien formadas, estables o regulares: produce formas en formación, transformaciones, por lo tanto efectos de perpetuas *deformaciones* (DIDI-HUBERMAN, 2006 [2], p.114).

Essas imagens são originariamente dialéticas, são as obras críticas de Kosuth, já que não se fariam como uma simples transcrição, mas como uma permanente constituição daquele elemento do passado trazido a uma nova obra. Já não é possível nem a novidade absoluta, nem uma volta pura às fontes; só se reconvoca aquilo que foi visto, lido, aprendido, para ultrapassá-lo. Reconvocado em sua potencialidade performática, para produzir formas em formação.

A poesia de Ana participava da ética e da estética da forma aberta, da forma em formação, das fronteiras porosas, e alguns dos que trabalharam com a sua obra dentro dessa lógica, e não a repetiram, mas a acordaram, também formam parte desse ‘contínuo’ em permanente formação. Se o poema de Roquette-Pinto, pela forma escolhida por ser um poema com uma tese mais definida, quase um meta-poema, ainda toma a Ana C. como tema, também dá as bases programáticas sobre a necessidade de usar essa tradição, para torná-la útil.

Acordar Ana. Por exemplo, num poema de *Insones* (2002), “Seqüência”, a artista carioca Laura Erber se lança a fazer dos de Ana Cristina textos escrevíveis.

seqüência

d’après Ana Cristina Cesar

nenhuma teoria obscura do desejo  
nenhuma teoria  
tudo tão simples como isto  
tiros na noite  
cochilo um pensamento e outro  
atravesso pontes  
o ônibus vermelho e o coração repete  
a mesma velha estória te  
persegue  
perco o *gran finale*  
passeio com dois olhos sobre teus ombros  
recorto a cidade por todos os lados  
desfaço o trato ou finjo que esqueço?

esmerilho o corpo  
anoto a palavra que congela  
esqueço o caderno no passeio público  
tento acompanhar a seqüência sem perder o pique:  
(...)

a trama é simples  
tão simples que  
adormeço

Em primeiro lugar, trata-se de uma *seqüência*, sem uma organização narrativa concatenada logicamente, mas como um travelling fílmico: tal como aparece em alguns dos poemas mais emblemáticos de Ana. Por exemplo, no primeiro poema de *A teus pés* (pp.35-36):

Estamos parados.  
Você lê sem parar, eu ouço uma canção.  
Agora estamos em movimento.  
Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três  
[barcos colados imóveis no meio.  
(ATP, p.35-36)

“Seqüência”, colocado horizontalmente na página, estrutura os versos no ritmo de imagens entrando pela janela do ônibus, também ritmadas pelo cochilar do sujeito, e uma velha história/estória que também chega de forma intermitente, como se essa *velha estória*, de *gran finale*, fosse o livro aberto durante a viagem, percebido por retalhos.

Além da temporalidade das imagens, o trabalho com Ana C. se dá em um diálogo com a figura herdada na sua totalidade, não apenas com a poesia. O *d’après* não é simplesmente uma citação de um verso de Ana, nem uma cópia do procedimento em vozes, mas parece se dar em um cruzamento de todos eles: a referência é longínqua, porém, tinge o poema todo. E nesse trabalho, embora com a citação expressa no *d’après*, encontramos a posição que Erber toma a respeito de Ana C.

O poema abdica, logo no primeiro verso, de toda teoria, de toda procura de significados ocultos ou obscuros, principalmente, teorias centradas na descoberta de desejos obscuros ou ocultos. “a trama é simples/ tão simples que/ adormeço”, como adormeceríamos no ônibus, rabiscando, o livro no nosso colo, enquanto fora as imagens se sucedem.

Como colocávamos com Ranciére, na epígrafe, as obras podem acordar ou deixar dormir as obras do passado. Perante os poemas *insones* de Erber cabe perguntar: quem adormece, quem tem insônia, quem acordou com essa nova escrita? A simplicidade da trama, antes de adormecer, deixou que Erber desentranhasse um poema. “Seqüência” vai realizando sem método uma performance sobre Ana C., como uma totalidade, como se funcionasse realmente como musa propiciadora, cuja presença no texto é apenas uma sombra, uma pegada. Erber escreveu a sua leitura de Ana C., enquanto os insones estão acordados e colocam a trabalhar a poesia do passado.

## Os fãs de Ana C.

Houve outras formas de colocar Ana C. a proliferar, inclusive, mantendo a identidade e seus mitos, mas mostrando o seu ridículo via humor. O tom sardônico aparece em um texto de Eduardo Haak (2005), que vai deconstruir ao mesmo tempo que reafirmar que existe o mito Ana C., explicitando a construção do mito na extrapolação da ficcionalidade. Diz o texto:



A escritora Ana Cristina Cesar e a Kátia, aquela cantora cega que fez sucesso no fim dos anos 70 e que supostamente era afilhada de Roberto Carlos, eram a mesma pessoa. A conclusão é do historiador e crítico literário Thomas J. Cuntprick, que acaba de lançar o livro *Como Ana C. se Tornou Kátia, a Cantora Cega*, editado pela Haak & Haak Press, 218 páginas, R\$ 36,00.<sup>44</sup>

Eduardo Haak, jovem autor, que tem a internet como suporte predileto, escreve a resenha de um livro falso, que desvendaria dados ocultos do passado de Ana C. Para quem topa com o texto num passeio virtual, é inevitável pular para procura do novo livro. Rapidamente respiramos, sabendo que caímos numa piada. A brincadeira não vai longe, não pretende ir longe, mas é efetiva, e demonstra um conhecimento claro, por parte do autor, das

