

Contraponto e fuga na lírica de Ana C.: a clave no mistério

Idemburgo Frazão

19 de abril

Era noite e uma nuvem de angústia me afagava o pescoço. Composições escolares rodopiavam, todas as que eu lera e escrevera e ainda uma multidão herdada da mamãe. Era noite e uma nuvem de angústia....

Ana C.

Introdução

O presente artigo tem como eixo central a reflexão sobre questões advindas da maneira como o eu lírico, na obra da poeta carioca Ana Cristina Cesar, transforma as chamadas escritas de si (cartas, autobiografias, diários, entre outras) em objeto ficcional. Dar-se-á ênfase ao fato de a autora tentar evitar ao máximo que o leitor (ou espectador) tente, em sua interpretação, aproximar os aspectos textuais aos de sua biografia. Grande parte deste artigo, que utiliza elementos advindos de alguns estudos como os de Umberto Eco e Mikhail Bakhtin acerca das “dubiedades” e “diálogos” inerentes aos textos ficcionais contemporâneos, trata de questões surgidas em uma entrevista concedida pela poeta, a convite da professora Beatriz Resende, a alunos de uma turma de letras, em 1983, publicada, dez anos mais tarde, com o título “Depoimento de Ana Cristina César no curso Literatura de mulheres no Brasil, em *Escritos no Rio*, pela Editora Brasiliense, organizado e prefaciado por Armando Freitas Filho.¹

A partir da menção a passagens dessa entrevista, o texto discutirá a relação entre a criação poética e a problemática da difícil relação existencial de Ana C. com a sociedade em que vivia, até o momento de seu suicídio, no mesmo ano de 1983. Essa entrevista traz para as reflexões do artigo um certo tom memorialístico, pois seu autor refletirá sobre o texto ficcional de Ana Cristina Cesar a partir da rememoração de uma



passagem em que teve a oportunidade de, juntamente com outros colegas, dialogar com a autora sobre questões que o instigavam na época (e ainda hoje) e que aqui serão retomadas.

Também relevante nas questões discutidas sobre a “ansiedade” que perpassa os poemas em forma de diário contidos em *A teus pés*, obra que acabara de ser lançada na época da entrevista referida – e cujos poemas se tornaram temas centrais da mesma –, são os aspectos relativos à vivência da poeta no período da repressão militar. A conjuntura política pode ser entendida como uma das causas da angústia que o eu lírico, reiteradamente, afirma sentir, como se pode observar no fragmento que serve de epígrafe ao presente artigo, extraído do livro *Cenas de abril*, contido, juntamente com *Luvras de pelica*, na mencionada edição de *A teus pés*.² E essa angústia é traço marcante, detectado na biografia e na obra de outros importantes autores da geração de Ana, como Torquato Neto e Caio Fernando Abreu, entre outros.

A morte trágica de Ana C., nos anos finais da ditadura, e a de Torquato Neto, em seu início, também são tomados como índice de reflexão em relação à maneira como o clima sociopolítico daquela época (de governo de exceção democrática) afetou a vida e a produção poética dos autores dos anos 60 e 70, dando surgimento, na última década citada, à chamada Poesia Marginal, movimento em que a obra de Ana Cristina Cesar costuma ser inserida. É fundamental que se mencione, então, o fato de que *A teus pés*, *Cenas de abril* e *Luvras de pelica*, obras publicadas em um volume – *A teus pés* (1983)–, eram originariamente vendidas em separado pela própria autora, como o faziam seus colegas, em universidades, portas de cinemas, restaurantes, bares, entre outros locais públicos, em cópias mimeografadas, o que justificava a denominação geração mimeógrafo.

Contrapontos e fugas

Integrantes dos estudos musicais, o contraponto e a fuga – que servem de base a parte do título deste artigo – remetem, aqui, duplamente, à polifonia inerente às linguagens musical e literária. Baseiam-se na relação entre vozes (humanas e/ou instrumentais). O contraponto é técnica utilizada na composição musical, fundada no diálogo entre melodias que se sobrepõem. A fuga é estilo de música contrapontística em que as vozes se entrelaçam. No caso da poética de Ana C., pensando em termos lítero-musicais, na leitura que aqui se realiza de aspectos de sua obra e de sua biografia, as vozes (do eu lírico e da poeta) se entrelaçam e apenas aparentemente se perdem. Em realidade,

são retomadas pela perspicácia do leitor, criando, assim, um circuito de diálogos textuais que, ao se concluir, imediatamente se abre a novas perspectivas interpretativas. Essa ocorrência literária própria da literatura enquanto tal, tangencia o que Umberto Eco denomina obra aberta.

