

O OLHAR ESTETIZANTE DE ANA CRISTINA CESAR EM *POÉTICA E CRÍTICA E TRADUÇÃO*

Rafael Fava Belúzio¹

Íris Fernanda Ladislau Rosa²

RESUMO

Ana Cristina Cesar apresenta em sua obra a tópica da tensão entre real & ficcional. Encarando a literatura como “estetização do real”, a autora elabora uma poética autoconsciente de armadilhas e enganos. Assim, analisando essa dicção do engano, observamos o desenvolvimento da tópica nos quatro livros líricos publicados por Ana C. em vida, bem como em seus trabalhos como acadêmica, professora, tradutora e crítica literária. Como resultado, destaca-se um estilo próprio e que se assemelha, por vezes, a anotações pessoais, diários e cartas. A poesia de quem admite caminhar entre o falseamento e a estetização, lirismo desdobrável em múltiplas direções.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Poética; Crítica e tradução; Autoconsciência.

I – Introdução

Ana Cristina Cruz Cesar; Ana Cristina Cesar; Ana C.; A. C. C.; ou, menos frequentemente, Ana Cesar foi uma poeta, professora, crítica literária e tradutora brasileira, nascida em 1952, no Rio de Janeiro. Embora haja controvérsias sobre a relação de Ana C. com a Literatura Marginal, sua presença na antologia *26 Poetas Hoje*, organizada pela escritora e crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, coloca a carioca como um dos principais nomes da chamada geração mimeógrafo. Geração marcada por uma leveza cotidiana que impregna os versos, o que não os torna menos densos. Essa leveza, na obra de A. C., é contrabalanceada por um hermetismo de quem parece querer brincar de esconde-esconde com leitores que leem “para desvendar mistérios” (CESAR, 2013, p. 50). A poeta marginal fala abertamente: “aqui [em *A teus pés*] não é um diário mesmo, [...] é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção” (CESAR, 2016, 295-296). Mas, ao mesmo tempo, é perceptível referências a pessoas (e não apenas personagens) e fatos (e não somente ficção) em sua poesia, como em “O quarto agosto”, de *Cenas de Abril*, em que,

¹Professor de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, na Universidade Federal de Minas Gerais. Possui graduação em Letras (UFV) com formação suplementar em Filosofia (UFMG), mestrado e doutorado em Estudos Literários (UFMG); e-mail: favabeluzio@yahoo.com.br

²Graduanda no curso de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), cursando bacharelado em Edição, e com formação complementar em Teatro; e-mail: irisladislau.contato@gmail.com

segundo Marcos Augusto Gonçalves, seu ex-namorado, há uma alusão direta a convivência dos dois (GONÇALVES, 2013, p. 478-479). Esse tensionamento entre o que supostamente aconteceu e o que poderia ter acontecido, autobiografia e literatura, pessoas e personagens, é algo que perpassa a obra da escritora, desde sua poesia até sua produção acadêmica.

O presente artigo objetiva adentrar essa tensão entre real & ficcional, ressaltando momentos em que essa estrutura se torna eminente. Almeja-se, assim, uma vista mais panorâmica da obra de Ana Cristina Cesar, demonstrando múltiplas formas de a escritora organizar a questão aqui enfatizada. Serão comentados, inicialmente, os trabalhos acadêmicos presentes no volume *Crítica e tradução*: “Literatura não é documento”; “Escritos do Rio”; “Escritos da Inglaterra”; “Alguma poesia traduzida”. Em seguida, será observada mais de perto a produção, por assim dizer, mais lírica da escritora, em especial os livros publicados em vida e reunidos na obra *Poética: Cenas de abril; Correspondência completa; Luvas de pelica; A teus pés*. Para tanto, nessa tarefa aqui levada adiante, é fundamental a noção de “tópica”, observada na obra *Literatura europeia e Idade Média Latina*, de Ernest Robert Curtius (2013). Tal noção perpassa o extenso volume escrito pelo filólogo alemão. De acordo com Segismundo Spina (2013), comentarista do teórico, “tópica” corresponde a certa estrutura que se repete ao longo da obra de um autor ou de uma cultura. Um elemento cristalizado, algo como um chavão, lugar-comum, recorrentemente visto em obras e autores. Assim, o artigo se volta para a tensão entre o real e o ficcional, algo tão marcante no pensamento ocidental, como dimensiona Eric Auerbach, em *Mimesis*; problema fundamental também na segunda metade do século XX, como dimensiona o capítulo “O mundo”, de *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon, e o artigo “A referência dobrada”, de Dominique Combe. Aqui, no entanto, mais do que se aproximar dos teóricos, deseja-se encontrar na própria obra de Ana Cristina Cesar múltiplas conformações estéticas da tópica aqui enfocada, o que talvez permitirá uma compreensão mais particular das relações entre real e ficcional.

