



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

GEORGE HENRIQUE SOARES DE MENEZES

**UMA VAMPIRA A MORDER A PRÓPRIA JUGULAR:
INTERTEXTUALIDADE E ESCRITA FEMININA EM ANA CRISTINA CESAR**

RECIFE

2024

GEORGE HENRIQUE SOARES DE MENEZES

UMA VAMPIRA A MORDER A PRÓPRIA JUGULAR:
INTERTEXTUALIDADE E ESCRITA FEMININA EM ANA CRISTINA CESAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Graduação em Letras - Português da Universidade
Federal de Pernambuco, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jonas Jefferson de Souza Leite

RECIFE

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Menezes, George Henrique Soares de.

Uma vampira a morder a própria jugular: intertextualidade e escrita feminina em Ana Cristina Cesar / George Henrique Soares de Menezes. - Recife, 2024. 89p.

Orientador(a): Jonas Jefferson de Souza Leite

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras Português - Licenciatura, 2024.

Inclui referências, anexos.

1. Literatura contemporânea. 2. Poesia brasileira. 3. Intertextualidade. 4. Escrita feminina. 5. Ana Cristina Cesar. I. Leite, Jonas Jefferson de Souza. (Orientação). II. Título.

800 CDD (22.ed.)

A Maria Santa de Menezes Silva, cujos cuidadosos olhos castanhos me adivinham e, ainda assim, me levam adiante.

À memória de Maria Enedina de Menezes, de quem herdei o amor pelas Letras.

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus. É sempre perigoso parafrasear um poema, muito se perde no processo. De todo modo, parafraseio Leonardo Fróes e digo que Deus, para mim, é um nome bem mais vasto e muito menos complexo. É, como ele descreve em seus versos, a paciência casual dos marimbondos, que lutavam para construir sua casa em meio ao temporal. A essa fé, dos instintos mais belos, chamo Deus e agradeço imensamente por ela não ter me faltado.

A toda minha família, em especial aos meus pais, Deusa e Renê, que jamais mediram esforços para me permitir sonhar; essa é a mais bela prova de amor que vocês me legam. Ao meu irmão, Gustavo, que tem partilhado comigo as dores e delícias de viver em Recife. E, sobretudo, à minha avó, Santa, que me revela a beleza da poesia fora dos escritos.

Aos meus amigos, que também foram família: Jussara, Samara, Vitor e Vitória, a quem amo incondicionalmente; Emerson e Deborah, cujas palavras foram essenciais nessa reta final; Leonardo, meu patusco parceiro de graduação; Sarah, com quem estabeleço correspondência completa desde 2016.

A Sílvia Moura, minha professora de ensino médio, que me mostrou ser possível o caminho.

A meus professores da graduação, em especial a Jonas, que acreditou neste texto desde o início e sem cujo olhar, afetuoso e atento, este trabalho não seria o que é; e a Fábio, que me confirmou a força da poesia contemporânea e a importância de não querer dominar o que encanta.

*Não sei onde foi que eu li, a beleza não está
nem na luz da manhã, nem na sombra da noite,
está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa
ambiguidade.*

Lygia Fagundes Telles

*um dia seu nome é ana
no outro dia janette
o tempo todo na cama
afiando a gilette*

[...]

*o seu veneno é cruel
o seu olhar assassina
me queimo no seu calor
coração de heroína*

*como vou te esquecer
seu beijo é mesmo assim
marcas no pescoço dizem
que o tempo todo só
queria assistir meu fim*

Chacal

*So cuntelectual
So many degrees*

Urias

RESUMO

Esta monografia objetiva realizar uma análise da obra de Ana Cristina Cesar, a partir de suas “vampiragens”, conceito cunhado por Maria Lúcia de Barros Camargo (2003) e referente aos diálogos intertextuais que a autora apresenta em seus poemas. Imergindo nessa vereda, buscou-se, fundamentado em obras de Bosi (2021), Siscar (2011) e Sússekind (2004), ponderar sobre as relações que Ana C. estabelece com a tradição literária, tanto aquela que lhe é pregressa, a exemplo da *poiésis* de João Cabral de Melo Neto, como também aquela que se delineia na cena literária brasileira a partir dos anos 1970, por meio da sua obra e de seus contemporâneos, abarcados, comumente, sob o epíteto de poetas marginais. Em simultâneo, tais diálogos metapoéticos foram vistos sob a lente de uma possível escrita feminina, de modo a destacar os contornos dissidentes que tais incursões apresentam, quanto aos papéis convencionais de gênero, dentro do âmbito literário, recorrendo-se, para tal, a reflexões postuladas por Cixous (2022), Coelho (1989) e Heloísa Teixeira [Buarque de Hollanda] (1981; 2020).

Palavras-chave: Poesia brasileira. Intertextualidade. Escrita feminina. Ana Cristina Cesar. Vampiragem.

ABSTRACT

This monograph aims to analyze the work of Ana Cristina Cesar, focusing on her "vampirisms," a concept coined by Maria Lúcia de Barros Camargo (2003), referring to the intertextual dialogues present in the author's poems. Immersing in this path, the study seeks, based on the works of Bosi (2021), Siscar (2011), and Süsskind (2004), to reflect on the relationships Ana C. establishes with literary tradition, both preceding her, as in the poetics of João Cabral de Melo Neto, and in the literary scene that emerges in Brazil from the 1970s, through her work and that of her contemporaries, commonly referred to as marginal poets. Simultaneously, these metapoetic dialogues are viewed through the lens of a possible feminine writing, highlighting the dissident contours such incursions present regarding conventional gender roles within the literary sphere, drawing on reflections by Cixous (2022), Coelho (1989), and Heloísa Teixeira [Buarque de Hollanda] (1981; 2020).

Keywords: Brazilian poetry. Intertextuality. Feminine writing. Ana Cristina Cesar. Vampirism.

SUMÁRIO

1. Início paraoficial do gran-festival: uma introdução	10
2. Primeira lição.....	14
3. Especular (con)tradição	22
4. A outra, que sou eu.....	45
5. Que guarda a vampira entre as pernas?	59
6. Fogo do final	81
REFERÊNCIAS	83
ANEXO A - POEMA SEM TÍTULO, ESCRITO POR ANA CRISTINA CESAR.....	89

1. Início paraoficial do gran-festival: uma introdução

O coronel implicou outra vez com as ideias mirabolantes da programação. Mas isso é que é bom. Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro. Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro.

(Ana Cristina Cesar)

Antes de adentrar analiticamente a poesia de Ana Cristina Cesar, é justo realizar um preâmbulo, traçar um breve panorama sobre a autora e sua obra, e explicitar, numa espécie de roteiro, a que se pretende este trabalho. Ana Cristina Cruz Cesar nasceu no Rio de Janeiro em 1952, formou-se em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e concluiu mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 1980, recebeu, *with distinction*, o título de *Master of Arts* (M.A.) em *Theory and practice of Literary Translation*, pela Universidade de Essex, na Inglaterra. Faleceu aos 31 anos, em 1983, ao saltar do décimo terceiro andar de um edifício em Copacabana. Seu suicídio contribuiu, segundo Marcos Siscar (2011) para a construção de uma aura mítica ao redor de sua figura, cuja popularidade só cresceu no decorrer dos anos, culminando numa série de reedições de sua obra e em publicações póstumas de escritos inéditos até então.

Seus primeiros textos são publicados na incontornável antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Teixeira, em 1976. Todavia, sua estreia, propriamente dita, na literatura demoraria alguns anos para acontecer. Seu primeiro livro chama-se *Cenas de Abril* e sua publicação data de 1979. Nesse mesmo ano, viria também a lume *Correspondência completa*, ambos em edição independente. No ano seguinte, ainda sob o mesmo regime de publicação, publicaria *Luvas de pelica*. Em 1982, dentro da coleção *Cantadas Literárias*, da editora Brasiliense, publica *A teus pés*, volume inédito que, em sua primeira edição, vinha acrescido das três publicações anteriores da autora. Em 29 de outubro do ano seguinte, a poeta falece, deixando seu espólio literário sob a tutela do amigo e também poeta Armando Freitas Filho. Esse conjunto de textos gerou uma série de publicações póstumas: a primeira, intitulada *Inéditos e dispersos*, é publicada em 1985, sob organização do referido poeta; a segunda, cujo título é *Antigos e soltos*, vem a público em 2008, sob organização de Viviana Bosi e Armando Freitas Filho. Em 2013, é publicada, pela Companhia das Letras, a reunião da sua produção literária completa, sob o título de *Poética*; nela, todos os volumes progressos foram reunidos, acrescidos de uma outra seção, intitulada *Visita à oficina*, cujos textos têm sua seleção oriunda das pesquisas do poeta Mariano Marovatto. Sua obra se estende, pois, entre as décadas de 1960 e 1980 e ganhou ainda mais divulgação a partir de 1998, quando foi incorporada ao acervo do

Instituto Moreira Salles, que, à época, relançou-a em edições atualizadas, em parceria com a editora Ática, e, até hoje, mantém o acervo da autora.

A despeito de sua passagem meteórica – pois fugaz e luminosa, a um só tempo – a poeta imprimiu uma marca indelével na literatura brasileira, destacando-se dentre seus contemporâneos, por sua dicção que não aderiu totalmente às correntes estilísticas em voga à época, a exemplo do Concretismo, do Tropicalismo e do estilo difundido pelos poetas marginais cariocas, muitos dos quais eram seus amigos e parceiros. Em vez disso, a autora inscreve seus versos em zonas limítrofes, refutando as convenções estilísticas e de gênero, originando, assim, um projeto poético que, embora diminuto em extensão, apresenta-se coeso e “[...] é, hoje, pedra de toque para toda a poesia que se quer nova [...]”. (Freitas Filho, 2013, p. 464).

Como esperado, o sucesso de seu trabalho poético ressoa na sólida fortuna crítica de que dispõe a autora, objeto de estudo de inúmeros trabalhos acadêmicos e críticos. Dentre os muitos estudos realizados a partir de sua obra, o que mais se destaca é, sem dúvidas, *Atrás dos olhos pardos*, primeira tese acadêmica voltada à poética de Ana Cristina Cesar, escrita por Maria Lúcia de Barros Camargo, cuja primeira publicação data de 1990. Nela, além de outros aspectos, a autora destaca a postura intertextual por meio da qual Ana C. hasteia sua *poiésis*, isto é, suas *vampiragens*. O termo “vampiragem” é cunhado pela própria Camargo, inspirada em trecho de *Correspondência Completa*, segundo livro da poeta carioca, em que a remetente da missiva, Júlia, afirma que “Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro.” (Cesar, 2013, p. 49).

Pensando no mito clássico da figura que suga o sangue de outrem para manter-se em sua forma dúbia, entre morto e vivo, a autora estabelece um elo entre tal figura sobrenatural e o processo estilístico empregado por Ana Cristina, em seus diálogos intertextuais. Como é sabido, o ato de sugar o sangue, além de prover o vampiro, também garante ao vampirizado o vampirismo, ou seja, ele se torna semelhante àquele que o vitima. Nesse processo, ambos alcançam a imortalidade, algo similar ao que realiza a autora, uma vez que, “Ao sugar gêneros, frases e palavras para nutrir-se, dá-lhes outra vida.” (Camargo, 2003, p. 150). Assim, é possível compreender tal processo como o adentrar de um discurso ou elemento alheio, sob uma tônica não de reprodução ou de simples menção, mas de reinvenção. Além disso, aproximando a poeta do arquétipo da *vamp*¹, Camargo analisa a maneira como a partir da “ladroagem” de discursos

¹ O termo *vamp* tem origem na palavra *vampire* (vampiro) e surgiu como uma americanização do arquétipo europeu da *femme fatale*. Tal epíteto era usado em Hollywood para se referir às personagens caracterizadas por

externos, Ana C. versa sobre o feminino e as imagens a ele apregoadas, delineando uma outra performance para o gênero em questão, ao romper com paradigmas convencionais e estereótipos. Em certo sentido, Cesar constrói uma articulação feminina, a partir da subversão que empreende dos versos que furta, masculinos majoritariamente.

Visualiza-se, pois, que, dentro da vampiragem, como cunhada por Camargo (2003), são sobressalentes dois aspectos: a *intertextualidade* e o *feminino*, enquanto dispositivos estilísticos. Tais tópicos, basilares dentro da poética de Ana C., aparecem desde seus primeiros poemas e já foram alvo de uma quantidade considerável de estudos críticos², ao longo dos anos. Todavia, ainda é escasso o número de trabalhos que aliam tais esferas, *interpenetrando-as*. Tal movimento é bastante propício, afinal, o entrecruzar de tais perspectivas potencializará os entendimentos sobre a obra e sobre a *vamp* Ana Cristina Cesar, enriquecendo, ainda mais, seu caráter multifacetado, não pela tessitura de um perfil biográfico, mas pela reflexão acerca da dubiedade intrínseca a ambas – criadora e criatura. É o que intento realizar neste trabalho.

Para tal, proponho uma leitura analítica e interpretativa da obra de Ana Cristina Cesar, a partir do cotejo simultâneo desses dois aspectos. Diante da considerável gama de textos que correspondem à obra em pauta, o recorte textual, aqui empreendido, prima por textos que melhor esboçam o entrecruzar da escrita feminina ao diálogo intertextual de Ana C. A fim de melhor alicerçar esta análise, estabeleço um contato com a fortuna crítica prévia acerca da autora, sobretudo com *Atrás dos lohos pardos* (2003), de Maria Lúcia de Barros Camargo, que, como já explicitado, foi pioneira ao ressaltar as vampiragens de Ana Cristina, bem como seu caráter subversivo. Desse modo, o presente trabalho se ergue num profícuo *tête-à-tête* com a obra em questão, buscando iluminar pontos não contemplados pela autora, como os textos de *Antigos e soltos*: poemas e prosas da pasta rosa, obra que só veio a público em 2008, quase 20 anos após a tese ser escrita.

A pesquisa será composta dos seguintes capítulos: em *Primeira lição*, esmiúço os caminhos que originaram o presente trabalho, bem como realizo a análise de “Instruções de bordo”, poema de Ana C., que norteará as reflexões seguintes; em *Especular (con)tradição*,

sua irresistível beleza e apelo sexual, comumente atreladas a uma conduta letal e trágica e, muitas vezes, postas a serviço do olhar masculino da indústria cinematográfica. (Haskell, 1974 *apud*. Tóth, 2008)

² Dentre os estudos que já analisaram a intertextualidade na obra de Ana Cristina Cesar, pode-se destacar, além daqueles a ser referidos neste trabalho: *De gatos, poemas e sorrisos: a “gatografia” de Ana Cristina César*, de Mônica Fagundes; *Poética quebrada pelo meio: a poesia crítica de Ana Cristina Cesar*, de Jucely dos Anjos Silva; e *Ana Cristina Cesar lê Drummond*, de Silvia Cipullo. Quanto ao aspecto feminino da poesia de Cesar, pode-se mencionar os trabalhos: *Conversa de senhoras: a performance do feminino em Ana Cristina Cesar*, de Katiuce Justino; *Ansiedades de autoria feminina em Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge*, de Alexandra Cardoso; e *O feminino na poesia: análise do discurso literário em Poética*, de Ana Cristina César, de Amanda Moreira.

inclino-me sobre o cenário da poesia brasileira no limiar entre os anos 1960 e 1980, refletindo sobre os poetas que surgem à época, suas tensões e aproximações com a tradição literária, sobretudo com a figura de João Cabral de Melo Neto, e como se situa a figura de Ana Cristina Cesar, perante tal panorama; ademais, reflito sobre sua tendência à intertextualidade enquanto recurso estilístico, ou seja, o recurso das vampiragens; no capítulo seguinte, *A outra, que sou eu*, pondero, de maneira mais aprofundada, acerca do aspecto intertextual da obra de Cesar, sob os âmbitos, porém, da intra e autotextualidade, explorando de que maneira a vampira morde a própria jugular e estabelece intervenções crítico-criativas à imagem atribuída à sua obra; em *Que guarda a vampira entre as pernas?*, debruço-me sobre a noção de uma escrita feminina, a relação que o sujeito estabelece com determinadas dinâmicas de gênero na contemporaneidade e como as vampiragens adquirem outros contornos, sob a óptica das reflexões de gênero.

Além de Camargo (2003), são de suma importância, para esta reflexão, os trabalhos de Marcos Siscar (2011) e Erica Munhoz (2017), que se debruçam mais especificamente sobre a obra da poeta. Em concomitância, a fim de alicerçar uma reflexão mais fortuita sobre o panorama poético dos anos 1970 e 1980, recorro a Viviana Bosi (2021), Renan Nuernberger (2024), Flora Sússekind (2004), Wilberth Salgueiro (2013) e o já citado Marcos Siscar (2010; 2014). No que tange ao aspecto intertextual, são essenciais as reflexões de Linda Hutcheon (1991; 1985), para melhor analisar o aspecto paródico da poesia de Cesar, bem como compreender mais efetivamente o pastiche que ela realiza dos gêneros relativos à escrita do eu, e de Paulo Sérgio de Vasconcellos (2001), a fim de discutir mais apropriadamente sobre a intra e a autotextualidade. No que diz respeito ao aspecto feminino da escrita de Ana C., são fulcrais os trabalhos de Hélène Cixous (2022), Heloísa Teixeira [Buarque de Hollanda] (1981; 2020), Nelly Novaes Coelho (1989) e bell hooks (2013). Por fim, é também de suma importância a crítica literária escrita pela própria Ana Cristina Cesar, reunida no volume *Crítica e tradução* (2016), pois, a partir das considerações teóricas esboçadas pela autora, é possível iluminar pontos de sua obra poética.

2. Primeira lição

estou atrás
do despojamento mais inteiro
da simplicidade mais erma
da palavra mais recém-nascida
do inteiro mais despojado
do ermo mais simples
do nascimento a mais da palavra

(Ana Cristina Cesar)

Faceira, ela anuncia: “Esse aqui chama ‘samba-canção’”. Um olhar rápido na direção do interlocutor, um riso em princípio e logo começa a entoar seus versos. Na sua leitura, tudo é dúbio e, por isso, tão atraente. O brilho de seu brinco, oscilante, ora se exhibe, rente à face, ora se eclipsa pelas ondas de seus cabelos. Sua voz, ao contrário, é incisiva, não titubeia um segundo sequer. Quando diz “[...] taí/ eu fiz tudo pra você gostar”, esconde da câmera a mão direita, antes suspensa, como ocultando a arma de um crime. Voo alhures, transportado por Ana Cristina Cesar, Ana C., assombrado pela magia de sua literatura. Quando dou por mim, boquiaberto, ela encerra os versos finais, carioca, a fricativa bem marcada “mas tantas, tantas fiz”. Levanta o olhar, entrega o sorriso, aquele camuflado do início, *à la* Gato de Cheshire. Tudo se passa em menos de um minuto, mas é tempo suficiente para que seu feitiço se faça. Estou arrebatado – e por que não dizer, *a seus pés*?

Assim fiquei, quando do meu primeiro encontro com Ana Cristina Cesar. No entanto, não a conheci. Não presenciei o fulgor de seus olhos azuis, nem tampouco vi o esvoaçar de sua loura cabeleira. Sua imagem chega até mim, através da tela do computador, num dos poucos registros videográficos que se tem da poeta; esse inscrito no documentário *Bruta Aventura em Versos* (2014). Minha aventura em seus versos, por outro lado, começa em dezembro de 2022, quando eu, recém-chegado a Recife, me trancava, sozinho – em sua companhia –, no quarto e nos escritos da poeta que, mal havia conhecido, dialogava comigo como uma amiga de anos.

Laura Liuzzi, outra poeta brasileira, afirma, no já referido documentário, ter conhecido a autora por meio de amigos, também poetas, e que se surpreendia diante da intimidade com que falavam de Ana. Assim, sem sobrenome: Ana, apenas. Falavam tão à vontade, que imaginou se tratar de uma amiga deles. Decidiu então procurar a famosa escritora. Essa intimidade, porém, é típica, comum a muitos de seus leitores. Tão logo entrei em contato com sua obra, senti que havia algo diferente. Em seu texto e em mim, a um só tempo. Não parecia português. Era um idioma próprio, cuja força motriz parecia ser o desejo. Se essa força impulsiona sua *poiésis*, esta, todavia, não a domina. Tampouco acredito que busque tão parca façanha. Seus versos são um mergulho no mistério que, infundável, não busca ser decifrado.

Esse mistério que habita o cerne de todos nós. Quando a leio, sinto-me próximo, embora não saiba precisar exatamente de quê, mas sei ser algo que não alcanço, nem devo, mas busco, numa vã e voluptuosa procura.

Caio Fernando Abreu, seu amigo, dizia que Ana C. “[...] concede ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura. Intimidade às vezes atrevida, mas sempre elegantíssima”. (Abreu, 2013, p. 446). Os primeiros poemas que li da poeta vieram em postagens no *Instagram*, acompanhados de diversos comentários de outras pessoas, igualmente encantadas pela sua linguagem *pop*. Textos curtos, rápidos, de uma precisão densa. Às vezes, contêm um único período, caso de “Cartilha da cura”: “As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de/ afundar navios”. (Cesar, 2013, p. 87). Um texto simples. Atrevido, sem dúvidas. Todavia, sua elegância, para retomar as palavras de Caio F., me deixava justamente como um dos personagens do autor gaúcho, insistindo “Tem alguma coisa atrás, eu sei”, “No começo era claro. Tem alguma coisa atrás, você não vê?”³

Essa “coisa atrás”, a princípio, me afastou, confesso. Tal qual Regina Azevedo (2022), outra poeta em quem Ana C. reverbera sua escrita, eu queria, ingenuamente, entendê-la. Queria tudo às claras. Contudo, naquele fim de ano, marcado pelo quadragésimo aniversário de *A teus pés* (Cesar, 2013), pelo último ano do Governo Bolsonaro, no qual as sombras da ditadura – essa também vivida pela poeta – ecoaram, infelizmente, fortes e presentes, e pela esperança de que o governo vindouro amenizasse o cenário de violência política em que estávamos inseridos, senti, de repente, que exigir tão ferreamente um sentido era tolice, para dizer o mínimo. A verdade era dura e, por vezes, mais ilógica que a literatura. “‘Trem atravessando o caos’? – qual o quê? Chega uma carta da capital do Brasil que diz: ‘Tudo! Tudo menos a verdade’.” (Cesar, 2013, p. 59).

Portanto, essa não compreensão, entre mim e sua obra, se mostrava uma pulsão bem mais visceral do que qualquer certeza. Aprendi, dessa maneira, a primeira lição: mais prazerosa que o encontro com um sentido, é a busca. Por um. Por perder aqueles que já temos apreendidos. Por elaborarmos novos. No nosso corpo e no do texto, que é nosso também. Ávido, enveredei pelos enigmas que ela me propunha, devorando-os e sendo devorado por eles, em igual medida. Ana – permita-me também tal intimidade – se coloca em entre-lugares. Seu estilo se insere em fronteiras, inquirindo-as potencialmente. Sua linguagem fragmentária e transgressora, tensiona os limites entre prosa e poesia, ficção e biografia, o público e o íntimo. Não à toa Ítalo Moriconi (1996) afirma ser unânime a postura da crítica literária contemporânea em classificar o texto de

³ Aqui, aludo a *Diálogo*, conto de abertura do livro *Morangos Mofados*. (Abreu, 2018, pp. 319 - 320)

Cesar como excêntrico, quando em comparação a seus parceiros de geração, ainda que se costume englobá-los em um só grupo, sob a alcunha de “poetas marginais”.

Sua *persona*, embora dissonante e singular, apraz, como se nos puséssemos diante de algo familiar. Ela nos tira o chão para que alcemos, em conjunto, o voo, sem amarras. Sua preocupação com os rótulos parece ser, justamente, em não se dar à leitura por meio deles. Tem uma escrita, pois, livre e nos concede o prazer de ser, sem a obrigatoriedade de precisar um quê. Sigamos, por afrontamento do desejo, pelos ares que ela nos incita a alcançar. Para tal, tomemos das “Instruções de bordo”:

instruções de bordo

(para você, A. C., temerosa, rosa, azul-celeste)

Pirataria em pleno ar.
A faca nas costelas da aeromoça.
Flocos despencando pelos cantos dos
lábios e casquinhas que suguei atrás
da porta.
Ser a greta,
o garbo,
a eterna liu-chiang dos postais vermelhos.
Latejar os túneis lua azul celestial azul.
Degolar, atemorizar, apertar
o cinto o senso a mancha
roxa na coxa: calores lunares,
copas de champã,
charutos úmidos de
licores chineses nas alturas.
Metálico torpor na barriga
da baleia.
Da cabine o profeta feio,
de bandeja.
Três misses sapatinho fino alto esmalte nau
dos insensatos supervoos
rasantes ao luar
despetaladamente
pelada
pedalar sem cócegas sem súcubos
incomparável poltrona reclinável. (Cesar, 2013, p. 24)

O poema acima abarca pontos primordiais do projeto poético de Ana Cristina Cesar. A princípio, chama-me a atenção seus períodos concisos, que explicitam o caráter fragmentário de sua linguagem e a consequente efusão de imagens – há sempre algo atrás – que ela suscita. O título, “Instruções de bordo”, remete a um manual de instruções, gênero textual do tipo injuntivo, em que a primazia é dada à clareza e à unicidade de sentido, o que o distancia, nesse aspecto, da poesia. Entretanto, aqui estão ambos, entremeados, sobretudo nos verbos do poema colocados no infinitivo, que lhe permitem uma dada impessoalidade.

A instabilidade se faz desde a primeira estrofe. A configuração espacial, por si só, desvela um caráter impreciso, na imagem de um avião (“pleno ar”, “costelas da aeromoça”),

que estabelece a noção de trânsito. Consoante Maria Lúcia de Barros Camargo (2003), o *locus* na poética de Ana C. é limítrofe, intermediário, indefinido, retomando a incessante busca. A imprecisão do espaço é potencializada pelo aturdir que acompanha a pirataria, o roubo. Roubo que, na poética de Cesar, é constante, dados os incessantes diálogos intertextuais que estabelece em seus escritos, as já referidas “vampiragens”. No poema em pauta, o intertexto é amplo. É nítido o passeio pela mitologia, nas figuras dos “súcubos”, demônios de aparência feminina que se alimentam da energia sexual dos homens, invadindo seus sonhos, e do “profeta feio”, referência a Jonas, que, na narrativa bíblica, é engolido por um peixe gigante, como consequência de sua desobediência a Deus (“Metálico torpor na barriga/ da baleia”).

Todavia, sem dúvida alguma, a figura que mais chama a atenção é a de Greta Garbo, um dos nomes mais proeminentes da Era de Ouro de Hollywood. O poema, contudo, instrui: “ser a greta/ o garbo”. Seu nome não nos vem grafado em maiúsculas, ao contrário, aparece comum e cindido, como em duas esferas distintas. Camargo (2003) faz uma análise precisa de tal instância: a greta, substantivo feminino, indica uma abertura, uma fenda; garbo, por sua vez, é masculino e indica a elegância, a distinção. Ser ambos, no entanto, pressupõe que haja uma interpenetração de tais âmbitos, um amalgamar do viril e do feminino, incitando o erotismo que permeia o texto. Outras passagens corroboram esse tom erótico, como “lábios e casquinhas que suguei atrás/ da porta.”, em que se tem o único verbo do texto conjugado na 1ª pessoa do singular indicando um ato interdito, realizado às ocultas; ou também nos vários e sugestivos *enjambements*. os quais arquitetam construções como “Degolar, atemorizar, apertar/ o cinto o senso a mancha/ roxa na coxa [...]” ou “Metálico torpor na barriga/ da baleia”. Percebamos que os versos iniciais sugerem a volúpia, amenizada, com arguta ironia, pelos versos seguintes.

O sexo, pois, se faz presente subliminarmente, latente. A ironia, entretanto, é a chave que evidencia que não é tratado como tabu, mas como elemento essencial e transgressivo, a ponto de suscitar o humor. Complementam o jogo erótico e irônico o léxico, nas expressões “latejar os túneis”, “calores lunares”, “[...] charutos úmidos de/ licores chineses nas alturas” – outro instigante *enjambement*, abarcando a fálica imagem dos charutos, aqui umedecidos –, e a interessante paronomásia presente nos versos finais, que propõem uma outra imagética ao feminino, que aqui se despe de sua pureza, de suas estereotipadas pétalas e, nu, deve pedalar sem cócegas ou súcubos.