Como afirma o estudioso italiano,

Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas, deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma proposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias.³

Para Eco, grande parte da literatura da contemporaneidade está baseada na utilização de símbolos para a realização de comunicação aberta a inúmeras possibilidades interpretativas, a novas e inesperadas reações e compreensões. A ambiguidade de sentidos textuais torna-se, portanto, bem-vinda. Citando obras de autores como Franz Kafka, James Joyce e Bertold Brecht, o semiólogo-literato italiano reforça a importância das “situações de ambiguidade” inerentes à literatura contemporânea. Referindo-se à presença da ambiguidade no teatro brechtiniano, Eco afirma que “caberá ao espectador tirar conclusões daquilo que viu”⁴.

Poeta e estudiosa da literatura, Ana C. ensinava e praticava lições como essas de Eco sobre a ambiguidade inerente à literatura. Era fiel à teoria, ao fato de que não é a literatura o melhor veículo para que se contem verdades íntimas, pessoais, como afirmou na entrevista mencionada. Embora coerente em relação aos estudos literários e, principalmente, ao exercício na construção de sua obra poética, ela incorre, de acordo com a interpretação aqui realizada, em uma falha. Entende-se, neste artigo, que, embora o autor não possa, direta e efetivamente, passar ao leitor suas sensações e sentimentos íntimos, pode, sim, transmiti-los, obviamente sem a expectativa de retorno. O leitor não terá certezas, mas poderá, livremente, inferir possibilidades diversas do texto que analisa. O que não ocorrerá, certamente, será o entendimento das mensagens tal como o emissor poderia desejar, mas ocorrerá o recebimento de uma fruição que, embora filtrada (“confusa”), muitas vezes quase imperceptível, poderá ser absorvida pela leitura perspicaz e atenta. E não se está referindo aqui ao “leitor ideal” ou “leitor modelo”, aquele que supostamente poderá compreender convenientemente a mensagem textual, mas a

qualquer bom leitor que tenha curiosidade e capacidade imaginativa. Pois, na abertura analítica inerente à interpretação da obra de arte contemporânea, centrada no convívio com situações de dubiedade, o leitor também é, como se sabe, necessariamente, um produtor de sentido. Por isso se afirma ter podido Ana C. partir desse ensinamento para, quem sabe, usufruir de um possível fator terapêutico da criação literária. O fato central, aqui, em termos de teoria literária, não é a efetivação de um *feedback* interpretativo. Entende-se apenas que o autor, sem esperar retorno de alguma mensagem, pode transmiti-la e, nesse ato, aliviar suas tensões. No transcorrer do artigo se poderá entender melhor a relevância dada a esse (embora não comum ou esperável) possível “fator” terapêutico da literatura para a discussão sobre os “contrapontos e fugas” do texto e da biografia de Ana Cristina Cesar.

De imediato reflete-se aqui sobre a problemática das vozes constitutivas do texto da poeta. Retomando a problemática do campo semântico musical, pode-se afirmar que a fuga, na relação entre as vozes, em Ana C., algumas vezes ocorre em sentido literal, pois as vozes do eu lírico e da poeta sobre sua poesia são fragmentadas e dissonantes. Poder-se-ia dizer, então, que há uma polifonia dissonante. Entendendo polifonia como presença e/ou diálogo de várias vozes em um mesmo texto (musical ou poético) e dissonância como algo que causa estranhamento, por apresentar elementos que “quebram” a expectativa de combinação das tríades constitutivas dos acordes, infere-se que, no caso de Ana C, o diálogo textual é suscitado por uma linha melódica (a voz do eu lírico) que, ao se concluir, abre-se em outros campos harmônicos (semânticos).