II – *Crítica e tradução*

Partindo, inicialmente, da obra acadêmica de Ana Cristina Cesar, na qual se vê a autora tratando sobre as temáticas que perpassam pela sua produção, tem-se *Crítica e*

tradução, uma edição da Companhia das Letras, publicada em 2016, na qual estão compilados trabalhos acadêmicos da autora. A primeira seção do livro é “Literatura não é documento”, dissertação de mestrado de Ana Cristina, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nessa pesquisa, Ana C. propõe-se a analisar documentários feitos sobre vida e obra de escritores consagrados, mas, de modo mais específico, como esses filmes reproduzem a imagem do autor, da literatura e dos projetos políticos-culturais (ALVIM, 2013, p. 475). A questão abordada por A. C. é, nas palavras de Clara de Andrade Alvim, “o destacar-se do real e confundir-se com ele, produzindo a ficção, aqui, justamente apreendida pelo e no cinema documentário” (ALVIM, 2013, p. 475). O trabalho, produzido durante os anos de chumbo, destaca-se também pela sua relevância como relato histórico e político da época em que foi feito. Em sua análise, Ana C. observa como certos documentários, pretensos retratos da realidade, são, na verdade, falsificados para reproduzir uma imagem sedutora para o espectador. Não representam a vida real dos escritores que os protagonizavam. São antes registros manipuláveis ao gosto de seu produtor.

Em contrapartida, há os documentários que, para Ana C., possuem um diferencial: ao contrário de se pretenderem retratos fiéis da realidade, reconhecem o seu poder manipulativo e fazem uso consciente deste para acusar problemas reais daquela conjuntura. Nessas produções, o poder de inventar em cima de algo real serve ao propósito de esclarecer ao expectador problemas estruturais da sociedade que o circunda. O cinema recua então de sua posição supostamente onipotente e de dono da verdade, para se reconhecer enquanto manipulador, repetidor, mimetizador. Ana C. põe a questão nas seguintes palavras:

Não há registro objetivo, mas manipulação, leitura, recorte – a diferença se introduz a partir desse reconhecimento. Muda a relação com o objeto “autor” ou o conceito subjacente de “literatura”. A diferença se produz no sentido inverso do documentário. Em vez de retratar, expor, explicar, naturalizar, poderá então subjetivar, metaforizar, silenciar, encenar, ignorar, ironizar ou intervir criticamente nos monumentos, documentos e outros traços do museu do autor; recusar erigir esse museu [...] (2016, p. 69).

Recusar erigir o museu do autor, recusar esse enaltecimento, que relega ao escritor uma imagem de ser superior e venerável, de caráter elevado, como se tudo em sua vida fosse cinematográfico e poético. Segundo a acadêmica, esse tipo de

documentário, que possui um diferencial em relação aos analisados anteriormente, “usa o documento como astúcia do discurso, reinveste-o de ficção” (CESAR, 2016, p. 70). Em vez de pretender retratar fielmente, irá manipular conscientemente.

Dando sequência à análise do real e ficcional tratado na obra de/pela Ana C., tem-se em *Crítica e tradução* a seção “Escritos no Rio”, na qual são reunidos ensaios, resenhas e transcrições de palestras de autoria da carioca. Alguns desses trabalhos tratam com precisão a oposição e mistura do real e ficcional, da mentira e da verdade, como no ensaio “Notas sobre a decomposição n’*Os Lusíadas*”, publicado pela primeira vez em novembro de 1973. Nesse trabalho, Ana C. propõe-se a analisar a duplicidade como elemento fundamental da legibilidade de *Os Lusíadas*. Abordando a heterogeneidade, os opostos, as contradições, Ana Cristina analisa a epopeia a partir da oposição entre a verdade histórica e o plano irreal e como isso se mescla e se inverte no texto. Em sua dissertação, A. C. demonstra como o documentário sufoca a verdade; já na epopeia, segundo a ensaísta, a verdade é sufocada pela letra (2016, p. 165). A análise da acadêmica parte da tensão entre histórico e mítico: enquanto o primeiro é usado para se tratar a verdade, o segundo é colocado como fabuloso e irreal, enfatizando que a história seria insuficiente para autenticar feitos gloriosos, e para isso existisse o mito, o qual faz alarde da verdade histórica. Mas o que começa como oposição ocasiona categorias interdependentes; o “mítico” e o “histórico” não funcionam mais como articuladores do “falso” e do “verdadeiro”, respectivamente. Tornam-se, antes, peças estilísticas que invertem os termos propostos. Nas palavras de Ana C.: “Criam-se duas ordens de acontecimentos – os acontecimentos ditos históricos e os ditos mitológicos – e é na relação entre os dois que se faz a epopeia da literatura” (CESAR, 2016, p. 165). Dessa forma, ela observa como que essa tensão constrói a epopeia e explora o real aprisionado no texto.

Seguindo a leitura de “Escritos no Rio”, tem-se a resenha feita por Ana Cristina do livro *Armadilha para Lamartine*, “Para conseguir suportar essa tonteira”, publicada na revista *Opinião*, em setembro de 1976. Nesse trabalho, vê-se novamente a autora tratar sobre a estetização do real. O romance é dividido em duas partes: a primeira é um relato do próprio autor, Carlos Sussekind, escrito durante um estado de crise psicótica, enquanto que a segunda parte é a transcrição do diário do pai do autor. É interessante observar como Ana C. analisa os recursos utilizados na construção do romance. Em “Literatura não é documento”, ela discorre sobre a literatura enquanto estetização do *Revista de Letras Norte@mentos*
Estudos Literários, Sinop, v. 14, n. 35, p. 103-119, jan./jun. 2021.

real. Em *Armadilha para Lamartine*, a ensaísta fala sobre uma “cinematografização do real” (CESAR, 2016, p. 203), pois ela demonstra como o livro se utiliza de um recurso cinematográfico para construir a si próprio, caminhando pela montagem. A montagem, em certa medida, exclui a narração, pois em vez de se contar, mostra-se.