Destaco ainda as constantes menções a elementos do universo oriental, direcionando o leitor a uma cosmovisão dissonante daquela arbitrada pelo colonialismo europeu, mais livre, longe das amarras impostas pela Igreja Cristã. Debruçando-se sobre tal aparato colonial, Nelly

Novaes Coelho destaca que, a partir dele, “A livre fruição do sexo foi proibida e limitada exclusivamente à finalidade da procriação dentro do casamento. Daí a sexofobia que caracteriza a sociedade burguesa, hoje conhecida como ‘sociedade tradicional’.” (Coelho, 1989, p. 5). Segundo ela, tal imposição recai mais forte sobre as mulheres e é contra tal ideal que se ergue a autoria feminina do século XX, como a de Ana C. Trata-se de levar o Ocidente à derrocada, a partir de Eros, levado às alturas, *em pleno ar*.

O aspecto melopaico também alude ao lúbrico. Basta conferir as aliteraões em /s/ (“Flocos despencando pelos cantos dos/ lábios e casquinhas que suguei atrás/ da porta.”; “Três misses sapatinho fino alto esmalte nau/ dos insensatos supervoos/ rasantes ao luar”) e em /l/ (“Flocos”, “Latejar”, “Degolar”, “Lua”, “Licores”, “Lábios”, “Calores” “Lunares”, “Despetaladamente”, “Pelada”, “Pedalar”). Este, fonema lateral, gera um movimento incitante, no toque constante do ápice da língua nos dentes incisivos; aquele, fonema fricativo, sugere sinuosidades a partir do sibilo produzido pelo contato da lâmina da língua com os alvéolos, potencializado se pensarmos no dialeto carioca de Ana.

Diante do exposto, voltemo-nos às instruções: “ser a greta/ o garbo/ a eterna liu-chiang dos postais vermelhos.”. Ora, quem poderia gerar melhor interpenetração de tais âmbitos do que a própria Greta Garbo? A atriz foi alçada a um status divino, em virtude de sua postura combativa às barreiras que lhe eram impostas, transgredindo convenções de gênero, classe, etiqueta e moralidade. À luz do que realça Tóth (2008), é impossível dissociar a imagem de Garbo da figura da *vamp*, ainda que seja reducionista simplesmente englobá-la como mais uma atriz dentro de tal arquétipo. Sua ousadia era singular e se difundia, sobretudo, no âmbito sexual. Gore Vidal, roteirista e amigo da atriz, afirmava que ela tinha o costume de referir a si própria no masculino e que os homens costumavam odiá-la, já que sua postura andrógina não correspondia à mulher, para eles, ideal (Bird and Brownlow, 2005, *apud*. Tóth, 2008). Refletindo sobre as possíveis intencionalidades de Ana C. ao mencionar Greta Garbo no poema, transcrevo o que diz Camargo:

[...] é possível pensar que a escolha de ser a greta e o garbo – de ser Greta Garbo – parece indicar, além da coexistência andrógina do feminino e do masculino, a possibilidade de a própria imagem da mulher sedutora – a *vamp* – mudar de sentido e de valor, tornando-se uma identidade mais complexa e problematizada. Assim, neste poema, ser a greta autogarbosa é signo de outra forma de exercer a sedução: signo de ambigüidade. Signo de liberdade. [...] Se o olhar que instaura a *vamp* é o olhar sedutor, a greta garbosa tem outra forma de sedução: a *sedução do texto e pelo texto*. A palavra sedutora e livre funde corpo e texto, numa duplicidade cúmplice. Nem só feminino, nem só masculino. Ambos. Seus olhos têm outro olhar: a *vamp* vampiriza textos que a seduzem e pelos quais é seduzida. A *vamp* se liberta de sistemas opressores através da própria arte. A *vamp* pode criar. A *vamp* e o texto se contactam pelo olhar. [...] O olhar seduz; o olhar dissimula. *Constrói a imagem ao mesmo tempo que revela a própria dissimulação*. (Camargo, 2003, p. 278, grifos meus)

Eis, portanto, a vampira Ana Cristina Cesar. Para além da transgressão do roubo, busca subverter aquilo que surrupia. Vale, portanto, que retomemos as referências aos súcubos e ao profeta Jonas, pois elas também contribuem para o aspecto erótico da composição. “Da cabine o profeta feio,/ de bandeja.” Na cabine, como sabido, reside o controle da aeronave e é de lá que vem o profeta feio. Jonas, na mitologia judaico-cristã, é o profeta que desobedeceu a Deus, por embarcar em um navio rumo a Társis, em vez de viajar a Nínive, como lhe foi ordenado. Por sua violação, a embarcação enfrenta uma forte tormenta e ele é atirado ao mar, acabando na barriga de um grande peixe, denominado, por alguns, como uma baleia. Cedendo à vontade do Criador, o peixe o vomita na praia e o profeta vai a Nínive, onde espalha a virtude do arrependimento. Daí, certamente, a origem de sua feiura. Ora, é justo se arrepender, se é na barriga da baleia em que se sente o libidinoso “metálico torpor”? Personificando o arrependimento, Jonas vem “da cabine”, ou seja, deixa o controle da aeronave, “de bandeja” para aqueles que executam a ladroagem. É, metaforicamente, a saída de cena da narrativa opressiva quanto aos prazeres e a ascensão da libertinagem subversiva.

Tal panorama fica ainda mais evidente ao colocarmos a figura masculina do profeta em cotejo às “misses sapatinho fino alto”, isto é, às figuras femininas. No segundo verso, “A faca nas costelas da aeromoça”, surge a primeira delas. Camargo (2003) indica haver, também nesse trecho, um forte proponente do tom erótico do poema, na figura fálica da arma branca, colocada nas costelas da *miss*, retomando a interpenetração feminino-masculino. A interpretação é instigante, pois, ainda que pareça ostentar um tom de ameaça quanto à mulher, é possível a leitura metafórica do verso, afinal, “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, da violação.” (Bataille, 2021, p. 40). Para além disso, se retomarmos a mitologia judaico-cristã e, sob sua óptica, vemos as costelas como um elemento propulsor da vida, percebe-se que esse também é reinventado. Deus retirou a costela do corpo de Adão, para criar a mulher; aqui, todavia, o corte é na própria mulher, dela virá a greta, a abertura, por meio do prazer. Prazer esse que é posto em evidência nos versos finais, em que as três misses podem, se seguidas as recomendações, “despetaladamente/ pelada/ pedalar sem cócegas sem súcubos”, dentro da “nau/ dos insensatos supervoos”. O gozo não é mais demonizado, é confortável, “incomparável poltrona reclinável”.

Nesse trecho, aliás, está outro diálogo intertextual do poema. A “nau dos insensatos” é uma alegoria recorrente na cultura ocidental, na qual o mundo, representado por uma embarcação, carrega passageiros perdidos, perturbados, que não sabem aonde vão. Platão a utiliza no livro VI de *A República* (2014), para aludir, alegoricamente, aos problemas de um

governo que não é dirigido pelo conhecimento; ou seja, na sua acepção, a sociedade que não tivesse, em seu comando, alguém dotado do saber teórico se compararia à nau em questão e estaria fadada ao fracasso. Impera, no argumento platônico, a primazia dada às figuras dos filósofos que, enquanto dotados de racionalidade, seriam os melhores indivíduos para governar a *pólis*. É interessante a inscrição dessa alegoria no texto de Ana C., afinal, para o filósofo, os poetas seriam os intérpretes dos deuses; no entanto, para sê-los, efetivamente, deveriam abdicar de sua racionalidade e abraçar a loucura (*mania*), fundamental para o exercício da poesia (Brasileiro, 2012). Não à toa, Platão, como é sabido, expulsa os poetas da república, pois reconhecia neles uma influência capaz de desestabilizar as normas estabelecidas para a estabilidade cívica.

O intertexto se torna ainda mais perspicaz, se visado o poema *Nau dos insensatos* (*Das Narrenschiff*), de Sebastian Brandt, publicado em 1494. Estabelecendo diálogos com a Bíblia, obras clássicas da tradição grega e latina e também com o *Corpus Juris Canonici*, isto é, o compilado de leis de direito canônico da Igreja Católica, o poeta dá voz, em seus versos, à loucura, imputando-lhe uma dubiedade aguçada:

Se a insensatez leva as pessoas à cegueira, onde se perdem, os loucos, ao contrário, lembram a cada homem a verdade. Nas artes performáticas, o bobo cumpre essa função: durante a festa dos bobos, que era popular em Flandres e no norte da Europa, eventos teatrais eram organizados como críticas sociais e morais, geralmente relacionadas à paródia das crenças religiosas. (Turi, 2010, p. 2, tradução minha).⁴

Essa dubiedade se aguça ainda mais, pois, embora exista esse caráter crítico e satírico frente aos entraves que assolavam a sociedade da época, os versos de Brandt são permeados por uma aura moralizante, muito cara às produções do período. Durante o Renascimento, o poema em pauta converteu-se em arma didática, por utilizar do riso como dispositivo desvelador dos vícios e pecados que atingiam os indivíduos que se afastavam da civilidade preconizada pelo Cristianismo. Desse modo, a obra buscava instruir, em certo sentido, seus leitores a assumirem uma conduta alinhada aos preceitos cristãos, a fim de não incorrer na insensatez, na loucura.

Consoante Carlos Felipe Moisés, “Isso nos remete de volta, por via indireta, aos temores de Platão. Na sociedade “perfeita”, essa que o homem do renascimento não apenas sonha, mas põe ou julga pôr em prática, não haveria lugar para o poeta, alma descontente, voz destoante.” (Moisés, 2007, p. 96). No texto de Ana C., porém, as instruções são outras e todo esse aspecto

⁴ No original: “If folly leads people into blindness where they get lost, the madmen, on the contrary, reminds each man of the truth. In performative arts the fool fulfils this very function: during the feast of fools, which was popular in Flanders and northern Europe, theatrical events were organised into social and moral criticisms, mostly related to the parody of religious beliefs.” (Turi, 2010, p. 2).

moralizante é revolvido, à medida em que a pirataria, além de ser tomada sob uma outra chave, bem mais valorosa, é colocada em um *locus* suspenso e efusivo, indicando a possível ausência de fixidez da figura do poeta e seu caráter desestabilizador das convenções, não só sociais, mas estéticas e temáticas também, afinal os versos do poema transitam por diversas narrativas e escolhas estéticas em sua construção, reconfigurando-as subversivamente.

Imiscuída a tudo isso está a dedicatória, sutil, porém de significativa voltagem poética. O nome daquele – ou daquela – a quem se destina o poema não é explicitado, contudo as iniciais sugerem a própria Cesar: A. C., Ana Cristina. Aqui ela aparece como “temerosa, rosa, azul celeste”. Vemos, portanto, o esboçar da interpenetração entre os gêneros, temática fulcral do poema, como esboçado. Temerosa – “teme rosa”, se cindirmos, como a autora faz à greta e ao garbo – indica o pavor de A.C., ente que a um só tempo conflui o cor-de-rosa, culturalmente atribuído ao feminino, e o azuláceo, associado frequentemente ao masculino, este celeste, contido *nas alturas*. Para sanar seu temor, eis as *instruções de bordo*. Na pirataria, isto é, no efervescer da subversão, o convergir daquilo que parece incompatível. Assim, parece aconselhar Ana a si própria, numa irônica sugestão autobiográfica que remete ao dispositivo autoficcional tão expressivo em sua obra. Acentua-se, desse modo, a subjetividade do texto, em contraste à impessoalidade do gênero manual: o tom prescritivo deste se minimiza, face à ascensão de seu jogo mordaz com a própria identidade posta em cena.

Está posta, assim, a *vampiragem*, e o caráter transgressivo presente nesses diálogos vampíricos. Para além de meramente aludir a obras terceiras, no que poderia ser entendido, erroneamente, como uma simples influência, a vampira Ana Cristina, sagaz e ambivalente, manifesta no saque o seu ponderar crítico acerca do exercício da escrita, sobretudo a feminina, marcada pela contravenção, pela oposição ao discurso falocêntrico, ao silenciamento do corpo, do ser (Cixous, 2022). Nessa tomada do discurso alheio, a autora coloca em xeque tanto os pensamentos consolidados acerca das tradições literárias – seja aquela que a precede, seja aquela da qual também faz parte, cujo delinear se dá no momento em que escreve –, o que erige o estrato metapoético de seu projeto literário, como também os juízos de valor solidificados acerca dos papéis de gênero na sociedade, levantando uma reflexão acerca do feminino e da performatividade intrínseca a tal esfera. Neste capítulo que segue, volto meu olhar a essas convenções da tradição literária, buscando ponderar sobre como se manifesta a crítica metapoética de Ana C. sobre tais instâncias.

3. Especular (con)tradição

— Te pego lá na esquina,
na palpação da jugular,
com soro de verdade e meia,
bem na veia, e cimento armado
para o primeiro a andar.

(Ana Cristina Cesar)

É difícil estabelecer um olhar totalizante sobre a produção literária de um determinado período. Honestamente, tomá-la exclusivamente sob essa lente chega a ser injusto. Há, no entanto, uma ânsia consolidada em se recortar a história em décadas e lhe apreçoar características que possibilitem uma melhor compreensão de tal recorte temporal. Viviana Bosi (2021) alerta sobre a fragilidade e a dificuldade desse modelo de recorte, afinal as relações entre história e sociedade se dão num diálogo complexo e intrincado, o que desafia essa pretendida convencionalidade de se divisar o tempo em decênios. Além disso, tal impasse ganha novos contornos se atrelarmos tais conjunturas à produção artística que se ergue num determinado momento, afinal deve-se levar em conta que sua realização “[...] nem sempre corresponde de forma explícita e imediata às experiências individuais ou coletivas de seu tempo tal como ele foi interpretado.” (Bosi, 2021, p. 14).

Quando pensamos na poesia brasileira realizada a partir da década de 60, vemos tal impasse içado diante de nossos olhos, numa conjuntura específica que só o potencializa.⁵ Para além da “fantasia retrô” que tem sido construída ao redor das décadas de 1960, 1970 e 1980, o que possibilita juízos enviesados, como alerta Bosi (2021), o período em questão abarca especificidades que demandam um olhar mais atento do sujeito que pretende analisá-lo. Antoine Compagnon (2010) enfatiza que, a partir dos anos 60, com o advento dos experimentos artísticos de Duchamp e da “des-definição” de arte, através da *pop art* de Andy Warhol, o signo do “novo”, em pleno desenvolvimento desde Baudelaire, encontra seu crepúsculo. A sociedade mergulha, neste momento, na pós-modernidade, estado cujos limites temporais ainda não estão plenamente definidos, mas que é caracterizado por uma certa recusa à historicidade e por uma efusão da ambiguidade, da pluralidade e da coexistência de estilos, algo que desafia as acepções críticas costumeiras sobre a arte, de maneira geral. Todas essas características podem ser tomadas como marcas patentes da produção artística contemporânea, a qual, segundo Marcos

⁵ É válido ressaltar que, apesar de só estrear na literatura, de maneira propriamente dita, na década de 70, parte considerável dos poemas póstumos de Ana Cristina Cesar, reunidos em *Inéditos e dispersos*, datam, justamente, da década de 60.

Siscar (2010), tem sido entendida sob o signo da *diversidade*, permitindo, portanto, a confluência e coexistência dos díspares.

Todavia, o erigir dessa pluralidade, resultante da ausência de linhas hegemônicas no âmbito estético, incorre, por vezes, na errônea crença de um declínio da qualidade da recente poesia brasileira, numa suposta *crise*, advinda de uma pretensa “[...] ‘retração’ das questões poético-políticas coletivas [...]” (Siscar, 2010, p. 150). Quando Haroldo de Campos (1997) diagnosticou o fim das vanguardas como a época do “poema pós-utópico”, explicitou, nesse movimento, a noção, corrente entre a maioria dos críticos de literatura, de que “[...] a poesia é pensada em relação a uma utopia, à formulação explícita de um projeto cultural.” (Siscar, 2010, p. 172). Isso acarreta no espriar de uma aura apática, por parte da esfera crítica, diante das publicações recentes, uma vez que a ausência de utopias, aspecto distintivo da contemporaneidade, estaria ligada a uma alegada destituição do sentido poético, culminando na já constatada cisma da crítica ou crise da poesia. Tal tônica é nítida na seguinte afirmação de Iumna Simon:

Da retraditionalização dos anos 80 ao pluralismo poético dos nossos dias, a poesia contemporânea se cristalizou de tal maneira que quase todos os seus procedimentos e técnicas se tornaram anacronismos, isto é, recursos poéticos que prescindem da experiência e da própria poesia, reduzidos ao culto de gêneros, referências e alusões a si mesmos. Enfim, o idioma da poesia está hoje pacificado, e nesta atitude de aceitação consumista de todo o legado da tradição (moderna e antiga) o dado novo é que a criação poética vai se tornando cada vez mais uma tradição zelosa de si e de seus próprios valores. [...] Na falta de qualquer antagonismo, o que conta é uma certa adequação psicológica de cada linguagem previamente existente ao temperamento, cada autor exercendo sua preferência dentro das opções prontas da tradição. Tudo converge para um lirismo e um expressionismo debilitados, os quais acenam com um direito ilusório à liberdade de poetar, mas destituído de maior compromisso com o sujeito que os pratica, o que, no meu modo de ver, realiza a libertação formal dos modernos como farsa, em estado permanente de *creative writing*. Nesse pluralismo estético, o arsenal vanguardista de procedimentos fragmentários, paratáticos, assindéticos, passa a servir à meditação existencial, à reflexão sobre a linguagem, à depuração formal, à elevação da língua (para ocultar a miséria do seu ensino e a falência da educação pública), com muito respeito pelos gêneros canônicos. Convenhamos que, nesse quadro de desintegração de tradições e de falência do estilo individual, à poesia brasileira têm restado pouca negatividade e baixa invenção. Muita produção, ecletismo de timbres e dicções, em que o caráter diferenciador da obra individual se perde, substituído pela perícia verbal, habilidade técnica e “revisitação” de estilos consagrados — a ponto de autores de diversa inspiração e técnica submergirem numa mesma corrente de requalificação forçada da linguagem poética. (Simon, 1999, p. 35).

Enveredando ainda mais nesses impasses da esfera crítica, Renan Nuernberger (2024) afirma que tal panorama de indefinições ressoa, sem dúvidas, na primazia dada à realização de estudos críticos individualizantes no que diz respeito à poesia brasileira do século XX, o que aparenta uma desconfiança, por parte da crítica brasileira atual, quanto à ideia de pensar em reflexões extensivas. Tal desconfiança se justifica, principalmente, pela maneira como visões

de caráter mais englobante costumam dar um foco sobressalente a certas figuras artísticas, ao passo que outras são relegadas ao esquecimento, o que suscita um crescimento dos estudos de resgate de obras antes eclipsadas. O autor, contudo, estabelece um contraponto sagaz a tal contexto:

Sem menosprezar a importância desse gesto – que nos últimos anos, colocou em circulação muitas obras de grande interesse – sugiro, porém, que *é preciso articular esse resgate ao panorama da produção de cada período, de modo a explicitar aquilo que emerge do contraste entre diferentes poéticas*. Assim, mais do que apenas denunciar o aspecto excludente dos estudos do passado, será possível estabelecer uma perspectiva renovada acerca dessa totalidade (instável) que chamamos de poesia brasileira, abrindo, inclusive, *outros percursos para a compreensão dos poetas mais “canônicos” e cujas obras, sem dúvida, podem ser lidas de maneira mais arejada*. (Nuernberger, 2024, p. 12, grifos meus)

É possível encaixar o ensaio de Wilberth Salgueiro (2013), *Notícia da atual poesia brasileira - dos anos 1980 em diante*, como um exemplo preciso da necessidade desse esforço globalizante. Esforçando-se em traçar um panorama da poesia dos anos 80 em diante, à qual ele denomina “pós-marginal”, o autor retoma a produção da década pregressa, escrevendo:

Uma reflexão que se proponha a fornecer elementos para a constituição de um olhar crítico em relação à poesia, em particular a poesia brasileira pós-marginal, deverá ter como contraponto imediato, não único (o que seria ingênuo), exatamente *a poesia marginal (por sua vez, herdeira do modernismo oswaldiano e bandeiriano e com traços tipicamente românticos)*. Por esse viés comparativo, abre-se um amplo leque: *nos ditatoriais anos 70, a poesia se mostrou fortemente subjetiva e alegórica, contracultural, desbundada, coloquial, buscando o leitor na rua, na fila, nos bares, com seus versos curtos em precários suportes*; com a normalização democrática dos anos 80, a poesia, como apontou Flora Süssekind com precisão em *Literatura e vida literária* (1985), se transforma: “Agora eu sou profissional”, profetiza um verso de Ana Cristina Cesar. De fato, doravante, os poemas, mais longos, ganharão editoras e se abrirão para temas mais cosmopolitas; o tom fica mais sério; irônico ainda, mas menos chistoso; retomam-se sem temor as filiações cabralina e concretista, e a poesia crítica se multiplica, assim como retornam as formas fixas, sob nova capa, como o soneto. A egotrip marginal dá lugar às diatribes contemporâneas. (Salgueiro, 2013, pp. 19-20, grifos meus).

Naturalmente, é possível constatar, em sua colocação, certas fragilidades, o que não constitui, exatamente, um demérito, afinal tal configuração é, a meu ver, intrínseca a toda e qualquer afirmação que se queira totalizante. De qualquer maneira, faz-se imprescindível a reflexão sobre alguns pontos. A princípio, chama a atenção a denominação que ele dá à poesia marginal setentista, a qual pode ser tomada por subjetiva e irreverente, encontrando o leitor no cotidiano – nas ruas, nas filas, nos bares – com versos breves e ancorados em plataformas improvisadas. Focalizando esse caráter “desbundado” e corriqueiro, é possível entrever os poetas a quem ele se referencia: tais características se fazem mais próximas às poéticas de

Chacal e Charles Peixoto, entre outros poetas do grupo *Nuvem Cigana*⁶ por exemplo. Como pensar, porém, em obras também marginais que esboçam um perfil distinto do ilustrado pelo autor? Focalizo, a título de exemplo, *Abra os olhos e diga Ah!*, coletânea lançada por Roberto Piva em 1976, que se distancia do tom trivial e subjetivo, relativo às miudezas do dia a dia, constatado nas poéticas dos outros artistas supracitados. Já aqui se percebe a dificuldade quanto a certos termos apregoados pela crítica literária à produção contemporânea, a qual desafia acepções há muito consolidadas, como as noções de “escolas literárias”, ou “gerações”. Ítalo Moriconi, debruçando-se sobre as dificuldades intrínsecas ao exercício crítico contemporâneo, afirma que a literatura recente:

apresenta fascinantes desafios à teoria da literatura. A realidade mesma da produção está a exigir uma revisão radical de alguns de seus até hoje mais sólidos pilares conceituais. Interessante é que tal realidade da produção literária e da dinâmica cultural colocam hoje como problema a própria realidade: o real enquanto tal, as relações entre criação e realidade, entre ficção e realidade. [...] Estamos vivendo o pós-crise, em que se configura necessário construir categorias positivas num contexto intelectual marcado pela complexidade. Tal contexto afeta a vida da linguagem, a vida do conceito, no sentido de que os metavocabulários precisam existir dentro da ambivalência e abertos à flexibilidade. (Moriconi, 2020, p. 31)

Ainda que não realize sua estreia na cena literária nos anos 70 – a publicação de seu famigerado *Paranoia* se dá em 1963 –, Piva foi comumente englobado por parte da crítica no grupo de poetas marginais, sobretudo após participar da insigne coletânea *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Teixeira⁷, publicada em 1976, a qual conta, como já dito, com a participação de Ana Cristina Cesar também. Ricardo Mattos (2015), entretanto, põe em xeque a alcunha de “poeta marginal” atribuída a Piva, afinal são evidentes as diferenciações estilísticas que o poeta estabelece com outros artistas de sua época, como os poetas do grupo *Nuvem Cigana*, citados anteriormente. Sobre isso, faço coro às palavras de Paulo Franchetti, que acredita ter o “maldito” poeta paulistano recebido tal epíteto tão somente por seu não enquadramento dentro das principais correntes literárias da década de 1960, como o “concretismo”, o “beletrismo neoparnasiano” e a “poesia politicamente engajada” (Franchetti, 1997, *apud.* Mattos, 2015). Vale salientar, aliás, a sua filiação ao Grupo Surrealista de São Paulo, do qual também participaram Cláudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Sérgio Lima, Décio Bar, Roberto Rugiero, Guilherme Faria, Ralph Camargo e Regastein Rocha (Mattos, 2015).

⁶ Importante grupo de poetas e agitadores culturais, que promoveu renovações na cultura carioca a partir da década de 70, deixando fortes marcas no panorama poético brasileiro desde então. Além de Chacal e Charles Peixoto, integravam o grupo principal de participantes Ronaldo Santos e Bernardo Vilhena.

⁷ Por muito tempo conhecida como Heloísa Buarque de Hollanda, a ensaísta atende por Heloísa Teixeira desde 2023. Em citações de livro pregressos a essa data, porém, as referências constarão por Hollanda.

Outro exemplo maciço dessa conjuntura dúbia está na figura do poeta soteropolitano Duda Machado, cuja estreia na literatura se dá com a coletânea *Zil*, publicada em 1977. Poeta também tomado, comumente, por marginal, haja vista seu distanciamento dos circuitos literários carioca e paulista, bem como seu estreito elo com a agitação tropicalista e contracultural nos anos 1960/1970, ele também se afasta da dicção estilística que ostentam seus contemporâneos cariocas. Fábio Weintraub afirma haver nela “[...] marcas da despolarização progressiva entre marginais e concretos e de uma espécie de síntese entre vitalismo e disciplina, confessionalismo e rigor.” (Weintraub, 2013, p. 83). Já na sua primeira obra, o autor retoma as tradições cabralina e concretista, sem haver, no entanto, uma mera reverência a seus pressupostos; o que se visualiza é justamente um diálogo crítico-criativo que abarca as tensões do cenário artístico da época (Nuernberger, 2024). Salgueiro (2013), vislumbra essa atitude como uma postura tocante aos anos 80, mas, como se pode perceber, essa conduta já se vislumbra na década pregressa.

Os exemplos são inúmeros e poderíamos continuar nesta vereda por muitos parágrafos mais. Em suma: traçar o perfil de uma década é uma tarefa em verdade espinhosa. Ainda assim, retomo Bosi (2021), traçando um adendo: tomar a poesia brasileira dos anos 70 por marginal – signo já um tanto problemático⁸, como visto –, herdeira do modernismo bandeiriano e oswaldiano e de traços tipicamente românticos é um tanto simplista, pois, como explicita a autora,

[...] esse tipo de reaproveitamento gerador é bastante comum na história da arte, e [...] afirmar que o concretismo deve muito ao construtivismo e à Bauhaus, ou que os marginais e tropicalistas retornam em parte o espírito iconoclasta de alguns modernistas (como Oswald de Andrade), não se traduz em verdadeira compreensão desses movimentos, pois se desconsidera o deslocamento de tempo e lugar que introduziu tantas modulações e tantos problemas. (Bosi, 2021, p. 440)

Eis, portanto, a dubiedade: por mais espinhosa que seja a tarefa de um olhar globalizante sobre um determinado recorte temporal, o crítico não deve se recusar a se lançar em tal peripécia, com olhos atentos, porém, à dificuldade que lhe é intrínseca. Assim sendo, é prudente que ele desafie suas certezas, as convenções críticas, ou pode recair, como frisa Siscar (2010), no esmorecimento, comum à maior parte da crítica brasileira contemporânea, quanto à produção poética atual, o que tem culminado no já referido discurso de uma suposta “crise da poesia”.

⁸ É justo pontuar que não refuto o signo “marginal”, isto é, não acho que ele seja de todo inadequado. Comungo, todavia, da opinião de Glauco Mattoso, que afirma que tal acepção diz pouco, justamente porque “[...] o rótulo *poesia marginal* é muito inconsistente no plano literário.” (Mattoso, 1981, p. 41). De certa forma, todo autor que se afastar dos moldes poéticos mais consolidados, ou estiver distante de um circuito editorial mais “notório” ou “estável”, pode ser considerado marginal, o que gera, não raramente, uma errônea aura de uniformidade entre estilos díspares, por estarem reunidos sob essa mesma alcunha.

