

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
JULIA DE CUNTO LEITE MOREIRA DA SILVA



EFEITO ANA C.: PRESENÇA DE ANA CRISTINA CESAR NA POESIA  
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

CURITIBA

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JULIA DE CUNTO LEITE MOREIRA DA SILVA

EFEITO ANA C.:  
PRESENÇA DE ANA CRISTINA CESAR NA POESIA CONTEMPORÂNEA  
BRASILEIRA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, linha de pesquisa Literatura e outras linguagens, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Sandra M. Stroparo

CURITIBA  
2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Silva, Julia de Cunto Leite Moreira da  
Efeito Ana C. : presença de Ana Cristina César na poesia contemporânea  
brasileira. / Julia de Cunto Leite Moreira da Silva. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Sandra Mara Stroparo

1. César, Ana Cristina, 1952-1983. 2. Poesia brasileira. 3. Feminilidade na  
literatura. I. Stroparo, Sandra Mara, 1970-. II. Título.

CDD – B869.144

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **JULIA DE CUNTO LEITE MOREIRA DA SILVA** intitulada: **Efeito Ana C.: presença de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira.**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 31 de Maio de 2021.

Assinatura Eletrônica

31/05/2021 11:32:36.0

SANDRA MARA STROPARO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

31/05/2021 11:22:18.0

MARIANA PATRÍCIO FERNANDES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica

31/05/2021 12:12:26.0

DIEGO GRANDO

Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA)

## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia trinta e um de maio de dois mil e vinte e um às 09:00 horas, na sala vídeo-conferência, Sala virtual, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestrand **JULIA DE CUNTO LEITE MOREIRA DA SILVA**, intitulada: **Efeito Ana C.: presença de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira.**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: SANDRA MARA STROPARO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), MARIANA PATRÍCIO FERNANDES ( UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO), DIEGO GRANDO (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, SANDRA MARA STROPARO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

Observações: A banca destaca a qualidade da pesquisa e do texto, a importância do modo como o trabalho aborda a ligação da poesia contemporânea com a obra da Ana Cristina Cesar, recomendando fortemente a publicação da dissertação.

CURITIBA, 31 de Maio de 2021.

Assinatura Eletrônica

31/05/2021 11:32:36.0

SANDRA MARA STROPARO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

31/05/2021 11:22:18.0

MARIANA PATRÍCIO FERNANDES

Avaliador Externo ( UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica

31/05/2021 12:12:26.0

DIEGO GRANDO

Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA )

### **índice onomástico**

Bressan, Olivia  
Buarque, Helô  
Bueno, Raquel  
Cunto, Duda  
De Cunto, Drica  
Fraga, Gabriel  
Fraga, Rubens  
Freitas, Angélica  
Freitas Filho, Armando  
Garcia, Marília  
Gremski, João  
Hansen, Júlia  
Liuzzi, Laura  
Marques, Ana  
Marzani, Caroline  
Provase, Lucius  
Rizzi, Nina  
Sant'Anna, Alice  
Schier, Eliane  
Schier, Fernanda  
Siscar, Marcos  
Stroparo, Sandra  
Soldat, Seul  
Tirelli Neto, Ismar

### **dedicatória**

E este é para o Sandro, meu pai.

### **Agradecimentos:**

À minha orientadora, Sandra Mara Stroparo, que com generosidade, paciência e muita elegância, me mostrou a poesia como uma percepção dos instantes de deslumbre.

À santíssima trindade: Olívia Scarpari Bressan, Heloisa Buarque de Hollanda e Lucius Provase.

À CAPES, pelos 24 meses de bolsa que viabilizaram esta pesquisa.

[...]

Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor com que te cerco.

Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem.

— **Inéditos e dispersos**, Ana Cristina Cesar



## RESUMO

A poeta carioca Ana Cristina Cesar é entendida como uma referência para diversos escritores contemporâneos em atuação. Sabendo disso, o presente trabalho procura investigar como o efeito da obra da poeta marginal opera na produção de seus herdeiros, partindo de três aspectos marcantes identificados na poética de Ana C.: linguagem, corpo e feminilidade. Para isso, foram analisadas as obras de dez escritores: Alice Sant'Anna, Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Armando Freitas Filho, Ismar Tirelli Neto, Júlia de Carvalho Hansen, Laura Liuzzi, Marcos Siscar, Marília Garcia e Nina Rizzi. Escolheu-se, então, a metodologia de entrevistas, bem como a análise dos textos poéticos dos autores, de modo a compreender os dispositivos explorados pela poeta marginal na escrita contemporânea. Comparando os textos de Ana Cristina Cesar com a obra de seus herdeiros, é possível notar que essa presença produz uma forma de enunciação mais livre e permeada pela intimidade. Para a contextualização da obra da poeta, utiliza-se como base os trabalhos de Ítalo Moriconi (1996), Maria Lucia de Barros Camargo (2003) e Annita Costa Malufe (2010 e 2011). Como fundamentação teórica do efeito, recorreu-se a obra de Wolfgang Iser, em *O ato da leitura* (1996), que analisa a experiência da recepção do texto a partir dos efeitos de leitura que ele produz. Além disso, de modo a entender as relações que a poesia contemporânea estabelece com a tradição literária, recorreu-se às fundamentações de Marjorie Perloff, em *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* (2013). Identificando uma linhagem estética da poesia de Ana Cristina Cesar, é possível compreender os modos como sua escrita autorizou a experimentação de certas práticas poéticas, utilizando-se da escrita missiva, da intimidade e da alteridade.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Efeito; Poesia contemporânea; Linhagem estética.