Além da resenha, há também uma entrevista com o autor do livro, em que ele comenta sobre a confusão dos leitores ao acharem que a transcrição dos diários é literal. A própria Ana Cristina descreve a tensão entre as duas partes do livro da seguinte forma:

O texto do filho é evidentemente “literatura”, é altamente elaborado e tenso, escrito sob o signo da máscara e da representação. Já o texto do pai – e é aí que entra mais claramente a questão biográfica – não traz nenhuma *intenção* literária, parece escapar dos limites da própria literatura de tão cotidiano, parece ser “cópia do real” (CESAR, 2016, p. 193, grifo da autora).

Ana C. coloca a literatura como uma máscara do real, enquanto que a segunda parte do livro seria uma “cópia”. Mas, para surpresa de leitores confusos, Sussekind afirma que a transcrição do diário não é literal, que ali há muito trabalho, muita invenção. O real do diário é mascarado pela ficção. Esse misto de literatura e autobiografia é algo presente na própria obra de Ana Cristina, uma marca sua. A poeta aborda aqui a utilização de diários e demonstra como isso confunde o leitor, que sempre parte do pressuposto da veracidade dos diários, sendo ela própria usuária desse método, pois, fingidora confessa, ela utiliza-se de tom diarístico e íntimo em sua poesia, quando, na verdade, admite o teor inventado que há em sua obra.

Ainda dentro de “Escritos no Rio”, vê-se Ana C. abordar outro meio de escrita que é considerado atestado da verdade: as cartas. Na resenha de *Cartas de Álvares de Azevedo*, publicada em abril de 1977 e à qual Ana C. dá o nome “O poeta é um fingidor”, ela aborda uma oposição entre a falsidade arquitetada da poesia versus uma suposta verdade inquestionável das cartas. Fernando Pessoa acusou o poeta de fingir a dor que deveras sente, e aqui Ana C. especula isso ao confrontar carta e poesia. A autora opõe uma imagem de Álvares de Azevedo que supostamente se pode depreender de sua obra (um boêmio farrista) à imagem que se tem dele ao ler suas cartas (“virgem e temeroso de mulher” (CESAR, 2016, p. 231)). Ou seja, ele criava uma personagem para a poesia e essa máscara não dava conta de certos nuances do quicá sujeito real. E Ana Cristina parece brincar com a noção de que a comprovação do que ele realmente era

estava nas cartas, sabendo que, no senso comum, relega-se a estas um status de verdade, de realidade. Ana C. demonstra como que na poesia pode-se inventar o que quiser (afirmação que ela repete ao falar de Walt Whitman, no curso Literatura de Mulheres no Brasil, afirmando que “um texto é só texto” (CESAR, 2016, p. 303), e, por isso, pode ser inventado); e em sua resenha pretende que nas cartas é que se veria a provável verdade. Dessa forma, pode-se notar como Ana C., autora de *Correspondência completa*, utiliza-se desse poder da verdade como recurso poético, ao produzir obras supostamente epistolares, mas que ela própria afirma ser invenção, não são cartas reais. Ou seja, ela faz uso da credibilidade da verdade epistolar para estetizar a realidade de sua poesia e para enganar o leitor: “A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do eu” (CESAR, 2016, p. 231). No entanto, mais do que o recurso à verdade, A. C. também coloca a questão da intimidade da carta e seu apelo ao interlocutor:

Acho que na vivência pessoal de todo mundo, diário e correspondência, diário e carta, é o tipo de escrita mais imediato que a gente tem. [...] Que tipo de texto é a carta? Carta é o tipo de texto que você está dirigindo a alguém. Você está escrevendo carta não é pelo prazer do texto, não é um poema que você está produzindo, não é uma questão que você está levantando dentro da literatura, não é uma produção estética necessariamente. Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém [...] (2016, p. 293).

Desse modo, vê-se a poeta apelar a um interlocutor desconhecido, com “uma urgência de preencher o lugar vazio do Outro [...]” (FRIAS, 2013, p. 487). Essa urgência é percebida não só no nervosismo de seus versos, mas também na escolha de fazer poesia nas formas mais “imediatas” da escrita.