Ao mesmo tempo, o crítico não deve cair no reducionismo de enxergar tal panorama literário pela lente da diversidade enquanto um fim ensimesmado, pois, como também alerta Siscar (2014), a pluralidade está no mundo desde sempre e ela não se dá de maneira tão harmônica quanto se prega, o que reforça que a diversidade continua como uma instância *por vir*, a ser buscada mais do que protegida, afinal

Dizer que a realidade é plural é simplesmente reiterar a evidência de que o mundo não tem sentido por si próprio, de que o trabalho do pensamento é justamente o de dar clareza ou dramaticidade às forças internas que estruturam os diversos modos dessa pluralidade. Plural é o mundo. Tudo sempre é plural. As forças, os discursos ou as violências que organizam esse real são o que mudam, suprimindo, reprimindo, particularizando ou atraindo, de diferentes maneiras (às vezes mais organizada, às vezes menos), as possibilidades que fazem parte do horizonte da época. (Siscar, 2014, p. 424).

Longe de querer traçar uma solução para tais impasses, o que busco realçar é que a leitura aqui proposta, com relação à poesia de Ana Cristina Cesar, estabelece um olhar minucioso sobre seu texto, em paralelo a um cotejo da produção poética brasileira que se dá a partir da segunda metade do século XX, buscando salientar em que medida a obra de Cesar estabelece proximidades e disparidades quanto a seus contemporâneos. Tal movimento é importante, pois, as definições dadas por Salgueiro (2013) à poesia dos anos 70 também respingam na recepção crítica da obra de Ana C. Sua poesia também foi considerada marginal, coloquial, subjetiva, mas até que ponto tais atribuições se sustentam? Ou melhor, de que maneira tais características se expressam na obra de Ana? Há diferenças entre ela e seus parceiros de época?

É mister frisar que sim. Assim como ocorre a Roberto Piva, Duda Machado e tantos outros, é nítida uma série de singularidades – algumas delas desconsideradas por parte maciça da crítica – que deixam entrever afastamentos entre sua obra e o arranjo geral da produção lírica daquele momento; sua dicção não se encaixa na mesma espontaneidade, ela não era tão afeita à performance extratextual, seu apelo ao subjetivo vem marcado por uma forte ironia, que coloca em questão esse escancarar da intimidade, supostamente presente em seus textos.

Em certo sentido, Salgueiro (2013) parece ciente de tal conjuntura. Em seu ensaio a colocação “Agora sou profissional” é posta como o epítome da geração dos anos 80 – ou seja, ele distancia Ana C. daquilo que apregoa à produção setentista –, a qual está circunscrita no circuito mercadológico, em que o livro, mais do que nunca, assume seu status de produto, e imersa na heterogeneidade estilística que caracterizaria os pós-marginais, ainda consoante suas colocações. Ele, no entanto, está ciente de que a autora ganha destaque já na década de 70, como explicita em parte posterior de seu texto, pois, ainda que tenha realizado sua primeira – e

única, enquanto viva – publicação por uma editora na década de 80, não podemos esquecer que a poeta já havia realizado publicações de maneira independente na década de 70 e há registros de textos seus desde os anos 60.

Desse modo, julgo ser adequado o movimento de olhar macroscopicamente não só para a tradição literária pregressa à autora, mas também para a poética de 1970 em diante, pois, enquanto teórica, Ana C. também empreendia tal olhar, e a imagem que tinha da “geração” da qual ela também era partícipe não foge a suas vampiragens; a tradição e, sobretudo, o juízo crítico que se delineava a partir da obra sua e de seus contemporâneos também era matéria criativa para seu exercício literário. Para um melhor entendimento das peculiaridades de tal cenário, adentremos o poema a cujo excerto Salgueiro (2013) faz menção, retomando, por sua vez, um argumento exposto por Flora Süssekind, em sua obra *Literatura e vida literária*⁹, publicada originalmente em 1985:

O tempo fecha.
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam! Minhas saudades
ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos
longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não
sou mais severa e ríspida: agora sou profissional. (Cesar, 2013, p. 79)

O texto em questão é publicado pela primeira vez em *A teus pés*. Süssekind (2004) utiliza o último período para intitular a última seção de sua obra ensaística já referida, refletindo sobre as transformações que as demandas mercadológicas trouxeram à literatura brasileira a partir dos anos 80. Segundo ela, isso suscita debates afiados sobre, por exemplo, a relação entre a qualidade literária e os índices de vendagem que certos autores apresentam. Se, por um lado, a profissionalização do escritor permite que ele possa ter, porventura, a possibilidade de viver exclusivamente de literatura, há como contraponto o servilismo às leis de venda que tal conjuntura pode gerar em alguns. Seu argumento, perspicaz, reflete sobre uma dinâmica que ainda hoje gera debates acirrados no contexto literário contemporâneo. Todavia, enxergo a profissionalização do poema de Ana Cristina sob outra lente, que não necessariamente se contrapõe à erguida por Süssekind, mas a complementa. Uma vez que sua leitura destaca aspectos do panorama sociocultural em que se coloca o texto de Cesar, prossigo sob tal óptica, mas direciono a atenção a um outro aspecto muito caro a este trabalho: seu diálogo com a tradição literária, até mesmo aquela em formação, caso da produção contemporânea.

⁹ Nessa obra, aliás, a autora também empreende o esforço de realizar um balanço da literatura brasileira dos últimos anos, atendo-se às principais tendências que marcaram a produção artística nas duas décadas que se seguiram ao golpe militar.

Ao analisar o poema, há de se destacar, a princípio, seu caráter anfibístico, situado entre a prosa e a poesia. Em sua primeira parte, que inclui os dois primeiros períodos, vemos uma estruturação em versos, a qual dá lugar a uma prosa na segunda parte, algo que, por si só, já desvela o caráter excêntrico da produção. No primeiro verso, o eu lírico entoa: “O tempo fecha”. A colocação é impessoal, de tom anunciativo, semelhante àquele empregado pela linguagem referencial. É conciso, mas, se pensarmos na sua banalidade – falar do tempo é algo deveras comum –, já podemos entrever um certo apelo aos fenômenos do cotidiano. Entretanto, o vocábulo “tempo”, lido sob outra chave, permite estabelecer uma alusão metafórica à condição social da época. Ainda que sua fase mais crítica tenha se dado entre o fim da década de 1960 e os anos 1970, o Brasil ainda se encontrava sob o regime da ditadura militar, num cenário marcado pela instabilidade social e econômica, acentuada pela hiperinflação e pela repressão a grupos dissidentes da ideologia política defendida pelos militares (Schwarcz e Starling, 2015).

No segundo verso, o eu poético afirma sua fidelidade à biografia, aos acontecimentos subjetivos, algo a ser acentuado pelo período seguinte, em que afirma ser “Mais do que fiel, oh, tão presa!”. O adjetivo deixa evidente se tratar de um eu lírico feminino, o qual se encontra num ambiente, em certa medida, bucólico, a julgar pela presença dos mosquitos e das cigarras que rodeiam a enunciativa. Estaria aí o subjetivismo apregoado à produção poética marginal, característica essa tomada por consensual entre tantos críticos, inclusive Süsskind (2004)? É justo analisar mais detalhadamente. Não sei se a impressão é mútua ao leitor, mas algo parece deslocado; há, novamente, algo atrás. O tom que emprega, beirando o melodrama, pela presença das exclamações e pela teatral interjeição “oh!”, reforça um tom performativo e pincelado de fina ironia. É como se entoasse essa prisão à biografia como um fingimento, algo falseado. Siscar (2011) enxerga, nesse momento, um apelo à alteridade, isto é, ao outro. A fala dessa mulher chama o leitor para dentro do poema, por meio de sua entonação marcada pela intensidade, leva-o a voltar sua atenção àquilo que ela expõe, ao seu *drama*.

As escritas do eu, isto é, as escritas fortemente marcadas por seu tom subjetivo, englobando, assim, uma série de gêneros, como diários, epístolas e autobiografias, por exemplo, estabelecem um importante papel dentro da obra de Cesar. Muitos de seus poemas são estilizados à guisa de páginas de diários, guias semanais íntimos, cartas confessionais, o que reforça o tom privado de sua literatura, que deixa entrever a intimidade pelo buraco da fechadura, como dizia Caio F. (Abreu, 2013). Em simultâneo, isso também reforça, em certa medida, o caráter feminino de sua poesia, algo a ser melhor detalhado posteriormente. O fato é que esse tom subjetivo, esse “retorno do autor”, para usar um termo cunhado por Hal Foster e

retomado por Diana Klinger (2006), é algo caro à poética brasileira em questão, cujo apogeu se dá nos anos 70¹⁰. Contudo, ele não se manifestou, obviamente, da mesma maneira em todos os artistas da época e o juízo crítico que se teve sobre tal fenômeno ainda necessita de melhores aprofundamentos.

Analisando o poema “Compondo” de Chacal¹¹, por exemplo, a crítica carioca escreve que, para a geração de poetas em pauta,

Poesia seria, então, uma mistura de acaso cotidiano (“pego a palavra no ar”) e registro imediato (“no pulo aparo”), submetidos, no entanto, a uma instância todo-poderosa que, neste poema de Chacal, se apresenta oculta: o “eu”. Nele se lê: “pego”, “pulo”, “paro”, “vejo”, “aparo”, “burilo”, “reparo”, “sigo”. Todos os verbos devem necessariamente apontar para uma primeira pessoa verbal que, entretanto, nem precisa estar presente explicitamente no texto. O leitor dos anos 70 já sabia: quem jogava assim com a palavra era o “ego malandro” desses poetas que acreditavam transformar, no pulo, tudo o que tocavam em poesia. [...] Não importa a elaboração literária, composição é jogo rápido, pulo, flagra, *take*, mas sempre a serviço de uma expressividade neo-romântica, “sincera” e coloquial, desse ego que. escreve e que “se escreve” todo o tempo. (Süssekind, 2004, pp. 116-117)

Ao listar os verbos, fica evidente as aliterações em /p/, fonema bilabial, cuja articulação deixa entrever, em certo ponto, o pulo realizado pelo eu lírico do poema. Além disso, é possível destacar as rimas toantes entre os pares “ar / paro”, “burilo / sigo”, além da consonância existente entre os vocábulos “paro / aparo / reparo”. Isso é o suficiente para desmistificar a suposta ausência de uma elaboração literária, apontada como não importante pela ensaísta¹². O que interessa a esse estudo, todavia, é que se tornou uma máxima do período apontar a subjetividade e a coloquialidade como os elementos centrais da poética dos anos 70, mas isso, por vezes, levou a um entendimento, a meu ver, nocivo, pois há a tendência, no juízo crítico da época, de estipular uma espécie de espelhamento entre as identidades lírica e biográfica do autor, como se essas fossem intercambiáveis, algo de que discordo profundamente. Ainda que esse *ego* retorne, ele assume novos contornos. Klinger (2006) afirma que o regresso da figura do autor não se dá de maneira substancialista, mas de maneira paradoxal, pois, ainda que possa ressurgir como uma resposta ao recalque modernista do sujeito da escrita, esse eu que se levanta

¹⁰ A partir daqui, referenciamos tal poética como pertencente aos anos 70, pois, ainda que alguns poetas já antevejam, na década de 60, aspectos referentes àquilo que se consolidou nos anos 70 – caso de Ana C. –, é nítido que esses ainda estão em menor número

¹¹ Eis o poema: “pego a palavra no ar / no pulo paro / vejo aparo burilo / no papel reparo e sigo / compondo o verso” (Chacal, 1983, *apud*. Süssekind, 2004).

¹² Outra versão do poema, agora rebatizado de “Anatomia”, é apresentada em *Tudo (e mais um pouco)*, reunião da poética de Chacal, publicada pela Editora 34, em 2016, o que deixa, ainda mais claro, o lapidar estético do poeta quanto à sua obra. O descompromisso é apenas um tom, um efeito, não corresponde à realidade da tessitura da literatura em questão.

o faz de maneira crítica à uma noção fixa de identidade, crítica essa voltada também à sua própria identidade, que, na contemporaneidade, se apresenta difusamente, *estilhaçadamente* (Birman, 2021).

Ana C. parece ciente desse impasse crítico e leva-o ao limite, estilizando seus poemas em falsos diários e missivas, por exemplo, fenômeno sobre o qual discorrerei melhor adiante, mas que, já adiante, está entremeado de autoironia, isto é, uma ironia da imagem que se fazia dela e dos poetas a ela contemporâneos, algo que a própria Sússekind (2004) já reconhecia na lírica da poeta-vampira. Conquanto atribua aos poetas marginais uma dicção que parece espelhar os *egos* escritor e biográfico, ela destina uma posição singular a Cesar, algo que ressoa no texto de Salgueiro (2013). Na concepção da autora:

[...] quebrando com um lugar-comum da poesia da última década, o que se lê em *A teus pés*, reunião de parte da produção poética de Ana Cristina Cesar, não é bem uma “poesia do eu”. Trata-se, aí, de levar ao limite experiências poéticas em torno da subjetividade e do texto confessional. Pois só aparentemente os textos de Ana Cristina nos fazem revelações. [...] A intimidade é uma ilusão de ótica, parecem dizer os diários de Ana Cristina. Neles o sujeito lírico veste luvas (de pelica) antes de iniciar a própria exposição. E só as tira ao final do livro. É inútil, portanto, imaginar que haja corações desnudados nesses diários. Neles não há nudez, até porque a crença na referencialidade biográfica pura e simples é impossível aí. Desnudar a quem se o sujeito se diz “literatura”? Diante da folha há apenas “um olho que pensa e esquece” e mãos sempre protegidas pela pelica. Assistimos, assim, a um redimensionamento do sujeito. Nos diários de Ana Cristina a subjetividade é antes de tudo literária, o que vai de encontro à obsessão biográfica por retratar-se, expressar a própria experiência cotidiana ou fazer de tudo que se diz poesia, tendência marcante na maior parte dos poetas brasileiros que se firmam na década de 1970. (Sússekind, 2004, pp. 131-133)

Se tal ironia pode ser lida como um desejo de se distanciar do estilo que marcou seus amigos poetas, como Cacaso, Francisco Alvim e o já referido Chacal, parece-me mais coerente lê-la como uma resposta crítico-criativa aos reducionismos da crítica de poesia, que insiste em pontuar como neorromântica uma configuração poética que, se ecoa do Romantismo, não o faz sem esboçar uma avaliação distanciada de tal estilo, isto é, não há uma mera aderência a ele ou replicação impensada de seus traços. Pensar o contrário culmina, justamente, no reducionismo já alertado por Bosi (2021). Silviano Santiago, aliás, esboça um argumento perspicaz sob tal conjuntura, pois, embora reconhecendo esse neorromantismo, devido aos contornos autobiográficos que a obra da época assume, enfatiza que as obras da época “[...] não se esgotam na mera autocontemplação do umbigo, come quer uma crítica neoconservadora da produção cultural no Brasil.” (Santiago, 2002, pp. 36-37). Ele reconhece que a crítica literária deve se reinventar, esboçando um olhar abrangente, levando em consideração a experiência do corpo vivo em performance, isto é, o corpo do autor, mas sem tomá-la sob a lente definitiva de um registro solipsista.

É daí, justamente, que decorre a ironia do poema. A prisão ao biografismo pode ser, a meu ver, entendida sob duas veredas – há outras, naturalmente, mas chamo atenção para essas duas –, as quais me parecem entrelaçadas. A primeira diz respeito, precisamente, à não concretude desse eu, que não é, jamais, equivalente ao de Ana C. Aquela aflição não é concreta, pois é *poética*, é construída no texto. Ela é suscitada a todo momento em sua obra, num jogo ambivalente que lhe é próprio, pois não nega o estrato biográfico, uma vez que se prende a ele, mas também não é jamais mera extensão da *realidade*. Parece haver, portanto, uma alfinetada a esses inadequados juízos de valor, em voga à época. A outra diz respeito à tomada de consciência que essa voz poética vai adquirindo ao longo do texto, a qual decorre, ao que parece, do contato com essas tradições, tanto aquela que está em formação, caso da poesia dos anos 70, mas também a tradição já consolidada; no poema em análise, a clássica e a portuguesa.

Voltando ao texto, dou destaque ao hipotético tom bucólico que emprega a autora. Existe, de fato, a imagem de um cenário campestre, reforçado pela presença de insetos e cigarras, algo que pode remeter à tradição árcaica, que, por sua vez, retoma as *Éclogas* virgilianas, obras em que a mulher, dotada de uma aura idílica, é vista como um objeto de desejo masculino, sempre intocável, um anjo virginal contemplado pelo pastor, voz lírica do poema (Lima e Medeiros, 2016; Ribeiro, 2006). No entanto, a tônica que a voz feminina aqui traz sobre esse cenário é totalmente dispar da que encontramos nas citadas obras. A virada de chave já começa deste fato: aqui, é uma mulher que fala, não mais a oratória masculina que predomina. Não à toa usa a sua voz para questionar o que faz a entoar versos nesse campo, onde as cigarras lhe *ensurdecem* as saudades, onde os insetos são *insistentes*. Não vemos, pois, a harmonia bucólica, a comunhão entre o estado emocional da voz lírica e o ambiente a seu redor. Há um tom de inconformismo, enunciado desde o primeiro verso do poema, em que o mau tempo surge e há um colar-se à biografia. É justo destacar a recorrência dos signos de clausura (“fecha”, “presa”), que contribuem, desde o princípio, para a construção desse espaço opressivo.

A tomada de consciência se faz expressa no período “O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos?”. Esse, já inscrito, aliás, na estrutura prosaica que o poema assume em seus versos finais, distanciando-se do verso, é marcado pelo diálogo metapoético: nele, a voz feminina questiona o que faz nesse espaço, a declamar versos aos metros. A expressão “aos metros”, inclusive, chama a atenção, pois, como salienta Siscar (2011), pode fazer referência à estrutura versificada de outrora, mas também ao ato excessivo de declamar versos, já deixando entrever um certo sarcasmo. Constata-se, portanto, uma dinâmica reflexiva, um jogo de espelhos, em que o eu lírico parece questionar, por meio de seus

versos, os versos que ele próprio compõe, lançando o leitor numa *mise en abyme*. Se o ambiente lhe parece desconfortante, a enunciadora não esboça, contudo, uma ruptura definitiva com ele, afinal ela não é mais severa e ríspida, mas sim, sentida e portuguesa. A junção desses dois adjetivos é interessante, pois há uma tônica muito cara à poética de Ana Cristina que remete ao erotismo. Quando penso em sentidos, é rápida a recordação do corpo, haja vista residir nele a empiria. Estar sentida soa, portanto, como pensar num livre sentir do corpo e de suas sensações.

“Sentida”, porém, coaduna-se à “portuguesa”, acarretando numa expressão ambígua e autocrítica, “[...] resultante da interrogação com que se colocam o tempo e o lugar do poeta, o problema da fidelidade e do encarceramento [...]” (Siscar, 2011, pp. 27-28). É, portanto, o preciso movimento de filiar-se, sem se deixar aprisionar. Como já visto, Coelho (1989) enfatiza ter sido o processo de colonização portuguesa um dos fortes vetores para a subjugação da sexualidade feminina dentro da sociedade e, por conseguinte, da arte. É digno lembrar, igualmente, que a ensaísta também nos diz ser contra esse aparato violento que grande parte da produção feminina do final do século passado se posicionará. Esse voltar-se contra, no entanto, não significa, em Ana C., uma recusa contumaz a tudo que a tradição legou ao contemporâneo. Trata-se de estabelecer um diálogo, por meio de semelhanças e rupturas, exercitar a vampiragem. A disrupção se dá de maneira *interna*, ou seja, a autora traz toda a imagética para dentro de sua poíesis, para então subvertê-la.

Estar sentida e portuguesa mostra-se, assim, como uma reafirmação da dubiedade, tão intrínseca a Ana Cristina. Um retomar da tradição portuguesa, alçando-a à transgressão, ao passo que delineia um outro perfil de feminino, esse que não se define – “Não sou dama nem mulher moderna” (Cesar, 2013, p. 81), diz em um de seus poemas. Tal movimento parece semelhante àquele que realiza Hilda Hilst, que, aproximando-se da tradição provençal portuguesa, impregna de erotismo seus poemas. Em um deles, escreve:

Se eu disser que vi um pássaro
Sobre o teu sexo, deverias crer?
E se não for verdade, em nada mudará o Universo.
[...] No desejo nos vêm sofomanias, adornos
Impudência, pejo. E agora digo que há um pássaro
Voando sobre o Tejo. [...] (Hilst, 2017, p. 481)

É significativa a imagem do pássaro, livre, a voar sobre o Tejo, o rio mais emblemático da nação portuguesa. Hilst e Cesar, cada uma à sua maneira, vislumbraram e alçaram o voo, até mesmo sobre os ares que não pareciam navegáveis. Eis o que elas legam a seus leitores. Eis o que significa *ser profissional*. Mais do que se inserir na dinâmica mercadológica, ser profissional demanda ter um olhar atento à tradição e às demandas de seu tempo, a fim de

encontrar sua própria voz, como nos lembra o ensaio clássico de T. S. Eliot¹³, sua própria *imagem*. O mito diz que vampiros não enxergam seu reflexo no espelho, mas seria esse seu maior desejo? Uma imagem fixa a lhes fitar da superfície especular? Não nos parece ser essa a máxima de alguém que escreveu “a gente sempre acha que é/ Fernando Pessoa” (Cesar, 2013, p. 243), o poeta dos heterônimos, que cunhou, conforme estudo de José Paulo Cavalcanti Filho (2011), mais de 127 *personas* para o exercício de sua pena. *Ser profissional* é também reconhecer o caráter poético da literatura. A afirmação soa pleonástica, mas, como explicita Marcos Siscar:

“Agora sou profissional” é um modo de dizer: isto é apenas um poema; quando digo isso, sou apenas um efeito do poema; no momento em que sou mais franca, também sou mais “fingida”; quando exponho meu segredo, deixo claro que o segredo não vem ao caso; que meu segredo mais íntimo é que não há segredo. (Siscar, 2011, p. 29)

Não há segredo, porque não há continuidade direta com o real. Por outro lado, acho digno deixar claro que não leio tal conjuntura como uma superação da dicção marginal mais espontânea, como parece crer Süsskind (2004), mas como um *distanciamento*, pois mesmo no poema que pretenda exhibir a confissão mais sincera, há uma barreira que o afasta da realidade. Fina, a depender do caso, como pelica, mas desviando, sempre, da verdade unívoca, afinal, como indica ainda Siscar,

O profissionalismo não sucede à intimidade, como sua especialização ou solução. Ele não lhe sucede, não a resolve. Não apenas porque em nenhum momento o poema abandona a esfera do presente, em que essas experiências tendem a se justapor, mas também porque o conteúdo daquilo que há de profissional *é*, nesse texto, a exposição mesma da intimidade. Há [...] uma espécie de simultaneidade entre a “grafia da vida” e a “realidade sem palavras” como se a escrita deixasse de ser a formulação posterior de algo já acabado, de algo que passaria da mudez da experiência ao profissionalismo da palavra. A escrita da vida (a bio-grafia) designaria, antes, o modo como a vida, ao escrever-se diante de meus olhos, coincide com a própria experiência. [...] O paradoxo é, então, constituído não somente pela convivência dos opostos, mas também pelos dilemas que resultam da ideia de que, por um lado, escrever é sempre constituir a partir da perda do modelo (da vida) e de que, por outro, viver é sempre dar corpo a uma escrita (aquilo que constitui essa vida). Não há especificidade no fato de optar pela matéria da vida, pois, no fundo, a vida não é exatamente uma matéria, um conteúdo; ela é uma escrita. (Siscar, 2011, pp. 29-30)

Aí reside a agudeza da vampira Ana C., sua sagacidade em estar atenta às dinâmicas do meio literário que a circundava e, num cenário de posições extremas, optar sempre pelo entremeio, pela fresta. Não nega o estrato subjetivo, dele se apropria, toma-o como temática central do seu poema e lhe dá uma nova faceta, diferente daquela preconizada, mais dúbia. Se aqui o processo de vampiragem parece sutil, há outros momentos em que é mais explícito, às

¹³ Refiro-me a *Tradição e talento individual* (Eliot, 1989)

claras, utilizando-se da *paródia*, por exemplo. Linda Hutcheon assim conceitua o processo paródico:

A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. [...] A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. Neste aspecto, vai para além da mera variação alusiva como na técnica *honkadori* da poesia palaciana japonesa, que faz eco de obras passadas, com o fim de se apoderar de um contexto e de evocar uma atmosfera (Brower e Miner 1961, 14-15). A inversão irônica da *Commedia*, de Dante, por Pound, em *Hugh Selwyn Mauberley* (1928, 171-87) está mais próxima destas definições. (Hutcheon, 1985, p. 17)

O dispositivo paródico também constitui um importante elemento da obra de Ana C., sendo, portanto, um ponto fundamental à análise que aqui se constrói, haja vista ser um dos caminhos utilizados pela autora para a subversão metapoética que realiza da tradição. A poeta realizou incursões paródicas em diversos textos, como, por exemplo, no conjunto de poemas reunidos sob o epíteto “*d’après* Jorge de Lima”. A fim de uma melhor apreensão dessa conjuntura, proponho a análise sucinta do poema criado a partir do poema 22, do Primeiro Canto de *Invenção de Orfeu*, obra do poeta palmarino. Digo mais sucinta, pois muitos estudos¹⁴ já evidenciaram as relações intertextuais existentes nesses textos, o que me impele a evitar a redundância. Ainda assim, julgo propício situar o leitor deste trabalho quanto à imagem do “gato”, que ganha destaque nesse texto e é signo frequente nos textos de Cesar:

Os gatos jamais me deem a sensação
à toa
de ter adormecido antes do perigo
onde há carne, e líquido, e suor lento

engolindo a vontade da Palavra.
Que culpa tenho deste sono que se origina
antes de mim,
na dúvida de saber que sorriso fez

os gatos de músculo me atentando
me querendo sem roupas e ao frio
dos telhados

escrevendo as coisas felinas confundidas
e seus pulos imitando sem desenho
“onde a loucura dorme inteira e sem lacunas”.

d’après Jorge de Lima
Invenção de Orfeu I, XXII (Cesar, 2013, p. 183)

No texto que originou a vampiragem de Ana C., lê-se:

O céu jamais me dê a tentação funesta
de adormecer ao léu, na lombada da floresta,

onde há visgo, onde certa erva sucosa e fria,

¹⁴ Refiro-me aos trabalhos de Bosi (2000), Camargo (2003) e Fagundes (2007), por exemplo.

carnívora decerto o sono nos espia.

Que culpa temos nós dessa planta da infância,
de sua sedução, de seu viço e constância?

Minha cabeça estava em pedra, adormecida,
quando me sobreveio a cena pressentida.

Em sonâmbulo arriei as mãos e os pés culpados
dos passos e do gesto em vão desperdiçados.

Despi-me de outros bens, de glória mais modesta:
restava-me por fim a minha pobre testa

confundida com a pedra, em meio da floresta.
Que doces olhos têm as coisas simples e unas

onde a loucura dorme inteira e sem lacunas!
Agora posso ver as mãos entrecruzadas

e as plantas de meus pés nas entranhas amadas,
nesse início que é a clara insônia verdadeira.

Ó seres primordiais que sois testa e viseira,
restituo-me em vós, sangue e máscara vividos,

desejo de esquecer tempo e espaço existidos;
e em vós e em vossa paz meus solilóquios paro-os,

penetro-me do Verbo em seus silêncios claros,
invisto-me de vós, vossa fronte me espia

através dessa pedra em que nasce o meu dia. (Lima, 2017, pp. 35-36)

Ainda que o intertexto seja explícito, haja vista a autora trazer, ao fim do texto, a referência quanto à obra original, ele é sutil, tanto no aspecto formal, – há poucas correspondências estilísticas e métricas entre os poemas –, como no temático, uma vez que a figura do “gato”, tão destacada no poema de Ana Cristina, é ausente na obra parodiada. A estrutura empregada no poema de Lima, dividido em dísticos e um monóstico final, dá lugar, na reconfiguração de Cesar, a um soneto aos tradicionais moldes petrarquianos, ou seja, os catorze versos divididos em dois quartetos e dois tercetos. A escolha pelo soneto é interessante, pois, como afirmam André Capilé e Paulo Henriques Britto, há, no panorama literário brasileiro, uma baixa incidência de sonetos escritos por mulheres, fenômeno que eles atribuem ao fato de a forma em questão “[...] ser afinal um modelo duro do cânone, por si só tão masculino [...]” (Britto e Capilé, 2024, pp. 6-7). É justo frisar, outrossim, que o soneto construído por Ana C. dispõe de uma estrutura métrica peculiar, pois, ainda que disponha de versos livres, esses marca patente do contemporâneo, constata-se também a presença de versos alexandrinos, isto é, de doze sílabas poéticas (no terceiro, quarto e oitavo versos) e de um decassílabo heroico (décimo

versos), esboçando, portanto, um esgatanho – para pensar num signo felino – da tradição literária, isto é, uma relação dúbia com suas convenções, haja vista oscilar entre formas já consolidadas, e o discurso pós-moderno.

