

RESUMO / ABSTRACT

ANA CRISTINA CÉSAR: A ESTÉTICA DO FRAGMENTO OU “FORMA CIFRADA DE FALAR DA PAIXÃO”

Este artigo analisa a poética da escritora Ana Cristina César, demonstrando como ela imprimiu uma dicção singular optando por um sujeito lírico à deriva nas margens da linguagem. Nesse aspecto, problematiza o lugar do sujeito ao apontar uma constante tensão entre a experiência da escritura e a escritura da experiência. Visualizamos como, a partir de uma estética do fragmento, a autora conseguiu empreender uma dicção singular no espaço em que esteve inserida. Para tanto, examinaremos alguns poemas de *A teus pés* (1982) com o intuito de observar como essa obra apresenta um mergulho nas margens da linguagem, provocando no leitor uma reflexão sobre o fazer literário a partir de uma intimidade forjada.

Palavras-chave: Ana Cristina César; experiência; intimidade; escritura.

ANA CRISTINA CÉSAR: THE AESTHETICS OF THE FRAGMENT OR “ENCRYPTED FORM TO SPEAK OF PASSION”

This paper examines the Ana Cristina César's poetics, highlighting its uniqueness by choosing a lyrical subject to drift on the banks of the language. In this respect, she questions the place of the subject by pointing out a constant tension between the experience of writing and writing the experience. We visualize how, from an aesthetic of the fragment, she was able to undertake a unique diction in the space that she was inserted. To this end, we will examine some poems of *A teus pés* (1982) in order to see how this work presents a dip in the margins of language, causing in the reader a reflection about the literature and from an intimacy forged.

Keywords: Ana Cristina César; experience; intimacy; writing.

ANA CRISTINA CÉSAR: A ESTÉTICA DO FRAGMENTO OU “FORMA CIFRADA DE FALAR DA PAIXÃO”

Clovis Carvalho Britto

Doutor em Sociologia da Literatura pela Universidade de Brasília

Professor da Universidade Estadual de Goiás – UEG

clovisbritto5@hotmail.com

A literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão que não pode ser nomeada (como numa carta fluente e “objetiva”).

A chave, a origem da literatura o ‘inconfessável’ toma forma, deseja tomar forma, vira forma mas acontece que este é também o meu sintoma, “não

[conseguir falar” =

não ter posição marcada, idéias, opiniões, fala desvairada.

Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa, e

[para não

ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para

[mim o

limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de

[meu (discurso)

este resíduo

Ana Cristina César (2001, p. 128).

Ana Cristina César construiu um projeto original ao instituir uma dicção diferenciada no campo literário brasileiro. É certo que para o êxito desse projeto foi necessário exercitar uma aproximação e um distanciamento de seus colegas de geração e das estratégias de muitos modernistas e, ao mesmo tempo, deslocar entre diferentes posições e espaços, concebendo as práticas literárias como jogos de poder. Muitos autores de sua fortuna crítica apontam para suas especificidades poéticas que não per-

mitiriam um enquadramento dentre os poetas ditos “marginais”, especialmente um distanciamento das propostas antiliterárias e formalmente simples pautadas no cotidiano (Cf. MORICONI, 1996). Outros, a exemplo de Ana Carolina Puente (2006) e Régis Bonvicino (1998), acreditam que a escritora foi a poeta que levou ao limite mais extremo as tendências praticadas em seu tempo, o que lhe garantiu uma posição peculiar, sem implicar em uma brusca separação do projeto de seus contemporâneos, construindo outro vértice para a poesia dita marginal: “el de um sujeito poético intermitente entre la presencia y la ausencia, entre la subjetivación y la desubjetivación. Tal es el agregado ‘personal’ (diferencia sin ruptura, sin negación) que Ana Cristina suma a la estética del grupo marginal del que participa” (PUENTE, 2006, p. 342).