Tem-se também, em *Crítica e tradução*, a seção “Escritos na Inglaterra”, na qual são reunidos estudos e reflexões como uma forma de concretizar o curso “Poesia Moderna Traduzida”, que seria ministrado por Ana C. Cesar, mas que nunca chegou a ser realizado. Nesses trabalhos, encontra-se a Ana tradutora, seja efetivamente traduzindo seja abordando o trabalho de tradução por meio de ensaios que escreveu sobre o ofício. Para começar, há o que se pode chamar de uma subseção dedicada ao conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, traduzido por Ana Cristina e publicado em 1980. Essa tradução foi realizada em seu mestrado na Universidade de Essex, e rendeu à estudiosa o título de *Master of Arts* em Teoria e Prática da Tradução Literária. Nessa subseção há o conto original, de KM, a versão em português de Ana C. e suas oitenta

notas, além de escritos adjacentes que complementam a compreensão de seu trabalho, como os dois textos introdutórios que mostram um pouco dos bastidores da Ana tradutora. Em um deles, Ana C. explicita o caráter das oitenta notas que esse trabalho rendeu, as quais funcionam como uma forma de transpor o conteúdo que a mera tradução de palavras não daria conta de trazer, e a leitura dessas anotações traz a trilha do caminho feito pela tradutora, pois ela explora detalhadamente o porquê de suas escolhas.

O trabalho de tradução, talvez principalmente de literatura e poesia (em especial tratando-se de escritora metódica como Mansfield), consiste não apenas em traduzir palavras, mas transpor conteúdo & forma. Por isso, traduzir é por vezes quase recriar, e isso é perceptível na tradução de “Bliss”. Em suas escolhas, A. C. demonstra como resolveu re-estetizar a realidade que Mansfield criou. A autora do conto inventou uma realidade, Ana Cesar a traduziu para os leitores do português brasileiro, então as escolhas de tradução, ainda que, talvez, de maneira bem subjetiva, mimetizam uma realidade para esses leitores predominantemente brasileiros, como na sua opção de traduzir os apelidos “Face and Mug” para “Careta e Coroa”, que ela adapta para que os falantes de uma língua específica possam entender o jogo de palavras. É interessante observar como Ana Cristina traz essa tradução também para a sua poesia. Realizado e publicado no mesmo ano de *Luvas de Pelica*, esse trabalho de tradução aparece de forma um tanto onírica numa seção do livro de Ana C., em que a autora fantasia a morte de KM. Além disso, vê-se na poesia da marginal, em vários momentos, a busca por *bliss*, sentimento tematizado por KM e que Ana C. sabe não possuir palavra correspondente perfeita no português. Interessante ressaltar também o fato de que há na obra de Mansfield uma fusão entre ficção e autobiografia que Ana C. diz que a seduz. Novamente, essa mistura de invenção e realidade está presente não só na obra de Ana Cristina, como em suas influências, algo também perceptível nos poetas que ela traduziu.

Passando agora para a poesia, mas ainda dentro de *Crítica e tradução*, tem-se na seção “Alguma poesia traduzida”, como o próprio título já diz, algumas poesias que escritora traduziu de autores como Sylvia Plath, Emily Dickinson, William Carlos Wilson e Mariane Moore. Pode-se perceber que no trabalho de Ana C. em suas traduções também há esse interesse pela tensão entre real e ficcional, e na poesia essa tensão se destaca. Ao pensar na prosa, a pressuposição normalmente é de que aquilo é

Revista de Letras Norte@mentos
Estudos Literários, Sinop, v. 14, n. 35, p. 103-119, jan./jun. 2021.

ficção (mesmo que muitas vezes não seja) e de que o narrador e o autor não são, necessariamente, a mesma pessoa. Já na poesia, em certos momentos, ainda é muito popular a noção de correspondência entre o eu lírico e o eu empírico. Ainda há uma concepção de poesia como confissão. Então, quando o poeta admite que muito de sua obra é invenção, acontece essa mescla entre realidade estetizada e ficção autobiográfica. Ana Cristina Cesar, sendo uma dessas pessoas que diz inventar muito do que há em sua obra, brinca com a expectativa do leitor ao escrever em tom de confissão, como que se direcionando a um interlocutor íntimo, pois, segundo Ana C., “você escreve um diário exatamente porque não tem um confidente, está substituindo um confidente teu” (CESAR, 2016, p. 294), e esse confidente é o interlocutor desconhecido da poesia. Desconhecido, pois, como a própria poeta aponta em sua palestra no curso Literatura de Mulheres no Brasil, em literatura não há, ao menos não necessariamente, interlocutor certo, você não escreve “para alguém” (CESAR, 2016, 294). Mas o Outro existe e, sem saber quem é, é para ele que Ana C. escreve, nomeando-o às vezes com um vago “my dear”, como em *Correspondência completa*, outras vezes deixando apenas o generalizante pronome “você”.