Antes de iniciar a reflexão efetiva sobre aspectos inerentes à relação da poeta com a literatura e com o leitor, e a percepção de forte angústia existencial, ora subtendida ora explicitada em seus textos, é importante que se esclareça não se estar utilizando a noção de polifonia no sentido unicamente bakhtiniano. Algumas vezes este aproxima as noções de polifonia musical e literária. Em outros momentos do artigo, o termo se reveste de significado mais musical, em que pode haver, em um mesmo trecho, simultaneamente, consonâncias ou dissonâncias harmônicas.

Tratando da obra de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin afirma que

Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipotentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua

imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objeto do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso. Diretamente significativa.⁵

O estudioso russo desvela a presença de múltiplas vozes no romance de Dostoiévski, apontando para a multiplicidade e “independência” de consciências. Essa relação entre o eu e o outro, fundamental nas reflexões sobre a polifonia, encontra relevância para as questões aqui abordadas. Já a semioticista e crítica literária francesa Julia Kristeva aproxima a questão do dialogismo bakhtiniano da noção de intertextualidade, por ela própria cunhada. Para Bakhtin, ela afirma,

o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito; é uma escritura onde se lê o outro (sem nenhuma alusão a Freud). Assim, o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade, face ao dialogismo, a noção de “pessoa sujeito da escritura” começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da ambivalência da escritura”.⁶

A problemática da intertextualidade como desdobramento da noção bakhtiniana de dialogismo, realizado por Kristeva, como é estudada por Afonso Romano de Sant’Anna⁷ em *Paródia, paráfrase e companhia*, embora também possa servir para a leitura de importantes poemas de Ana C., em que elementos ou trechos de seus poemas remetem aos de outros autores, não receberá ênfase neste artigo.

A polifonia, então, surge como noção que possibilita o entendimento, no caso da lírica, da vivência, por parte do eu lírico, de múltiplas personalidades, sem que se possa distinguir perfeitamente onde se encontra a voz do poeta ou de seu eu lírico, isoladamente. Ser e não ser é a questão. A superposição de vozes, no caso da lírica, ocorre a partir de nuances metafóricas que possibilitam na mesma sentença entendimentos múltiplos, interpretações diversas. No caso de uma face da lírica de Ana C. interfere também a inteligente utilização de aspectos de narrativas de cunho íntimo – as escritas de si⁸ – como *corpus* ou invólucro de poemas que apontam para ricas possibilidades de diálogo entre a figura, a biografia da poetisa e suas “invenções” ou (re)invenções das mesmas. Se essa utilização de aspectos biográficos não é incomum na lírica contemporânea, a maneira como os diários e cartas “fingem” (re)carregam a curiosidade sobre a sombra vital que “anima” o texto. De acordo com a historiadora Ângela de Castro Gomes,

É cada vez maior o interesse dos leitores por um certo gênero de escritos – uma escrita de si – que abarca diários, correspondência, biografias independente de serem memórias ou entrevistas de histórias de vida, por exemplo.⁹

O interesse pelas escritas de si, como a descreve a historiadora, tem aproximado leitores e estudiosos e chamado a atenção para a riqueza, tanto do estudo de tais escritos pela história quanto de sua apropriação pela literatura. No caso do historiador, cartas, diários, autobiografias, entre outros “escritos”, passaram a ser respeitados como objetos de estudo sério. Já na literatura, temos, entre outros casos, a poeta aqui estudada, Ana C., que já trabalhava com tais escritas de si, ficcionalizando-as e provocando importantes discussões (e boas “confusões”) sobre a relação entre ficção e realidade.

Confusão também é companhia

De imediato, ao refletir acerca da lírica de Ana Cristina Cesar, vem à mente a própria imagem da poeta (uma voz polifônica subentendida?) interferindo na recepção, causando efeito não muito estranho aos leitores do terceiro milênio, momento em que literatura e biografia se aproximam, muitas vezes se fundem e, saborosamente, confundem também o leitor. Diga-se de passagem, para parafrasear um trecho da obra de Samuel Becket *Companhia* (1982), essa “confusão” de vozes (com a possibilidade do surgimento de várias alternativas de interpretação) também é companhia para entender melhor a polifonia em Ana C.: a clave está no mistério, na “confusão” entre o eu e o “outro”. Quando o ator social se encontra totalmente só, a “confusão” se torna companhia. No caso das poesias das escritas de si de Ana C., um trecho dessa obra citada do dramaturgo irlandês, que recebeu o prêmio Nobel de literatura de 1969, a problemática da “confusão” é providencial, pois aponta tanto para a questão da polifonia quanto da misteriosa “ansiedade” (solidão existencial?) de Ana C.:

CRIADOR DA VOZ, de seu ouvinte e de si mesmo. Criador de si mesmo, para ter companhia. Deixa como está. Fala de si mesmo como se fosse de outro. Diz, falando de si. Ele fala de si mesmo como se fosse de outro. Também se inventa, pela companhia. Deixa como está. A confusão também é companhia, até certo ponto.¹⁰

Ao criar suas escritas de si ficcionais, a poeta fala de si mesma como se fosse de outro, também “se inventa pela companhia”. Mas a solidão e a ansiedade

retornam, pois a confusão (a imersão nas múltiplas vozes, no outro) só é companhia até certo ponto.

Próprios da pós-modernidade, o ecletismo, a fragmentação e a desumanização são vigas em que não apenas a arte se instaura,¹¹ mas também encontram alento em meio à fluidez do mundo líquido pós-moderno, lembrando aqui os estudos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman¹² sobre a fluidez dos acontecimentos cotidianos na contemporaneidade. Ratificando-se o que aqui se afirma, utilizando-se um conceito importante dos tempos atuais, cunhado por Jacques Derrida,¹³ pode-se afirmar que a desconstrução das monolíticas visadas do passado sobre a família, a religião, as etnias, os gêneros são marcas indelévels da líquida vida contemporânea, causadoras do que o mesmo Bauman estuda como “mal-estar na pós-modernidade”.¹⁴

Eclética e fragmentada, polifônica, a obra de Ana Cristina Cesar se completa (a partir de uma possível linha de leitura aqui sugerida) em seu perfil biográfico, sem que para entender sua obra se necessite efetivamente de tal apoio na imagem. Não se trata do que se poderia denominar um poema *à clé*, em que se busca entender a obra com a chave da biografia. Mas a aproximação da “voz subentendida” da autora dá à interpretação amplitude apreciada nos tempos atuais.

Diferente do que ocorria nos anos 60 e 70 (incluindo parte dos 80), período ainda marcado por instâncias estruturalistas, com fortes laivos da linguística, que invadia campos como o da literatura, hoje não causa estranheza a abertura extrínseca da literatura, como tem acontecido. Tem-se como exemplo de tal ocorrência, entre inúmeras outras, o surgimento de obras como *O nome da rosa*, de Umberto Eco, e *Em liberdade*, de Silviano Santiago. Ambos, professores reconhecidos em seus países de origem como teóricos, extrapolam suas atividades literárias e tornam-se ficcionistas com qualidade indiscutível. A fusão de realidade e ficção tornou-se comum e admirada. A polifonia nos moldes bakhtinianos e a intertextualidade estudada por Julia Kristeva em *Introdução à semanálise* tornaram-se tão comuns, que têm sido confundidas. A relação entre textos, a intertextualidade, mais especificamente, há séculos presente na literatura, tornou-se uma das marcas da literatura pós-moderna, atingindo seu ápice no pastiche, passando pela estilização e pela apropriação, como as estuda Afonso Romano de Santa’Anna em *Paródia, paráfrase e companhia*. Ecletismo e intertextualidade são amalgamados e servem como importante estratégia textual de muitas obras contemporâneas que os utilizam em sua argamassa, juntamente com outros “materiais” dialógicos, recorrentes, fundados na



memória e nas identidades (nas correspondências, nas autobiografias, entre outros gêneros narrativos).