Ana tinha consciência dessas especificidades e, por isso mesmo, se tensionava na beira, à margem da margem, nas margens da linguagem. Na verdade, tais marcas resultaram do amadurecimento de um projeto consciente configurado em uma série de armadilhas cuidadosamente construídas pela autora. As formas cifradas utilizadas por Ana questionam o próprio sistema literário ao colocar em xeque algumas das questões centrais de seu tempo: o lugar do autor, o texto como representação, o obscurantismo biográfico. Dialogam, nesse aspecto, com os filósofos da diferença, para quem a literatura é o lugar da desconstrução do sujeito: “com a ideia da morte do autor, Ana C. conversa com correntes que poderíamos chamar de ‘mais radicais’ da crítica literária, onde podemos destacar Barthes, mas principalmente Derrida, que também foi um dos autores lidos por ela” (MALUFE, 2005, p. 3). Esse projeto cuja preocupação central é a linguagem contribui para desestabilizar uma série de práticas mobilizadas por outros autores. Talvez por isso o diálogo e a incorporação de textos sejam algumas de suas práticas mais recorrentes, incorporar para desmontar, problematizar, apontar possibilidades alternativas. Desmontando outros projetos literários, Ana Cristina desenvolveu um percurso marcadamente experimental que conquistou um “espaço todo seu” no panorama do campo literário brasileiro. É o que aqui visualizaremos ao analisar como mobilizou sua linguagem com vistas a definir os contornos do que chamaremos de uma estética do fragmento ou aquilo que a autora definiu “a literatura como clé”.

Ao desconstruir cartas e diários instituindo armadilhas para alguns dos expedientes comumente utilizados no gênero confessional; incorporar e esfacelar projetos de autores distintos; deslocar os limites entre prosa e poesia, vida e literatura, ficção e confissão; Ana sublinhou uma poesia hesitante cuja instabilidade dos não-ditos constituiu uma de suas linhas de força. Poética que tenta escapar dos esquemas e classificações predeterminados, que se encaminha para um intermezzo, desestabilizando algumas certezas críticas. O texto como criador e não somente como criatura. Nesse sentido, não podemos desconsiderar a contribuição que a corrente pós-estruturalista imprimiu na tessitura poética

de Ana Cristina. Marcas visíveis em sua biblioteca pessoal, cujas obras de Jacques Derrida, Antonin Artaud, Roland Barthes, Gilles Deleuze e Michel Foucault forçavam passagem, mas também nas correspondências, entrevistas e na incorporação dessas teorizações nos próprios poemas. Em carta a Ana Cândida Perez datada de 18 de setembro de 1976, ano em que publicou seus poemas na antologia *26 poetas hoje*, a escritora informou que havia reclassificado seus livros e reordenado a biblioteca pessoal, demonstrando seu sentimento com relação à corrente estruturalista: “nessa, descobri que tenho uma quantidade enorme de livros inúteis (quase todos os estruturalistas, que formam uma boa prateleira, poderiam ser dispensados; os de linguística também) (CÉSAR, 1999a, p. 226). Desde esse período, tornou-se ávida leitora de pensadores que concebiam a arte como não representação. Linhagem que aos poucos ficou mais explícita, e, ao comentar aspectos de *A teus pés*, ressaltou que ele se compõe de fragmentos de um discurso amoroso, remetendo-o à obra homônima de Roland Barthes: “quando você fala em ‘a teus pés’, você está fazendo ‘fragmentos de um discurso amoroso’. Como é possível estar ‘a teus pés’? (...) Se você está escrevendo na perspectiva da paixão, ou sobre a paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o teu texto mobilize” (CÉSAR, 1999b, p. 264).

Muitas são as aproximações que podem ser feitas entre o livro de Barthes e o livro de Ana Cristina. De acordo com Rodrigo da Costa Araújo (2008), em *Fragmentos de um discurso amoroso* Barthes utilizou processos de invenção de outros autores, demonstrando como os recortes contribuem para a formação de um novo texto, em apropriação consciente. Em suas análises, a opção pelo fragmento denota uma hesitação, uma dificuldade de se situar nas formas fixas ou convencionais dos textos: “A escrita da paixão, – ela mesma saber do recorte, paixão de recortar –, composta de várias outras escrituras e fragmentos” (p. 4). A obra se apresenta como uma espécie de dicionário, cujos verbetes tecem um painel sobre o amor. Enxertos lúdicos que escondem/desvelam o jogo do signo a partir de fragmentos:

Implica um gozo imediato: é um fantasma de discurso, uma abertura de desejo. Sob a forma de pensamento-frase, o germe do fragmento nos vem em qualquer lugar: no café, no trem, falando com um amigo (surge naturalmente daquilo que lê, diz ou daquilo que digo); a gente tira então o caderninho de apontamentos, não para anotar um ‘pensamento’, mas algo como o cunho, o que se chamaria outrora um “verso”. (...) O fragmento (o hai-kai, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é finalmente um gênero retórico, e como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar comportadamente ao leito do imaginário (BARTHES, 1977, p. 102-103).

Não foi sem motivos que Ana Cristina efetuou essa aproximação. *A teus pés* também é composto de fragmentos e citações de outros autores, intertextualidades e vozes, de hesitações. Do germe dos

fragmentos inspirados em conversas telefônicas, anotações de diário, correspondências, poesias, verbetes de dicionários, apontamentos do cotidiano, Ana desenvolveu sua proposta. Os mesmos fragmentos retirados de exercícios de tradução e de crítica literária, de suas pesquisas para a dissertação e para resenhas de jornal. Fragmentos de fragmentos, a exemplo dos documentos selecionados para compor seu acervo pessoal. Isso fica explícito quando observamos a série publicada em *Antigos e soltos* (2008) intitulada “Fragmento”, composta por seis poemas. Em cada um deles, a autora operou uma reescrita, desentranhando fragmentos dos fragmentos, até construir o último poema com as palavras “aventura/ bruta/ (em versos)” (CÉSAR, 2008, p. 139). Questões suscitadas por Flora Sussekind (2007) quando consultou os cadernos e rascunhos da poetisa, como se toda a sua obra consistisse em um modo de exercício poético, definindo o projeto estético como uma “arte da conversação” pautado em métodos alheios: textos de outros autores, traduções, diários, reescrituras de um mesmo texto, desdobramentos em mais de uma voz.

A biografia imaginária, em fragmentos, de uma voz. É nesta direção que se encaminham os livros incluídos em *A teus pés* (1982) e as duas últimas seções de *Inéditos e dispersos*. Como voz, e não propriamente como personagem, autorretrato, emblema geracional ou figura com máscaras ou contornos fixos, é que se define o sujeito nos textos de Ana Cristina César. E como colagem de falas, sucessão de tons, ritmos, conversas, que se singulariza sua forma de composição poética. O que, em parte, sobretudo porque expressa geralmente em primeira pessoa, se conduz a uma sensação de marcada intimidade (daí, talvez, a sedução voyeurística com que certos leitores se apropriam de seus escritos como exemplares de uma zona de indistinção entre lírica e biografia), por outro lado, revela um constante exercício de aproximação a uma das vertentes mais marcadas da poesia moderna: a do monólogo dramático. (...) A escrita como conversação, como fala: este é um dos traços mais característicos da escrita de Ana Cristina César, cujo eco, insistente, se repete, com variações, de um livro a outro. Às vezes o texto até começa como recado ou relato à primeira vista coeso, mas, de repente, surge aspas, interrogações, sugestões de interlocução (SUSSEKIND, 2007, p. 12-13).

Se, de acordo com Flora Sussekind (2007), o projeto de Ana Cristina pode ser definido como uma poesia-em-vozes, especialmente marcada pela colagem de distintos fragmentos e imprecisão calculada e teatralização de uma literatura íntima, não podemos esquecer de que essa operação resulta de um embaralhamento desses resíduos, de outros textos, de outras vozes. Por essa razão é difícil definir a autoria. Trechos de outras poesias, de biografias e anotações alheias se mesclam a fragmentos de diários e correspondências reais, exercícios de tradução, anotações esparsas, diluídos em versos próprios. Daí porque Ítalo Moriconi (1996) apresentou as metáforas do “vampiro” e da “ladroagem”