No que tange à temática, por sua vez, se não há um paralelismo quanto à imagem do felino, há um elo, entre os textos, no símbolo do “sono”. De acordo com Bosi, no poema de Jorge de Lima:

Há um entrelaçamento do homem com a natureza, um enraizamento profundo na infância, no sonho, e a concomitante perda da razão, numa volta ao tempo primevo - um adormecer no começo da vida: “desejo de esquecer tempo e espaço existidos” A floresta, o céu, as plantas, são, nestes versos, partes da totalidade de onde saímos na primeira infância e que nos seduzem para a unidade primordial, anterior à consciência do tempo e do espaço, até mesmo pelo eco aliterativo do som sibilante: uma atração pela paz e pelo doce sono, perigosa porque irracional, pois confunde homem e natureza. O eu lírico gostaria de adormecer na floresta e virar pedra. Ao mesmo tempo, tem medo dessas plantas carnívoras, esse visgo que sente como se fosse um pecado original. Dormir no chão da floresta é um abandonar-se, o que comporta serenidade e aconchego mas também a angústia da desproteção de um lugar ermo, onde se retorna à infância mais primitiva. Tem-se a impressão de dois símbolos opostos e complementares: o nascimento e a morte juntos, como se o poeta pudesse voltar à terra mãe, com o risco do apagamento da consciência, porque a pedra é um pouco o umbigo das coisas. Digamos que é o momento edênico: como no útero materno, aqui percebe-se o desejo mais regressivo, em que a anulação do eu pode ser o renascimento para a beatitude. [...] Como em tantos outros poemas, aqui Jorge de Lima remete a Orfeu: seja por assemelhar-se a ele ao morrer, quando lhe resta só a cabeça cantante imortal, seja porque teve coragem de ir para o escuro inferior e voltar para o claro. Esse sono, ou pequena morte, conduz a um renascimento, e através dele o poeta consegue transmutar-se em Verbo, é investido do dom da canção, como o deus, entre pagão e cristão. (Bosi, 2000, pp. 210-212)

Sobre o poema de Ana C., é imprescindível pontuar que ele se inscreve numa série de poemas denominada por “gatografia”. Trata-se de um conjunto de textos, reunidos em *Inéditos e dispersos*, em que a figura felina é central. Camargo (2003), debruçando-se sobre o signo do “gato”, tão recorrente na tradição literária, afirma que, na obra de Cesar, ele estabelece uma relação estreita com o aspecto metapoético tão presente em sua *poiésis*. Já no poema de abertura da série, é possível constatar

“[...] as alusões a Eliot, através de seu *Practical Cats*, de seu J. Alfred prufrock, além da menção explícita, e a Drummond, através de J. Pinto Fernandes [...] Ou seja: o poema – e por extensão a série toda – pede para ser lido na relação com a tradição literária da modernidade. (Camargo, 2003, p. 123).

Arelado a esse estrato intertextual, há, no poema de Ana C., uma intensa conotação erótica. O eu lírico pede, já na primeira estrofe, que os gatos nunca lhe deem a sensação de ter adormecido antes do perigo. Pensando nos gatos enquanto os autores a quem vampiriza, como o próprio Jorge de Lima, e retomando o aspecto dúbio, marcado pelo inconsciente, aludido pelo símbolo do “sono”, a voz poética insere uma certa resistência quanto a adormecer, como se evitasse a vulnerabilidade intrínseca a esse ato. No sono, parece haver o livre fruir do desejo,

que, no seu ímpeto voluptuoso, impede um olhar mais racional, mais *crítico*. O perigo, por sua vez, é marcado pelo corpo em atividade – “[...] carne, e líquido, e suor lento [...]” (Cesar, 2013, p. 183) –, gerando uma ambivalência que parece aludir à atividade sexual, mas também ao âmbito da criação poética, se estendido o sentido do corpo, ao *corpo de um texto*.

Na sequência, a carne, o líquido e o suor, marcas desse exercício, desse labor poético, engolem a vontade da Palavra. Esse último signo é interessante, pois estabelece uma relação paralelística com o Verbo, do poema de Lima. Nele, o eu lírico, levado pelo adormecimento, penetra as palavras, as quais surgem em seus “silêncios claros”, como se estivessem em seu estado primeiro, puro, por assim dizer. Em Ana C., a partir da Palavra, grafada no feminino, esboça-se uma conjuntura bem próxima, pois, em certo sentido, o trabalho poético, devolve a multiplicidade sígnica da palavra. Como explicita Octavio Paz, em *O arco e a lira*:

Cada vez que nos servimos das palavras, as mutilamos. O poeta, porém, não se serve das palavras. É seu servo. Ao servi-las, devolve-as à sua plena natureza, fã-las recuperar seu ser. Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. [...] A palavra em si mesma é uma pluralidade de sentidos. (Paz, 1982, p. 58).

O que parece ressaltar o eu lírico de Ana C., todavia, é a consciência de que essa multiplicidade não vem ao acaso, fruto de mera inspiração, mas sim de um exercício também racional. Não à toa, reitera seu desejo de não adormecer – ao menos, não antes de perceber o perigo –, isto é, de não ser levada pelos encantos que a poesia lhe inclina, na figura dos gatos de músculo, que a querem nua, despida de quaisquer roupas. Ela deseja manter seu olhar arguto, que não nega o encanto, mas também não é reverente. Na última estrofe, estabelece uma outra dubiedade: não fica claro se os gatos estão escrevendo as coisas felinas confundidas, ou se eles a querem escrevendo de tal maneira; o ponto é que eles imperam “onde a loucura dorme inteira e sem lacunas”, período que Ana C. surrupia, tal e qual, do poema de Lima, deixando implícito que, por meio da recriação paródica, ela também acede a esse *locus*, pois fita o perigo e não se deixa levar pelo sono, imprimindo um olhar que, seduzido, não hesita em ser atento.

O recurso estilístico da paródia, aqui presente, não é, como já evidenciado, incomum à poética de Ana C. Ele também se inscreve na construção de “O poema e a trégua”, texto elaborado palimpsesticamente sobre “O poema e a água”, de João Cabral de Melo Neto. É justo realizar uma análise mais minuciosa desses dois textos – ambos, aliás, aparecem lado a lado, no livro de Cesar (2013) – em virtude de, ao menos, dois fatores: para que se examine, *a priori*, o processo paródico sob uma outra lente, diversa da óptica esboçada por parte considerável da crítica, que vê, na paródia, um processo destruidor do elemento parodiado (Hutcheon, 1985); mas, principalmente, para trazer, outrossim, um outro olhar sobre a hipotética recusa, por parte da geração de poetas dos anos 70, à estética cabralina, examinando de que maneira ela se

manifesta na obra da poeta carioca. Antes de me debruçar sobre o poema de Ana C., julgo pertinente fazer uma concisa análise do poema de Melo Neto, destacando aspectos de sua obra.

O poema e a água

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver.

Falam por mim de ilhas
que mesmo os sonhos
não alcançam.

O livro aberto nos joelhos
o vento nos cabelos
olho o mar.

Os acontecimentos de água
põem-se a se repetir
na memória. (Melo Neto, 2020, 47-48)

O texto em questão fecha *Pedra do sono*, livro de estreia do poeta recifense, cuja publicação original data de 1942. Ainda que se reconheça, nesse primeiro volume de textos, uma forte tônica surrealista (Souza, 2022), essa não se revela sob a égide do automatismo psíquico, como se intencionasse uma manifestação pura do inconsciente. O que se constata, ainda que de maneira exígua, se comparado ao tom que este assumirá em obras posteriores, é o aspecto construtivista, que se tornará marca registrada de sua obra e que o destacará, dentre os poetas que lhe são coevos. Isso resulta

[...] numa apologia ao mundo exterior que vai de encontro ao subjetivismo, dando prevalência à construção sobre a inspiração, ao vocabulário seco em preferência à retórica transbordada, à comunicação como tarefa poética contra o hermetismo da arte pela arte. É um programa estético que propõe uma outra imagem do pensamento poético que não mais aquela consumada por Baudelaire, um rompimento com a tragicidade, com “a poesia do vício, da morte, da noite e do sono” (BARBOSA, 1975, p. 86), com os esquemas prontos, fixados e já gastos pela tradição ocidental. (Souza, 2022, p. 90)

Como perceptível, há um afastamento do tom subjetivo, mas esse não é “solucionado”, por assim dizer. Há uma tensão na propalada “antilírica cabralina” que culmina numa dinâmica em que se complementa uma busca pela redução do elemento discursivo, em complementaridade à presença humana. Assim, essas forças não são necessariamente opostas, dentro do projeto poético do autor, nem tampouco estão segmentadas; estão, ao contrário, em um tenso elo que potencializa as singularidades da *poiésis* cabralina (Oliveira, 2012). Essa tensão fica explícita na tessitura do poema, em que a concretude exterior leva o eu lírico é levado a um cenário onírico e fragmentário, dotado de imagens efusivas.

Como visto, a presença humana está contida no poema, mas há uma postura, até certo ponto, passiva em sua construção. Já na primeira estrofe, são as vozes líquidas do poema que tomam a atitude do convite; esse, destinado ao crime, ao revólver, conjurando uma imagem insólita. Se as primeiras abarcam um tom abstrato, a figura da arma ancora no concreto, resultando numa combinação atípica, em certa medida, a qual corrobora o caráter pictórico do poema (Souza, 2022). São as vozes quem falam de ilhas, essas que o indivíduo não apreende sequer por meio dos sonhos, numa alusão ao inapreensível inconsciente (Birman, 2021); falam, aliás, *pelo* poeta.

Como sabido, o sonho manifesta o desejo inconsciente de seu sonhador; seu registro se opõe, assim, ao da percepção visual, caracterizada pela sequência linear de imagens, algo que o tecido onírico não replica. A evocação do sonho, todavia, não corresponde ao que foi efetivamente sonhado pelo indivíduo, pois já se inclui numa espécie de ordenação, isto é, numa concatenação das imagens que foram apresentadas. Ao ser relatado pelo indivíduo, o sonho, agora inscrito no discurso, é marcado pela *temporalidade*. Desse modo, há, portanto, algo

[...] não passível de *captura* pelo sujeito na *origem* do seu sonho. Existiria então, com efeito, aquilo que Freud denominou *umbigo do sonho*, isto é, algo que seria de ordem pulsional que originaria o sonho e que não seria passível de ser apreendido pelo procedimento das livres associações. (Birman, 2021, p. 18).

O fato de as vozes falarem pelo eu lírico pode ser lido como uma tentativa de dar voz ao inconsciente, já que essas assumem um caráter personificado. Assim,

A representação-coisa, inscrita no registro do inconsciente, seria a matéria-prima do sonho, enfim, e não a representação-palavra, que se inscreveria no registro de pré-consciente. Seria deste lugar psíquico que a narrativa do sonho se realizaria. (Birman, 2021, p. 19).

A preposição “por”, no quarto verso, constrói, contudo, uma conjuntura dúbia, que deixa clara a tensão existente entre a subjetividade e o concretivismo cabralino. Se é permitida a leitura de que as vozes falam no lugar do eu lírico, isto é, substituem a sua fala, é também possível compreender que elas falam *por meio* do enunciador, ele sendo tomado como um veículo transmissor das vozes líquidas do poema – o que de fato é, uma vez que é por meio de sua enunciação que se constrói o poema, o que alicerça, pois, um tônus metalinguístico, muito caro à obra em questão. Explícita está, portanto, a tensão de que fala Oliveira (2012) quanto a esses dois âmbitos da obra cabralina: a presença humana está lá e tem papel essencial, pois, nesse caso, sem ela, o poema não se efetiva. Nesse sentido, a passividade se imiscui a uma postura ativa, pois, se o sonhador assume um caráter “inativo” perante o sonho, a evocação lhe permite a mudança de sua posição psíquica, que se desloca para o polo ativo (Birman, 2021).

No poema de Cabral, portanto, não me parece haver o antagonismo de tais posições, mas uma arguta coalizão.

Essas duas esferas estão, a todo momento, em contínuo contato, seja por meio do vento nos cabelos do eu lírico, seja pelo livro em seus joelhos. Na terceira estrofe, em que se inscreve o único verbo conjugado na primeira pessoa (“olho o mar”), constata-se, ainda assim, essa postura inativa, receptora; o “eu” se coloca como contemplador. Ainda assim, é sua contemplação, no entanto, que ativa a instância da *memória*, a qual repetirá os acontecimentos de água; essa, inclusive, assume papel fundamental em obras posteriores do autor, a exemplo de *A escola das facas*, conjunto de poemas escritos entre os anos 1975 e 1980, ano em que foi publicado. O *ego*, ainda que não seja o agente central do poema, é fulcral para seu alicerce. Chamo atenção, ainda, para a figuratividade do movimento das ondas, ocasionada pela diminuição gradativa dos versos a cada estrofe – o verso sucessor é sempre menor que o seu antecessor. Não à toa, considera-se que a poética cabralina antecede aspectos da vanguarda concretista. Isso exposto, debruço-me agora sobre o voo da vampira, isto é, sobre o poema de Ana C., construído a partir desse:

O poema e a trégua

As vozes lentas do poema
convidam ao exercício
da magia.

Falam do completo
esquecimento a palavra
esquecida de si mesma

O livro escapando para
as águas o vento a inócua
transparência

Repetem de memória cantos ilhas
anti
antilira destruída (Cesar, 2013, p. 354)

A princípio, reitero o caráter paródico do texto. De maneira geral, é digno destacar que há um certo vilipêndio direcionado à paródia, por parte da crítica literária, bem como uma série de acepções enviesadas sobre seu entendimento. Como frisa Hutcheon (1985), muitos críticos a consideram como derivativa e parasitária, sendo um elemento corrompedor do gênio criativo. No entanto, isso apenas explicita o neorromantismo que permeia, por vezes, a crítica literária, ainda tão afeita às noções de individualidade e, sobretudo, de *originalidade* como essencial para o exercício poético. Marjorie Perloff (2013), na obra *O gênio não original*, traça um argumento complementar, afirmando que embora a apropriação, a cópia, a citação, entre outros processos

afins, sejam centrais às artes visuais, vide a obra de artistas como Duchamp e Cindy Sherman, por exemplo, impera, no âmbito da poesia, uma persistência na expressão original. Ou seja, “[...] esperamos de nossos poetas que produzam palavras, expressões, imagens e locuções irônicas que nunca ouvimos antes. Não palavras, mas A Minha Palavra.” (Perloff, 2011, p. 56). Toda essa conjuntura deve ser questionada, uma vez que, na pós-modernidade, era da citação por excelência (Compagnon, 2010), deve-se compreender que, quando bem realizada a paródia, o texto que dela se origina jamais replica o primário, mas sim *dialoga* com esse.

Nesse sentido, não há uma ruptura total, como se o discurso primeiro, alvo da paródia, fosse destruído pelo texto parodiador. Como afirma Hutcheon, no texto *Poética do pós-modernismo*, “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno.” (Hutcheon, 1991, p. 165). Trata-se, logo, de uma dinâmica em que a ironia é elemento crucial, pois o leitor constata a repetição, mas essa se atrela a um distanciamento crítico. Além disso, há de se ressaltar que essa ironia do dispositivo paródico nem sempre assume o caráter de uma sátira, isto é, nem sempre está permeada pelo humor, ou tem a pretensão de fazer zombaria do elemento parodiado. É bem verdade que, analisando a historiografia literária,

A função da paródia era, com frequência, a de ser o malicioso e denigrativo veículo da sátira, papel que continua a desempenhar até aos nossos dias nalgumas formas de paródia. Contudo, já no século XIX, encontramos outros usos persistentes e extensivos da paródia, como os de Jane Austen (Moler, 1968), que desafiam a definição de paródia como ridicularização conservadora dos extremos das modas artísticas. (Hutcheon, 1985, p. 22)

É o que se conjectura no poema de Ana C. O título, aliás, já dá a antever esse caráter dialógico. O signo “trégua” parece aludir, precisamente, a essa oposição entre a nova geração de poetas e a estética cabralina, oposição afirmada pelos novos artistas e da qual Ana C. era consciente, como demonstra o seguinte trecho do ensaio “Nove bocas da nova musa”, de 1976, em que, falando da poesia contemporânea, a autora afirma:

A nova poesia aparece aqui marcada pelo cotidiano, ali por brechtiano rigor. Anticabralina porém, não hesita em introduzir no poema a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhos perdas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia, a indignação política, a depressão sem elegância, sem contudo atenuar a sua penetração crítica. Tudo pode ser matéria de poesia. Sem as obrigações iconoclastas do modernismo, a poesia “pode dizer tudo” e revela inquietação ante essa abertura, que se choca com as imposições do momento [...]. (Cesar, 2016, p. 189)

Os aspectos por ela mencionados não parecem ser o foco do poema em pauta, uma vez que, aqui, a subjetividade é ainda mais reduzida, praticamente nula, já que não há marcações da 1ª pessoa do discurso; há, novamente, uma alusão à conjuntura específica da poética, enquanto esse estrato desvinculado do real, tônica, em certa medida, semelhante àquela

empregada por Cabral, que ressalta a força das vozes líquidas do poema. Ao mesmo tempo, há também um apelo a esse tecido onírico e intangível, mais desvinculado, no entanto, da esfera concreta, que, no poema cabralino, é mais ostensiva. Já no primeiro verso, a mudança decorrente da vampiragem; as vozes, outrora líquidas, fluentes como as ondas, aqui possuem uma dicção diferente da usual, considerada lenta. Elas convidam ao exercício da magia, numa imagética bem díspar daquela cabralina, em que as vozes convidavam ao crime, ao revólver. Já não falam de ilhas, mas do esquecimento da palavra, numa tônica que parece reafirmar o caráter poético da literatura, numa colocação semelhante àquilo que empreende Octavio Paz, ao falar das singularidades da linguagem literária:

A célula do poema, seu núcleo mais simples, é a frase poética. Porém, diferentemente do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e forma a linguagem, não é o sentido ou direção significativa, mas o ritmo. [...] é indispensável descrever de que maneira a frase prosaica - a fala comum - se transforma em frase poética. *Ninguém pode se furtar à crença no poder mágico das palavras. Nem sequer aqueles que desconfiam delas.* (Paz, 1982, p. 61, grifos meus)

Por isso a menção ao ritmo lento das vozes, essas que se distinguem da linguagem prosaica, por sua especificidade poética (Paz, 1982). As vozes do poema de Ana C. parecem querer se desprender do *logos*, isto é, do discurso monossêmico. Parecem buscar a palavra em sua pureza, esquecida das significações limitantes que lhe apregoam; essas, também dotadas de índole ativa, haja vista serem capazes de esquecer de si mesmas, parecem abarcar, plenamente, suas mil faces secretas sob a face neutra¹⁵. O movimento de esquecimento, aliás, é agudo, pois pressupõe um apagamento das identidades das palavras. Constata-se, indubitavelmente, o que Siscar (2011) classifica como uma *depuração*, isto é, “[...] deixar de lado tudo que não seja o corpo, o significante, liberando o poema da parte convencional da linguagem, que associa ao corpo um significado’.” (Siscar, 2011, p. 32). Visualiza-se, assim como se visualizava em Cabral, o erigir de um domínio outro, em que a fala, como concebida linearmente pelo indivíduo, começa a se esfacelar, algo patente no veloz desprendimento da sintaxe e dos sinais de pontuação, que, já na segunda estrofe deste poema, geram construções interessantes, como o verso “esquecimento a palavra”, em que o vocábulo “palavra”, considerando-se uma leitura oralizada, pode ser entendido, a um só tempo, como complemento nominal do termo “esquecimento”, mas também como sujeito do verso seguinte, “esquecida de si mesma”, levando em conta o *enjambement*.

¹⁵ Aludo aqui a versos de *Procura da poesia*, de Carlos Drummond de Andrade (Andrade, 2015, pp. 104-105).

Fica explícita, pois, a astúcia de vampira. No poema de Cabral, imperava um forte apelo ao inconsciente e ao psicológico, esse, entretanto, sempre suavizado em torno do discurso concreto, que, um pouco mais racionalizante, não levava a experimentalismos formais inusitados, afastando-o, pois, da dicção prototípica do surrealismo, do qual toma determinadas conjunturas em sua obra de estreia, num movimento ousado para seu contexto. Aqui, Ana C. também se lança à ousadia e intensifica a fragmentariedade da linguagem, abandonando recursos que lhe dotem de uma linearidade específica. Como afirma Paz,

No discurso as palavras aspiram a se constituir em significado unívoco. Esse trabalho implica reflexão e análise. Ao mesmo tempo introduz um ideal inatingível, já que a palavra se nega a ser mero conceito, significado sem outra coisa mais. Cada palavra - à parte suas propriedades físicas - encerra uma pluralidade de sentidos. (Paz, 1982, p. 25)

O que parece intencionar o poema de Ana C. é, justamente, voltar-se a esse pulular de significâncias. Na terceira estrofe, em que se sobressaem as vírgulas ausentes e há uma sobreposição de imagens (“águas”, “vento”), o livro escapa para a inócua transparência. Ora, a transparência é inofensiva pois se trata, justamente, de tomar da linguagem em sua voltagem poética, a palavra como é, *plural*; não se trata do erigir de um discurso transparente rumo ao real, pois, como já visto, a poesia ainda que caminhe rente e paralela a esse, não lhe é equivalente. Esse rompimento com o linear também se faz no abandono à figuratividade das ondas presente no primeiro poema; é justo perceber que Cesar não replica o modelo cabralino de colocar, em seus tercetos, um verso sempre menor a seu antecessor, a fim de gerar a imagética ondulatória; ela prima pela *irregularidade*. Os versos finais reiteram a tônica dialógica que a poeta carioca estabelece com o poeta recifense: a suposta recusa à obra cabralina, em sua “antilírica destruída” é refutada pela repetição do prefixo “anti”, gerando uma dupla negação, no que parece ser uma posição contrária à ideia de uma destruição da antilira cabralina, caminho exemplificado na construção do próprio poema, que, por meio da vampiragem paródica, dá nova vida ao poema de Cabral, ao passo que arquiteta, por via do palimpsesto, uma nova obra, *original*¹⁶. Se aqui é o discurso atribuído a Cabral que é reinventado, há momentos outros em que a imagética da própria autora é reconfigurada em sua obra, por meio das alusões intratextuais e autotextuais, como detalharei no capítulo que segue.

¹⁶ As relações entre as obras de Ana C. e João Cabral de Melo Neto serão retomadas e melhor aprofundadas no último capítulo deste trabalho.

4. A outra, que sou eu

Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada.

(Ana Cristina Cesar)

Ainda que a intertextualidade em Ana Cristina Cesar tenha sido alvo de inúmeros estudos, como já evidenciado, poucos trabalhos se destinam a explorar sua *intratextualidade*, ou *autotextualidade*. De fato, tais aspectos já foram, de certa maneira, constatados por alguns críticos; Romulo Salvino, por exemplo, afirma haver, na obra de Cesar, a construção de um “[...] labirinto intertextual - que também pode ser *intratextual*, caso se considere o *corpus* de Ana C. como um único e extenso texto, cheio de ressonâncias e vasos comunicantes. Abundam as referências a outros autores e à *própria Ana C.*” (Salvino, 2002, p. 67, grifos meus). Se ele, em seu estudo, constata que as referências intertextuais incidem sobre a *persona* de Ana C., não esmiúça, todavia, de que maneira isso se configura, haja vista se dedicar muito mais a analisar as relações que os textos da poeta carioca estabelecem com outros autores, do que com ela própria.

É válido frisar, porém, que as noções de intra e autotextualidade ainda carecem de uma efetiva consolidação dentro dos estudos literários, pois não são amplamente difundidas. Um trabalho pioneiro nesse âmbito é o de Paulo Sérgio de Vasconcellos, intitulado *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio* (2001). A tese, originalmente apresentada em 1996, fruto do doutorado realizado na Universidade de São Paulo, explora, como o próprio título sugere, os diálogos intertextuais existentes na obra do autor latino. Todavia, aprofundando-se nesse caminho, o autor cunha novos termos para o que denomina “espécies de intertextualidade” (Vasconcellos, 2001, p. 34), dentre as quais se inscrevem os conceitos supracitados.

A princípio, Vasconcellos concebe o processo de intratextualidade como “[...] a evocação, no curso de uma obra, de passagens da mesma obra: alusão interna, portanto [...]” (Vasconcellos, 2001, p. 130). Trata-se, assim, de uma obra evocando a si própria. A autotextualidade, por sua vez, corresponde à “[...] evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do mesmo autor” (*Idem*, p. 148), ou seja, quando uma obra dialoga com uma outra, com a qual compartilha a autoria. Saliento que a existência da intra ou autotextualidade não anula o caráter intertextual primeiro, ao contrário, apenas o aprofunda. Tais processos são constatáveis em Ana Cristina Cesar e, ao mesmo tempo em que lançam “pistas” sobre suas vampiragens, interferem no imaginário em torno da autora. É digno lembrar: a vampiragem, como já detalhado, nunca se dá por mera alusão, mas há um surrupiar de elementos terceiros,

que são recriados, de maneira a *subverter* a imagética deles consolidada. Os processos aqui citados também empregam um movimento semelhante, mas incidem, mais fortemente, sobre Ana C., recriando as ideias que se constroem em torno da sua própria obra. É o que se verifica, por exemplo, em “Índice onomástico” e “Dedicatória”, poemas que finalizam *A teus pés* e são apresentados na mesma página, um seguido do outro.

índice onomástico

Alvim, Francisco
Augusto, Eudoro
Bandeira, Manuel
Bishop, Elizabeth
Buarque, Helô
Carneiro, Angela
Dickinson, Emily
Drabik, Grażyna
Drummond, Carlos
Freitas Fº, Armando
Holiday, Billie
Joyce, James
Kleinman, Mary
Mansfield, Katherine
Meireles, Cecília
Melim, Angela
Mendes, Murilo
Muricy, Katia
Paz, Octavio
Pedrosa, Vera
Rhys, Jean
Stein, Gertrude
Whitman, Walt

dedicatória

E este é para o Armando. (Cesar, 2013, p. 124)

Os títulos dos poemas, tão diretivos, por assim dizer, aludem intratextualmente a *A teus pés*, coletânea na qual estão inseridos. Ou seja, chega, ao leitor, um efeito de que os poemas correspondem, via de regra, à dedicatória e ao índice remissivo da própria coletânea de Ana Cristina Cesar. O índice onomástico, como sabido, é uma seção textual, constituída de uma lista de nomes, organizados em ordem alfabética. Comumente posto ao fim de uma obra, é empregado no intuito de facilitar a localização de informações sobre pessoas ou tópicos mencionados ao longo do texto, sem que o leitor tenha de percorrer o livro completo, uma vez que o índice indica a página em que um determinado nome pode ser encontrado. A dedicatória, por sua vez, corresponde à seção, geralmente disposta ao início do livro, antes mesmo de prefácios ou da introdução do texto, em que – como o próprio nome indica – o autor dedica sua obra a alguém. Comparando tais definições arquetípicas aos poemas construídos por Cesar, já se vislumbram algumas diferenças. O índice onomástico empregado por ela não indica a

paginação das referências, e sua dedicatória, em vez do início, aparece ao fim do livro. Já se constata, portanto, a ironia com que arquiteta ambos os textos. À medida que se lê minuciosamente tais textos, tal ironia só se potencializa.