---

<sup>44</sup> Transcrevo o resto do pequeno texto de Haak: “Fruto de três anos de pesquisas, o livro se foca no período da carreira da escritora que vai de 1978 e 1980, tempo em que Ana supostamente fez mestrado em tradução literária na Essex University, Inglaterra, mas que na verdade, segundo o autor, foi ocupado de outra e insuspeitada forma. ‘Ana C., num dado momento de sua vida, sentiu-se fortemente tentada a escrever letras de canções românticas. Ela sabia que não havia espaço para o romantismo desabrido em seu trabalho como Ana C., daí ela inventou a personagem da Kátia, uma cantora cega, afilhada do Roberto Carlos, e pôde dar vazão a seu lado cafona’, diz o autor. Ana C., nesse período, escreveu coisas como, Todo dia ao amanhecer/ quanto mais tento te esquecer/ mais me lembro/ não tem jeito, e se apresentou cantando em programas como Globo de Ouro e Buzina do Chacrinha. Nenhum de seus conhecidos atentou para a óbvia igualdade física entre Ana C. e Kátia. ‘Antes de qualquer coisa, não pegava bem para o pessoal da PUC naquela época ver na TV programas de auditório. O fato é que ninguém entre seus conhecidos reconheceu Ana C. naquela nova personificação’, explica o autor. Esse episódio até então ignorado da biografia de Ana C. foi revelado a Thomas J. Cuntprick por uma fonte que quer se manter anônima. ‘Posso dizer apenas que ele era um professor de semiótica da PUC que, na época, participou incógnito do concurso O cantor mascarado, no programa do Chacrinha.’ Foi numa dessas apresentações que o professor viu ‘Kátia’ nos bastidores do auditório e a reconheceu como Ana C., mas, por esprit du corps, resolveu guardar o segredo por quase 30 anos.”

problemáticas centrais da obra de Ana C. e na construção do seu personagem por ela mesma e pela crítica. Cada frase esconde um tema caro a Ana C., assim como o texto todo se dá em torno da problemática do autor, e a construção de identidades paralelas para dar lugar a diferentes personalidades de um mesmo sujeito.

Haak reafirma Ana C. como mito de grande poeta pelo fato de parodiar a sua figura, de explorar as informações compartilhadas. A torção nos significados dados chega através do fato de que as brincadeiras apontam, desde todos os flancos e tipos de discursos – testemunhos de contemporâneos, escritura poética, exercício editorial e biográfico – à falseabilidade de toda fama e construção identitária, tanto do mito de poeta quanto dos possíveis contra-mitos.

Talvez o dado mais curioso seja que a anedota que motiva o texto, a descoberta de que Ana C. e Kátia eram a mesma pessoa, leva a uma pergunta sobre a qualidade do texto de Ana. Nem nas leituras feitas atendendo aos dados biográficos, nem as leituras críticas, apareceu a possibilidade de ler a poética de Ana C. em relação à cultura popular. A colocação não fica completamente fora de lugar se levarmos em conta alguns trechos de poemas, de cunho propositalmente sentimentaloides, assim como a discussão pela poesia fácil – levantada, aliás, por Silviano Santiago em “Singular e anônimo” –, ou os poemas ready-made, como “Atrás dos olhos das meninas sérias”, cópia de um trecho de Manuel Bandeira ou “O homem Público Nº1”, fragmento de uma entrevista com Carlos Drummond que depois fora versificado. Todos esses fatores, típicos da cultura e a arte pop, mostram a possibilidade de pensar a obra de Ana C. sob essa luz e, inclusive, a sua figura e o seu sucesso como uma pop star das letras, com admiradores que escrevem sobre ela.

Ana C. estrela pop; Ana C. de duas caras. Essas proposições assinaladas por Haak também tinham sido trabalhadas, embora em um formato muito diferenciado, por Bernardo Carvalho em *Teatro* (1998).

Lembremos, muito rapidamente, a trama do romance *Teatro*. O texto está dividido em duas partes: na primeira, “Os são”, o protagonista e narrador, Daniel, relata seu envolvimento numa trama de intrigas em torno a uma série de atentados, onde se oculta um complexo jogo de identidades, e de cruzamentos da capacidade da escrita de criar realidades nas quais a sociedade acredita. Daniel decide escapar da sociedade dos são, e retorna ao lugar da miséria e a insanidade da qual os pais tinham fugido. Nesta primeira parte, a personagem “Ana C.” – para quem usaremos as aspas – é uma atriz pornô retirada, e o grande amor de Daniel, quem repete de forma insistente a ilusão truncada de ter formado com ela uma família, se não

tivesse que fugir. Já na segunda parte, “O meu nome”, trata-se de outro thriller em torno da descoberta de outro crime. “Ana C.” é aqui um homossexual, estrela de filmes pornô, quase mítica. Ele esteve obscuramente envolvido no assassinato sobre o qual o protagonista, chamado também Daniel, deve procurar informação. Entretanto, a principal característica de “Ana C.” é ser personagem e musa de histórias imaginadas por seus fãs, tratados por uma psiquiatra à que Daniel consulta. Nessa trama, “Os são” – a primeira parte de *Teatro* – revela-se como um desses textos feitos por um dos fanáticos de “Ana C.”.

Algumas propostas de *Teatro* parecem essenciais para compreender a sua colocação em relação ao processo de consagração de Ana C.

Primeiro, fica exposto o jogo com o nome “Ana C.”, como uma cifra que remete conflituosamente a uma referência heterogênea. Nem “Ana C.”, nem nenhum outro nome, servem para identificar sem equívocos uma identidade homogênea, mas ainda arrastam a idéia de que alguma vez se acreditou nessa capacidade – daqui, também, que todas as resenhas do romance chamem a atenção sobre o fato de o nome não identificar, como se houvesse uma nostalgia na confiabilidade do nome faz muito tempo perdida.

No entanto, em *Teatro*, essa nostalgia vira virtude: os nomes protegem da possibilidade de identificar, são nomes de guerra não para os personagens, mas para o próprio romance, que, fazendo uso da falibilidade dos nomes, tem mais um elemento para não se deixar prender em significados prévios, e deixa o fantástico proliferar à vontade.