para definir o método de composição da autora, baseado na distorção, deslocamento, alusão, paródia, paráfrase e reescrita de versos e trechos de outros poetas, desentranhando poemas de outros poemas, além da constante reescrita de si própria. Temática evidenciada pela escritora ao afirmar em entrevista que a poesia moderna se pauta em arestas, em ângulos, sem um desenvolvimento linear: “É toda quebrada mesmo. Ela tem a ver, mesmo, com alguma coisa do urbano, que é assim cortado, caótico, fragmentado. É fragmentária. (...) É como a gente conversa, não é?” (CÉSAR, 1999b, p. 261). Na mesma entrevista afirmou que o índice onomástico inserido ao fim de *A teus pés* é repleto de chaves. O índice, disposto como um poema, refere-se a uma série de autores cujos nomes e trechos de obras compõem implícita e explicitamente ao longo dos poemas do livro. Aqui não se trata de influência ou confluência, mas da construção de poesias a partir de outras poesias. Por essa razão, Maria Lúcia Camargo (2003) define o texto de Ana como um palimpsesto, a exemplo dos textos de Jorge Luis Borges. Projeto que supera a “ansiedade da influência”, transformando-se em apropriação consciente e programada de outras vozes, estética que não se dá sem novas angústias e tensões. Metodologia autocrítica ao ponto de fundamentar um poema publicado em *Inéditos e dispersos*: “Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no/ índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor/ com que te cerco./ Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a/ ladroagem” (CÉSAR, 2001, p. 173).

Analisando esse poema, Maria Lúcia Camargo (2003) afirma com propriedade que os 23 nomes em ordem alfabética que aparecem no índice onomástico são apresentados sem a tradicional remissão ao texto. Ao equiparar poetas famosos, amigos pessoais e sua analista, Ana construiu uma armadilha. Nas palavras da pesquisadora, um índice também “fingido”, já que nem todos os nomes se incluem na obra, e nem todos os que estão na obra se incluem no índice, tornando-o parcialmente verdadeiro. Aqui poderíamos considerá-lo um fragmento de índice, já que, segundo Maria Lúcia Camargo, o “profissional” seria o que esconde seus ladrões não “no” índice, mas sim “do” índice onomástico, construindo um jogo entre autor e leitor. Nesse sentido, destaca a preocupação da autora entre se situar no limite entre a literatura desintelectualizada produzida por parte de seus colegas de “geração mimeógrafo” e o diálogo com a tradição literária, acrescentando, a partir de uma anotação que a poetisa guardou no exemplar de *Fragmentos de discurso amoroso*, que Ana vivenciava uma “angústia da banalidade”. Na anotação, destacou a tensão entre a prosa e a poesia, referindo-se ao fato de que diários e correspondências constituíam em matéria prima para a prosa e que essa tensão era aproveitada pela “poesia marginal”. Em outro momento, referiu-se a Barthes ao sublinhar que a originalidade era o preço a pagar pela esperança de ser acolhida pelos leitores. Ana não hesitou em pagar esse preço e, para tanto, escapou dos territórios fixos que então se configuravam: “esta fuga criadora de Ana C. consiste principalmente

em fazer a poesia saltar de uma mera exposição ou representação subjetiva, para a construção desta intimidade sem sujeito” (MALUFE, 2009, p. 141), a literatura como lugar de indecisão e desmontagem.

Na interpretação de Célia Pedrosa (2007), a utilização de formatos de diário, carta, lista, calendário e verbete, confirma a opção de Ana Cristina César pelo cruzamento e contaminação de gêneros, espécie de desafio aos dogmas formalistas em voga no “pós” poesia concreta e meio de instituir uma variante alternativa. Nesses termos, os fragmentos de diários íntimos convertidos em poemas demonstram como a poetisa optou por um projeto pautado no inacabado e no precário, mas que, ao mesmo tempo, concentra uma múltipla e densa expressividade, instaurando um espaço híbrido dentro da poesia onde pode encenar sua própria subjetividade. No mesmo aspecto, destaca que apesar de nos poemas-diário de Ana Cristina as datas serem quase sempre explícitas e, muitas vezes, intitulem os textos, a autora conseguiu colocar em crise a própria lógica do gênero na medida em que inseriu cortes a sequência linear dos relatos, construindo poemas marcados pela desordem e pela descontinuidade dos registros. Questões evidenciadas em muitos poemas de *Cenas de abril*, cujas datas foram embaralhadas, ou no poema “Jornal íntimo”, em que as datas começam por uma contagem regressiva e, posteriormente, se invertem até reencontrar com a data do início, como se o diário efetuasse um empreendimento circular e, por isso mesmo, o poema conclui com um provocativo “Voltei ao...”. Em outros poemas, não constam datação nem destinatário explícito, o que dificulta uma definição entre poema-diário ou poema-carta. O que se sabe, nesses casos, é que se tornam fragmentos de um texto que se insinua confessional, a exemplo do poema “Arpejos”:

1

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

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o
beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do
susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos o resto da

noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados.guardo crise aguda de remorsos.

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata (CÉSAR, 1998, p. 96).

A escolha de “Arpejos” não foi aleatória. Além de ter sido um dos poemas mais bem acabados na opinião de Ana Cristina, conforme relata no livro *Correspondência incompleta* (1999a), consiste em um caso exemplar do modo como a escritora joga com os gêneros confessionais. Misto de carta, diário ou conversa desordenada, congrega algumas características presentes em grande parte do projeto criador da autora. A tensão entre prosa e poesia, o trato com elementos do cotidiano, a busca pela cumplicidade do leitor a partir de uma ficcionalização do diário íntimo são algumas dessas estratégias. Assim como realizou no poema “Jornal íntimo”, Ana encerrou o poema retomando a ideia abortada no fragmento inicial: pedalar pelo Arpoador. A opção por uma voz de mulher comparece na utilização do termo “hímen” o que sugere uma aproximação entre autobiografia, ainda mais pela descrição de uma cena cotidiana tematizada no Rio de Janeiro, cidade da autora.

O texto em primeira pessoa contribui para uma sensação de intimidade, fator reforçado com a citação de temas comumente destinados ao universo privado, ou socializado com um grupo restrito de pessoas, a exemplo da coceira no hímen. Os fragmentos são tecidos a partir de situações cotidianas, um poema feito de relatos. Desse modo, o título “Arpejos” se encaixa como uma luva para a compreensão não apenas do poema, mas de todo o projeto literário da escritora. Metáfora retirada do universo musical, diz respeito à execução sucessiva das notas de um acorde, notas tocadas uma a uma. A reunião de fragmentos sucessivos, reunidos um a um, e não simultaneamente, consiste em uma das estratégias utilizadas por Ana Cristina, o que pode ser evidenciado no recurso a frases curtas costuradas a partir da superposição de temas diversos.

Conforme destaca Annita Malufe (2009), Ana consegue inserir um desequilíbrio na linguagem do diário, já que não comparece como reveladora de segredos, ao contrário, institui um texto marcado por ocultamentos e hesitações: “vem aí um procedimento de Ana C. a inserir esta pequena diferenciação: ela faz com que sempre tenhamos a impressão de que perdemos algo, uma palavra, uma informação... Falta-nos algo que desvendaria o mistério, que daria a significação” (p. 142). Projeto iniciado nos poemas-diários de *Cenas de abril* ou na carta que compõe *Correspondência incompleta* e que ganha maturidade em *Luvas de pelica* e em *A teus pés*, cujos fragmentos comparecem na maioria das vezes sem datas ou destinatários explícitos, como uma espécie de desmontagem levada as últimas consequências, ousando e fragmentando mais, “como se fizesse uma verdadeira colagem cifrada de frases vindas de diversos lugares. O que temos no fim são textos aparentemente desconexos, cheios de saltos, de versos que parecem não se encaixar. E muita coisa ainda com cara de diário, de correspondência” (MALUFE, 2005, p. 4).