Num primeiro olhar, ao se debruçar sobre o referido índice, é possível acreditar, ingenuamente, que Ana C. está quiçá indicando, intratextualmente, as obras a quem vampiriza na feitura de *A teus pés*, como se mostrasse ao leitor um caminho a ser seguido para encontrar uma pretensa “verdade” ou origem do texto. Como já explicitado, porém, a autora não era muito afeita, ao menos em matéria de poesia, à busca por uma verdade. Por isso, como salienta Camargo (2003), ela apresenta um índice, em partes, fingido, que, além de não remissivo – não apresenta paginação –, inclui, ao lado de diversos autores com quem estabeleceu, de fato, um diálogo intertextual – caso de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Walt Whitman –, nomes que não correspondem a autores vampirizados; muitos deles, sequer construíram uma obra poética, ou são referenciados nos textos da coletânea. A própria autora, brincando com a suposta referencialidade do poema, disse, certa vez:

Nesse índice, eu fiz uma espécie de homenagem. *Inclusive, não tem só autores, tem amigos também.* [...] Olha, todo autor de literatura faz isso, só que uns dizem e outros não dizem. Todo autor, de repente, está muito atento ao que ele lê, ao que ele ouve, e incorpora isso no próprio texto. Às vezes, você incorpora... Você diz uma coisa e eu uso a tua frase igualzinho. Aí, por acaso, achei engraçado e coloquei, como se usasse uma frase tua, coloquei lá atrás o nome das pessoas de quem eu usei. *Mas não é para entender melhor. Foi onde eu cruzei, quem eu citei, quem eu li, quem o texto namora, sabe?* (Cesar, 2016, p. 305, grifos meus).

Como é nítido, Ana C. estava cônica de que, em qualquer texto, inscrevem-se outras vozes, além da do autor, ainda que nem todo escritor expresse isso explicitamente. É possível atrelar tal consciência metapoética à formação crítica da autora, que, enquanto partícipe ativa da esfera acadêmica, congregava, em seu ser, as figuras de teórica, crítica e poeta. Não à toa, seus escritos ensaísticos são bastante literários, ao passo que seus textos literários também esboçam aspectos de sua face teórica. Ao explicitar suas “fontes”, ela “joga”, portanto, com uma outra via de originalidade, que, como aponta Perloff (2013), não busca mais retratar a expressão individual do autor, como se dava no Romantismo, mas um ineditismo por meio da citação de outrem, o qual, dentro da obra de Ana C., constitui uma dinâmica deveras ambivalente, haja vista o tom íntimo que impera em seus textos, falseando uma suposta sinceridade. É justamente nessa ambivalência que se alicerça a intratextualidade do poema em questão.

A “dedicatória”, por outro lado, também traz uma especificidade que desestabiliza um almejado entendimento convencional. Disposto ao fim do livro, o poema se constitui de um

único verso, que diz “E este é para o Armando”. A referência ao poeta e amigo Armando Freitas Filho é explícita, mas a junção da conjunção aditiva “e” e o pronome demonstrativo “este” permitem, novamente, uma ambiguidade; juntos, parecem significar que não é o livro, por completo, que é dedicado ao autor, mas *apenas aquele poema*, aquele que sucede todos os outros. O texto que parece, portanto, se explicar, indicando a quem é dedicado, se constitui, ao mesmo tempo, nessa explicação, como num *espelho metapoético*. Essa ambiguidade, naturalmente, só se assevera pelo posicionamento do poema, ao fim do livro, pois, uma vez que estivesse antes de todo o conjunto de textos, como é costumeiro às dedicatórias, o efeito suscitado não seria o mesmo.

Constata-se, pois, que a intencionalidade de tais gêneros é adulterada no estrato poético, afinal a literariedade de ambos os textos imprime um tom jocoso que os afasta do pretenso objetivo primeiro a que se atribui uma dedicatória ou um índice onomástico, configurando, também aqui, o dispositivo estilístico do pastiche, dispositivo literário que, segundo Linda Hutcheon (1985), consiste na aproximação de uma obra quanto a um estilo textual que lhe é modelo, sem que, no entanto, haja uma adesão a esta forma que serve de referência. Ainda que exista uma estilização, a referencialidade do texto é, portanto, relegada. Em concomitância, é nítida a relação de vampiragem – de intertextualidade – e sua usual dubiedade. Dubiedade essa que se estende à intratextualidade, afinal a dedicatória ou a remissividade a que aparentemente pleiteia, se não são de todo legítimas, também não são puramente aleatórias ou ficcionais; as figuras evocadas pela autora dialogam com a própria coletânea de Cesar, numa dinâmica que foge às convenções, por deixar tudo *difuso*.

É, portanto, a argúcia da *vampiragem*, mas agora reinventando não só a tradição literária ou a imagética intrínseca a célebres figuras externas; agora a autora “brinca” com a sua própria obra, sua própria imagem, e, sobretudo, o seu próprio ato de vampirizar outrem, uma vez que, no índice onomástico, por exemplo, escancara a ladroagem que comete de outras obras. Nessas *metavampiragens*, como constatado, não se abandona a postura dúbia e irônica, comum às vampirizações convencionais, mas essa recai sobre a própria obra que a institui, incluindo não só a imagem que a poeta teria de sua *poiésis*, mas também aquela que terceiros constituem acerca dela. Tal configuração se faz patente também em outro poema da mesma obra, “Este livro”, texto construído, como de costume, entre o verso e a prosa.

este livro

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda. Enfie a carapuça.

E cante.
Puro açúcar branco e blue. (Cesar, 2013, p. 96)

Já no título, é visível a menção intratextual a *A teus pés*, livro no qual se inscreve. O poema, bastante impessoal também – a primeira pessoa do discurso se faz marcada somente no pronome possessivo “meu”, que abre a primeira frase –, começa evocando, ambigualmente, “meu filho”. A princípio, pode se pensar que a voz lírica se refere a um certo interlocutor, haja vista a poética de Ana C. ser fortemente ancorada no diálogo com um anônimo leitor; “Se vocês forem ver o texto, o tempo todo o texto se refere a alguém: ‘meu filho’.” (Cesar, 2016, p. 295). Por outro lado, a frase se encerra, após esses dois termos, num preciso ponto final, permitindo a interpretação de que se retoma o próprio livro mencionado no título, denominado *seu filho*, num aparecimento do corpo – escrever um livro seria como dar à luz a um filho –, outro aspecto tão fundamental para a obra da poeta carioca e que será melhor aprofundado posteriormente. A voz poética segue dizendo que sua obra “não é automatismo”. Tal período é interessante, pois retoma, justamente, a suposta ausência de labor formal e estético, tão atribuída, pela crítica literária da época, às obras escritas pelos poetas marginais, como já visto nas colocações de Sússekind (2004). Tal juízo de valor também pesava sobre Ana Cristina Cesar. Convidada para dar um depoimento no curso *Literatura de Mulheres no Brasil*, ministrado pela professora Beatriz Resende, na Faculdade da Cidade, em 6 de abril de 1983, ocorreu o seguinte diálogo entre a poeta e os demais presentes:

Público: A sua poesia, ela flui naturalmente?
Ana C.: De jeito nenhum. (risos)

Público: É bem racional?
Ana C.: Racional?

Público: É.
Ana C.: Você perguntou se flui naturalmente. Não é nem racional nem irracional. É muito construída, muito penosa.

Público: Tem muita construção formal?
Ana C.: Formal, tem. Não é assim: inspiração e vem um verso. Acho um pouco difícil, é muito... é construída. É rabiscar, tem tudo. (Cesar, 2016, pp. 309-310)

Como perceptível, era corrente – e em certa medida, ainda é – a noção de que a poesia “marginal” se dava de maneira espontânea, isto é, sem que houvesse interferência da esfera consciente do sujeito que a compõe, sem ser lapidada pelo autor. Aliás, tal aceção se estende, como salienta Fernando Paixão (1984), à poesia, de maneira geral, sobretudo a que sucede o advento do Surrealismo; alguns poetas pertencentes a essa vanguarda literária do início do século XX, segundo o autor, buscavam que seus poemas espelhassem, de alguma forma, o fluxo inconsciente de suas mentes, o que colaborou para a propagação de tal ideia no senso comum.

A poesia, naturalmente, não se constitui única e exclusivamente desse estrato, mas, corroborando o autor, ela também não o anula, isto é, *o inconsciente interfere, sim, na criação poética*. Ana C. parecia ciente de tal ambivalência, tanto que não classifica sua obra como racional, nem tampouco irracional; ela estava cônica dos perigos que tais vocábulos possuíam no panorama da época, pois havia, de ambos os lados, extremistas que defendiam ferrenhamente que a poesia era *apenas labor*, isto é, exclusivamente racional, ou que acreditavam ser ela fruto de mera inspiração. É a essa conjuntura que Cesar contesta, crítico-criativamente, por meio do poema em pauta. “Não é automatismo. Juro.” (Cesar, 2013, p. 96), diz a voz lírica, que, logo em seguida, passa a evocar uma série de imagens, as quais caracterizariam este livro. “É jazz do coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda.” (*Idem, Ibidem*).

Nessas descrições, a intratextualidade é ainda mais reforçada. As imagens esboçadas conversam intimamente com aquelas que são propaladas ao longo de *A teus pés*. O jazz, por exemplo, aparece já no poema de abertura: “Gertrude: estas são ideias bem comuns./ Apresenta a jazz-band./ Não, toca blues com ela.” (Cesar, 2013, p. 77). Além disso, como afirma Joana Matos Frias (2013), o estilo musical em questão possui um papel importante na arquitetura de toda a poésia de Ana C., a qual é, segundo a crítica, temperada por sua estrutura improvisada, elíptica e polifônica. O termo “prosa” também é bastante recorrente e, se pode remeter à linguagem corriqueira, também era uma gíria comum da época, indicando uma paquera ou namoro – é paquera que dá prêmio, dito de outra maneira –, o que só reafirma a instância da alteridade a que a poeta tanto convoca. Tanto que, na obra de Cesar, o termo costuma apresentar-se mais como adjetivo do que como substantivo: “Chego meio prosa, sombras no rosto.”, diz em “Sexta-feira da Paixão”, outro poema de *A teus pés* (Cesar, 2013, p. 111).

De todo modo, a imagem mais potente – e uma das prediletas da autora, que, até no âmbito da teoria, realizava *tea-parties*¹⁷ – é, sem dúvida alguma, a do chá, que de tão inglês, vem num *tea for two total*. São vários os poemas em que Ana C. insere tal figura, convidando, muitas vezes, o interlocutor a lhe acompanhar no evento, como ocorre aqui. O *tea* é para dois e tem um tilintar de verdade que o outro atrai, afinal é ele quem seduz, não o contrário. Esse outro – anônimo – é classificado como um *charmeur*, ou seja, um namorador. O signo “volante”, que também designa esse paquerador, traz interessantes significações, pois remete à mobilidade; o

¹⁷ Em “Riocorrente, depois de Eva e Adão”, Ana C. revisita seu caleidoscópico ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, afirmando que, naquele texto, que seria, a princípio, uma resenha para as recém-lançadas obras de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, ela era a anfitriã, ao passo que as vozes por ela trazidas ao texto, eram as convidadas de seu chá das cinco (Cesar, 2016). Esses ensaios serão melhor discutidos *a posteriori*.

pretendente seria, portanto, fácil de ser *movido*, não necessariamente de modo físico, mas fácil de ser provocado nas malhas do texto. Como salienta Siscar (2011, p. 38-39), o interlocutor “[...] é quem provoca a escavação da intimidade, na direção de onde se ‘tem que chegar’, perto do ‘coração’, onde talvez não haja palavra.”. Sua mobilidade vai a toda pela pista, outro signo assíduo na obra de Ana C, e é a voz do texto que o incita a vestir a carapuça, carapuça de ser, quiçá, este ente que perscruta a intimidade içada nos poemas e completa seus vazios; de ser aquele que, diante das brechas na comunicação, completa-as na sua incessante busca por *sentido* – há tantas coisas atrás. “O outro aparece não exatamente como perspectiva teórica sobre o significante, mas como *pessoa retórica que dá corpo e linguagem ao descompasso com a experiência*.” (Siscar, 2011, p. 44).

É esse “outro”, munido de voz, que é instruído a cantar, como se fosse poeta também, afinal ele também compõe o texto, em sua leitura. Ao fim do poema, uma frase que parece sintetizar o que seria *este livro*: “Puro açúcar branco e blue.”. Uma mescla, portanto, da doçura do desejo¹⁸ e da melancolia distintivamente ritmada do *blues*. De fato, é possível estabelecer relações inter e intratextuais entre o poema em análise e inúmeros outros textos de Cesar, mas, a meu ver, aquele em que o diálogo é mais forte – ratificando, uma vez mais, a intratextualidade – é “Sete chaves”, que parece sumular, em seus versos, toda a força poética da poeta carioca:

sete chaves

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passionai, que guardei a sete chaves, e meu coração bate incompassado entre gaufrettes. Conta mais essa história, me aconselhas como um marechal-do-ar fazendo alegoria. Estou tocada pelo fogo. Mais um roman à clé?
Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna.
Nem te conheço.
Então:
É daqui que eu tiro versos, desta festa — com arbítrio silencioso e origem que não confesso — como quem apaga seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas. (Cesar, 2013, p. 81)

No poema, também anfibístico entre o poético e o prosaico, uma enunciadora convida ao chá, em que contará sua grande história passionai, guardada a sete chaves. Na sua dicção, como em tantos outros versos escritos por Ana C., impera a intensidade, a euforia de quem compartilha – ou ao menos se coloca em vias de repartir – a intimidade. O interlocutor lhe dá a atenção esperada – tão esperada que fica ouriçada ante o fogo do desejo – e ainda faz alegorias, o que a deixa com o coração batendo incompassado, entre os franceses *gaufrettes*. O termo “incompassado”, aliás, é instigante, pois pode funcionar como sinônimo de “descompassado”,

¹⁸ “Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que enjoo me dá o açúcar do desejo.” (Cesar, 2013, p. 23)

mas também de impassível, ou seja, aquele que não tem compaixão. É a dubiedade da vampira que se entrega ao desejo, mas não totalmente; não é racional, nem irracional. Não à toa não perdoa seu interlocutor quando este incorre no erro costumeiro: ele a inquire quanto à verdade de sua história. Ao questionar se a enunciativa contará mais um *roman à clé*, forma narrativa cujos personagens se referem a pessoas reais, essa muda de postura, de *tom*, inclusive.

O que devolve, então, ao convidado de seu chá das cinco é a recusa. Não só a recusa de uma resposta, mas a recusa em se deixar apreender pelo olhar desse outro, que tanto deseja. Se lhe preconizam dois caminhos, ela trilha o terceiro: não é dama, nem mulher moderna; sua história não é puro *roman*, nem *clé* total¹⁹; é *poética*. É dessa festa, desse *tea for two*, que a enunciativa tira seus versos, cuja origem e arbítrio não são revelados no diário íntimo; “A sinceridade é ambivalente, pois foge ao cálculo do que é real e do que é fingido, do que é projeto e do que é sintoma.” (Siscar, 2011, p. 50). Da festividade, ela tira seus versos, como quem apaga seus pecados de seda, tecido *fino*, nos muitos sentidos do termo; como quem apaga seus três monumentos pátrios – seriam esses, em matéria de poesia, *o leitor, o escritor e o texto?* –; e passa o ponto, afinal ela é *profissional*, e as luvas, de *pelica* quiçá, uma outra pele a impedir a presumida referencialidade.

“Este livro” reavê, portanto, todo um imaginário concernente a Ana C. e sua obra, dialogando com muitos outros textos que lhe são pregressos, como “Sete chaves”, sem deixar, no entanto, de compartilhar com esses a mesma coletânea, configurando, pois, a intratextualidade. Eis por que *a vampira morde a própria jugular*. Se, na intertextualidade convencional, a autora já revela, direta ou indiretamente, aspectos desse “eu” que enuncia, ao vampirizar outros discursos, na intratextualidade, ela põe em xeque a própria *persona em performance*, tomando de discursos seus para dinamizar a imagem que se ergue acerca da sua própria obra. Tal processo, aliás, é também corroborado na *autotextualidade*, que, conforme Vasconcellos (2001), ocorre nos momentos em que textos de diferentes coletâneas estabelecem o diálogo intertextual. É o caso de um poema sem título²⁰ (Anexo A), presente na obra póstuma *Visita à oficina*.

¹⁹ “Clé”, no francês, significa “chave”. Dessa maneira, um *roman à clé* corresponderia a um “romance com chave”; essa última seria o conhecimento necessário para decifrar as referências reais por trás dos elementos ficcionais. Leitores que conhecem o contexto ou o autor teriam, pois, a chave para reconhecer tais alusões.

²⁰ Optei por colocar este poema em anexo, pois se trata de um texto mais extenso – se comparado com aqueles analisados até o momento –, cuja formatação não convencional seria prejudicada, caso optasse por trazê-lo ao corpo do texto, havendo, certamente, prejuízos de sentido ao leitor. De todo modo, trarei alguns excertos ao corpo do texto, para que a análise seja efetuada de maneira mais fluida e aprazível.

O texto em questão, escrito nos anos 1980, assume um tom ensaístico, que não era, necessariamente, incomum, à época; as incursões metapoéticas de autores contemporâneos a Ana Cristina Cesar, como Jomard Muniz de Britto e Glauco Mattoso, por exemplo, também compartilham de tal postura (Melo Neto, 2011; Silva, 2008). Logo no primeiro parágrafo, Ana C. retoma a figura de Cabral e seu dilema do “leitor ninguém”.

Agora percebo por que a grande obsessão com a carta, que é na verdade obsessão com o interlocutor preciso e o horror do “leitor ninguém” de que fala Cabral. A grande questão é escrever para quem? Ora, a carta resolve este problema. Cada texto se torna uma Correspondência Completa, de onde se estende o desejo das correspondências completas entre nós, entre linhas, clé total. A outra variação é o diário, que se faz à falta de interlocutor íntimo, ou à busca desse interlocutor (“querido diário...” ou as trancas que denunciam o medo/ o desejo do leitor indiscreto). Nos dois gêneros manda a prosa, que evita “esses trancos da dicção da frase de pedras” — que deseja embalar e seduzir o leitor nos seus trilhos: (Cesar, 2013, p. 415)

Nesse primeiro “parágrafo” – uso aspas, pois a estrutura desse texto também oscila entre o poético e prosaico – a voz do poema retoma os elos existentes entre a sua obra e a de Cabral. Na sua concepção, a obsessão com a carta deriva, justamente, do horror ante o “leitor ninguém”, compartilhado com o poeta recifense, o que evidencia, uma vez mais, a fragilidade do senso crítico em colocar a geração de poetas dos anos 70 como fortemente anticabralina; a oposição se faz, mas não há uma refutação veemente. Siscar se debruça mais pormenorizadamente sobre os diálogos entre a tradição cabralina e a poética de Ana C. em *Ciranda da poesia: Ana Cristina Cesar*. Traçando uma breve síntese de seu estudo, é permitido dizer que o autor considera injusta a colocação da crítica em restringir, ao âmbito *temático*, o distanciamento entre as poéticas de Ana Cristina Cesar e João Cabral de Melo Neto. A seu ver, tal olhar é reducionista para ambas as obras. Ele parece crer que a distinção fulcral reside, justamente, na maneira como esses dialogam com seu público, levantando, assim, outro elemento caro à poética de Ana C.: a correspondência. Segundo ele,

Cabral procura reconstruir uma estrutura de relação autor/público muito mais identificada com critérios e pressupostos históricos, ou historicistas; remete a valores sociais que considera estruturantes das épocas de ouro da poesia. Poderíamos dizer que, para ele, essa relação tem como objetivo a conformidade, a adequação a afinidade: responder ao coletivo seria responder ao outro no atendimento de sua expectativa, à qual o poeta, de algum modo tem acesso. [...] A mudança de atitude [de Ana C.], nesse caso, situa-se no modo como o texto traz à tona o sujeito em sua relação com a figura do outro (“o outro”, na expressão de Ana C.). [...] Para Ana C., como para Cabral de certo modo, isso se dá na maneira pela qual se mobiliza o *outro* no poema. Com a diferença de que, em vez de ir ao encontro da expectativa que o poeta tem dessa alteridade, sua poesia vem de encontro a ela, na rota de um enlace que não deixa de ser também uma “colisão”. (Siscar, 2011, p. 22-23)

No poema em análise, Ana C. retoma, justamente, esse impasse, afirmando que a carta resolve esse problema, pois, entre ela e o leitor, se dá a “Correspondência Completa”. O fato de grafar tal nome em maiúsculas não é aleatório; trata-se de uma alusão à sua obra publicada em

1979, *Correspondência Completa*, livro estilizado em uma carta, assinada por Júlia, destinada a um indefinido *my dear*. Estabelecendo a referência com sua obra pregressa, hasteia, pois, a *autotextualidade*, deixando nítida uma preocupação que toca toda sua *poiésis*: levar ao limite o desejo do leitor pela *verdade*, erigindo, assim, a dubiedade intrínseca a seu projeto poético, que busca opacificar as fronteiras entre público e privado, ficção e biografia. “Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura (um reflexo verde na lagoa no meio do bosque)?” (Cesar, 2013, p. 47). Ainda segundo o poema-ensaio da autora, outra maneira de sanar tal atravanco seria por meio do diário, gênero que também abarca essa busca pelo interlocutor. Como disse a própria autora certa vez:

Se você escreve literatura, o impulso de mobilizar alguém — a gente podia chamar de o outro — continua, persiste, mas você não sabe direito, e é má-fé dizer que sabe. [...] A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro. Agora, você não sabe direito. Às vezes, na tua cabeça, te ocorre alguém. Alguém realmente. Você está apaixonado por alguém ou você está querendo falar com alguém, mas isso, no trabalho literário, no trabalho de construção estética, esse alguém se perde de certa forma. Dentro dessa perspectiva do desejo do outro é que queria colocar a minha insistência com o diário. [...] de repente... eu me defrontei muito de perto com a questão do interlocutor, eu comecei, fui fazer poesia e tal, mas de repente, isso aí me incomodava muito. Quem é esse interlocutor? Inclusive, não sei se vocês notaram o título do livro, A teus pés, já contém uma referência ao interlocutor. A teus pés, pés de quem? Muita gente me perguntou: aos pés de quem? Muita gente brincou com esse título. Para quem é? Muita gente se intrigou com isso. Quer dizer, não é que seja alguém determinado. Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor, que eu acho, inclusive, que é um traço duma literatura feminina — e aí feminina não é necessariamente escrita por mulher. É a minha posição. (Cesar, 2016, pp. 294-295)

De todo modo, como usual em suas vampiragens, a autora impregna o texto com sua ironia. Ao indicar que haveria “clé total” na leitura da carta, isto é, que o leitor teria acesso às chaves da verdade, lança a provocação jocosa quanto a essa crença, que, como já evidenciado, não se efetiva no âmbito da poesia. Em ambos os gêneros, impera a prosa – termo dúbio, como já visto – a enredar o leitor em suas correspondências e vãos, sempre pela provocação, que, como bem aponta Siscar (2011), ora é sedução, ora é oposição. Quando define que a prosa deseja embalar o leitor em seus trilhos, alia, à supracitada *autotextualidade*, a vampiragem costumeira, pois vampiriza, novamente, versos de João Cabral de Melo Neto. Nesse poema, as vampiragens da obra cabralina se dão em dois momentos: o primeiro vem na já referida menção ao “leitor ninguém” cabralino, clara alusão a seu poema “O artista inconfessável”, presente na obra *Museu de tudo*, cuja publicação original se dá em 1975.

O artista inconfessável

Fazer o que seja é inútil.
Não fazer nada é inútil.
Mas entre fazer e não fazer

mais vale o inútil do fazer.
Mas não fazer para esquecer
que é inútil: nunca o esquecer.
Mas fazer o inútil sabendo
que ele é inútil, e bem sabendo
que é inútil e que seu sentido
não será sequer pressentido,
fazer: porque ele é mais difícil
do que não fazer, e difícil
mente se poderá dizer
com mais desdém, ou então dizer
mais direto ao leitor Ninguém,
que o feito o foi para ninguém. (Melo Neto, 2020, p. 464)

No poema em questão, Cabral questiona, assim como Ana C. o fez em sua obra, a “inscrição do sujeito criador como entidade autônoma, ficcionalizada na própria obra, mediada por uma espécie de desdobramento e colagem das perspectivas, coincidentes, do sujeito-poeta e do eu-lírico.” (Corá, 2010, p. 174). O que o poeta reitera aqui é a *incomunicabilidade* do artista, ou seja, sua recusa em enxergar o poema, exclusivamente, como médium de alguma coisa que está fora dele, como, por exemplo, a intimidade do enunciador (Siscar, 2011). Além disso, parece ratificar a indefinição concernente à receptividade da poesia, a qual é imprecisa, culminando, assim, em seu caráter inconfessável; bem como a reafirmação do caráter apolíneo da arte, processo cuja finalidade, por ser estética, tem um fim ensimesmado, isto é, não tem uma finalidade de sentido dentro do utilitarismo capitalista (Corá, 2010; Siscar, 2011). No entanto, como salienta Larissa Corá, o poema se constrói em um paradoxo, pois, a voz do poema:

[...] ao se dizer inconfessável incapaz de confessar, de dizer, de comunicar algo de si, acaba por se confessar neste ato mesmo de simulação da não-comunicação: simula não comunicar ao, justamente, comunicar, densamente, suas convicções relacionadas ao discurso poético, discurso *difícil*, feito para um leitor *hipotético*, por um sujeito que deve *saber* fazê-lo; pois, caso não o saiba, ao invés de criar o “inútil do fazer” para “nunca o esquecer”, criará apenas o “fazer para esquecer” que se torna “inútil” (versos 4, 5, 6, 7 e 8). Tal estruturação antitética acaba por flagrar a dimensão mais profunda desse discurso, na medida em que nega para afirmar: nega o discurso utilitário aquele em que o comunicante não consegue comunicar ao comunicatário devido a algum ruído e, por isso mesmo, o discurso torna-se inútil e afirma o discurso poético aquele que faz parte de outro paradigma que não o da utilidade programática, mas o da percepção e reflexão, em que o artista é incapaz, sim, mas do lugar-comum, e capaz de criar o *discurso-arte* no qual faz seu leitor mergulhar. (Corá, 2010, p. 177)

A outra vampiragem que realiza Ana C. é, a meu ver, ainda mais interessante; trata-se da apropriação do poema “Paráfrase de Reverdy”, também inscrito na coletânea *Museu de tudo*. Digo mais interessante, pois o poema original também traz, em certa medida, uma vampiragem na sua elaboração. Cabral o arquiteta – como sugerido no título – a partir da seguinte citação da obra de Pierre Reverdy, poeta francês ligado ao Cubismo e Surrealismo que, conforme aponta Ricardo Lima (2015), exerceu forte influência sobre o poeta, sobretudo em suas obras iniciais:

“Le poète écrit avec des pierres; le prosateur coule le ciment dans les formes.”²¹ (Cabral, 2020, p. 478). Cabral, aliás, coloca tal passagem como epígrafe de seu texto. Eis o poema:

Paráfrase de Reverdy

O prosador tenta evitar
a quem o percorre esses trancos
da dicção da frase de pedras:
escreve-a em trilhos, alisando-a,

até o deslizante decassílabo
discursivo dos chãos de asfalto,
que se viaja em quase-sono,
sem a lucidez dos sobressaltos. (Melo Neto, 2020, pp. 478-479)

Ana C., como perceptível, transcreve, tal e qual, a segunda estrofe do poema cabralino, dispondo-a, inclusive, com recuo de 4 cm da margem esquerda, como prescrito na esfera acadêmica, o que corrobora a tessitura ensaística do poema e a ironia com que constrói seu texto. Em suma, o que a voz do poema afirma é que tanto a carta, quanto o diário, ao estarem ancoradas na prosa, facilitam a adesão do leitor ao texto lido. No entanto, a obra de Cesar, poética e dúbia, busca reconfigurar tais paradigmas. Se o artista, para Cabral, é inconfessável, Ana C. tentará, ao extremo, imputar em seu texto o efeito da confissão, a aura da intimidade. Se a prosa confere uma melhor mobilização do leitor, esse terá de lidar com os entraves da paixão.