III – Poética

Adentrando agora a obra, por assim dizer, lírica de Ana Cristina Cesar, tem-se *Poética*: a reunião de sua poesia em volume único, publicado pela Companhia das Letras, em 2013, na tentativa de agrupar em uma única edição os livros publicados em vida, assim como versos publicados postumamente. Partindo de seu primeiro livro, intitulado *Cenas de abril*, tem-se uma edição publicada em 1979, com uma capa sóbria, mas ao mesmo tempo provocadora, com uma vinheta botânica que lembra o aparelho genital feminino (FILHO, 2013, p. 8-9). Com poemas que flutuam na página branca, sem pontuação, sem caixa alta, sem compromisso, já se instala o tom confessional, diário, de algo anotado ou bilhete para ser entregue ao amante. Reinaldo Moraes coloca da seguinte maneira: “Entre o fato mencionado ou sugerido e o fato calado estava instalada a poesia. Certas imagens, de tão cerradas, davam a impressão de que o seu significado se perdera num passado de amores intensos, complexos, que o leitor apenas pode intuir” (MORAES, 2013, p. 448). Em “Noite de Natal...” e “nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares” há alusões diretas ao ex-namorado Marcos Augusto, como já foi mencionado, como se a poesia não fosse ser poesia, e sim *Revista de Letras Norte@mentos*
Estudos Literários, Sinop, v. 14, n. 35, p. 103-119, jan./jun. 2021.

confissão de diário, em que ela relata coisas que fez durante o dia, enquanto esperava o namorado. Mas a anotação reveste-se de lirismo, de estética, e vira poema em prosa: “Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que enjojo me dá o açúcar do desejo” (CESAR, 2013, p. 23). Em poemas como “arpejos”, vê-se nitidamente a qualidade cotidiana investida na poética de Ana C., com descrições, narrativas, sempre mantendo um tom que transita entre a anotação de diário e a poesia.

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).

É uma anotação no diário ou invenção de poeta fingidora? Com a linguagem simples, direta, é como se Ana C. dissesse que não há segredos, para logo em seguida apresentar textos como “16 de junho”, cheio de mistérios, personagens nomeados, referências religiosas que se confundem no texto, frases em inglês e a reclamação da autora sobre estar cansada de “ser homem”. Seguindo, após um “último adeus” (CESAR, 2013, p. 29-31) que é, curiosamente, dividido em três partes, os poemas passam a ser intitulados com datas, como escritos de agendas, sendo que o dia 16 de junho repete-se três vezes. Reforçando o tom cotidiano do livro, tem-se o “guia semanal de ideias” (2013, p. 38) e o “jornal íntimo” (2013, p. 39). Fecha a pequena edição um texto em prosa chamado “na outra noite no meio-fio”, com a presença latente de Kerouac em uma narrativa onírica e delirante, na qual há enfermeiras que se contagiam pelas doenças que curam, uma suposta Ângela que já havia sido mencionada anteriormente e a própria Ana, colocando-se como amante do autor de *On the Road*, aqui chamado carinhosamente de apenas Jack.

Em *Correspondência completa*, publicado em 1979, mesmo ano de *Cenas de abril*, o foco é a prosa lírica feita através da intimidade supostamente discreta da carta. Os enigmas da edição epistolar começam logo sob o anonimato em que a autora se coloca, publicando através do “apelido” Ana Cristina C.; o que, segundo Armando Freitas Filho, poderia ser uma tentativa de se assemelhar aos colegas de geração, tão afeitos a apelidos (FILHO, 2013, p. 9). A capa simples, com apenas o nome do livro, o

Revista de Letras Norte@mentos

apelido da autora e a silhueta de um avião, evoca essa qualidade de viajante, que se torna mais forte no livro seguinte, *Luvax de pelica*; tem-se nessa edição um vislumbre da necessidade de estar sempre distante, mas sempre em contato com o local de partida por meio de uma correspondência. Além disso, tem-se uma primeira edição que se coloca como segunda: outra armadilha no esconde-esconde da poeta. Em *Correspondência completa* vê-se “[...] frestas de intimidade, estilo elíptico de quem supõe no leitor um possuidor da chave de todas as significações ocultas no texto” (MORAES, 2013, p. 448). A carioca espalha mistérios que transbordam a pequena edição, que se diz correspondência completa, mas compõe-se apenas de uma carta. Em *Bruta aventura em versos*, documentário de 2011 dirigido por Letícia Simões, Heloísa Buarque de Hollanda comenta sobre o jogo de verdade e mentira contido na carta, sobre as informações falsas inseridas propositalmente para enlouquecer bibliógrafos e nomeia esse jogo como “dicção do engano” (HOLLANDA, 2011). No mesmo documentário, Hollanda coloca a construção do livro como uma sintetização da predileção de Ana Cristina por cartas. Hollanda propôs que a carioca escrevesse uma longa carta e assim a publicariam como livro e ainda reforça: “[...] é sempre a mesma coisa, sai de uma mentira... mentira é uma palavra ruim; sai de um engano, sai de uma ambiguidade” (HOLLANDA, 2011). Armando Freitas Filho complementa essa noção descrevendo a carta como “a construção de uma trança muito bem-feita com fios de conversa verdadeira e linhas de prosa/poesia inventadas” (FILHO, 2013, p. 10).

A brincadeira de real versus ficção, ou melhor, de real&ficção, continua na criação de personagens para reproduzir pessoas reais. Gil é Armando Freitas Filho, Mary é Heloísa Buarque de Hollanda (FILHO; HOLLANDA, 2016), ao mesmo tempo que não são. No texto da carta são simplesmente Gil e Mary, personagens de uma ficção que mascara uma realidade.

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas (CESAR, 2011, p. 50).