Diálogos fragmentados sob a repressão

No caso de Ana C., esse aparato próprio da pós-modernidade, quando grafado em seus poemas, carrega, em si, fortes traços da vivência em um período repressivo e não menos rico em termos de arte: o da ditadura civil-militar. Esse momento, como já afirmado, é marcado por forte repressão militar; pela cassação de intelectuais, políticos e todos aqueles que se opunham ao regime. Alguns grupos aderiram à luta armada; outros partiram para o ostracismo; outros foram exilados ou se “autoexilaram” e muitos aderiram às diretrizes da situação política vigente. Mas houve um grupo de escritores e poetas que, embora bastante heterogêneo, preferiu buscar caminhos alternativos. Era o período do chamado desbunde, da contracultura, da popularizada geleia geral tornada conhecida por Torquato Neto. Ana Cristina Cesar participou, com vários outros jovens, dessa tentativa de criar e divulgar poesia, sem a interferência das grandes editoras, buscando recursos na simplicidade dos mimeógrafos. Por isso tornaram-se também conhecidos como poetas marginais.¹⁵

Cabe aqui, ao se tratar da relação da lírica de Ana C., mencionar a importância do trabalho de pesquisa e análise de Heloísa Buarque de Hollanda, reconhecida como estudiosa preocupada com tendências literárias vanguardistas. Grande amiga de Ana C. e hoje proprietária da editora Aeroplano, autora de obras fundamentais sobre a literatura do período aqui mencionado, como *26 poetas hoje*¹⁶ e *Impressões de viagem*,¹⁷ Heloísa, com sua capacidade perceptiva e editorial, e com muita coragem abriu e ainda abre caminhos para inúmeros “autores marginais”, como é o caso de Ferrez, Sérgio Vaz e Sacolinha, integrantes da Cooperativa de Poetas da Periferia – Cooperifa.¹⁸ A autora foi também responsável por uma coletânea que trouxe para o grande público um tipo de poesia que, embora não desafiasse as armas da ditadura civil-militar, “desafinava”, ou, melhor, vivia em dissonância, propositadamente, em relação às imposições culturais vigentes.

Sem uma proposta definida, a chamada poesia de mimeógrafo invadia bares, portas de cinema e restaurantes divulgando sua poesia. Os poetas entendiam que, em realidade, construíam um mosaico apenas aparentemente “desarmônico”. Partilhando de uma espécie de colcha de retalhos estranhos entre si, tinham certa consciência de que

criavam, em conjunto, o que depois se denominou poemão. Ana não estava efetivamente integrada, se é que algum dos poetas efetivamente estava, mas a poeta, diferente dos outros, carregava um mistério que chamava bastante a atenção de todos.

“Estou muito concentrada no meu pânico”, esse fragmento de um poema de Ana Cristina mostra bem em que questões a autora se focava. A relação entre o sujeito e a sociedade, a situação de quase incomunicabilidade entre jovens de mesma faixa etária e, ao mesmo tempo, uma carência de aconchego no outro, fazia da geração poética de Ana C. um grupo peculiar. Como já se afirmou, a morte de Torquato Neto, que costuma ser filiado pelos estudiosos ao Tropicalismo,¹⁹ no início da ditadura civil-militar, e, já em seu final, a de Ana C. chamaram a atenção dos críticos para a relação entre a vivência naquele momento político e as produções poéticas lançadas no período. E isso era ainda mais percebido exatamente pela ausência de liberdade para a reflexão direta e livre sobre problemas graves pelos quais passava a sociedade.

Captando os mistérios: presença de Ana C. – em tom memorialístico

Hoje, trinta anos depois do encontro que tive com a poeta em uma entrevista na então faculdade da Cidade, na Lagoa, que foi gravada, compilada e publicada no livro *Escritos do Rio*, como mencionado no início deste artigo, posso ratificar a impressão que tive naquela tarde um tanto turva em que Ana C., portava seus marcantes óculos escuros. No dia 6 de abril de 1983, ela participou de uma entrevista com os alunos do Curso Literatura de Mulheres no Brasil, ministrado pela professora Beatriz Resende, no qual era uma das autoras estudadas. Os alunos, poucos, receberam a incumbência de ler e debater com autora convidada aspectos relativos às suas obras, contidas em *A teus pés*.²⁰

No momento em que a mineira Adélia Prado surgia como autora importante e Patrícia Galvão, uma das conhecidas paixões de Oswald de Andrade, no início do século XX, tornava-se ícone da tentativa de emancipação feminina, Ana C. incorporava ou desempenhava um duplo papel. Era personagem e crítica de sua geração. Entretanto a poeta não se entendia assim. O mal-estar no mundo era a marca que se podia encontrar, mesmo em poemas cujas propostas não se afinavam. De Paulo Leminski, curitibano que andava com um catatau de folhas sob o braço e que não participou efetivamente do “grupo marginal”, a Chacal, que ainda hoje partilha com público fiel suas poesias, muitas vezes performáticas, passando pelo poeta-professor Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, forte

angústia em relação à própria existência percorria as veias dos poemas. E Ana Cristina sentia-se e era profundamente marginal (ou maldita), mesmo pertencendo à classe média.