Sob o signo da paixão: os sobressaltos são outros; são vertigens súbitas no meio da paisagem que rola.
Tendo lido sobre “a admirável coerência” de Goeldi. De quem já localizou a sua fala — e desse lugar, fala. Minha “falta de lugar”. A “procura de uma fala”. Veja-se os meus livros: entre a prosa e a poesia, entre o discursivo e o sobressalto. Redescubro João Cabral com medo. Dessa precisão. Da renúncia da sedução. Daí se segue direto para concretos, que não lembrarei agora, no seu fulminante localizar-se. Que fala localizada! A posição marcada. A poesia que sobressai, lúcida, pedra. A poesia que desliza, embala, aplaina, seduz. O partido. (Cesar, 2013, p. 415)

A maior parte dos poemas analisados neste trabalho demonstram a alternância que impera na lírica de Cesar, quanto à estrutura em verso e em prosa. Ana C. não escolhe por uma, mas as funde, num confluir terceiro que parece mobilizar o leitor e, em simultâneo, trazer os arroubos da poesia. Nesse sentido, a menção, no poema, à “admirável coerência” de Goeldi, numa possível referência a Oswaldo Goeldi, artista brasileiro, nascido em 1985, é bastante interessante, uma vez que, consoante Felipe Sússekkind (2019), o artista esboçou um projeto artístico consistente durante toda sua vida, marcado, sobretudo pela experimentação estética pautada pela economia de meios técnicos e pelo retratar de aspectos muito caros à

²¹ Ricardo Lima traduz a citação: “O poeta escreve com pedras; o prosador derrama cimento nas formas” (Lima, 2010, p. 62)

individualidade humana, como os sentimentos de finitude e solidão. Segundo o autor, sua preferência por recursos simples recai também na primazia dada às cores preto e branco, constantes no seu trabalho artístico, pois essas seriam uma redução da experiência visual humana. É possível constatar que Goeldi tinha uma forte ciência de seu projeto artístico, tanto que “Quando se volta, posteriormente, para as possibilidades expressivas geradas pela policromia, de alguma forma ele vai procurar depurar a variação das cores, chegar com elas a um resultado gráfico e uma expressão concisa coerentes com a sua poética.” (Süssekind, 2019, p. 13).

Longe de tomar como intercambiáveis a voz do poema e a pessoa de Ana Cristina Cesar, é impossível negar, haja vista a autotextualidade, como tais postulações incidem sobre sua obra. Ana C. parece admirar o fato de tanto Goeldi, como Cabral, terem encontrado suas vozes poéticas, seus projetos artísticos; Goeldi no retrato incessante do simples; Cabral em seu concretivismo. Essa admiração, no entanto, não é de reverência apenas, tanto que a enunciadora – sim, é novamente uma mulher – visa seus próprios livros, em suas dubiedades. Ela redescobre Cabral com medo, pois, nele, a sedução acompanha a ambivalência da precisão. Tudo nele é muito localizado, ao passo que seus escritos anfibásticos, entre a poesia e a prosa, abarcam os sobressaltos – sobressaltos que o próprio autor de *A educação pela pedra* valorizava em matéria de poesia. Ao fim, reconhece que Cabral e os concretistas – que, em certo sentido, seguem alguns de seus pressupostos –, possuem uma poesia que seduz, em seus *partidos*. A escolha pelo vocábulo é arguta, pois se remete às fragmentações estilísticas que a linguagem concreta assume, também alude às organizações sociais de concepção política, algo que assume contornos singulares no limiar entre os anos 1970 e 1980, em que, mediante o arrefecer das vanguardas estéticas, as fronteiras entre os diversos estilos passam a ser diluídas, marcando um panorama em que se sobressai, como já pontuado, a diversidade (Siscar, 2014):

Me vejo muda entre partidos.
A minha fala então?
Os meus pares, então?
Sob o signo da paixão. Veja o seu signo. Fale. É só falando. (Cesar, 2013, p. 415)

A enunciadora se vê muda entre partidos. Questiona a si própria quanto à sua fala e a de seus parceiros, seus contemporâneos, talvez. Ao fim, engloba-os todos sob o signo da paixão, mas alerta ao leitor: “Veja o seu signo”. No último bloco, em suma, parece ponderar sobre a imagem que tem de si e daqueles que lhe acompanham, instruindo que eles devem falar, pois – é meio óbvio, mas – é apenas falando que eles encontrarão sua própria voz. Entre os diversos caminhos que a poesia trilhou – caminhos que reverberam na contemporaneidade, a bem da verdade – os poetas devem procurar aqueles que melhor dialogam com sua paixão, seu *pathos*,

recusando a convencionalidade dos rótulos. Ainda que reconheça a sedução na obra cabralina, Ana C. parece receosa quanto à imagem tão linear que se formulou desta²², receosa de, porventura, apregoarem-lhe uma imagem fixa, estática, que condense, pretensamente, sua *poiésis*. Surge, portanto, uma aura de atração e repulsa: atração por essa dicção tão acertada, tão cônica de si, mas, ao mesmo tempo, o receio de que isso a limite, de que a encerre. Em certa medida, ela construiu um projeto muito consistente, assim como Cabral e tantos outros artistas, mas o que há de mais consistente em seu projeto é, precisamente, a já tão mencionada dubiedade, o confluir de avessos. Talvez daí derive, outrossim, o medo com que redescobre o autor, o medo também de não serem, afinal tão diferentes em seus pressupostos²³. Se a escolha é entre partidos, isto é, se ela se vê obrigada a assumir um lado restrito, ela opta pelo silêncio, que não é mudez, mas um derramar das palavras precisas de quem entende ser a liberdade o elemento primordial para alçar o poético voo, cujas asas são impulsionadas por ventos pregressos para seguirem adiante. Miro, nesse movimento, aliás, algo de bastante feminino, em face desse olhar crítico ao legado do passado e da mirada sempre ativa quanto ao futuro. É sobre essa conjuntura que me debruço neste próximo capítulo.

²² Faço aqui um adendo: falo, neste momento, da imagem que se formulou a partir da obra de Cabral, não necessariamente de sua obra. A meu ver, há uma tendência, no exercício crítico, de maneira geral, em circunscrever a obra de um autor em uma determinada formulação. Não que isso seja, necessariamente, um problema, mas acho interessante pensar que uma obra literária muito dificilmente será comportada num juízo crítico; honestamente, acho isso impossível. O que desejo explicitar é que essa imagem tão linear e racional, tão avessa à subjetividade, por exemplo, que se apregou à obra do poeta recifense não corresponde à sua obra. Oliveira (2008), por exemplo, pensa além das considerações críticas mais consolidadas, ao questionar a divisão tão restrita da poética cabralina em *duas águas*, ou a suposição de que o poeta se furtaria ao registro da emoção lírica em sua *poiésis*. Em suma, acredito que Ana C. não se opunha, estritamente, à poética de Cabral, haja visto o diálogo recorrente entre ambos – tão recorrente que originou estudos com esse enfoque, a exemplo do empreendido por Lima (2015) –; ela se opunha muito mais à imagem que foi construída ao redor dela, à ideia de uma apreensão poética tão reduzida; não à toa, ela desafia os pressupostos críticos ao dinamizar, como já citado, o prosaico e o poético, o ficcional e o biográfico, o íntimo e o público.

²³ É digno pontuar que o poema em questão foi escrito na década de 1980. Em 1976, porém, no ensaio “Nove bocas da nova musa”, já mencionado neste trabalho, Ana C. frisa que a geração de poetas a que pertence é anticabralina. Eis – parece – mais um motivo para seu medo diante da redescoberta de Cabral: o distanciamento entre ambos parece não ser tão forte como se pensou anteriormente.

5. Que guarda a vampira entre as pernas?

[...] vamos imediatamente para a casa de chá da ilha, eu disse para meu hóspede com uma precisão que só uma mulher.

(Ana Cristina Cesar)

“Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia”. Assim escreve Ana C. em um de seus poemas. Lanço, então, a pergunta: a essa escrita poderíamos tomar por feminina? A maneira despudorada como fala do hímen, aludindo, quiçá, a um desejo erótico e recôndito (“coceira”), aqui trazido às vistas, por meio do espelho... e o que dizer do tom íntimo, reforçado na estilização do poema em um simulacro de diário? “Mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo”, disse a própria autora²⁴ uma vez. Que o feminino transpassa os textos de Cesar, isso não é novidade alguma. Diversos estudiosos, aliás, já analisam seus textos, de modo a evidenciar tal aspecto, caso de Erica Martinelli Munhoz (2017), cujo trabalho, aliás, caminha de maneira similar à proposta neste²⁵. No entanto, como se dá esse transpassar? O que seria, por via de regra, uma escrita feminina? É o equivalente a uma escrita de mulher? A uma escrita cuja autoria é feminina? A uma escrita do corpo, principalmente do feminino?

Muitos são os questionamentos e, naturalmente, não se chegará a um consenso sobre suas respostas, afinal, é impossível encerrar o debate acerca daquilo a que se convencionou chamar “escrita feminina”. Tampouco é o intento deste estudo. Procuro, de todo modo, estabelecer reflexões acerca das imagéticas concernentes ao feminino, presentes no texto de Ana C. Busco, ainda, cruzá-las aos discursos da tradição literária, essa tão dominada pelo masculino (Munhoz, 2017), pois percebo que, na grande maioria de seus poemas, Ana imprime contornos femininos às suas vampiragens, de modo a reforçar seu caráter subversivo. Para tal, proponho uma análise do poema, cujos versos citei na abertura deste capítulo. Intitulado “Arpejos”, o texto parece ser o registro pessoal de um eu poético que narra experiências corriqueiras e íntimas de sua vida. No título, já se evidenciam aspectos da estrutura textual: o arpejo consiste do toque contínuo de notas sequenciadas, isto é, uma após a outra, o que se

²⁴ Trecho retirado de “Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso ‘Literatura de mulheres no Brasil’” (Cesar, 2016, p. 293)

²⁵ Em sua dissertação *As luvas, as lâminas, o estilete de sua arte*, Munhoz (2017) analisa a intertextualidade e a leitura feminina na obra de Ana Cristina Cesar, focalizando, porém, seu contato com autores da tradição literária em língua inglesa especificamente, como Katherine Mansfield, Emily Dickinson, Walt Whitman e T. S. Eliot, por exemplo, algo a que não me aterei.

espelha no poema, que se dá em três momentos, por assim dizer, enumerados de 1 a 3. Como comum na linguagem de Ana C., todos exibem centelhas, imagens fragmentárias, constituindo, porém, uma linearidade em seu enlaçamento. Eis o primeiro:

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. (Cesar, 2013, p. 26)

Como já mencionado, logo no início, é possível perceber a dinâmica ambígua entre desejo e contenção, que dá a tônica do texto. Acordando com uma coceira no hímen – o que sugere um tom virginal e inocente a esta que fala –, a enunciadora analisa seu sexo, sob a suspeita de alguma enfermidade (“moléstia”), numa configuração deveras dúbia, que já alude, por conseguinte, a algo muito caro ao feminino, que se coloca entre a interdição do corpo e dos prazeres carnavais, e uma possível culpa advinda desses. Ainda que não verifique moléstia alguma, não hesita em passar uma pomada até que a pele da região volte a brilhar. É como se a existência do prurido lhe servisse de pretexto para tocar sua região íntima, sem que recaia, por tal, em compunção, empreendendo os arpejos, isto é, os toques contínuos a que o título faz referência. No período imediatamente anterior, a voz poética afirma que seus olhos leigos – inocentes – “não percebem que um rouge a mais tem significado a mais”. Essa expressão é curiosa, pois o ruge – no texto escrito à maneira francesa, *rouge* – é o equivalente ao *blush*, ou seja, um cosmético, geralmente de tom rosado, utilizado para corar a face.²⁶ Não se sabe exatamente o que originou o rubor na enunciadora, mas algo lhe causou uma certa vergonha, que parece estar relacionada à matriz da irritação surgida em sua vagina. Em virtude do que relata, suas pretensas intenções de pedalar no Arpoador são postas em segundo plano; em lugar disso, destina-se à leitura. É sugestivo o adiamento do ato de pedalar e sua dedicação à leitura, pois visualiza-se, justamente, o distanciamento dessa mulher do âmbito externo e seu aprofundamento no privado.

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. (*Idem, Ibidem*).

²⁶ Etimologicamente, “ruge” vem do francês, significando “vermelho”. Já “blush” vem do inglês e significa “corar”. Em ambos os idiomas, os termos podem ser usados para significar o “ruborizar-se”.

No segundo momento, há uma digressão cronológica em que a enunciativa relata um episódio vivenciado no dia anterior ao da constatação da coceira: por acidente, virou seu rosto *contra* o beijo de Antônia, deixando entender que o contato entre as duas assumiu outro contorno, mais sensual, talvez. É interessante a escolha da preposição “contra”, pois, de acordo com Siscar (2011), a alteridade em Ana C. adquire uma conjuntura muito específica, já que o *outro* é constantemente evocado em seus poemas – a esfera da correspondência. A relação que ela estabelece com esse, todavia, é de um enlace, mas também de entrave; não há uma harmonia entre o eu e o outro, mas sim um constante atrair e repelir. É o que se visualiza aqui. Ao ter seu rosto contra o de Antônia, a voz lírica sente na nuca “o bafo seco do susto”, aludindo, quiçá, a um arrepio causado pelo beijo; a nuca, como se sabe, é uma região de confluência de terminações nervosas, estabelecendo o elo entre a cabeça e o corpo – razão e emoção, talvez – sendo considerada uma zona erógena.

Diante desse encontro inesperado, a enunciativa e sua amiga passam a noite rindo. Ela fala o tempo todo em si, trazendo para seu *ego* o foco do diálogo; parece não querer comentar sobre outros assuntos, o que deixa entrever, justamente, esse afastamento do *outro*, até mesmo como objeto de conversa. Ela diz que não permite que Antônia abra sua “boca de lagarta”. A metáfora é um tanto hermética, mas a leio como algo que compele, a um só tempo, a fragilidade e a força. A lagarta tem um quê de inferioridade: é um animal rastejante, em certa medida, ainda não pleno – haja vista o estágio da lagarta antecipar a metamorfose que leva ao desenvolvimento do inseto – e sua imagem evoca, por vezes, a feiura (Chevalier, 2015). Ainda assim, seu aparelho bucal é extremamente forte; suas mandíbulas, deveras desenvolvidas, são capazes de triturar alimentos extensos, maiores, até mesmo, que seu próprio corpo.

Essa imagética do ser diminuto, capaz de feitos consideráveis é instigante, pois o ato narrado pela voz lírica é uma gafe comum, corriqueira, mas ainda assim a desestabiliza, levando-a a esperar uma “crise aguda de remorsos”, consequência um tanto desmedida – intensa demais, como é próprio à dicção de Ana C. – por um enlace que não chegou às vias, de fato. A boca de Antônia, aliás, aparece “beijando para sempre o ar”, permitindo compreender tanto a não concretude do ato (beijar o ar, pelo rosto afastado da enunciativa), como também a repetição do evento na *memória* da mulher, que tenta ocultar sua perturbação, mas não esquece a imagem do ocorrido, tanto que espera o remorso. Erguem-se, concomitantemente, portanto, o lampejo de uma atração homoerótica por Antônia, mas também uma suposta crise, proveniente duma espécie de recusa, em virtude do vislumbrado arrependimento. Toda essa configuração só reforça o caráter erótico, já que esse rechaço a Antônia se dá, justamente, por

ela ser objeto de desejo daquela que fala, afinal “*A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo.*” (Bataille, 2021, p. 62, grifos do autor)

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 Antônio continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata. (Cesar, 2013, p. 26)

No último momento, a enunciativa afirma que sua crise parece controlada; estabelece-se, assim, uma ambiguidade, pois a crise pode se referir tanto aos previstos remorsos, como à inicial coceira. Ratificando sua cisma quanto à gafe pela qual passou com Antônio, a voz lírica passa o dia *encenando* o ocorrido. A conjuntura performativa e especular que delineia é instigante, por deixar entrever, uma vez mais, dinâmicas concernentes ao erotismo. Quando representa a si e a Antônio, a mulher em questão cruza o *ego* e o outro em uma só persona. Naturalmente, em vista do teor sensual que o contato com a amiga esboçou, é permitido afirmar que a visão que tem dela está circunscrita no seu desejo. Isto é, ao mirar Antônio, ela, enquanto objeto de desejo, remete ao interno do sujeito desejante, uma vez que o erotismo se trata de uma experiência interior ao sujeito (Bataille, 2021). Isso exposto, ao olhar o seu desejo, olha também algo de si, explicitando, pois, a dinâmica arguta que permeia a alteridade na poética de Cesar, em que o indivíduo e seu externo se imiscuem no confronto. O fato de tal conjuntura se dar diante do espelho só reforça a dubiedade do processo, pois se trata de uma imagem *outra* que, no entanto, incide, a todo momento, sobre o sujeito do qual deriva. Como realça Georges Bataille, a experiência erótica

Coloca em jogo a descontinuidade a que se liga necessariamente o sentimento de si, aquele do ser e dos limites do ser isolado. Coloca em jogo a descontinuidade a que se liga necessariamente o sentimento de si porque ela funda seus limites: o sentimento de si, mesmo que vago, é o sentimento de um ser descontínuo. [...] Na sexualidade, em particular, o sentimento *dos outros*, para além do sentimento *de si*, introduz entre dois ou vários uma continuidade que se opõe à descontinuidade primeira. Os *outros*, na sexualidade, não cessam de oferecer uma possibilidade de continuidade, os *outros* não cessam de ameaçar, de provocar um rasgão no vestido sem costura da descontinuidade individual. [...] A violência de um se oferece à violência do *outro*: trata-se de cada lado de um movimento interno que obriga a estar *fora de si* (fora da descontinuidade individual). (Bataille, 2021, p. 127)

Toda a representação parece atenuar o conflito interno da figura feminina, como se essa passasse a se conhecer mais e a lidar com seu desejo. Sua imagem, caracterizada como sequiosa, isto é, cobiçosa, sedenta, contrasta com a de Antônio, sempre inexorável, irredutível, esboçando, uma vez mais, a não concretude de sua atração. Em seguida, após muitos ensaios, decide sair e pedalar. A sucessão de imagens parece ocasional, meio desconexa, mas se

retomado o caráter sensual que tal verbo apresenta em “Instruções de bordo”, é possível ler sua pedalada insensata como um fluir de seu desejo, agora mais tênue, harmônico e livre, após ter os nervos desanuviados pelo movimento das rodas. Parece, a meus olhos, uma alusão à masturbação, já antevista no passar da pomada sobre a vagina e nos arpejos que intitulam o poema; essa mulher, virginal, passa então a fruir de seu corpo, iluminada pelos navios do Arpoador.

As imagens náuticas, inclusive, são recorrentes na obra de Ana C.; os navios, por exemplo, são figuras limítrofes, inscritas na água, mas dando o conforto necessário, “terreno”, a quem neles embarcam. Camargo (2003) chama a atenção sobre o entre-lugar que possuem tais imagens na *poiésis* de Ana C., pois, na maior parte das vezes, os navios são observados por alguém que não se coloca dentro deles, mas *à beira* deles, como se na iminência do trânsito. Ela afirma que, muitas vezes, visar a embarcação leva o “eu” a um mergulho interior; olha a aventura náutica distanciado, comedido, numa busca por alhures que não necessariamente se concretiza. Cena semelhante, pois, à que se delineia quanto ao desejo homoerótico do poema, que não chega a se efetivar, mas é, em certo sentido, “amenizado” nos toques a que se entrega a emissora.

Como constatado, todas essas minúcias eróticas se colocam de maneira subliminar, mas já evidenciam uma voz feminina que, tematizando o desejo da mulher, ainda tido como tabu social, rompe com as convenções, assumindo a coragem de tematizar outros temas além daqueles mais apregoados ao feminino, numa dinâmica cujos ecos chegam aos dias contemporâneos. Uma prova disso é o que escreve Heloísa Teixeira acerca do livro *Escoliose: paralelismo miúdo* de Ana Frango Elétrico:

Querida, não fiz um texto de apresentação sua como poeta, nem de seu livro de estreia. Prefiro escrever um bilhete tiete de espanto e de alegria pra você. Tenho 80 anos e há pelo menos uns 70 leio e curto poesia. De uns tempos pra cá, digamos desde Ana Cristina César, com quem convivi e trabalhei, tenho um certo fraco, ou predileção mesmo, por poemas escritos por mulheres. Não pelo estilo, qualidade ou conteúdo, mas por *afinidade instantânea e pouco explicável*. O que é sempre muito bom. Digo desde Ana C, porque acho que *ela foi pioneira em colocar na mesa uma dicção específica, aquela que procura um modo de dizer que não cabe na razão masculina*. Mas a própria Ana C chamou atenção para a ausência de temas de mulher na poesia contemporânea, ao que acrescento: *na poesia de Ana C também não encontro esses temas a não ser de modo transversal, ambíguo e, sobretudo, segredado cuidadosamente ao pé do ouvido*. (Hollanda, 2020, p. 79, grifos meus)

Como perceptível, a autora coloca Ana C. como figura pioneira na constituição de uma dicção específica de poesia, que foge à razão masculina. É por essa dicção que nutre uma “afinidade instantânea e pouco explicável”. Está aí esboçado, portanto, as vicissitudes concernentes ao falar de uma voz feminina dentro da literatura. É algo constatável na leitura,

mas qualquer coisa que se diga sobre costuma parecer insuficiente, como se houvesse uma fugacidade do tom, que não se deixa apreender, que não se detém. É uma imagem em fugidio voo. Lanço, no entanto, uma ressalva ao comentário de Heloísa Teixeira, pois, não comungo da ideia defendida por ela, quando diz enxergar os temas femininos na obra de Cesar apenas sob um viés de transversalidade. A meu ver, seu projeto poético se alicerça muito consistentemente sobre uma recusa à lógica falocêntrica, dominada pelo masculino, seja a nível estrutural, a partir das reconfigurações sintáticas que empreende, como também a nível temático, já que o desejo, o erótico e o universo feminino, de maneira geral, são tópicos frequentes em seu projeto literário. Se elas, porventura, aparecem “segredadas”, de maneira dúbia, diferente da dicção mais explícita, que se constatará na poesia de autoras que lhe sucederam, como é o caso de Ana Frango Elétrico, entendo que tal conjuntura corresponde, no caso de Ana C., às escolhas estilísticas de uma autora que, consciente de seu projeto poético, buscou outra via de crítica, não menos legítima.

A proposição de uma escrita feminina foi algo que interessou, teoricamente, a Ana Cristina Cesar. Muitos de seus ensaios, reunidos em *Crítica e tradução*, abarcam a temática. Sua obra poética, igualmente, dialogava com as reflexões que construía em âmbito teórico. Munhoz (2017) aprofunda uma reflexão sobre tal conjuntura, partindo, inclusive, de um outro texto de Heloísa Teixeira, *A Imaginação feminina no poder* (1981). No artigo, publicado originalmente no Jornal do Brasil, a crítica reflete, a princípio, sobre a imagem de Ana Cristina Cesar, quando de seu retorno à nação brasileira, após receber, com distinção, o título de *Master of Arts* (M.A.) em *Theory and practice of Literary Translation*, pela Universidade de Essex, na Inglaterra. A poeta ostentava um *look* despojado, trajando *knickers* amarelo, sandálias chinesas e cabelo punk. A junção dessas duas faces por ela detalhadas, uma *cool* e uma erudita, por assim dizer, não deixava dúvidas à autora: tratava-se “[...] do que se convencionou chamar de uma mulher moderna, independente e bem-sucedida.” (Hollanda, 1981, p. 10).

Heloísa segue, em seu artigo, dispondo considerações acerca do mais recente lançamento de Cesar, à época lançando *Luvras de pelica*, constatando nele um tom que apresenta uma ruptura com o discurso feminista prototípico dos anos 60. Para ela, o livro, cuja capa apresentava “[...] um manequim em primeiro plano, oferecendo pó de arroz e perfumes numa vitrina de moda em semitons rosa shocking” (*Idem, Ibidem*), estabelece um interessante diálogo com estigmas femininos, isto é, temas característicos do universo da mulher, os quais são, a um só tempo, retomados e contrapostos pela autora, algo que revela uma outra face da linguagem crítica feminina, distante daquela comumente empregada pelas poetisas declaradas feministas.

Munhoz esmiúça a colocação da crítica paulista, lançando luz sobre o cenário poético de autoria feminina daquele contexto:

[...] o que se havia produzido em termos de literatura informada e tocada pela questão da mulher e pelos questionamentos levantados pelo feminismo estaria até aquela época ligado quase exclusivamente a uma poesia de recusa dos temas tradicionalmente vistos como femininos. O significado do termo “feminismo” tem mudado significativamente nesses últimos trinta anos (atualmente talvez esteja mais plural do que nunca) e talvez o feminismo ao qual Heloisa se refere em 1981 estivesse calcado mais especificamente nessa estética do choque e do desrecalque. Nesse contexto, poetisas como Ana C. vêm inaugurar um novo momento em que, cansadas dos brados, buscam novos significados (bastante críticos, aliás) para o universo da suposta “feminilidade”, pelo lado de dentro (Munhoz, 2017, p. 34).

Configura-se, assim, uma dinâmica semelhante àquela das vampiragens estabelecidas com a tradição literária. Há um incorporar dotado de ardil criticidade, de maneira a transgredir “pelo lado de dentro” aquilo a que alude; nesse caso, incorporar imagéticas estereotipadas do feminino e, então, contestá-las. Com isso, revela outra via de resposta, mais sutil, mas, de maneira alguma, menos pungente. Por isso a opção por colocar tal temática de maneira ambígua, transversal, segredada ao pé do ouvido, nos textos estilizados pelas escritas de si, como as cartas, os diários, entre outros. É a opção por um olhar estetizante – “Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida [...]” (Cesar, 2013, p. 68) –, pelo diálogo, em suas concordâncias e afastamentos, em vez de um tom combativo, de veemente recusa ao que se convencionou tomar por mulher. Ana, particularmente, não parecia gostar da dicção engajada e militante, muito pautada pela estética do conflito, o que, por vezes, recaía num tom hostil, demasiadamente marcado pela militância política. “Assim, escancara muito, eu não gosto da pornografia escancarada. Acho que não tem a ver, é uma forçação de barra feminista. [...] Não sei, acho que é muito masculino, não tem muito a ver.” (Cesar, 2016, p. 308), dizia.

Cremilda Medina (1989) pontua que, dos anos 60 em diante, no Brasil, houve uma explosão plural feminina na literatura. Todavia, no vigor de seu início, esse movimento recaiu numa dicção poética que a autora classifica como panfletária, a qual utiliza, de maneira equívoca, pseudo-singularidades do universo feminino. Isso acarretou, segundo a teórica, em juízos redutores quanto à expressão artística feminina, os quais, muitas vezes, relegaram a constituição formal do texto, em detrimento de um discurso que tinha de ser necessariamente político, o que gerava certas limitações. Para muitas dessas poetisas, o compromisso principal era com a luta da mulher, com a libertação sexual feminina. A palavra deveria, de algum modo, *chocar* para ser eficiente. Tal estilo difere, pois, do adotado por Cesar, que também segue numa

esteira temática similar, mas sob outra chave, mais tênue, reforçando, assim, a amplitude dos diferentes caminhos trilhados pelos poetas da época (Camargo, 2003).

Voltando a Munhoz (2017), é digna sua ressalva de que nem sempre o adjetivo “feminino” é visto com bons olhos pela esfera crítica. Em muitos casos, é empregado numa tônica inferior, como se uma obra feminina fosse uma obra reduzida. É o que se esculpe na crítica, trazida pela autora, de Sérgio Alcides (2014). Ele ressalta haver uma aura mítica em torno da poética de Ana C., potencializada por seu suicídio, aos 31 anos, o que proporciona que ela seja muito lida, mas pouco entendida. Isso, na sua percepção, costuma acarretar em três reducionismos perigosos para a obra da poeta: o reducionismo ao *pop*, ao confessionalismo e, por fim, ao feminino. É nítido, em seu texto, um desprezo pelo que chama de “estudos de gênero”; o autor choca-se, inclusive, com o fato de esses constituírem uma disciplina emancipada no espaço acadêmico. Munhoz, todavia, tece um contraponto: ainda que ressalte haver estudos que possam, de certa forma, focalizar sobremaneira o aspecto feminino e relegar, a um segundo plano, a reflexão literária – algo com que não compactuamos, diga-se de passagem –, é justo não desconsiderar a pertinência das reflexões fomentadas pelas questões de gênero, as quais parecem minimizadas na argumentação do teórico.