Ao se esconder em versos herméticos, ao mesmo tempo que usa de descrições nítidas e cotidianas para simular uma anotação diária, Ana Cristina parece querer fugir

dos dois tipos de leitores que caracteriza por meio de Gil e Mary. Ela brinca com o leitor, planta armadilhas, oculta-se em sua construção poética, em seus personagens, faz de si mesma personagem, talvez “destinatária de uma carta escrita por sua própria personagem” (MORAES, 2011, p. 448)? Ana C. Cesar seria Julia, a remetente, ou simplesmente a escritora que criou Julia para mimetizar Ana Cristina e seus pensamentos? Ao transitar entre a referencialidade do texto poético e a intenção do autor, encontra-se a união de personagem e escritor, biografia e literatura.

Em seguida tem-se *Luvás de pelica*, publicado em 1980, que trás em sua capa a foto do busto de manequim sorridente, mas com um efeito esmaecido, apagado, como fotografia que vai perdendo a cor. A capa e título delicados e femininos pareciam um desafio ao inflamado discurso da mulher moderna da época, como coloca Hollanda, em “A imaginação feminina no poder”: “Mas, de mansinho, como convém, parece que as escritoras de hoje vêm surgindo com alguma coisa de diferente, com um investimento sutil e perigoso em tudo aquilo que a tão decantada mulher moderna introduz em seu discurso” (HOLLANDA, 2013, p. 442). A pequena edição traz um texto predominantemente em prosa, mas sem nunca abandonar os versos, os segredos e a confissão. Sempre pronta a enganar o leitor, é interessante observar uma frequente referência de Ana Cristina a patos, lagoa com patos; quando questionada sobre a significação dessa referência, a autora responde: “Eu não sei por que eu falei muito de pato. [...] Pato é uma porção de coisas, é páthos, é um certo drama que você vive... [...] Às vezes, quando você lê um texto, você pode cair que nem um patinho também” (CESAR, 2016, p. 300). E em *Luvás de pelica*, o tempo todo o leitor cai como um patinho nas armadilhas de Ana C. Ao esperar encontrar um diário de viagem, tem-se, na verdade, um diário nostálgico, a obsessão por cartas, que revela o desejo de regresso. Um texto distante, melancólico e misterioso, definido por Hollanda nas seguintes palavras: “O que parece interessar aqui é precisamente o não ir, o ficar, o voltar e o exercício obsessivo de escrever inúmeras cartas para o ponto de partida, a empenhadíssima construção de um pequeno espaço silencioso, em vez da conquista e da exploração do mundo” (HOLLANDA, 2013, p. 443). Angústia captada em versos como “Era eu que estava longe”, “tenho medo de perder este silêncio” (2011, p. 56). Além da insistência no tom confessional, ao falar de personagens e dirigir-se diretamente a um interlocutor sem nome, como em “Você mandou perguntar detalhes” (2011, p. 55), ou

ao falar de um “ele”, pressupondo que o leitor saiba quem é, ao dizer “Ele me diz com o ar um pouco mimado que a arte é aquilo que ajuda a escapar da inércia” (2011, p. 55).

Entre prosa, verso, fragmentos de cartas, confissões de diário, Ana Cristina Cesar continua a apelar a um interlocutor no lugar do Outro que não encontra em sua viagem. Sem sair do hermetismo de seu jogo de esconder, põe-se em uma posição ambígua de quem se oculta, mas procura pelo Outro. Direciona-se ao Outro. Cria-o. Cria personagens, para estetizar a realidade que mimetiza, até encontrar seu destinatário em si mesma, na personagem de si: em contraposição ao “my dear”, de *Correspondência completa*, tem-se em *Luvas de pelica* um “dear me” (2013, p. 60). Seria, como colocou Reinaldo Moraes, a autora destinatária de si mesma? Uma personagem de si para si? Seguindo nessa constante mescla de realidade e ficção, tem-se nesse livro mais um jogo de A. C., utilizando a verdade como recurso poético, ao opô-la ao “olhar estetizante” da literatura, escrevendo poesia como se estivesse trabalhando sua composição em *Correspondência completa*:

Estou há vários dias pensando em que rumo dar à correspondência. Em vez de rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante [...]. Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida (“Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”) (CESAR, 2011, p. 68).

O texto entre aspas é de *Correspondência completa*. Ao citá-lo, Ana C. compõe o grande cenário de sua obra completa, interligando pontos como pistas para os leitores que queiram desvendá-la, mas, como consequência, o que eles conseguirão é um engano, uma armadilha. A Ana Cristina Cruz Cesar real evanesce na mão do leitor, fica a personagem, a Ana C. de papel. Ou uma mescla entre esta e o vestígio da que escreve. No epílogo do livro, tem-se a resposta da poeta a quem busca resolver seus enigmas: “Como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum alçapão escondido, nem jogos de luz enganadores” (2013, p. 72). Colocando-se como uma mágica que revela seus truques para dizer que, na verdade, não há truque. Ela veste as luvas como se estas representassem a verdade, pois é quando as veste que começa então a revelação dos segredos: não há segredos. Como ela diz, não há coelhos na cartola, mas apenas cartões postais numa valise (2013, p. 73). Ela brinca com o leitor, como se estivesse realmente realizando uma performance diante seu público. Ao final, antes de sair – prometendo que volta para terminar de contar “aquela história verdadeira” – ela retira as luvas e as

deixa no espaldar da cadeira. As luvas funcionam como algo que envolve aquele momento de revelação – como símbolo da verdade. Mas ela as retira no final, antes de sair, como se fora dali fosse a realidade “de verdade”. A realidade tem camadas. E entre elas, Ana C. constrói uma verdade fictícia para o seu texto poético. Sua obra se realiza enquanto mescla de literatura e confissão e elaboração.