Mas, para além do nome, no que tange a “Ana C.” e a sua relação com o processo de consagração de Ana, poderíamos dizer que *Teatro* põe em evidência a importância da “desaparição” no mito do “Ana C.” do romance. Para “Ana C.”, a estrela pornô pop, se constata a “construção de uma identidade mítica em que a ameaça do desaparecimento era a característica principal” (CARVALHO, 1998, p. 112). “Ana C.” encena de forma permanente uma instabilidade, não apenas na sua personalidade, no seu gênero, mas na sua presença no texto; ela/ele aparece e desaparece. Essa característica, entretanto, é também descrita como um dos principais motivos de seu sucesso, e leva boa parte de seus fãs à loucura e à escritura. Segundo explica a psiquiatra que trata os casos dos fãs, “Ana C.”, “era um caso típico de dromomania [...] Impulsão para a fuga, impulsão mórbida para andar” (CARVALHO, 1998, p.125). Os fanáticos escrevem histórias compensatórias, que tentam armar uma imagem estável para compensar esta condição fugitiva, por um lado, e impalpável, por outro; intocável, sempre.

Pelo que descrevem os relatos médicos sobre mais de um fã de Ana C., o que os despertava para a loucura era justamente essa impessoalidade, essa condição

etérea do astro, como me disse a psiquiatra - 'a construção de uma sedução permanente, porém jamais realizável, virtual' (CARVALHO, 1998, p.97).

As construções fanáticas, levadas ao extremo da paranóia, participam do mesmo jogo de necessidade de estabilização que assinalávamos para crítica da poeta carioca.

Portanto, se *Teatro* desestabiliza todas as fronteiras, principalmente as que jogam entre os diferentes níveis de realidade dentro do texto, não é essa desestabilização por si própria a característica que poderia outorgar valor à nova narrativa. Mas, ao pensar nos materiais com os quais essa desestabilização se faz possível, vemos que *Teatro* força o leitor a misturar dois paradigmas literários que até então estavam separados no imaginário: os mitos historiográficos, as figuras intocáveis, e o mundo ficcional: ficcionaliza as armadilhas que a crítica monta para si própria. Resumindo, Bernardo Carvalho ficcionaliza o processo de consagração de Ana C.

Assinalemos, por último, a mesma questão quase programática que levantamos a partir do poema de Claudia Roquette-Pinto. “Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável” (AGAMBEN, 2007, p.71). Cabe a pergunta: como profanar, nessa era do espetáculo e do consumo extremos, o improfanável? Como profanar Ana C. se, de um lado, toda a sua produção parece ser lançada desde as editoras para ser consumida – e não usada – tal e como é enviada; enquanto do outro, essa imagem não para de fugir e se faz inapreensível?

*Teatro* abre uma porta à profanação do nome Ana C. No entanto, o nome “Ana C.” em *Teatro*, como diria Tâmara Kamenszain sobre a produção poética argentina contemporânea, já não opera “como un guiño de complicidad literária”, e adquire “sobre la página, un valor de uso” (KAMENSZAIN, 2007, p.122). É impossível pensar o ingresso desse “Ana C.” apenas como uma homenagem ou uma evocação da pessoa de Ana, tal como acontecia nos poemas de Armando, inclusive, nos de Sebastião Uchoa Leite, ou Italo, e claramente no conto de Lunardi. “Es que el concepto de homenaje sigue suponiendo la separación de objeto. Aquí, en cambio, parece haber una apropiación casi infantil” (KAMENSZAIN, 2007, p.124). Bernardo Carvalho – do mesmo modo que Marcelo Mirisola em *Acaju* (2000), com sua oblíqua referência a Ana g. – vai fazer de Ana C. – do mito, com todas as camadas de significação que ele traz, pois “havia alguma verdade no mito” (CARVALHO, 1998, p.96) – um elemento mais na escrita.

“Ana C.”, a personagem do romance, significativamente, tem dois tipos de tratamento: na primeira parte é uma mulher, intocável, pelo narrador. Na segunda, é um ator de filmes pornográficos homossexuais que não apenas é tocado, mas ‘enrabado’ em cenas com alta carga erótica quase violenta. Em ambos os casos existe uma tensão entre a imagem inalcançável, quase de ídolo pop, e o contraste com a violência e a carnalidade na qual participa. Diz Denílson Lopes, deixando em suspenso também:

Talvez é para investir contra o mito que Bernardo Carvalho em *Teatro* (1998) dá o nome de Ana C. a um ator de filmes pornográficos que declamava poemas que ninguém ouvia enquanto era enrabado. Quem há de saber? Nem mito, nem anti-mito. Fica uma outra imagem, um fantasma (LOPES, 2007, p.177).

“Ana C.” no romance só faz referência à poeta de óculos de forma indireta, mediada e problemática; mas cabe assinalar que, sim, a/o “Ana C.” de *Teatro* remete a Ana C. enquanto complexo de discursos, ou seja, a alusão se faz ao tecido de escritos formado em torno da poeta e que fora levantado até aqui. Como, diz José Castello:

inspirou-se não apenas nela, mas também na sucessão de imagens a ela superpostas, para criar uma personagem igualmente sufocada em máscaras – a *sua* Ana C. O romance de Bernardo é sarcástico e pega o mito de Ana C. para desmontá-lo. (CASTELLO, 1999, p.196).

Se o nome e a figura de Ana C. são tomados e trabalhados, tirados das vitrines para ser material do romance, e se o mito pode ser desmontado, com ele desmonta-se, como dizíamos, o processo de consagração. Transparecem, embora sob a ficcionalização, os seus jogos de força, as formas interessadas e parciais de ler e de escrever sobre Ana C.. *Teatro* encena o tecido de palcos das identidades, os encantos e os desencantos com a capacidade de desaparecer. *Teatro* encena, por meio de uma história estranha à poeta Ana C., a necessidade dos leitores de criar narrativas compensatórias, para entender o caso de amor com Ana C., para que ela volte por entre as letras, e fique aqui.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Enquanto leio meus textos se fazem descobertos*

Recapitulação e escritas possíveis



Até aqui o percurso por entre as linhas de força que atravessaram e configuraram a figura consagrada de Ana C..