Quando, na entrevista, os alunos de Beatriz Resende, que até então pouco a conheciam, insistiam em aproximar seus poemas de sua biografia, a autora despistava, ao mesmo tempo em que os encantava, por criar um certo enigma em torno de si e de sua lírica. Seus poemas já traziam um quê de mistério, sua voz baixa e seu jeito tímido acentuavam a potência das interrogações. E eram muitas. A relação entre biografia e texto era uma das tônicas de minhas perguntas. Quis saber se haveria ligação entre o mal-estar percebido na leitura de vários de seus poemas, que passavam angústia, e seu próprio cotidiano. Brilhantes explicações teórico-literárias surgiam, a cada tentativa de invadir o texto e despir os mistérios da entrevistada. Ao tratar das cartas, a tradutora e poeta trazia para aquele pequeno grupo de alunos questões que passariam, anos mais tarde a ser estudadas e apreciadas: as escritas de si, como o faz no campo da história Ângela de Castro Gomes, entre outros estudiosos. Ao ser questionada sobre a presença de um diário em sua obra ficcional, ela respondeu:

O que é isso de diário e correspondência? Acho que na vivência pessoal de todo mundo, diário e correspondência, diário e carta, é o tipo de escrita mais imediato que a gente tem. (...) Você está escrevendo a carta não é pelo prazer do texto, não é um poema que você está produzindo, não é uma questão que você está levantando dentro da literatura, não é uma produção estética necessariamente. (...) Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do seu texto, um determinado interlocutor seja mobilizado. Então é muito dirigido. Vocês já leram Jakobson? Função fática? Muito centrado naquilo que é a segunda pessoa. (...) Quando você está escrevendo um diário há aquela expressão: “querido diário”. Você está também de olho em um interlocutor. Você escreve um diário exatamente porque não tem um confidente.²¹

Estava nesta última frase a confirmação de minhas precoces hipóteses interpretativas sobre a utilização dos diários e epístolas ficcionais na poesia contemporânea, centradas no fato de que o diário ficcional, da forma como se constituía, por estar em primeira pessoa criava um jogo ficcional estratégico atraente (e não menos curioso), tendo como base a construção de uma cena em que o eu lírico simula desnudar-se, no sentido de contar-se (confessar-se), quando, em realidade se oculta, se inventa. Ao criar um diário ficcional e insistir em sua importância como algo íntimo, torná-lo obra de arte, simultaneamente a obra apontava para uma grande capacidade literária da autora, mas também, para, quem sabe, um problema de relacionamento existencial. O mistério

ocultaria uma sequela deixada pelo mal-estar causado pela asfixia da liberdade em diversos níveis pelas quais passavam os herdeiros culturais da ditadura civil-militar.