Dessa maneira, a reflexão proposta por Munhoz (2017) – e a deste trabalho também –, não busca formular um estudo de gênero a partir da poesia de Ana, mas sim enriquecer as possibilidades e perspectivas literárias acerca dos escritos da poeta, sobretudo sob um viés de intertextualidade, amalgamado, outrossim, a uma perspectiva do feminino. Para ela, o feminino – assim como os outros possíveis aspectos reducionistas por ele elencados – não é, necessariamente, uma categoria que reduz, que explica ou simplifica o texto, mas antes um *ponto de partida* para uma outra interpretação da obra. Trata-se de enxergar a verve feminina dos escritos de Ana não como um fim em si, mas como um princípio, dentre inúmeros possíveis.

Entretanto, o tom, em certa medida, pejorativo, empregado pelo autor, destinado à escrita feminina e aos estudos universitários de gênero não é novidade e suas raízes são bem longínquas. bell hooks (2013) enfatiza que, dentro de espaços em que se fomenta o pensar crítico, como o âmbito acadêmico, impera uma noção de que os sujeitos pensantes devem distanciar-se de seus corpos, colocando-se como “espíritos desencarnados”, numa visível reprodução da clássica cisão cartesiana entre mente e corpo. Obviamente, o ato de pensar o próprio corpo põe em instabilidade uma série de pressupostos, cuja consolidação e perpetuação são necessárias para que se mantenha os seres dissidentes do masculino em posição subalterna. Sobre isso, Jane Gallop ([s.d.], *apud.* hooks, 2013) comenta que os homens que pensam através

do corpo têm mais chance de ter seu discurso legitimado, ao passo que as mulheres, antes de qualquer coisa, necessitam provar que são pensadoras e, infelizmente, elas só tendem a alcançar tal status, quando recusam a *se colocar* em seu discurso, isto é, recusam a *se marcar* enquanto sujeitos historicamente situados, pois somente assim atingirão, quiçá, a requerida universalidade.

É possível perceber que a maior parte da obra de Ana C. é marcada por uma voz feminina, que, não raramente, faz questão de se colocar discursivamente como tal, em suas especificidades. O próprio substrato metapoético de sua *poiésis* também desvela o seu reforço em se (re)afirmar como escritora, uma vez que as vampiragens, como constatado, dão nova vida ao texto vampirizado, mas também aproximam o novo dessa tradição já consolidada, colocando-os em um mesmo patamar. Munhoz (2017) destaca que Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, empreende movimento semelhante, pois se autodefine “mulher” em seu texto, algo que não se constata nos homens, pois esses não precisam se autodefinir; são o neutro, o universal. Muitos dos poemas de Ana C. também são estilizados, como já dito, em gêneros epistolares e diarísticos, os quais, historicamente, são mais atrelados à figura feminina, pois, como afirma Bruna Amorim (2019), estariam circunscritos na esfera privada, íntima, atribuída à mulher pelo aparato do patriarcado, que a restringe ao ambiente familiar, doméstico. É o que se constata, por exemplo, em “21 de fevereiro”, poema arquitetado à guisa de uma página de diário, configurando, novamente, o *pastiche*, previamente detalhado nesse estudo.

21 de fevereiro

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular. Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo. Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não. Recebe o afeto que se encerra no meu peito. Me calço decidida onde os gatos fazem que me amam, juvenis, reais. Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno polegar, pagar na caixa, receber na frente. Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso. Belo belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem homem. As cenas mais belas do romance o autor não soube comentar. Não me deixa agora, fera. (Cesar, 2013, p. 36)

Se a estrutura é similar a um diário, a intencionalidade do texto em questão já promove uma ruptura: não se busca um retrato da realidade; como já dito, a intimidade é falseada. O primeiro período, aliás, já deixa entrever isso: “Não quero mais a fúria da verdade”, diz a voz poética. Já ali, jocosamente, está a dubiedade entre um *ego* que expõe seu íntimo, mas refuta uma presumida sinceridade, pondo em xeque a veracidade do que vai enunciar. Esse desprendimento do real também reverbera nas imagens que se sucedem no poema. Nele, quem enuncia entra na sapataria popular, com gatos amarelos ao fundo e chuva por detrás – o tempo outra vez fechado. O símbolo do gato, como previamente explicitado, é recorrente na obra de

Ana C., espalhando em diferentes significações. É válido lembrar: Camargo (2003) analisa a “gatografia” de Cesar sob a lente da intertextualidade, afirmando que a referência à figura do gato alude, não raramente, aos autores da tradição com quem a poeta dialoga. A inscrição dos gatos na sapataria popular é, portanto, bastante incitante, pois já alude ao contato entre a tradição literária (“gatos amarelos”) e a instância da recepção por parte do público (“sapataria popular”). Uma vez na sapataria, olha a vitrine, signo da *flanerie* baudelairiana (Salvino, 2002), que, aqui, parece aludir também à conjuntura mercadológica, que começava a despontar à época e teria sua consolidação no início da década de 80 (Süssekind, 2004).

Quando diz abominar “Baudelaire querido” – numa passagem que retoma a intensa dramaticidade que permeia os escritos de Ana C. –, mas procura na vitrina um modelo brutal, deixa às vistas, justamente, a vampiragem. O ato de abominar, que pode ser lido como uma propensão a se desvincular dos moldes baudelairianos, não anula a bem-querença que tem pelo autor. Tanto que procura um modelo brutal – quiçá tão brutal quanto aquele propalado pelo fundador da poesia moderna. Dialoga, em seguida, com uma dor que carrega consigo, a qual é individualizada, isto é, adquire contornos de indivíduo, uma espécie de duplo da enunciadora; essa dor, segundo a voz poética deve ser sábia, não tão generosa. Sua relação com Baudelaire e, por extensão, com a tradição literária pregressa se constitui justamente nessa ambiguidade, nesse elevar da argúcia e no desprendimento da bondade, enquanto reprodução dos arquétipos tradicionais. É então quando decide se calçar decidida, onde os gatos fingem que a amam. Nesse momento, visualiza-se, mais intensamente, o descortinar de sua resposta à imagem que se tem da mulher na tradição literária. Afirmo isso, voltando-me ao ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, publicado por Ana C. em 1979. Tal texto é constituído a partir de um caleidoscópio de vozes que, num processo de colagem de discursos – as vampiragens costumeiras –, debatem sobre a escrita feminina, focalizando, principalmente, as poéticas de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. No segundo bloco do texto, escreve-se:

Estou escrevendo a propósito de dois livros de mulheres famosas: *Flor de poemas*, de Cecília Meireles, e *Miradouro e outros poemas*, de Henriqueta Lisboa. [...] São livros de escritoras consagradas; antologias com notas editoriais, prefácios de professores universitários, biografias, bibliografias. O prefácio a Cecília: “Poesia do sensível e do imaginário”. O prefácio a Henriqueta: “Do real ao inefável”. O título dos prefácios já encaminha a leitura dessas poetisas: imagens estetizantes, puras, líquidas. Tudo aqui é limpo e tênue e etéreo. A dicção e os temas devem ser belos: ovelhas e nuvens. Falando ou de preferência se insinuando sobre o segredo das coisas ocultas. Intimidade, dom mágico, pudor, meios-tons, surdina, véus, nuance. O ocluso, o velado, o inviolado. A tentativa de “apreensão da essência inapreensível” das coisas. A função tradicional da poesia (de mulher?): “elevação” além do real. Tons fumarentos. Nebulosidades. Reflexos crepusculares. Luz mortiça, penumbra. Belezas mansas, doçura. Formalmente, uma poesia sempre ortodoxa, que passou ao largo do modernismo. Um temário sempre erudito e fino. [...] A apreciação erudita da poesia dessas duas mulheres se aproxima curiosamente do senso comum sobre o poético e o

feminino. Ninguém pode ter dúvidas de que se trata de poesia, e de poesia de mulheres. *Não quero ficar panfletária, mas não lhe parece que há uma certa identidade entre esse universo de apreensão do literário e o ideário tradicional ligado à mulher?* O conjunto de imagens e tons obviamente poéticos, femininos portanto? Arrisco mais: *não haveria por trás dessa concepção fluídica de poesia um sintomático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher, violenta, briguenta, cafona onipotente, sei lá?* A crítica constituída se divide em relação às poetisas: uns veem na delicadeza e na nobreza de sua poesia algo de feminino; outros silenciam qualquer referência ao fato de que se trata de mulheres, como se falar nisso fosse irrelevante ante a realidade maior da Poesia. Seria possível superar essas atitudes críticas? (Cesar, 2016, pp. 256-257, grifos meus)

Os gatos fingem que a amam, pois escrevem sobre a mulher, mas sob um viés específico, mirando, muitas vezes, uma imagem singular que limita o feminino. Ana Luiza Camarani (1995), por exemplo, ressalta como a obra de Baudelaire ainda incide sobre a imagética da *femme fatale*, arquétipo que dialoga estreitamente com a imagem da *vamp*. Segundo ela,

Na esteira do Romantismo, Baudelaire apresenta ainda, em sua obra, a dicotomia Mulher-anjo e Mulher-demônio. Entretanto, não são muitos os poemas que cantam o amor espiritual devotado à mulher angélica. A mulher satânica predomina, sob diferentes formas ou denominações: harpia, fera, demônio, feiticeira, vampira, maldita, impura, rainha dos pecados; aí sua sensualidade é manifesta, bem como seu poder de atração e de sedução que, geralmente, transforma o homem em vítima. (Camarani, 1995, p. 30).

É válido lançar um contraponto à noção, apontada por Camarani, de que o homem seria uma vítima da mulher, já que, nas libidinosas dinâmicas do Mal, homem e mulher são, na verdade, cúmplices, haja vista a crueldade, na poética baudelaireana, ser um bem acessível e compartilhado entre ambos. Ainda assim, é constante, na obra do poeta parisiense, a concomitante idealização e diabolização da mulher, ora vista como anjo de quem o eu masculino deseja se aproximar, ora apresentada como demônio, como monstrosidade a ser evitada ou a ser exterminada (Jean, 2019). É por isso que a voz poética escrita por Ana C. se calça decidida – sim, trata-se de uma mulher falando – e afirma à própria dor que ela deve ser sábia, não tão generosa. A dor, personificada a ponto de parecer externa à voz da enunciadora, parece ser o que lhe impulsiona a trilhar esse outro caminho. Ao estilizar o poema em uma página de diário, adentra esse universo do segredo, das coisas ocultas, comumente atreladas ao feminino. Dentro desse molde, porém, projeta outro tom, de ruptura, constatável quando afirma: “Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno polegar, pagar na caixa, receber na frente.” (Cesar, 2013, p. 36). Nesse momento, ela descreve todo um imaginário concernente ao feminino: antes ela calçava 36 – o tamanho culturalmente tomado por “normal” –, andava pé ante pé, cuidadosamente, não surrupiava, evitava o furto, pagava na caixa, pegava na frente, era *gata borralheira e pequeno polegar*.

A menção a tais figuras dos contos de fadas, trazidas para dentro do texto, como ocorreu a Greta Garbo, é digna de nota. No conto homônimo, o Pequeno Polegar era o mais novo de 7 irmãos e, apesar do tamanho diminuto, que lhe rendeu o famigerado apelido, era inteligente e sagaz; seus pais, em virtude das dificuldades financeiras, intensificadas pela grande família que construíram, decidem abandonar os filhos, os quais são salvos pelo irmão caçula que, após tantas peripécias, consegue reverter a situação financeira dos pais e encontrar o caminho de volta para casa. Usa, portanto, de sua inteligência para retornar àqueles que lhe enxotaram, trazendo-lhe, ainda, benefícios, numa tônica de subserviência. A Gata Borralheira, por sua vez, corresponde ao conto da Cinderela, jovem que, após perder o pai, é posta como serviçal pela madrasta e suas filhas. Ao receber a ajuda de sua fada madrinha e conseguir comparecer a um baile que haveria no reino, Cinderela capta a atenção do príncipe, que inicia uma intensa procura pela jovem que lhe deixou sozinho na noite de gala, correndo antes da meia-noite, abandonando um sapatinho de cristal pelo caminho. Quando finalmente a encontra, decide se casar com ela e, assim, Cinderela tem sua vida transformada. Em certa medida, se não fosse pelo amor do príncipe, a jovem jamais veria dias melhores, dando a entender que ela precisou ser “salva” por uma figura masculina para poder encontrar sua felicidade.

É contra essas imagéticas que a voz lírica se rebela. Antes, ela era assim, agora não mais. É justo enfatizar como esse eu não se rotula; o que chega ao leitor de suas características é pela via da recusa, aquilo que ela não é, dando a entender que sua definição – se é que essa se faz necessária – não se apreende facilmente; “Não sou dama nem mulher moderna”, escreveu Ana no já analisado “Sete chaves” (Cesar, 2013, p. 81). A frase seguinte, aliás, explicita a mudança de postura. “Minha dor”, escreve. Se, por um lado, a mulher parece recapitular, nessas duas palavras, toda a conjuntura de silenciamento em que vivia antes, a qual culminava em sua dor, parece também evocar a dor à fala, e essa, personificada desde o início do poema, parece assumir a enunciação dos períodos restantes do poema.

Na leitura que delineio aqui, é a dor, munida de voz, quem diz “Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles.” (Cesar, 2013, p. 36). É ela que, como se fosse externa ao sujeito feminino, a chama para traçar um novo caminho e, ao mesmo tempo, é por meio dela, interna ao ser, que se dá a ruptura, confluindo, numa única *persona*, a alteridade e a individualidade. A dor a convida a se afastar deles, dos gatos amarelos, e pede: “Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso. Belo belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem homem. As cenas mais belas do romance o autor não soube comentar.” (*Idem, Ibidem*). É interessante a vampiragem que realiza também dos versos de Bandeira, que

escreveu dois poemas aos quais atribuiu o título de “Belo belo”: no primeiro, publicado em *Lira dos Cinquent’anos* (1940), o poeta pernambucano escreve “Belo belo belo,/ Tenho tudo quanto quero.” (Bandeira, 2001, p. 125); já em *Belo belo* (1948), escreve “Belo belo minha bela/ Tenho tudo que não quero/ Não tenho nada que quero [...]” (Bandeira, 2001, p. 145). Entre ter tudo que quer, ter tudo que não quer, ou não ter o que quer, a dor escrita por Ana C. visualiza um outro caminho, “Belo belo. Tenho tudo que fere.”. Que fere as convenções, a lógica. A marcha, signo tão caro à ordem e aos bons costumes, é outra. São as alemãs que marcham como homens. Esse caminho incitado pela dor da enunciativa não parece caber no que é normatizado e, nesse momento do texto, as imagens aparecem ainda mais fragmentárias, como se fossem apresentadas em lampejos, em *frames*, ecoando uma linguagem cinematográfica – um risinho modernista arranhado na garganta. Essa aura difusa que se ergue só se intensifica, pois há, em concomitância, um romper com a sintaxe e a clareza semântica.

A dor lhe pede que escute a marcha desta noite. Em seguida diz: “Se debruça sobre os anos neste pulso”. O rompimento com a sintaxe já se dá na opção pela próclise, em vez da ênclise, recomendada pela norma padrão da língua. Todavia, se focalizada a expressão “neste pulso”, tudo se torna ainda mais ambíguo. É possível compreender que a expressão se refere ao pulsar da marcha, isto é, a marcha desta noite se debruça sobre os anos nesta toada, neste pulsar. Em certo sentido, estabelece-se uma incongruência temporal, pois a marcha, embora seja *desta* noite, especificamente, se debruça sobre os anos; ou seja, é algo antigo e novo, ao mesmo tempo. Por outro lado, é possível também que a expressão “neste pulso” remeta ao pulso da enunciativa. Ou seja, a marcha desta noite incide sobre os anos vividos no pulso desta que fala, convocando, pois, seu corpo e sua memória. Toda essa não conformidade a um discurso linear adquire aspectos femininos, pois não se inscreve no pensamento racional, falocêntrico; a linguagem empregada aqui não o perpetua.

Não o perpetua, pois é uma conjuntura dúbia, como tantas outras construídas por Cesar. A dor a caracteriza duplamente como bela e afirma ainda ter tudo que fere, evocando imagens que só reforçam essa dubiedade, intensificada na figura das alemãs marchando que nem homem e na não compreensão do autor das partes mais belas do romance. A beleza a que faz referência parece residir, justamente, no interpenetrar entre as condutas feminina e masculina – tal qual ocorre em “Instruções de bordo” –, formando uma *performance terceira* que, sem dúvida alguma, fere o discurso opressivo e tradicional, que nem sempre entenderá sua graça, afinal o autor – no masculino – não foi capaz de entender o que havia de mais fascinante no romance que ele próprio teria escrito. É isso que parece explicitar a dor à enunciativa, reforçando ainda

o clamor: “Não me deixa agora, fera” (Cesar, 2013, p. 36). Esse termo, “fera”, também carrega consigo, aliás, uma gama de significações, pois remete tanto à crueldade que deve possuir a voz poética – não mais generosa –, como também à excelência que apresenta, no sentido de ser exímia no que faz; pode se referir, ainda, à valentia que deve apresentar para trilhar um caminho dissonante daquele já consolidado, nesse caso, o feminino.

Em suma, verifica-se, no movimento aqui empreendido, uma *re-visão da literatura*, não apenas no sentido de olhar novamente, mas de revisar aquilo que é visto, de propor uma resposta crítica a esse estrato pregresso, de *traduzir a tradição*. Como pontua a crítica Adrienne Rich, em seu ensaio *When we dead awaken: writing as revision*,

Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de adentrar um texto antigo a partir de uma nova perspectiva crítica – é, para nós, mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até que possamos entender as suposições nas quais estamos imersas, nós não podemos nos conhecer. E essa busca pelo autoconhecimento, para a mulher, é mais do que uma busca por identidade: é parte de sua recusa à autodestrutividade da sociedade dominada pelo homem. [...] Uma mudança no conceito de identidade sexual é essencial se não quisermos ver a velha ordem política se reafirmar em cada nova revolução. Nós precisamos conhecer a escrita do passado, e conhecê-la de forma diferente da que já conhecemos; não para perpetuar uma tradição, mas para quebrar seu domínio sobre nós. (Rich, 1972, pp. 18-19, tradução minha).²⁷

Desse modo, fica explícita a dimensão crucial que o diálogo metapoético apresenta para a constituição da dicção subversiva de Ana C., pois, por meio dos versos que furta da tradição, tão encharcada pelo masculino, ela constrói uma resposta artística contraventora, impregnada pelo feminino. É olhando criticamente para o passado, que a autora constrói a sua própria voz. Nesse sentido, é digno que realce o que me vêm à mente, quando penso no feminino. Sim, pois uma vez que estou certo de que não chegarei a uma postulação resoluto quanto ao assunto, é interessante traçar, ao menos, uma ideia do que se trata o tema, sobretudo quando falo da escrita feminina. Hélène Cixous, poeta e ensaísta francesa, quando publica a obra *O riso da Medusa* (2022), texto teórico, político e poético, cuja publicação original data de 1975, frisa que não há uma mulher-tipo. Ainda que haja algo comum aos corpos fêmeos, interessa mais a singularidade de cada um destes, pois o feminino é, por excelência, plural. É dotado de uma

²⁷ No original: “Re-vision-the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical Direction - is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society.[...] A change in the concept of sexual identity is essential if we are not going to see the old political order re-assert itself in every new revolution. We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us.” (Rich, 1972, p. 18-19)

infinitude de singularidades, constituindo, pois, uma miscelânea de corpos, vozes, sons e formas.

Estou atento para não incorrer no reducionismo de encerrar a discussão sob o viés da diversidade, mas, se há algo que parece muito caro ao feminino é, justamente, esse caráter múltiplo. Ou melhor, a ascensão dessa multiplicidade, dessa pluralidade com voz livre, a despeito dos entraves que possa encontrar socialmente. No texto, a autora francesa discorre acerca de uma escrita que desestabiliza os pressupostos, isto é, aquilo que se tornou convencional em matéria de literatura. Ela afirma que o que se entende por escrita, até agora, ostenta, não raramente, um tom repressivo; é algo marcado por uma contenção cultural, libidinal e, por conseguinte, política. Nessa conjuntura, classifica-a como dominada pelo masculino, pois é a esse sexo que se direcionam os privilégios do poder.

Na sua colocação, chama a atenção a maneira como fala do corpo. Seria a escrita feminina uma escrita necessariamente marcada pelo erótico? “A mulher é histérica por tradição. [...] inclusive histero quer dizer “útero”, a palavra grega. Quer dizer, mulher é aquela que histeriza o tempo todo, aquela que joga no corpo, aquela que fala com o corpo” disse Ana Cristina certa vez (Cesar, 2016, p. 310). Munhoz (2017), por outro lado, acredita que o corpo enquanto temática ou ideia seja insuficiente para pensar a escrita femínea sem redução. Nisso, concordamos: é injusto pensar a escrita feminina sob o viés do erótico exclusivamente. Mas é inegável a proximidade dessa com o corpóreo, afinal é sobretudo no corpo que recaem as interdições, os vetos, e essa dinâmica não é nada recente. O próprio título do ensaio de Cixous, aliás, diz respeito ao corpo e à sexualidade. A figura mitológica da Medusa é tomada por Freud para ilustrar o medo que acomete o menino, quando avista uma genitália feminina. Esse medo seria tanto da castração, pois, para ele, a ausência de falo resultaria desse processo, como também de um horror à sexualidade feminina. A proposta de Cixous é justamente transformar a Medusa, ou seja, a força feminina, de objeto de medo, em sujeito. “Basta olhar a Medusa de frente para vê-la: ela não é mortal. Ela é bela, e ela ri.” (Cixous, 2022, p. 62).

Lígia Diniz (2024) aponta o assombro diante da sexualidade das mulheres como um dos aspectos que alicerçaram o que se entende hoje por Ocidente. Recorrendo a ensaios de Anne Carson, a autora explicita a necessidade que os helênicos tinham de fronteiras. Para eles, essas eram fundamentais, pois delas derivaria a Civilização. A mulher, no entanto, era vista pelos gregos como um ser que infringia as fronteiras, desde sua constituição, a qual era tida como úmida, em oposição à formação seca do homem. Hipócrates, notável médico grego, afirmava que os homens se desenvolviam melhor próximos ao fogo, alimentando-se de coisas secas, ao

passo que as mulheres prosperavam no úmido, alimentando-se de coisas frias e molhadas. Naturalmente, era mais fácil divisar ou mensurar aquilo que correspondia ao sólido do que ao líquido, daí a preferência pelo primeiro, em detrimento do segundo. Diniz ressalta, aliás, que a imagem de um vaso furado, cujo conteúdo jorra de maneira desgovernada era comumente associada ao sexo da mulher. É precisamente sob esse aspecto de recusa às fronteiras que Cixous toma o feminino. Não à toa ela já enfatiza ser vã a busca por uma definição da escrita feminina:

Impossível *definir* uma prática feminina da escrita, e esta é uma impossibilidade que permanecerá, pois nunca se poderá *teorizar* essa prática, aprisioná-la, codificá-la, o que não significa que ela não exista. Mas ela ultrapassará sempre o discurso que rege o sistema falocêntrico; ela acontece e acontecerá para além dos territórios subordinados à dominação filosófico-teórica. Ela só se deixará imaginar pelos sujeitos que rompem com os automatismos, pelos que correm às margens e que nenhuma autoridade poderá jamais subjugar. (Cixous, 2022, pp. 57-58)

Como é possível constatar, o feminino para Cixous é algo em constante *devenir*, que não se rotula ou apreende, pois, uma vez apreendido, ele se circunscreve na *lógica*, que, invariavelmente, limita. Uma ideia apreendida é uma ideia que se fechou, em certa medida. Fechar-se é, portanto, um movimento do masculino, da limitação utilitarista. Como salienta Frédéric Regard, em prefácio ao ensaio da crítica literária francesa, “[...] o feminino não termina, porque *ele não calcula*” (Regard, 2022, p. 17). Há dois interessantes aspectos na colocação de Cixous, que merecem ser melhor discutidos.

O primeiro diz respeito à sua colocação da escrita feminina como algo a ser prefigurado por aqueles sujeitos “que rompem com os automatismos, pelos que correm às margens”. Ela não usa, explicitamente, o termo “mulher”, porque entende que a escrita fêmea não está restrita à mulher e que também não é porque uma mulher escreve que escreve femininamente. Já se tornou um tanto emblemática a história de que Ana Cristina, em uma palestra universitária, foi questionada por que escrevia de maneira tão crua, em vez de optar por temas mais suaves, como “nuvens, céu”, tal qual fazia, por exemplo, Cecília Meireles. A poeta, de pronto, respondeu: “Cecília Meireles é homem!”²⁸. Ana, assim como Cixous, percebeu que o feminino opera sistematicamente contra qualquer exclusão. Ela nota que a escrita de Cecília Meireles toca, usualmente, nos lugares-comuns à mulher, descrita sempre de maneira etérea, elevada, não rompendo, assim, com o imaginário que se tem dessa figura, sempre tão idealizada na óptica masculina.

²⁸ Armando Freitas Filho retoma a história, no documentário *Bruta Aventura em Versos* (2011).

Retomo, portanto, o já citado ensaio “Literatura e Mulher: essa palavra de luxo”, de 1979 (Cesar, 2016), recordando o que dizia Sylvia Riverrun, uma das vozes trazidas por Cesar, sobre a poesia de Cecília.

— Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa? Estamos falando de mulheres. Acho imprescindível considerar esse fato. Considerá-las poetisas e fazer crítica literária *tout court* pode ser até machista. Condescendente. Não adianta, as mulheres escritoras são raras e o fato de serem mulheres conta. [...] No Brasil, então, as escritoras mulheres se contam nos dedos e quando se pensa em poesia Cecília Meireles é o primeiro nome que ocorre. [...] Cecília é boa escritora, pois tem técnica literária e sabe fazer poesia, mas, como se sabe, não tem nenhuma intervenção renovadora na produção poética brasileira. A modernidade nunca passou por essas poetisas, que jamais abandonaram a dicção nobre e o falar estetizante. Baudelaire já transtornara a rígida relação entre poesia, dicção nobre e assunto elevado, causando o escândalo que instaurou a modernidade poética. O modernismo brasileiro abriu-se para a modernidade. Cecília e Henriqueta continuaram a falar sempre nobres, elevadas, perfeitas. (Cesar, 2016, p. 260)

O texto de Sylvia Riverrun é, dentre os compilados pela autora, o mais interessante, pois se trata de um texto da própria Ana Cristina. Como salienta Camargo (2003), Riverrun²⁹ é uma criação inconfessada de Ana C. Descrita como uma brasilianista da Universidade do Texas, o alter-ego, enquanto acadêmica e estrangeira, ostenta uma autoridade que a própria autora talvez não conseguisse se usasse seu próprio nome, esboçando, assim, uma alfinetada ao meio crítico brasileiro e a suas predileções (Munhoz, 2017). O fato de, na concepção de Ana, não estabelecer uma “intervenção renovadora” quanto à imagética da mulher, coloca Cecília distante da escrita feminina que tenta empreender a vampira, com seu “risinho modernista arranhado na garganta” (Cesar, 2013, p. 113). Escrita essa que, para Cixous (2022) está aberta a todos os seres a quem impuseram o *apartheid* e que contra esse se levantam. Dessa maneira, distanciando-se de uma lógica essencialista e biológica, entendo o feminino, na escrita de Ana C. e de maneira geral, como uma atitude de *performance da dissidência*, ou seja, uma maneira clara de marcar a insubordinação aos limites impostos social e culturalmente.