Esse jogo entre autor e narrador se complexifica em um projeto envolto pela ironia e sentido duplo. Michel Riaudel (2000) destaca algumas estratégias de Ana em *Luvas de pelica* (e verificamos os mesmos usos em *A teus pés*) que contribuem para essa tensão: ambiguidade das marcas pessoais a partir da utilização de pronomes possessivos, marcas muitas vezes indiferenciadas sexualmente, além de referências que podem remeter a indivíduos distintos da narradora, no desenrolar das frases. Sentimento que desde 1968 forçava passagem, como atestam poemas publicados em *Inéditos e dispersos* que integrariam o projeto de um livro intitulado *Inconfissões*. Projeto que demonstra a subversão de um gênero pautado pela confissão. Além disso, a adoção de gêneros considerados menores como a carta e o diário é significativa no intuito de marcar uma inserção a partir de um lugar considerado não usual para obter o reconhecimento no campo literário. Nesse aspecto, a originalidade é manipular tais gêneros colocando em xeque alguns de seus estatutos, transformando-os, assim, em algo novo ou, no dizer da própria autora, em artifícios.

Todavia, conforme destacou Ana Cristina, a poesia-diário ou poesia-carta consiste em apenas um dos momentos de seu projeto poético. Outra face de sua poesia é marcada por uma preocupação metalinguística que explicita algumas mudanças teóricas que impactaram a crítica e muitos dos escritores na transição das décadas de 1970 e 80: “uma parte de *A teus pés* que é até meio teórica, que repensa sobre literatura... Vocês podem fazer o levantamento um pouco disso. A literatura é muito pensada. O que é a literatura, o que é poesia, o que não é? Que texto maluco é esse, que conta e, ao mesmo tempo, não conta” (CÉSAR, 1999b, p. 262). Nesse aspecto, observamos que a poesia se torna uma poesia-crítica ao dilatar o espaço de atuação da mulher escritora que não apenas luta pelo direito à escrita e ao reconhecimento, mas pelo direito de definir os critérios estéticos e políticos norteadores

do campo de produção simbólico. Uma luta pelo direito de problematizar os critérios definidos pelos agentes, por teorizar e transformar fragmentos dessa teorização em poesia.

Tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens.

A curriola consolava.

O assunto era sempre outro.

Os espões não informavam direito.

A intimidade era teatro.

O tom de voz subtraía um número.

As cartas, quando chegavam, certos silêncios,
nunca mais.

Excesso de atenção varrido para baixo do capacho.

Risco a lápis sobre o débito. Vermelho.

Agora chega. Hoje, aqui, de repente, de
propósito, de batom,

leio: ‘Contas novas’, em letras plásticas.

Três variações de assinatura.

Três dias para o livro de cheques desta agência.

Demito o agente e o atravessador.

Felicidade se chama meios de transporte.

Saída do cinema hipnótico. Ascensão e queda e
ascensão e queda

deste império mas vou abrir um lacre.

Antes disso, um sus: pausa aqui. Ouve: ‘Como
em turvas águas de enchente...’

É lá fora. Espera (CÉSAR, 1998, p. 80).

O poema se torna espécie de chave na tentativa de explicar os demais poemas do livro, informando que a intimidade ali é teatralizada e que revelaria algo a partir das margens. Procedimento disperso em outros textos de *A teus pés* que, a princípio, seria intitulado “Meios de transporte”, denotando as atividades de deslocamento promovidas pela lírica de Ana Cristina. *A teus pés* sugere uma devoção religiosa, amorosa, mas também uma relação de reconhecimento da importância da poesia, muitas vezes chamada nos poemas de musa. Colocar-se aos pés da literatura seria um

modo de se aproximar do centro e das lutas empreendidas no campo literário, entre ascensões e quedas. Por isso o eu espera fora do império, à margem, enquanto ouve o verso inicial do poema “Boi morto”, de *Opus 10*, livro em que Manuel Bandeira tematiza a condição do poeta. Ana dialoga com a tradição, mas a reescreve ao ponto de promover novas contas, débitos com os poetas de sua geração. Não é sem razão que no meio do poema remete a metáforas bancárias. A literatura como um campo de economia simbólica em que os agentes e atravessadores vivem entre débitos e lucros simbólicos.