Último livro publicado em vida e o primeiro publicado por uma editora, *A teus pés* reúne os três livros anteriores da autora, os quais foram publicados de forma independente, além de material inédito. *A teus pés* veio, em 1981, livre das Sete Chaves do anonimato ao ter, diferente das obras anteriores, o nome da autora sem abreviaturas misteriosas na capa. O que não livra sua poesia das provocações ao leitor. Logo no título, apresenta-se a pergunta: aos pés de quem? Questão trabalhada por Ana C. em seu depoimento no curso Literatura de Mulheres no Brasil:

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 [...]. Uma escrita obcecada. Se vocês forem ver o texto, o tempo todo o texto se refere a alguém: “meu filho” (2016, p. 295, grifos da edição).

Em *A teus pés*, Ana C. distancia-se do predomínio da prosa poética, estabelecido em *Luvas de pelica*, para retornar ao predomínio dos versos, mas sempre transitando entre as duas formas. Como coloca Armando Freitas Filho: “Assim como *Luvas de pelica* ensaiava o romance sempre pretendido, *A teus pés* procurava o poema longo e desviante da prática geral” (FILHO, 2013, p. 12). Tem-se em “trilha sonora ao fundo...”, dentro do tom de narrativa, essa mistura de prosa e verso. Silêncios artificiais. Frases sintéticas. Pontos finais. A autorreferência da poesia: “Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.” (2013, p. 77). Oscilação antagônica. Escrita ansiosa. E mais uma vez introduz-se o tom íntimo das cartas: “E a última, eu já te contei?” (2013, p. 78). Mas a escritora se defende, quase contra si mesma: “Sou fiel aos acontecimentos biográficos.” (2011, p. 79). Em “inverno europeu”, surge um conflito, alguém reclama: “Não sou personagem do seu livro [...]” (2013, p. 82). É a personagem reclamando contra a autora? É a autora se confessando a alguém? Como em *Cenas de abril* cansou de ser homem, aqui cansa de ser personagem? No final, ela descalça as

luvas, seja para falar a verdade ou para, então, inventar. Em “atrás dos olhos das meninas sérias”, tem-se uma autora que pede: “Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco [...]” (2013, p. 94), ao mesmo tempo que tem-se um texto denso que, como já colocado anteriormente por Reinaldo Moraes, pressupõe um leitor possuidor da chave para essas incógnitas que se alastram pela poesia. Uma autora “melindrosa basca com fissura da verdade” (2013, p. 94), mas que inventa e joga com a expectativa do leitor. Em “minha boca também...”, o poema se confessa mentira ao livrar seu interlocutor da verdade (2013, p. 100), para no poema seguinte explicar esse livramento:

te livrando:

castillo de alusiones

forest of mirrors

anjo

que extermina

a dor (2013, p. 101)

Livrar da verdade: esconder-se em outras línguas, em espelhos e alusões; em vez de falar com franqueza: que seria o seu fraco, em “atrás dos olhos das meninas sérias”. Ou “te livrando”: tornando o destinatário real da poesia em um personagem; transformando-o em livro. A edição se encerra com “fogo do final”: a autora se coloca “sem luvas” e escreve um texto que oscila, novamente, entre verso, prosa, diário, com aquele tom ansioso e delirante, similar a *Luvas de pelica* e “na outra noite no meio-fio”, de *Cenas de abril*. Com símbolos e temas recorrentes de sua poesia, como carteiros, cartões postais, datas; após verdades gritadas, Ana Cristina contempla o interlocutor/leitor: “Me jogo aos teus pés inteiramente grata” (p. 121). Está aí a devoção obsessiva ao Outro. Mas está também o jogo, a armadilha, os enigmas que Ana C. propõe aos que a leem, como volta a descrever, em continuação de seu depoimento:

Eu gosto desse título [A teus pés], porque, em primeiro lugar, ele sugere uma devoção religiosa, é a primeira coisa, não é? Depois, ele sugere uma certa humilhação diante de... Ele sugere também romantismo. E aí, a primeira coisa quando eu transei a capa, eu transei a capa com o Waltércio, que é um artista conceitual que eu gosto muito. [...] Então, se fosse “a teus pés”, teria uma mulher jogada aos

pés de algum homem. Ele exatamente sacou que “a teus pés” invertia. O que a gente pensa que é “A teus pés” o texto, de certa forma, dribla: “Não é o que você está pensando” (2016, p. 301-302).

Tem-se na última publicação da poeta um jogo de inversão que vai desde o título, a capa, até as entrelinhas de sua poesia ora hermética, ora cotidiana; de um eu lírico que ora se esconde, ora busca pelo Outro obsessivamente. Uma insistência na oposição e mescla da verdade & ficção que se materializa em diários e cartas: invenções confessas, verdades estetizadas.