Num primeiro olhar, e aí chego naquele outro aspecto importante da citação de Cixous, isso parece impossível. A escrita feminina é sempre pensada como algo além, mas será possível chegar a esse além? Como romper, veementemente, com as amarras do discurso falocêntrico, se, querendo ou não, estamos todos imersos nele? Acho interessante o momento em que Diniz (2024), em seu trabalho, constata que, embora busque, enquanto feminista, perceber claramente como certos privilégios mantenedores da hegemonia masculina penetram os mais variados

²⁹ O sobrenome dado à ficcional acadêmica é também instigante à temática. Em ensaio de 1982, Ana C. retoma a figura de Sylvia, questionando “A tempo: por onde andaré Sylvia (“riverrun, past Eve and Adam...”)? Tenho saudades.” (Cesar, 2016, p. 283). “riocorrente, depois de Eva e Adão” – título do ensaio, aliás – são as primeiras palavras do *Finnegans Wake*, de Joyce. Trata-se de mais uma vampiragem da autora.

discursos – neles incluso o literário –, não consegue isolar, de maneira exclusiva, a sua consciência feminina desse mundo, pois, enquanto um indivíduo formado por essa cultura, ela também faz parte dela. Ainda assim, comungo da ideia de Lucia Castello Branco (1985), que, embora enxergando tal desprendimento completo com uma aura utópica, busca enxergá-la não como uma impossibilidade de escrita, mas como uma *escrita da impossibilidade*; uma escrita que, ainda que não totalmente livre das amarras, traça o esforço rumo ao desprendimento, algo que corrobora o caráter contínuo do feminino pontuado por Cixous (2022), que está sempre a se desenvolver.

E esse esforço se marca, ainda segundo a autora, no *voler*. A autora trabalha constantemente com esse verbo, devido à sua polissemia, o que acarreta sempre em dubiedades; no francês, esse verbo significa tanto voar, como roubar. Assim, *voler* é

[...] o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar. Do voo, nós todas aprendemos a arte feita de profusas técnicas, faz muitos séculos que nós não temos acesso a ela a não ser roubando; que nós temos vivido num voo, que nós temos vivido de roubar, encontrando, quando desejamos, passagens estreitas, ocultas, que atravessam. Não é um acaso poder-se jogar com os dois significados de *voler*, gozando de um e de outro e desorientando os agentes do sentido. Não é um acaso: a mulher tem algo do pássaro e do ladrão assim como o ladrão tem algo da mulher e do pássaro: elxs passam, elxs escapam, elxs desfrutam do prazer de perturbar a organização do espaço, de desorientá-lo, ao trocar de lugar os móveis, as coisas, os valores, ao criar cacos, ao esvaziar as estruturas, ao virar de cabeça para baixo o que é considerado limpo. (Cixous, 2022, pp. 67-68)

Eis por que a vampira realiza seu *voler*, sua vampiragem; ela rouba e voa a um só tempo. Nas suas “Instruções de bordo”, ela nos mostra a importância de aceder aos ares pela pirataria, culminando, como visto, no prazer erótico feminino, as *misses* a pedalar sem súcubos. Tal conjectura reverbera ainda mais forte na proposta de Cixous (2022), que afirma ser, sobretudo, *em corpo* que a escrita feminina se dá. Corpo físico, marcado e divergente, mas também o corpo do texto, rompendo com a *sintaxe* – o fio da linearidade –, num surrupiar subversivo da tradição. Na obra de Cesar, para além da escrita de dicção dissidente, isso se marca na paródia, no pastiche que realiza dos gêneros marcados pela subjetividade, nas alusões extratextuais, entre outros recursos, resultando num simulacro crítico e poético que inscreve, já nesse momento, um distanciamento das imagens que se apregoam à mulher (Camargo, 2003).

Essas imagens, por vezes tão díspares, são abarcadas de maneira contumaz naquele que é, sem dúvidas o poema mais famoso de Ana C., “Samba-canção”. Esse texto já foi analisado por inúmeros autores; de todo modo, acho justo empreender uma análise também, ainda que mais brevemente:

Samba-canção

Tantos poemas que perdi.

Tantos que ouvi, de graça,
pelo telefone — taí,
eu fiz tudo pra você gostar,
fui mulher vulgar,
meia-bruxa, meia-fera,
risinho modernista
arranhado na garganta,
malandra, bicha,
bem viada, vândala,
talvez maquiavélica,
e um dia emburrei-me,
vali-me de medidas
(era uma estratégia),
fiz comércio, avara,
embora um pouco burra,
porque inteligente me punha
logo rubra, ou ao contrário, cara
pálida que desconhece
o próprio cor-de-rosa,
e tantas fiz, talvez
querendo a glória, a outra
cena à luz de spots,
talvez apenas teu carinho,
mas tantas, tantas fiz... (Cesar, 2013, p. 113)

Já no título, estabelece-se o diálogo intertextual com um subgênero do samba, marcado pelas temáticas do amor e da solidão e cuja origem remete à década de 1920, período em que o Rio de Janeiro passava por intensa modernização (Danili, 2017). O recorte temporal é instigante, pois, na historiografia literária, a década em questão é tomada como o marco inicial do Modernismo brasileiro, algo a que a autora alude nos sétimo e oitavo versos, atrelando a sua dicção à dos autores modernistas; em certo sentido, estabelece, portanto, uma postura dúbia, entre a erudição da vanguarda modernista e o tom popular dos sambas-canções. Ao mesmo tempo, o título alude também ao aspecto melopáico do texto, marcado por aliterações e assonâncias facilmente perceptíveis. Já nos primeiros versos, o eu lírico relembra poemas que perdeu e ouviu, de graça, pelo telefone. A perda desses textos, de início, pode remeter a algo vivido pela voz poética sozinha, no sentido de que ela pode ter perdido um poema que escreveu, ou pensado em um, que acabou não sendo escrito. No segundo verso, porém, percebe-se que ela também ouviu poemas pelo telefone, o que já instaura uma relação com uma outra pessoa, hasteando, uma vez mais, a presença da alteridade nos textos de Cesar, isto é, esse outro a que ela sempre alude.

Essa conjuntura só se potencializa daí em diante, haja vista afirmar, nos terceiro e quarto versos “[...] taí,/ eu fiz tudo pra você gostar,” (Cesar, 2013, p. 113). Nesse momento, há a vampiragem explícita da música *Ta-Hi (Pra você gostar de mim)*, composta por Joubert de Carvalho e eternizada na voz de Carmem Miranda, o que corrobora, ainda mais, o aspecto

melódico do texto. À vampiragem, sucede-se uma listagem de todas as imagens que assumiu esse *ego* – feminino, aliás –, a fim de agradar esse outro. Na sua lista, chama a atenção os adjetivos escolhidos, que rompem com imagens arquetípicas do feminino. As figuras da “bruxa” e da “fera” parecem aludir, mais uma vez, ao universo fantástico dos contos de fadas; porém as imagens aqui não são da princesa ou da heroína, mas sim aquelas comumente atreladas às vilãs, caracterização acentuada posteriormente, por meio dos termos “vândala” e “maquiavélica”. É justo destacar a escolha do numeral “meia”, em vez do advérbio “meio”. Ela não seria um pouco fera, um pouco bruxa, como pode se pensar a princípio, mas sim, metade fera, metade bruxa, numa combinação atípica, que promove uma certa quebra na lógica, mas que reforça a musicalidade dos versos.

Ao afirmar ser malandra, por sua vez, a voz do poema traz, para a mulher, uma figura que é tipicamente masculina e muito recorrente na literatura, sobretudo na modernista³⁰: a do malandro. Essa figura apresenta um caráter dúbio, pois, como salienta Roberto Goto:

No imaginário da sociedade nacional, [a malandragem] costuma sintetizar certos atributos considerados específicos ou identificadores do brasileiro: hospitalidade e malícia, a ginga, a finta, o drible, a manha e o jogo de cintura, muito apreciados no futebol e na política, a agilidade e a esperteza no escapar de situações constrangedoras ligadas ao trabalho e à repressão, o “jeitinho” que pacifica contendas, abrevia a solução de problemas, fura filas, supre ou agrava a falta de exercício de uma cidadania efetiva. (Goto, 1988, p. 11)

Além disso, é digno destacar que tal figura é, de acordo com Cláudia Matos (1982), um ser da fronteira, da margem, cuja mobilidade é permanente, haja vista ser condição necessária para que consiga escapar às demandas do sistema. Ainda consoante a teórica, “A poética da malandragem é, acima de tudo, uma poética da fronteira, da carnavalização, da ambigüidade.” (Matos, 1982, p. 55), aspectos muito sobressalentes dentro da *poiésis* de Ana C., em sua recusa aos rótulos enrijecidos. Ademais, quando se descreve como “[...] bicha,/ bem viada” (Cesar, 2013, p. 113), utilizando-se de termos comumente atribuídos a homossexuais do sexo masculino, o eu lírico parece, justamente, enfatizar sua performance dissidente de gênero, acentuadamente marcada pelo feminino – bem viada, pois muito feminina –, ao passo que também sugere uma possível homossexualidade sua, ou seja, deixa antever que esse outro que a atrai é também uma mulher (Danili, 2017).

Um dia, porém, a voz poética afirma ter se emburrado com tal conjuntura oscilante; ao que parece, ser tudo isso não foi suficiente para atrair a atenção desse destinatário (ou dessa destinatária). Ainda assim, mesmo se valendo das medidas, não esconde que a conquista

³⁰ É possível identificar tal figura nas obras *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, ambos de Oswald de Andrade, e em *Macunaíma: o herói sem caráter*, de Mário de Andrade.

permanecia em jogo; fazia parte da estratégia, portanto, ser comedida. A partir desse instante, surgem, no corpo do texto, argutos *enjambements* que marcam, de maneira contumaz, as vicissitudes do feminino. A voz afirma, nos versos 16 e 17, que era um pouco burra, porque inteligente se punha, permitindo a interpretação de que, enquanto mulher, ela era menos “palatável” ao olhar alheio, se esboçasse seus atributos racionais. Ao mesmo tempo, o verso seguinte coloca a expressão “logo rubra”, como modificadora dessa sentença. Ou seja, permite a interpretação de que sua burrice derivava do fato de enrubescer ao externalizar sua inteligência. Ou, ainda, ao contrário, era uma cara pálida que desconhecia seu próprio cor-de-rosa, que, aqui, parece aludir a algo singular seu; não seu lado arquetipicamente feminino, mas aquilo que havia de mais único na sua constituição de mulher, aquilo que a marcava, que a particularizava – o feminino, como já discutido, é marcado pela pluralidade – e que, diante dessa busca por um outro, ela pode ter relegado.

Ou talvez não. Afinal, ao fim, indica que foi muitas, buscando “[...] a outra/ cena à luz de spots,” (Cesar, 2013, p. 113). O *enjambement* é, novamente, arguto, pois se permite inferir que ela busca uma outra mulher para si, ao mesmo tempo deixa antever que ela busca mesmo é ser uma mulher outra. Como perceptível, a construção do texto interpenetra imagens fugidias, que não ocasionalmente se contrapõem. Em suma, o que parece ficar patente é que, na busca por outrem, a enunciadora empreendia uma busca por si, ao mesmo tempo, não enquanto alguém resoluto, mas por performances de si; sua atração maior é pelo *drama*, pelo fingimento, por teatralizar à luz de spots e alcançar, quiçá, a glória, poética em seu âmagô. Ainda que a tônica do texto pareça ilustrar uma mulher aos pés desse outro, ela esboça um sorriso, um risinho oculto na garganta, mostrando que, dentro das dinâmicas do desejo, ela assume um papel complexo, contraposto a qualquer noção de estaticidade e de fácil apreensão, pois tolce mesmo seria ser *una*, podendo ser múltipla, seria dar-se de bandeja ao olhar desse outro que, independentemente de seus esforços, não enxerga a expansividade de sua *persona*. Tudo é, pois, efusivo na poética de Ana C. e afirmar poeticamente essa exuberância, esse caleidoscópio de ideias é, a meu ver, seu maior feito.

Na sua obra, reitera-se, portanto, um jogo com esse outro, por meio da astúcia de vampira, que, quando mais próxima parece estar de derramar seu íntimo, numa declaração deveras intensa, faz o lance de virada. Nesse jogo, em que nada está plenamente secreto, nem tudo está às vistas, a imagem que se hasteia de Ana C., independente do mito a ela atribuído, é ambígua, pois a sua própria obra se ergue sobre as dubiedades. Esse parece ter sido o caminho escolhido por ela, na sua voz, no seu *volar* de vampira, que refuta o reflexo diante do espelho e

que prefere as imagens oblíquas e, – por que não? – díspares, a formar uma miscelânea, que talvez difícil de ser entendida, é prazerosa de ser sentida, em sua profusa singularidade.

6. Fogo do final

Não insista, não me olhe dissimuladamente, não finja mais que o fim é outro.

(Ana Cristina Cesar)

É noite no Recife. Vejo, pela janela, as luzes da cidade. Tomo nas mãos os dois livros que possuo de Ana Cristina Cesar. O primeiro é *Poética* (2013), o segundo *Crítica e tradução* (2016). Nas edições da Companhia das Letras, revestidas por uma linguagem *pop*, potencializada pelo efeito *duotone* empregado em ambas as capas, vejo duas faces de Ana. Na primeira, em rosa e azul, a face direita de uma mulher imponente, cujo olhar se esconde através de emblemáticos óculos escuros; ostenta uma expressão um tanto sisuda, séria. Na segunda, a face esquerda de uma mulher que, dotada de um olhar cândido e atento, visível pelas lentes de seus óculos de grau, lança a mim um sorriso largo, leve. Colo os livros rentes um ao outro. Fito o novo rosto. Não estranho, por um segundo sequer, a imagem que se põe diante de meus olhos.

A poesia de Ana Cristina Cesar é infindável, como o são todas as boas coisas. Nela, os opostos se encontram na paixão e maldade que carregam, na sua complacência e coragem, na *contramão*. Lá, derramam todas as palavras, do silêncio que não é mudez, bastando, para isso, ater-se ao olhar. Nele, nada é claro, tudo é alvo, erguendo, assim, um dulçor mais doce, pois vil, e uma vileza, mais vil, porque doce.

Este trabalho chega ao final, sem encontrar um fim, haja vista não ter chegado nem perto de encerrar a discussão que hasteou – tampouco foi seu intento, vale ressaltar. Todavia, ele lança – espero – um olhar atento a aspectos ainda pouco explorados de sua poética, como os incessantes diálogos intertextuais que constituem elemento fulcral do exercício literário da autora, e a dicção feminina que emprega a poeta em seus versos, delineando, assim, outras perspectivas concernentes ao feminino na representação literária.

Aprofundando o aspecto intertextual da *poiésis* de Ana C., por meio das *vampiragens* cunhadas por Camargo (2003), visualizou-se uma outra perspectiva de originalidade, que busca se colocar a partir da reinvenção do discurso alheio, sobretudo aquele proveniente da tradição literária, como indicado por Perloff (2013). Além disso, fez-se possível pensar a poética de Ana C., para além do epíteto “marginal” a ela apregoado, tensionando tal característica, a partir do cotejo da obra de Cesar com os discursos críticos associados à geração da qual ela foi partícipe, abarcando, nesse caminho, o contato com projetos poéticos de outros autores, cujas obras também se deram no mesmo recorte temporal, a partir das considerações de Sússekind (2004), Salgueiro (2013), Nuernberger (2024) e Bosi (2021).

Ademais, visualizou-se como a paródia e o pastiche, como definidos por Hutcheon (1985; 1991) constituem dispositivos muito caros aos poemas de Ana C., que os emprega para

realizar a subversão da tradição literária que vampiriza, contrapondo-se, portanto, ao juízo crítico que busca enxergar tais recursos como menores, ou restritamente atrelados ao sarcasmo ou ao chiste. Além disso, a partir das considerações de Siscar (2011), foi possível esmiuçar como se deu o contato entre a poeta carioca e a obra de João Cabral de Melo Neto, debatendo sobre as tensões, assonâncias e disparidades, enfatizando não apenas o caráter intertextual da obra poética de Cesar, mas também seu estrato intra e autotextual, momentos nos quais a vampira morde a própria jugular; foi posta em xeque, ainda, a máxima de que a poética dos anos 70 refuta a tradição cabralina; como visto, ela *dialoga* com essa por meio da diferença.

Por último, discutiu-se sobre o feminino enquanto dispositivo estilístico, retomando as considerações de Cixous (2022), no que tange à possibilidade de uma escrita feminina e de que maneira essa opera no projeto literário de Ana C., sobretudo em suas incursões metapoéticas, isto é, de que maneira a autora marca sua fala feminina, a partir das vampiragens que empreende, ressaltando como o olhar crítico para o arcabouço literário pregresso é fundamental para o hasteio da voz singular da poeta.

Ao fim, encerro este trabalho com a sensação de que ler Ana C. ultrapassa as fronteiras convencionais e, nela, tudo se renova a cada leitura. Em seus textos, pulula a liberdade de quem não precisa tomar para si uma verdade, pois essa parece ínfima diante do vigor que habita o cerne da expressão artística, na qual até mesmo – ou melhor, sobretudo – os vazios comunicam, afinal “Tudo pode ser dito no poema, mas na realidade nem tudo pode ser dito.” (Cesar, 2016, p. 190).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. A teus pés. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- ABREU, Caio Fernando. **Contos completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ALCIDES, Sérgio. **Armadilha para Ana Cristina**. 2014. Disponível em: <http://blogdoims.com.br/armadilha-para-ana-cristina-por-sergio-alcides>. Acesso em: 10 out. 2024.
- AMORIM, Bruna Priscilla Coutinho. "**Estilete da minha arte**": Algumas reflexões sobre o feminino em Alice Ruiz e Ana Cristina Cesar. Dissertação de Mestrado. Universidade do Porto. Porto, 2019. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/123921>. Acesso em: 25 ago. 2024.
- AZEVEDO, Regina. Ana C., não te decifro, só te devoro. **Pernambuco** [on-line], Recife, 3 jun. 2022. Disponível em: <https://www.pernambucorevista.com.br/acervo/artigos/2900-ana-c,-n%C3%A3o-te-decifro,-s%C3%B3-te-devoro.html>. Acesso em: 14 jul. 2024.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia Poética**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.
- BÍBLIA. Bíblia Sagrada. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 2017. *E-book*.
- BIRMAN, Joel. **O sujeito na contemporaneidade**: espaço, dor e desalento na atualidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- BOSI, Viviana. Orfeu e o gato: Jorge de Lima e Ana Cristina César, uma trajetória de releitura poética. **Remante de males**. Volume 20. Campinas: Unicamp, 2000.
- BOSI, Viviana. **Poesia em risco**: itinerários para aportar nos anos 1970 e além. São Paulo: Editora 34, 2021.
- BRANCO, Lúcia Castello. A (im)possibilidade da escrita feminina. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, [S.l.], v. 4, p. 30-41, nov. 1985. ISSN 2358- 9787. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/27795/21580. Acesso em: 13 ago. 2024.
- BRASILEIRO, Antonio. **Da inutilidade da poesia**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques; CAPILÉ, André. **Soneto, a exceção à regra**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2024.
- BRUTA Aventura em Versos. Direção: Letícia Simões. Produção: Letícia Simões; Luana Fornaciari; Mariana Ferraz. Rio de Janeiro: Matizar, 2011. 74 min. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=399984693899726>. Acesso em: 14 jul. 2024.

CAMARANI, Ana Luiza. Baudelaire: o esboço da “Deusa da Decadência”. **Lettres Françaises**, ed. n.1, p.27-41, 1995.

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

CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CARDOSO, Alexsandra Costa. **Ansiedades de autoria feminina em Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/37530>. Acesso em: 21 set. 2024.

CARVALHO, Joubert de. Ta-Hi (Pra Você Gostar De Mim). **Carmen Miranda Vol. 1, 2 e 3**. [1930]. Carmem Miranda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pzu9yvK9y8g>. Acesso em: 27 set. 2024.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. **Fernando Pessoa**: uma quase biografia. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 27ª ed. Coord. Carlos Sussekind, Trad. Vera da Costa e Silva [et. al.] Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CIPULLO, Silvia Maria Fernandes. **Ana Cristina Cesar lê Drummond**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1994. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/76005>. Acesso em: 20 set. 2024.

CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COELHO, Nelly Novaes. Tendências atuais da literatura feminina no Brasil. In: COELHO, Nelly Novaes *et al.* **Feminino singular**: A participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: GRD, 1989.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORÁ, Larissa Thomaz. LIRISMO E CONCREÇÃO: A FORJADURA DO SUJEITO-POETA JOÃO CABRAL. **Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social**, [S. l.], v. 8, p. 170–187, 2017. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/655>. Acesso em: 4 set. 2024.

DANILI, Lisiane Andriolli. A produção poética de Ana Cristina Cesar: além dos estereótipos de gênero e da poesia marginal. **Revista Interfaces**, v. 9, n. 1, p. 8-21, 2018.

DÍAZ, José Roso. El motivo de la nave aberrante en la propaganda alemana del siglo XVI. In: PEREIRA, Ana Martínez; OSUNA, Inmaculada; INFANTES, Víctor (ed.). **Palabras**,

símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación. Madrid: Turpin Editores, 2013.

DINIZ, Lígia Gonçalves. **O homem não existe**. Rio de Janeiro: Zahar, 2024

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. *In:* Eliot, T. S. **Ensaaios**. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.

FAGUNDES, Mônica Genelhu. De gatos, poemas e sorrisos: a "gatografia" de Ana Cristina César. **Scripta**, v. 11, n. 20, p. 273-288, 2007.

FREITAS FILHO, Armando. Inéditos e dispersos. *In:* CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

FRIAS, Joana Matos. Um verso que tivesse um blue. *In:* CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

GOTO, Roberto. **Malandragem revisitada:** uma leitura ideológica da malandragem. Campinas: Pontes, 1988.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Um bilhete para Ana F. *In:* Fainguelernt, Ana Faria. **Escoliose: paralelismo miúdo**. Rio de Janeiro: Garupa, 2020

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. A imaginação feminina no poder. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 abr. 1981. Caderno B, p. 10.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

JEAN, Dieumettre. A figura feminina em alguns poemas de O Spleen de Paris, de Charles Baudelaire. **Lettres Françaises**, Araraquara, ed. 20, p. 55-72, 2019. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/issue/view/768>. Acesso em: 7 nov. 2024.

JUSTINO, Katiuce Lopes. **Conversa de senhoras:** a performance do feminino em Ana Cristina Cesar. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/127566>. Acesso em: 20 set. 2024.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro:** autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LIMA, F. F. P. A; MEDEIROS, A. F. M. Quando a literatura socializa a mulher na história. **REVELLI – Revista de Educação, Linguagem e Literatura**. Inhumas, v. 8, n. 4, p. 21-37, 2016.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

LIMA, Ricardo Vieira de. **Signos incógnitos**: marcas da poética de João Cabral na obra de Ana Cristina Cesar. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.bdttd.uerj.br/handle/1/6788>. Acesso em: 04 set. 2024.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei na milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATTOS, R. M. Recepção da poesia de Roberto Piva de 1960 a 1990. **Nau Literária**, [S. l.], v. 11, n. 1, 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/53046>. Acesso em: 9 ago. 2024.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MEDINA, Cremilda. Os anos 60 e a revolução feminina. In: COELHO, Nelly Novaes *et al.* **Feminino singular**: A participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: GRD, 1989.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MELO NETO, Moisés Monteiro de. **Os Abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Brito do Escrevivendo aos Atentados poéticos**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7755>. Acesso em: 01 set. 2024.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia e utopia**: sobre a função social da poesia e do poeta. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MOREIRA, Amanda Pereira. O feminino na poesia: análise do discurso literário em Poética, de Ana Cristina César. Dissertação de Mestrado. Universidade federal de Lavras. Lavras, 2022. Disponível em: <http://repositorio.ufla.br/jspui/handle/1/55650>. Acesso em: 20 set. 2024.

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

MORICONI, Italo. **Literatura, meu fetiche**. Recife: Cepe, 2020.

MUNHOZ, Erica. **As Luvas, as lâminas, o estilete da sua arte**: Intertextualidade e Leitura Feminina de Ana Cristina Cesar. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária defendida no Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2017.

NUERNBERGER, Renan. **Mistura adúltera de tudo**: a poesia brasileira dos anos 1970 até aqui. São Paulo: Círculo de Poemas, 2024.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. **O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do sono a Andando Sevilha.** Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. Disponível em:

[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11092008-](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11092008-171636/publico/TESE_WALTENCIR_ALVES_DE_OLIVEIRA.pdf)

[171636/publico/TESE_WALTENCIR_ALVES_DE_OLIVEIRA.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11092008-171636/publico/TESE_WALTENCIR_ALVES_DE_OLIVEIRA.pdf). Acesso em: 25 ago. 2024.

PAIXÃO, Fernando. **O que é poesia.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha. **A poesia pastoril: “As Bucólicas” de Virgílio.** Dissertação de Mestrado. Universidade de São paulo. São Paulo, 2006.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. **College English**, Urbana (IL): National Council of Teachers of English, v. 34, n. 1, October, p. 18-30, 1972.

SALGUEIRO, Wilberth. Notícia da atual poesia brasileira - dos anos 1980 em diante. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 15-38, 2013. Disponível em:

https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/28230. Acesso em: 7 ago. 2024.

SALVINO, Romulo. Ana Cristina Cesar: entre o eu e o outro. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 19, p. 59-82, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Jucely Regis dos Anjos. **Poética quebrada pelo meio: a poesia crítica de Ana Cristina Cesar.** Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9292>. Acesso em: 18 set. 2024.

SILVA, Suzana Souto. **O caleidoscópio Glauco Mattoso.** Tese de Doutorado. Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2008. Disponível em: <http://repositorio.ufal.br/handle/riufal/522>. Acesso em: 01 set. 2024.

SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 55, p. 27-36, 1999.

SISCAR, Marcos. **Ciranda da Poesia: Ana Cristina Cesar.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. O *tombeau* das vanguardas: a "pluralização das poéticas possíveis" como paradigma crítico contemporâneo. **Alea**, v. 16, p. 421-443, 2014.

SOUZA, Bruno Henrique Alvarenga. Do caos interior ao anticaos objetivo: a poesia de João Cabral de Melo Neto em Pedra do Sono e Os três mal-amados. **Scripta**, v. 26, n. 56, p. 88-101, 2022.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TÓTH, Zsófia Anna. Greta Garbo, her transgressions and unconventional ways on and off screen. **Brno studies in English**, v. 34, n. 1, p. [105]-124, 2008.

TURI, Zita. "Border Liners". The Ship of Fools Tradition in Sixteenth-Century England. **TRANS-. Revue de littérature générale et comparée** [on-line], n. 10, 2010, Disponível em: <https://journals.openedition.org/trans/421>. Acesso em: 20 out. 2024.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP; Fapesp, 2001.

WEINTRAUB, Fabio. Luto e tatuagem: Violência e marginalidade na poesia de Duda Machado. **Texto Poético**, [S. l.], v. 8, n. 12, 2013. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/92>. Acesso em: 9 ago. 2024.

ZILBERMAN, Regina. Poesia feminina em tempo de repressão as mulheres que se expressaram em verso nos anos 70 e 80. **Signótica**, v. 16, n. 1, p. 143-169, 2004.

ANEXO A - POEMA SEM TÍTULO, ESCRITO POR ANA CRISTINA CESAR

Agora percebo por que a grande obsessão com a carta, que é na verdade obsessão com o interlocutor preciso e o horror do “leitor ninguém” de que fala Cabral. A grande questão é escrever para quem? Ora, a carta resolve este problema. Cada texto se torna uma Correspondência Completa, de onde se estende o desejo das correspondências completas entre nós, entre linhas, clé total. A outra variação é o diário, que se faz à falta de interlocutor íntimo, ou à busca desse interlocutor (“querido diário...” ou as trancas que denunciam o medo/ o desejo do leitor indiscreto). Nos dois gêneros manda a prosa, que evita “esses trancos da dicção da frase de pedras” — que deseja embalar e seduzir o leitor nos seus trilhos:

“até o deslizante decassílabo
discursivo dos chãos de asfalto
que se viaja em quase-sono,
sem a lucidez dos sobressaltos”

Sob o signo da paixão: os sobressaltos são outros; são vertigens súbitas no meio da paisagem que rola.

Tendo lido sobre “a admirável coerência” de Goeldi. De quem já localizou a sua fala — e desse lugar, fala. Minha “falta de lugar”. A “procura de uma fala”. Veja-se os meus livros: entre a prosa e a poesia, entre o discursivo e o sobressalto. Redescubro João Cabral com medo. Dessa precisão. Da renúncia da sedução. Daí se segue direto para concretos, que não lembrarei agora, no seu fulminante localizar-se. Que fala localizada! A posição marcada. A poesia que sobressai, lúcida, pedra. A poesia que desliza, embala, aplaina, seduz. O partido.

Me vejo muda entre partidos.

A minha fala então?

Os meus pares, então?

Sob o signo da paixão. Veja o seu signo. Fale. É só falando.

Fonte: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das letras, 2013, p. 415