Do mesmo modo como é criada uma “ilusão de que haveria uma história comum por trás destas frases desconexas” (MALUFE, 2006, p. 148), o escritor constrói a *illusio*, a crença que possibilitará o reconhecimento de sua assinatura no cenário literário. Mas Ana desafia, inclusive, essa lógica ao inserir no livro diferentes assinaturas, retirando a estabilidade provocada pelo nome próprio. Nesse aspecto, observamos desde o Ana Cristina César inserido em *Cenas de abril* e *A teus pés*, ao Ana Cristina C. em *Correspondência completa* e *Luvras de pelica*, até o A. C. inserido na dedicatória do poema “Instruções de bordo”, que poderia ser Adrian Cooper, Ana Cândida, Antônio Cândido ou até mesmo ela própria. Oscilações que atravessam seu acervo pessoal e se fragmentam em Ana, Ana Cristina, Ana C., Eu, A. e que para Armando Freitas Filho (1999) integra seu jogo: “só um autor de máscara ou de óculos escuros pode dialogar, ‘eticamente’, de igual para igual, com um leitor sem rosto ou disfarçado. Combina com quem sofreu da premência, quase teatral, de ser íntima, e da fatalidade, sempre questionada, de ser pública” (p. 10).

Acompanhar tais hesitações em *A teus pés* contribui para compreendermos as tensões vivenciadas por muitas mulheres que ousaram transitar entre as posições construídas no campo literário brasileiro. Entre centro e margens, masculino e feminino, prosa e poesia, crítica e literatura, ficção e confissão, Ana Cristina construiu uma poética que privilegia o próprio circuito literário no qual ela se inseria. Por isso se colocou na beira, utilizando seus conhecimentos de crítica literária para enxertar seu projeto criador de problematizações vivenciadas e, muitas vezes, silenciadas pelos agentes desse campo de produção simbólico. Seu diferencial é que, mesmo quando propôs tal crítica, ela se apresentava fragmentária. Pista que podemos visualizar em um dos versos de *Luvras de pelica*: “o espaço incompleto não escondia nenhuma caixa preta” (CÉSAR, 1998, p. 129). A intimidade como ilusão de ótica se dilata para os bastidores do espaço de possíveis expressivos, no dizer de Pierre Bourdieu (1996). Um espaço fragmentado, composto por trajetos e memórias, repleto de trajetórias sucessivas cujos projetos se apresentam incompletos, já que necessitam constantemente que a crença em torno seja reinventada e sustentada. Talvez por isso tenha optado por um “eu” à deriva, deslizando nas margens da linguagem. Sabia o quanto seria difícil efetuar a travessia e conquistar a terra firme.

Numa época em que as mulheres já não necessitavam de pseudônimos para serem aceitas no espaço literário, colocou luvas e criou cifras para jogar com a escrita.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. “Semiologia do amor: notas para a leitura de ‘Fragmentos de um discurso amoroso’, de Roland Barthes”. *XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, Rio de Janeiro, 2008.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BONVICINO, Régis. “A teus pés dissolve fronteiras entre verso e prosa”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 ago. 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 8ª. ed. Campinas: Papyrus, 1996.

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

CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática; Instituto Moreira Salles, 1998.

_____. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

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

_____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática; Instituto Moreira Salles, 1999b.

_____. *Inéditos e dispersos*. 4ª. ed. São Paulo: Ática; Instituto Moreira Salles, 2001.

FREITAS FILHO, Armando. “Jogo de cartas”. In: FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de (orgs.). *Correspondência incompleta: Ana C.* Rio de Janeiro: Aeroplano; Instituto Moreira Salles, 1999.

MALUFE, Annita Costa. “Intimidade sem sujeito: Ana C. e a desmontagem do diário e da carta”. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 16, n.º 25, jul.-dez. 2009.

_____. “Nas entrelinhas de Ana Cristina”. *Crítica & Companhia*, v. 1, 2005.

_____. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina César*. São Paulo: Annablume, 2006.

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

PEDROSA, Célia. “Poesia e experiência: anos 80 e depois”. In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; LEONE, Luciana di (orgs.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

PUENTE, Ana Carolina. “Ana Cristina César em la poesía marginal: ¿Cuál yo soy yo?”. In: CÉSAR, Ana Cristina. *Álbum de retazos: antología crítica bilingüe: poemas, cartas, imágenes e inéditos*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

RIAUDEL, Michel. “Correspondência secreta”. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádya Battella (orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Recebido em março de 2012

Aceito em abril 2012