Em determinado momento da entrevista, passei a questionar a entrevistada em relação à utilização do diário como forma ocultar o que, efetivamente sentia ou queria passar para o interlocutor. Questionada sobre a relação entre a vida íntima do autor e a criação do diário ficcional, sobre a presença, mesmo que ínfima da vida do autor, a autora de *Literatura não é documento*²² responde: “Eu acho que é exatamente esse tipo... essa armadilha, que eu estou propondo. Existem muitos autores que publicam seus diários mesmo, autênticos. Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é o meu diário. É fingido, inventado, certo?”.²³ Mas aquelas explicações que ampliavam nosso conhecimento sobre necessárias e importantes questões literárias, não satisfaziam ao então jovem e ávido leitor de poesia, futuro professor de literatura. E surgiam novas inquietações, como a pergunta: “É um diário íntimo e, ao mesmo tempo, você não quer que ninguém leia, você não quer que vá ao fundo, porque você não deixa”.²⁴ Ana C. responde: “Não é que não queira, é que a intimidade... não é comunicável literariamente”.²⁵ Para um aluno veterano, como eu, que terminaria o curso três meses depois daquela entrevista, a obviedade da afirmativa de que a poesia não é o veículo para se “afirmar verdades”, não sanava o problema enfocado, pois há a outra face da questão. Embora não se tenha certezas, muitas questões pessoais são passadas sob a pele da ficção. E era essa possibilidade que o interlocutor da poeta vislumbrava. A de que ela pudesse suavizar seu pânico existencial apropriando-se desse auxílio luxuoso de sua velha amiga, a poesia. Mas a inteligente entrevistada saía sempre por tangentes que fariam com que, mais tarde (hoje, 2014), aquele sempre impertinente leitor, se convencesse de que a poesia poderia ter servido de bálsamo para curar o pânico (a ansiedade ou a maldição) diante de uma realidade insatisfatória. Já quase agressivo, o aluno, curioso, pergunta: “Seria *A teus pés* um soluço, uma palavra ainda não falada?”.²⁶ E ela responde: “Acho que toda literatura tem esse lado de: ainda há uma palavra não falada”.²⁷ Ana afirmou que Clarice Lispector, por exemplo, não falava de si. Insisti na questão de que havia algo como um soluço, algo que não se comunicava totalmente. E, procurando uma resposta que apontasse para a claridade e não para a escuridão do pânico, do mistério, ela disse: “Eu acho que há uma palavra não falada, mas no sentido mais da... alegria”. A palavra alegria, até hoje entendo assim, não coube bem naquele discurso, falado daquela forma fugidia.

Ao final da entrevista, descendo a longa rampa do prédio que permitia ver amplamente a beleza da Lagoa Rodrigo de Freitas, nós, alunos veteranos, nos despedíamos do curso e da entrevistada. Leitor de Fernando Pessoa e Walt Whitman, como Ana C., andei pela orla da Lagoa lembrando respostas da poeta sobre um trecho do verso do poeta lusitano que eu mesmo declamara (em fragmento), para instigá-la, durante a entrevista: “O poeta é um fingidor e finge tão completamente, que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”. Já no caminho de casa pensei que ficara um mistério sobre essa espécie de maldição que parecia perseguir alguns autores da geração artística de 1960 e 1970. Mais ainda, parecia intuir que Ana C. carregava consigo algo que a incomodava e a levava ao “pânico”. E esse pânico não era retórico ou ficcional.

Quando soube de seu suicídio, que acontecera, meses depois da entrevista, voltou-me a sensação de que a literatura poderia ter ajudado mais à autora, em termos existenciais. Mesmo sendo a poeta marginal, alternativa e crítica (e talvez mesmo por isso), não conseguira perder-se das teorias, perdendo-se e achando seu leitor confiante em sua in-confidência ficcional. Entendo ainda hoje, como já antecipei, que, mesmo fingindo-se, o autor pode contar-se com sinceridade, pois o leitor é conivente e sabe que faz parte da sinceridade não deixar claro quando (ou quanto) efetivamente o poeta vivenciou o que inventa sobre si e sobre os assuntos que aborda. Se o leitor captou exatamente quando o criador é seu personagem ou quando dele se despe, não é o que é relevante, mas atrai a curiosidade dos leitores. E Ana sabia “brincar de pique esconde” com o leitor, como poucos poetas. Só não soube ou não quis aproveitar os “efeitos terapêuticos” de sua própria escrita. A poesia de Ana C. ocultava mistério humano que embora tenha servido de argamassa para criar o belo corpo do poema, muitas vezes tornou-se precipício, principalmente, na vigência da ditadura civil-militar, em um momento de forte repressão ao encontro livre entre as pessoas.

Conclusão

A voz de Ana C., em vez de se calar, povoou a literatura brasileira com inquietações que fazem de suas obras um marco em termos de reflexão acerca do ser com o espaço que habita, do poeta com a sua própria obra e da relação entre ato fato (ato) ficcional e fato (ato) biográfico. É, portanto, polifônica, a voz ficcional de Ana C., em vários sentidos, não apenas no que aponta para os estudos bakhtinianos sobre a presença de enunciados diversos em uma mesma enunciação. Também não se encarcera a polifonia nas instâncias reorientadas por Julia Kristeva. A obra de Ana C. é polifônica,



principalmente, por tornar mais explícita a relação entre autor e obra, provocar a reflexão sobre as relações entre o eu e o outro, na literatura e fora dela, trazendo múltiplas e às vezes confusas vozes ao texto, mesmo quando tenta afastar ao máximo seus próprios rastros dos poemas (talvez sobretudo quando o faz).