Dar uma conclusão a esse roteiro seria quase impossível e, de alguma forma, iria contra uma visão do processo como uma trama de leituras que ainda está se desenvolvendo. Seria difícil concluir, também, porque no transcurso do trabalho foi se evidenciando a impossibilidade de homogeneizar ou colocar esses discursos numa linha progressiva.

No entanto, podemos repassar as leituras que estiveram mais presentes nas modulações da imagem de Ana. Em primeiro lugar, as colocações da poeta, como produtora e responsável dos seus textos, vão influir nas leituras posteriores; embora partamos do pressuposto de que as leituras (re)configuram o próprio objeto, consideramos que esse objeto não é inerte em relação às leituras e também faz propostas. Parafraseando a epígrafe de Derrida: viva, Ana C. não se reduzia ao que os outros podiam pensar, crer saber, lembrar ou escrever dela; morta, não devemos reduzi-la a esses discursos, porém sabendo que só a discursos poderemos aceder para tentar vislumbrá-la.

Recapitulemos. A proposta de Ana foi apresentada – através dos seus diferentes textos – em paralelo às outras narrativas feitas sobre sua obra e figura. Foram aqui identificadas algumas linhas de força no processo de consagração. Assim, no primeiro capítulo, entre os discursos sobre o campo literário em emergência dos anos 70, as primeiras leituras críticas apontaram um dado que se tornaria lugar comum na crítica posterior sobre Ana C. que tentasse fazer uma leitura levando em conta o contexto geracional: a diferença, a excepcionalidade de Ana. A segunda grande linha, que levantamos no segundo capítulo, foi a imagem construída através das edições póstumas, que tentaram controlar a recepção, traçando uma biografia marcada pela poesia como sina desde o nascimento, e ligando essa biografia aos textos. Essa imagem hagiográfica é o ponto nuclear do mito em relação ao qual se posicionariam leituras posteriores. No último capítulo, descrevemos sinuosamente as linhas traçadas pela crítica acadêmica e os textos literários que se apropriaram da figura e da assinatura de Ana como problemática ou personagem.

### **As armadilhas da dispersão**

Não podemos concluir, mas podemos indicar algumas questões que dão uma visão geral das tramas da consagração de Ana. Se os anteriormente apontados foram os discursos mais

significativos no processo, entre eles parece haver um movimento recorrente e tenso entre a dispersão e a captura: *vou saltar e me pegam pelo pé*. Movimento que se acha tanto no seio da produção de Ana C. – onde se dá numa permanente tensão entre aparição e desaparecimento, entre vontade de deixar um testemunho e tentativa de desarrumar as pistas –, quanto nas leituras da sua obra – sejam aquelas feitas pela família, pela mídia, pelos editores ou pela crítica literária.

Como assinalara Martin Jay, o elogio da dispersão ou da dissolução é parte da estética mais cara ao pós-estruturalismo. Estética que alicerça, por sua vez, uma ética. Tal como descrevia Foucault: trata-se de uma moral de não permitir que as coisas se tomem como naturais ou indiscutíveis, “no la ética de la transgresión, sino la ética del desvincularse de las formas constituídas” (apud. JAY, 2003, p. 83). A dispersão é proposta pela obra de Ana, e também por muitas das leituras que a escolheram como objeto – como tentamos mostrar no último capítulo –, inclusive, este meu texto.

Seria pretensioso tentar ler a colocação do meu escrito no meio de todos os outros na trama das tomadas de posição. Mas também seria um grande descuido não fazê-lo. O trabalho rapidamente revelou as minhas filiações tanto na estética quanto na ética do desvincular-se. Tentei, no decorrer do texto, realizar o programa que assinalávamos junto a Reinaldo Marques: tornar mais transparentes os processos de canonização ou consagração literária, os processos de arquivização e de escolha, “desnaturalizar o que se toma como natural, orgânico, (...) desvelando seu caráter de universo fragmentário, de artifício, de construção social, numa atitude típica da pós-modernidade, que desconfia do que se presume natural, da verdade absoluta” (MARQUES, 2000, p.35). Assim, o objetivo, inclusive desde antes de começar a escrita, foi percorrer as leituras de forma crítica, analisando – para movimentar – certos lugares comuns na crítica. Traços de Ana C. que se deram por naturais mas que foram, muitas vezes, armadilhas colocadas pelos interesses de cada um dos discursos e dos leitores, sem com isso significar que haveria um interesse mais válido ou mais imparcial pairando sobre os demais.

Nesse sentido – querendo ou não –, o presente trabalho encena a mesma pergunta encenada pela obra de Ana Cristina: existe a possibilidade de evitar essa vinculação? Como desvincular-se do desvinculado? Qual o limite da dispersão ou a desaparecimento? Como não capturar essa fuga? O encanto do desvincular-se, opção estética e ética, parece ter sido um preço alto que pagaram alguns artistas, como Ana. Que radicalizou a desaparecimento e a escrita num único movimento suicida.

Eis a armadilha. O perigo da submissão à indecidibilidade infinita da linguagem e a suspensão indefinida do sentido, e o perigo contrário e tanto maior de decidir, definir e fechar os sentidos (JAY, 2003, p.89).

### **A biblioteca emocional: escritas em progresso**

Martin Jay avança sobre a ética do pós-estruturalismo, e diz que se do ponto de vista do indivíduo tal moral sugere um si próprio inestável “que se nega a quedar petrificado em um personaje totalizador” (JAY, 2003, p.93); do ponto de vista comunitário, a sociedade possível seria muito mais difícil de se delinear. Jay traz, então, propostas de comunidades como aquelas imaginadas por Bataille – a conjuração sagrada, dispendiosa e extática -; ou Blanchot, que falava da comunidade inconfessável; ou a ‘*communauté desoeuvrée*’ proposta por Jean-Luc Nancy.