IV – (In)conclusões

A análise aqui realizada propõe-se a observar artifícios usados na poesia de Ana C. para simular a verdade, a realidade que tanto busca imprimir em sua obra, para poder, com mais propriedade, enganar o leitor. Recursos que vão desde a escolha da forma de seus poemas – cartas e diários – até à criação de personagens, tudo contribuindo para a tensão que há entre o ocultamento da autora em versos densos e seu apelo obsessivo ao interlocutor. Ela cria uma ilusão referencial por meio de seu jogo com cartas e diários e explica o porquê de sua escolha: “Quando se fala de um amor, de uma paixão, você desejaria ter acesso a isso [diários íntimos]. É como se o meu texto estivesse brincando ou puxando, não é ‘brincando’, é puxando até o limite esse desejo do leitor” (2016, p. 296).

Além disso, o presente artigo traz a visão da própria autora sobre essa temática que impregna sua poesia; visão apreendida por meio de seus trabalhos acadêmicos e de palestras. A tensão entre a Ana C. que fala nos trabalhos e a que fala na poesia deixa a pergunta: qual é a verdadeira? Pode-se dizer que há Anas diversas, sem que uma exclua a outra. A “personagem” criada pela poeta para falar na poesia pode simplesmente não diferir da que realmente escreve, sendo apenas múltiplas faces de um único ser. Esse eu lírico escorregadio da poesia que se admite inventada vai na contramão da tradição que vê no poema a confissão do autor.

Quando o poeta diz inventar, ficcionalizar, autobiografia e literatura se mesclam, verdade pode tornar-se ficção. E não há porque insistir em limitar o eu lírico e o eu do autor a corresponderem-se em absoluto, pois encontra-se beleza nessa intersecção entre os dois e que abre caminho para tantas possibilidades. Entre noções sobre quem foi Ana Cristina Cesar, noções que se misturam como os elementos de sua obra, retorna-se então

à questão: como ler Ana C.? Como Gil ou como Mary? A resposta é vaga, incerta. Como coloca Reinaldo Moraes, seu “[...] texto ultrassintético, [é] desdobrável em muitas leituras, mas nunca esgotável” (MORAES, 2013, p. 448), e por isso mesmo seria um desperdício resignar-se a apenas um modo de leitura para um texto com tantos caminhos. Essa posição reducionista mutila o potencial do texto poético; uma beleza da literatura de Ana Cristina César está no contínuo velar e desvelar, na aproximação e no distanciamento do mistério; ao cair nas armadilhas ou solver os enigmas, permitindo-se ser Mary, Gil e quantos mais forem os possíveis tipos de leitores.

Referências

- ALVIM, Clara Andrade. Os dias ficam. In: CESAR, A. C. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 470-476.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. Tradução de G. B. Spencer. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Estudos 2).
- AZEVEDO, Álvares de. *Cartas de Álvares de Azevedo*. Vicente de Azevedo (org.). 1ª ed. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1977.
- BRUTA AVENTURA em versos. Brasil, 2011. Direção: Letícia Simões. Produtores: Letícia Simões, Luana Fornaciari, Mariana Ferraz. Produção: Matizar Filmes 74 min.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, n. 84, p. 113-128, 1 fev. 2010.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- FREITAS FILHO, Armando. Ana Cristina Cruz Cesar, Ana Cristina Cesar, Ana Cristina C., Ana C., Ana. In: CESAR, A. C. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 7-13.
- FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque. Nota dos organizadores. In: CESAR, A. C. *Correspondência incompleta: Ana C.* 1. ed. Florianópolis: Editora HB, 2016.
- FRIAS, Joana Matos. Um verso que tivesse um blue. In: CESAR, A. C. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 480-490.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. O quarto agosto. In: CESAR, A. C. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 477-479.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. A imaginação feminina no poder. In: CESAR, A. C. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 441-445.

KEROUAC, Jack. *On the road*: pé na estrada. 1. ed. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2015.

MORAES, Reinaldo. Deslumbramentos com a poesia de Ana Cristina. In: CESAR, A. C. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 447-449.

PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. 1. ed. Biblioteca Azul, 2014. 280 p.

SPINA, Segismundo. Curtius. In: CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: EdUSP, 2013. (Coleção Clássicos).

THE AESTHETIC LOOK OF ANA CRISTINA CESAR IN *POÉTICA* AND *CRÍTICA E TRADUÇÃO*

ABSTRACT

Ana Cristina Cesar presents in her work the *topos* of the tension between real & fictional. Facing literature as “aestheticization of the real”, she elaborates a self-conscious poetics of traps and tricks. Analyzing this “diction of tricks”, we observe the development of the *topos* in the four books published by her in life, as well as in her work as an academic, teacher, translator and literary critic. As a result, a style of its own stands out and sometimes it resembles personal notes, diaries and letters: the poetry that walks between falsification and aestheticization, lyricism that unfolds in multiple directions.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Crítica e tradução; Poética; Self-conscience.

Recebido em: 03/06/2020

Aceito: 30/09/2020