A voz do eu lírico de Ana C., já ao apresentar-se como um eu ficcional, se expõe ao leitor bakhtiniano que traz como ensinamento a ideia de que um enunciado, ao ser pronunciado, já surge acompanhado de outras vozes. Quando Ana traz para o diálogo, implícita ou explicitamente, outros autores, como Drummond, confunde mais ainda a noção de eu lírico, pois esse eu nos contém.

Referências Bibliográficas

ANOS 70: TRAJETÓRIAS. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

BAKHTIN, M. Problemas da Poética de Dostoievski. Paulo Bezerra (Trad.) Rio de Janeiro: Forense, 2008.

BAUMAN, Z. Mal-estar da Pós-modernidade. Trad. Mauro gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de janeiro, Zahar, 1998.

____. Vida Líquida. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BECKET, S. Companhia. Elsa Martins. (Trad.) Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

CESAR, A. C. Literatura não é documento. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.

____. Escritos no Rio. Rio de Janeiro: Brasiliense/UFRJ, 1993.

____. Poética. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

CORD, G. M. Tropicália. Um caldeirão Cultural. Rio de janeiro. Ed. Ferreira, 2011.

DERRIDA, Jacques. Gramatologia. Miriam Schnaiderman e Renato Janini (Trad.) São Paulo: Perspectiva, EdUSP., 1973)

ECO, U. Obra Aberta. Giovanni Cutolo. (Trad,) São Paulo: Perspectiva, 2012.

HOLLANDA, H. B. 26 poetas hoje. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

____, Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e disbunde. 1960/1970. 5 ed. Rio de janeiro: Aeroplano, 2004.

____A teus pés. São Paulo: Brasiliense. 1993.

KRISTEVA, J. Introdução á Semanálise. Lúcia Helena França Ferraz. (Trad.) São Paulo: Perspectiva, 2012.

MORICONI, I. A provocação pós-moderna. Razão histórica e Política da Teoria hoje. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

_____. Ana Cristina César. O sangue de uma poeta. Rio de Janeiro. Relume Dumará: Prefeitura: 1996.

PEÇANHA, E. Vozes marginais na literatura. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2009.

SANT'ANNA. A. R. S Paródia, paráfrase e companhia. São Paulo, Ática, 2003.

1 Cesar, Ana Cristina. Escritos no Rio. Rio de Janeiro: Brasiliense/UFRJ, 1993.

2 Cesar, 1993, op. cit., p.74

3 Eco, Um. Obra Aberta. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.46.

4 Idem, p. 46

5 Bakhtin, M. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 2008. p.4

6 Kristeva, J. Introdução à semanálise. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.145.

7 Sant'Anna. A. R. Paródia, paráfrase e companhia. São Paulo: Ática, 2003.

8 Gomes, A. C., 2004.

9 Gomes, 2004, op. cit., p.7.

10 Becket, S. Companhia. Trad. Elsa Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p.67.

11 Moriconi, I. A provocação pós-moderna. Razão histórica e política da teoria hoje. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

12 Bauman, Z. Vida líquida. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

13 Derrida, J. Gramatologia. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1973.

14 Bauman, Z. Mal-estar da Pós-modernidade. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

15 Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

16 Hollanda, H. B. 26 poetas hoje. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

17 Hollanda, H. B. Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde. 1960/1970. 5 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

18 Peçanha, E. Vozes marginais na literatura. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2009.

19 CORDEIRO, G. M. Tropicália. Um caldeirão Cultural. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011.

20 Cesar, 1983, op. cit.

21 Cesar, 1993, op. cit., p.192.

22 Cesar, A. C. Literatura não é documento. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980.

23 Idem, ibidem, p.194.

24 Idem, ibidem, p.194-195.

25 Idem, ibidem, p.195.

26 Idem.

27 Idem.