Em todo caso, outras expressões de comunidades possíveis apareceram no transcurso do nosso análise: chame-se convívio, família, amizade, escolhas estéticas, citação, escrita-em-vozes. Chegamos, assim, a outro traço que percorre os diferentes capítulos, as diferentes narrativas sobre Ana e entendo que atravessa todo o meu texto. A trama afetiva: ela configura a imparcialidade e a verdade –particular, verdade singular e anônima – de cada uma das versões sobre Ana.

Quando pensamos numa comunidade em obras, marcada pelas escolhas afetivas, a ausência de Ana C. cobra novos sentidos. Como diz Silvio Mattoni, no prólogo a *La conjuración sagrada*, de George Bataille: “La amistad – que parece una relación social sin peso específico, casi relegada a la esfera del entretenimiento o la banalidad – cuando roza el objeto que la determina, y que es a la vez la muerte propia y la del otro, puede ser la promesa de una fiesta común, celebración de un dios polícefalo” (MATTONI, 2003, p.8).

O deus policéfalo, que tem muitas cabeças com muitas bocas e vozes, transitoriamente, adquire um corpo único em cada texto. Algaravia de vozes, dizia Italo Moriconi. Biblioteca emocional era o nome escolhido por Ana: “Entendo quando Borges diz que imagina o paraíso como uma biblioteca infinita, mas como uma biblioteca emocional, e não como um blefe de erudito. Queria eliminar todo ranço de teoria.” (CI, p. 282).

Na escrita de Ana C., nas escritas que tramaram a sua consagração, figura-se esse deus policéfalo. Como ela dizia, como eu gostaria de dizer agora:

I  
Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver  
seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II  
Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no  
meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio.

Escrita em progresso. Leitura em progresso. “Tenho arrumado os livros/ Tiro de uma prateleira sem ordem e coloco em outra com ordem. Ficam espaços vazios” (*ID*, p. 193). Biblioteca em progresso. Não para começar do zero ainda outra vez, mas para que quando o concreto cair, quando a forma se deformar, possamos – partindo desses restos, relíquias, pegadas, sangue de poetas – fazer uma nova, precária, construção. E assim, devir. Trabalhar, num arquivo como canteiro de obras, uma biblioteca emocional em permanente construção. As mãos enluvadas de Ana C. acercam-se de seus próprios escombros.

### **Quem é Ana C.?**

Voltemos à nossa pergunta primeira: quem é, hoje, para nós, Ana C.? A resposta possível seria: Ana C. é uma série de discursos e mais um pouco. Esse pouco foi descrito aqui com diferentes nomes: as pegadas da sua desapareição nos textos, as relíquias a serem vitalizadas, o rastro prateado da lesma... Mas, agora, *quem é Ana C. não podemos nem queremos saber*. O centro da pergunta se trasladou: já não está em Ana C., mas no *nós*. Que leitores podemos e queremos ser?

Como diz Derrida, o chamado *trabalho do luto*, cheio de armadilhas, fica como o problema a resolver, ativamente. Escrever. Chamar Ana, despertá-la, trazê-la para entre as letras e as páginas, mais uma vez, para compreendê-la, para retê-la. E quando Ana chegar, misturada entre as vozes que a evocam, melhor brincar com ela, melhor tocá-la, para lutar contra sua petrificação.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia citada de Ana Cristina Cesar

- “Poesias para você”, *Bem-Te-Vi. Revista mensal para crianças*, São Paulo, junho de 1961, pp.3-4.
- “Dossiê *Beijo*”, inédito – Arquivo Moreira Salles (1977).
- Cenas de abril*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1979.
- Correspondência completa*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1979.
- Luvas de pelica*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1980.
- Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: MEC / Funarte, 1980.
- “Contatos imediatos de 3º grau” (resenha de *Retrato de época. Poesia marginal: anos 70*, de Carlos Alberto Messeder Pereira), *Leia Livros*, nº 37, São Paulo: 15 de julho/14 de ago.1981, pp. 5-6.
- A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982. / São Paulo: Ática / IMS, 1998.
- Inéditos e dispersos*. (Armando Freitas Filho org.) São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Caderno de Desenhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.
- Crítica e Tradução*. (Armando Freitas Filho org.). São Paulo: Ática / IMS, 1999.
- Correspondência Incompleta*. (Orgs. Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda). São Paulo: Aeroplano / IMS, 1999.
- Novas Seletas*. (Armando Freitas Filho org., prólogo e notas; Silviano Santiago ensaio). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

### Edições, coletâneas e traduções mencionadas de textos de Ana Cristina Cesar

- ARIJÓN, Teresa; ALMEIDA, Sandra. (selec., trad. e notas). *Guantes de Gamuza y otros poemas*. Rosario: Bajo la Luna ediciones, 1992.
- BASTOS, Jorge Henrique (sel., intr. e notas) *Poesia Brasileira do Século XX - Dos Modernistas à Actualidade*, Portugal: Edições Antígona, 2002.
- BONVICINO, Régis; PALMER, Michael and ASCHER, Nelson (eds.) *Nothing the sun could not explain: 20 contemporary brazilian poets*. Los Angeles, 2003.
- BLUMBERG, Mechthild (trad.). *Dir zu Füben*. Aachen: Karin Fischer, 1997.

- CESAR, Ana Cristina et. alii, *Na onda dos versos - Coletanea*. São Paulo: Ática, 2003.
- GARRAMUÑO, Florencia; DI LEONE, Luciana e PUENTE, Carolina (sel., trad. e notas). *Álbum de retazos. Antología crítica bilíngüe*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- MONTELEONE, Jorge y HOLLANDA, Heloisa Buarque, (comps.) *Puentes/Pontes Poesía argentina y brasileña contemporánea. Antología bilíngüe*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- GUINDA, Ángel (ed.). *Forma sin norma*. Tarazona: Olifante. Ediciones de Poesía, 2006.
- MAIA, Alexandra e RODRIGUES, Claufe (orgs). *100 anos de poesia. Um panorama da poesia brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: Versão Edições, 2001.
- MORICONI, Italo (org.) *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Editora objetiva, 2001.
- NEGRONI, María (trad. y prol), BONZINI, Silvia. (trad.). *La maldad de escribir. 9 poetas latinoamericanas del siglo XX*. Bontblanc – Tarragona: Edigitur, 2003.
- RIAUDEL, Michel (trad.) *Gants de peau & autres poèmes*, Paris: Chandeigne, 2005.
- TORRES, Alicia (trad.). *Ana Cristina Cesar. Antología Poética*. Caracas: Planeta, 1989.
- TRECEE, David. (trad.) *Intimate diary*. UK: Boulevard books, 1997.

### **Bibliografia citada sobre Ana Cristina Cesar**

- ABREU, Caio Fernando. “Poesia a flor de pele. *Inéditos e dispersos*”, *Isto É*. São Paulo, 30 de out.1985.
- . “Rastros de uma passagem luminosa”, *Leia livros*. São Paulo, nov 1985.
- . “Por aquelas escadas subiu feito uma diva”, *Estado de São Paulo*, 29 de jul 1995.
- AGUILAR, Gonzalo. “*Luvas de pelica* de Ana Cristina Cesar: el ojo y el guante”, in: CESAR, Ana Cristina. *Album de retazos*, Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- BOSI, Viviana. “‘Tal ser, tal forma’: comentários a textos inéditos de Ana Cristina Cesar”, *Poesia sempre*, ano 2, n° 19, dezembro 2004.
- BRIZUELA, Natalia. “‘Espelho, buraco na parede. Teu retrato, buraco na parede’, Ana Cristina Cesar y la fotografía”, in GARRAMUÑO, Florência; et. alii (orgs.). *Cuerpo, experiencia e subjetividades. Literatura brasileira contemporânea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- BUENO, Wilson. “As cartas poemas de Ana C.” Disponível em <http://www1.an.com.br/1999/dez/07/0ane.htm>. Acessado 14 de setembro 2007.

- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos*, Rio de Janeiro: Argos, 2003.
- . “Do fim do poema à idéia de prosa: para reler Ana Cristina Cesar”, In: *Poéticas do olhar*, (Célia Pedrosa e Maria Lucia de Barros Camargo orgs.) Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.
- CICACCIO, Ana Maria. “Os passos de uma trajetória poética”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 de dez 1985.
- CONTI, Mario Sérgio. “Perigo de viver”, *Veja*. São Paulo, 23 de out. 1985.
- COUTINHO, Edilberto. “Exercícios poéticos de técnica e lirismo”, *O globo*, Rio de Janeiro, 29 de dez 1985.
- CHIARA, Ana Cristina de Rezende. “Ana Cristina Cesar: um anjo flagrado em pleno vôo”, in *Ensaaios de possessão (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.
- CUNHA LIMA, Regina Helena Souza da. *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar. 1952-1983. Escritura de t(e)s*. São Paulo: Annablume, 1993.
- DI LEONE, Luciana. “Cuando las obras ya no son intocables”, in GARRAMUÑO, Florencia; et. alii (orgs.). *Cuerpo, experiencia e subjetividades. Literatura brasileña contemporânea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- FARIA, Álvaro Alves de. “Ana Cristina Cesar nos poemas, profunda emoção e humanismo”, *Jornal da tarde*, São Paulo, 20 de out. 1985.
- GAMA, Mauro. “Ana Cristina Cesar, um encontro com a luz do seu encanto”, *O globo*, Rio de Janeiro, 20 nov1988.
- GARRAMUÑO, Florencia. “Ana Cristina Cesar: Los secretos de la esfinge”, *Grumo*, nº 2, Buenos Aires, nov 2003.
- GASPARI, Elio. “A aluna era brilhante, mas plagiou a professora”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 nov 1999.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. “Ana Cristina Cesar (1952-1983)”, *Isto É*, nº 359, São Paulo, 9 nov 1983.
- HARDMAN, Francisco. “Para sempre, o enigma”, *Leia livros*, nº 64, São Paulo, dez 1983.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “A imaginação feminina no poder” e “A hora e a voz de ‘capricho’”, in: GASPARI, Elio et alii 70/80. *Cultura em trânsito. Da repressão à abertura*, Rio de Janeiro: Aeroplano.
- MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos. A poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.
- MORAES, Reinaldo. “Deslumbramento com a poesia de Ana Cristina”, *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21 nov 1982.
- . “Ana, um beijo”, *Leia livros*, nº 64. São Paulo, dez. 1983.

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

----- “Ana Cristina Cesar no tribunal da leitura”, In: *Poesia Sempre*, ano 8, n.12, maio 2000, pp. 306-308.

OLIVEIRA, Francirene Gripp de Oliveira. “Âncoras ao vento: ensaios da desconstrução em Ana Cristina Cesar”, Dissertação de mestrado, UFMG, 2001.

RÉGIS, Sonia. “A teus pés”, *O Estado de São Paulo (suplemento Cultura)*, nº 164. São Paulo, 31 jul 1983.

SANTIAGO, Silviano. “Singular e anônimo”, In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 [1984].

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda orden não me risque nada*. Rio de Janeiro: Sette letras, 1995.

VIEGAS, Ana Claudia. *Bliss & blue. Segredos de Ana C.* São Paulo: Annablume, 1998.

### **Corpus Literário de Capítulo III**

BRITO, Antonio Carlos (Cacaso). “Ana Cristina”, *Lero-Lero (1967/1985)*. Rio de Janeiro/São Paulo, 7Letras/Cosac & Naify: 2002, p. 266.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ERBER, Laura. “Seqüência”, *Insomnes*, Rio de Janeiro: 7letras, 2002, p.13-14.

FREITAS FILHO, Armando. *De cor. (1983-1987)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

-----. *Máquina de escrever. Poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.

-----. “Emulação”, *Raro mar*, São Paulo: Companhia das letras, 2006, p.21.

HAAK, Eduardo. “Como Ana C. se tornou Kátia, a cantora cega, de Thomas J. Cuntprick”. Disponível em: [http://www.eduardohaak.kit.net/ana\\_c.html](http://www.eduardohaak.kit.net/ana_c.html). Acesso: 15 de outubro de 2007.

LEITE, Sebastião Uchoa. “Duas visitas”, *Obra em Dobras (1960-1988)*. São Paulo: Livraria Duas Ciades, 1988, p. 31.

LUNARDI, Adriana. “Ana C.”, *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MIRISOLA, Marcelo. *Acaju (A gênese do ferro quente)*, in *Cult. Revista Brasileira de Literatura*, nnº 39-44, ano 4, out. 2000 – mar. 2001.

MORAES, Reinaldo. *Tanto faz*. São Paulo: Editora Brasiliense/ Cantadas literárias, 1982.



MORICONI, Italo. “ana cristina cesar”, *Léu. Poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1988.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. “a lei da pólis”, *Os dias gagos*, edição da autora, 1991, p.20.

### **Bibliografia Geral**

ABREU, Ana Isabel Rufino Nunes. “Apanha-me se puderes. Desconstrução e reconstrução de autores-criptas. *How to catch a dead author running*”. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. Universidade de Lisboa, 2005. Disponível em: [http://www.fl.ul.pt/posgraduados/teoria\\_literatura/Rufino1.pdf](http://www.fl.ul.pt/posgraduados/teoria_literatura/Rufino1.pdf) acessado em 12 de setembro 2007.

AGAMBEM, Giorgio. *Profanações* (Selvino Assmann trad. e apresentação). São Paulo: Boitempo, 2007.

AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

ANDRADE, Mario de. “O movimento modernista”, *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Martins, 1972.

ANTELO, Raúl. “Arquivo: morte e linguagem”, Palestra na Universidade do Estado de Rio de Janeiro, 20 nov. 2005. Inédito.

ALVAREZ, Al. *El dios salvaje. El duro ofício de vivir* (trad. Marcelo Cohen). Barcelona: Emecé Editores, 2003.

ARFUCH, Leonor. *El espacio literário*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

AUGUSTO, Daniel. “Um quíproquo metódico: os romances de Bernardo Carvalho”, in <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2374,1.shl> Acessado em 12 de outubro de 2007.

AUGUSTO, Eudoro e VILHENA, Bernardo. “Consciência Marginal”, *Malasartes*, n.1, Rio de Janeiro, setembro 1975.

AZEVEDO, Luciene. “Novos jeitos e manhas”. Disponível em <http://www.letras.ufjf.br/ciencialit/encontro/Luciene%20Azevedo.doc> Acesado em 23 de setembro 2007.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes* (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

----- . *La chambre claire. Note sur la photographie*. France: Cahiers du cinema. Gallimard Seuil, 1980.

----- . *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI, 1999.

- . *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada* (Silvio Mattoni trad.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas vol.III (José Carlos Martins Barbosa. Hemerson Alves Baptista trad.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- . “O autor como produtor”, in *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas vol. I) – (Sergio Paulo Rouanet trad.) 1986.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (trad. Maria Lucia Machado), São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- . *Sociología y cultura* (trad. Marta Pou), México: Grijalbo, 1990.
- . “Para una ciencia de las obras”, in *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (trad. Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama, 1997.
- BOSI, Viviana. “Objeto urgente”, in FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever. Poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.
- BRITO, Antonio Carlos de (Cacaso). *Não quero prosa*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- . *lero-lero [1967-1985]*, Rio de Janeiro: 7 letras, 2002.
- BRITO, Antonio Carlos de; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “Nosso verso de pé quebrado”, in: *Não quero prosa*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997, p.53-65.
- BÜRGER, Christa; BÜRGER, Peter. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. “La aniquilación del yo en el acto de la escritura: Maurice Blanchot”.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’* (Alicia Bixio trad.). Buenos Aires: Paidós, 2005.
- CESAR, Waldo. “Jantar só”, in *Poesia Sempre*, Ano 12, nº 19, Rio de Janeiro, dez 2004.
- DERRIDA, Jacques. “Interpretar las firmas (Nietzsche y Heidegger). Dos preguntas”. (trad. Gabriel Aranzueque em *Cuaderno Gris*, Nº 3, 1998). Conferência pronunciada no encontro [Gadamer](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/nietzsche_heidegger.htm)-Derrida, abril 1981. Disponível em: [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/nietzsche\\_heidegger.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/nietzsche_heidegger.htm). Acessado 16 de setembro 2007
- . “Las muertes de Barthes” (aparecido em *Poétique* nº 47, 1981. Trad. Raymundo Mier, in DERRIDA, J., *Las muertes de Roland Barthes*, México D. F.: Taurus, 1999. Disponível

em: [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/barthes.htm#\\_edn5](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/barthes.htm#_edn5). Acessado 16 de setembro 2007.

-----. “Freud y la escena de la escritura”, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 271-317.

-----. “Assinatura acontecimento contexto”, *Limited Inc.* (trad. Constança Marcondes Cesar). Campinas, SP: Papyrus, 1991.

-----. *Mal de arquivo – Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La venus rajada*, (Juana Salabert trad.). Buenos Aires: Losada, 2005.

-----. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006 [1].

-----. *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006 [2].

FRAIZ, Priscila Moraes Varela. “A construção de um eu autobiográfico”, *O arquivo privado de Gustavo Capanema*. Dissertação, UERJ, 1994.

FREITAS FILHO, Armando. Entrevista. 7 jan 2004. Disponível em <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1246>

FOUCAULT, Michel. “Moral e prática de si”. *Historia da sexualidade 2, o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

------. *Ética, sexualidade, política* (Manoel Barros de Motta org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

------. “O Que é um Autor?”, in *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, (Manoel Barros de Motta org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. “La sociología de la cultura en Pierre Bourdieu”, in: BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.

GARRAMUÑO, Florencia; et. alii (orgs.). *Cuerpo, experiencia y subjetividades. Literarutra brasileña contemporânea*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Antropos, 1997.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/ 1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

------. “Observações: críticas ou nostálgicas?”, Entrevista. 26 poetas ontem/ 21 poetas hoje. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, ano 5, n° 8, 343-347, junho 1997.

------. “Prólogo”, *26 poetas hoje*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001 (1976).

- e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- JAY, Martin. “¿Citar a los grandes o prescindir de los nombres? Modos de legitimación en el campo de las humanidades”, in *Campos de fuerza* /trad. Alcira Bixio). Buenos Aires: Paidós, 2003.
- José. Literatura, crítica & arte*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 2, agosto 1976.
- KAMENSZAIN, Tamara. “Testimoniar sin metáfora”, *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.
- KOSUTH, Joseph. “Arte depois da filosofia”, *Malasartes*, nº1, Rio de Janeiro, set/ out/ nov, 1975, pp. 10-13.
- LEJEUNE, Philippe. “El pacto autobiográfico”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplementos Antrophos, Barcelona: Antrophos, 1991, pp.47- 61.
- LIMA, Rachel. “Inventários críticos”, in: *Ipotesi. Revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 4 n. 2, 2000, p.79-85.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- LOPES, Denílson. “È Necessário Esquecer: Sobre Desaparecimentos, Fantasmas e Mitos”. GARRAMUÑO, Florência; et. alii (orgs.). *Cuerpo, experiencia y subjetividades. Literatura brasileña contemporânea*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.
- MARQUARDT, Eduard “Cultura em *Opinião*. As páginas de Tendências e Cultura (1972–1977)”, Dissertação Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em [http://www.cce.ufsc.br/~nelic/Dissert\\_Eduard/index\\_eduard.htm](http://www.cce.ufsc.br/~nelic/Dissert_Eduard/index_eduard.htm) Acessado em 25 de setembro 2007.
- MARQUES, Reinaldo. “Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes” in: *Ipotesi. Revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 4 n. 2, 2000, p.29-37.
- MATA, Anderson Nunes da. “À deriva: espaço e movimento em Bernardo Carvalho”, in *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* Abril/ Maio/ Junho de 2005 Vol. 2 Ano II nº 2 . Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br) Acessado em: 12 de outubro 2007.
- MATTONI, Silvio. “La promesa” e “Idea de la crítica”, *El cuenco de plata. Literatura, poesía, mundo*. Buenos Aires: Interzona, 2003.
- . “Prólogo”, In BATAILLE, George. *La conjuración sagrada* (Silvio Mattoni trad.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

MEDEIROS, Marco. “Identidades no texto, identidades do texto: o fantástico, o policial e os eus cambiantes”, Comunicação no Seminário de Alunos do Mestrado em Literatura Brasileira e do Doutorado em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 4 de junho 2007 - Inédito.

MORICONI, Italo. “Circuitos culturais”, *Gragoatá. Revista de Literatura*, Universidade Federal Fluminense, Niterói, n° 20, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo. Como se chega a ser o que se é* (trad. Antonio Carlos Braga). São Paulo: Editora Escala, 2006.

*Nuvem cigana – Poesia e Delírio no Rio dos Anos 70* (org. Sergio Cohn). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

PEDROSA, Célia. “Poesia e experiência: anos 80 e depois”, in GARRAMUÑO, Florencia; et. alii (orgs.). *Cuerpo, experiencia y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época. Poesia Marginal. Anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PIÑA, Cristina. *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

RANCIERE, Jacques. “Prefácio” e “As vozes e os corpos”, in *Políticas da escrita*, Rio de Janeiro: Editora 34.

-----.“La revolución estética y sus resultados”, s.f.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por que amo Barthes?* (trad. Silviano Santiago). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

SANTIAGO, Silviano. “A democratização no Brasil (1979-1980). Cultura versus arte”, in *O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política: 1964-69”, in *O Pai de Família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira”, in *Sibila*, Rio de Janeiro, dezembro, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1985.

-----.“Escalas & Ventriloquos”, *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 23 de julho de 2000.

-----.“Hagiografias” in GARRAMUÑO, Florencia; et. alii (orgs.). *Cuerpo, experiencia y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

WISNIK, José Miguel. “Prefácio”, in FREITAS FILHO, Armando. *De Cor (1983-1987)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

## REFERÊNCIAS DAS ILUSTRAÇÕES

### **Figura 1, p. 15**

Foto de Cecília Leal - Capa de *Correspondência Incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

### **Figura 2, p. 17**

Cópia digital de Reprodução de fragmento de carta de Ana Cristina Cesar – in *Correspondência Incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p.200.

### **Figura 3, p. 45**

Fotos de Zeca Guimarães – in *Nuvem cigana – Poesia e Delírio no Rio dos Anos 70* (org. Sergio Cohn). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p.103.

### **Figura 4, p. 61**

Foto Waldo Cesar (1954) – in *Inéditos e dispersos*. (Armando Freitas Filho org.) São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 146.

### **Figura 5, p. 67**

Foto de Cecília Leal – in *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 267.

### **Figuras 6 e 7, p. 67**

Fotos de Cecília Leal – in *Correspondência Incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p.107 e pp.108-9, respectivamente.

### **Figura 8, p. 68**

Foto de álbum familiar – in *Correspondência Incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p.145.

### **Figura 9, p. 68**

Foto – in *Álbum de retazos*. Buenos Aires: Corregidor, 2006, p.285.

**Figura 10, p. 68**

Foto – in *Correspondência Incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p.313.