## ABSTRACT

Ana Cristina Cesar is understood as a reference for several contemporary writers. The present work seeks to investigate the effect of the poet's work in the works of her heirs, starting from three striking aspects identified in Ana C.'s poetry: language, body and femininity. With that in mind, we analyzed the works of ten poets: Alice Sant'Anna, Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Armando Freitas Filho, Ismar Tirelli Neto, Júlia de Carvalho Hansen, Laura Liuzzi, Marcos Siscar, Marília Garcia and Nina Rizzi. We chose the methodology of interviews, as well as the analysis of the each author's poetry, in order to understand the devices explored by the marginal poet in contemporary writing. Comparing the texts of the marginal author with the work of her heirs, it is possible to notice that this presence produces a freer and more intimate form of enunciation. For the contextualization of her poetry, the works of Ítalo Moriconi (1996), Maria Lucia de Barros Camargo (2003) and Annita Costa Malufe (2010 and 2011) are used as a basis. As a theoretical basis for the effect, we used the work of Wolfgang Iser in *The act of reading* (1996), which analyzes the experience of reception from the reading effects the text produces. In order to understand the relationships that contemporary poetry establishes with literary tradition, we took Marjorie Perloff's foundations in *Unoriginal genius: poetry by other means in the new century* (2013). By identifying an aesthetic lineage of Ana Cristina Cesar's poetry, it is possible to understand the ways in which her writing authorized the experimentation of poetic practices, using missive writing, intimacy and otherness.

Key-words: Ana Cristina Cesar; Effect; Contemporary Poetry; Aesthetic Lineage.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| Introdução .....   | 11  |
| 1. Poeta fingidor(a).....                                      | 18  |
| 1.2 Uma Ana .....  | 24  |
| 1.3 Mulher moderna .....                                       | 27  |
| 1.4 Em technicolor .....                                       | 32  |
| 2. A Lei do Grupo .....  | 39  |
| 3. Efeito .....  | 46  |
| 3.1 Linguagem.....   | 51  |
| 3.2 Corpo.....   | 55  |
| 3.3 Feminilidade.....  | 59  |
| 4. Metodologia.....  | 64  |
| 4.1 Metodologia aplicada .....                                 | 68  |
| 5. Dez poetas e Ana Cristina Cesar .....                       | 69  |
| 5.1 Angélica Freitas e a loucura da linguagem .....            | 70  |
| 5.2 Armando Freitas Filho e a não-admissão.....                | 77  |
| 5.3 Ana Martins Marques e o “Self Safari” .....                | 85  |
| 5.4 Alice Sant’Anna e aquela que acabou de deixar a sala ..... | 89  |
| 5.5 Laura Liuzzi e a porta aberta.....                         | 96  |
| 5.6 Júlia de Carvalho Hansen e a poesia ancestral .....        | 102 |
| 5.7 Ismar Tirelli Neto e a trapaça fabulosa .....              | 112 |
| 5.8 Nina Rizzi e a força das coisas palpáveis.....             | 118 |
| 5.9 Marília Garcia e o deslocamento do eu.....                 | 125 |
| 5.10 Marcos Siscar e as muitas Anas .....                      | 131 |
| 6. Considerações Finais .....                                  | 138 |
| 7. Referências .....   | 141 |
| Anexos .....   | 153 |

## Introdução

Efeito é uma palavra a que se atribuem múltiplos significados. De acordo com as definições de dicionário<sup>1</sup>, ele pode ser algo produzido por uma causa, uma consequência. Pode ser também o objetivo e até mesmo a própria execução de algo. Ou, ainda, o resultado de um fenômeno físico, como por exemplo, o efeito borboleta, que diz respeito ao alto grau de sensibilidade das leis termodinâmicas de Newton: esses tratados descrevem mudanças climáticas intensas, afirmando que o bater das asas de uma borboleta poderia propiciar o surgimento de um tufão em outro ponto da Terra, e sustentam alguns dos pressupostos fundamentais da teoria do caos. Essa imagem, mesmo que exagerada, ilustra a definição aplicada a este trabalho: o efeito é o impacto causado por algo, uma impressão.

Ana Cristina Cesar impactou significativamente a poesia contemporânea brasileira, impacto esse que não pode ser dimensionado em fenômenos físicos, mas em palavras, ou melhor, nos versos de uma cadeia de poetas contemporâneos que a seguiram. Isso porque sua escrita íntima e sua lírica fragmentada se tornaram uma referência para as experimentações de diversos escritores brasileiros desde o final do século XX até hoje.

Nascida em 1952, no Rio de Janeiro, a autora demonstrou desde muito nova habilidades na poesia, apresentando uma escrita íntima, confessional, hesitante e mergulhada em jogos de encenação. Partindo de poemas apresentados em forma de diários, cartas e cadernos de viagens, sua produção literária é constituída pelo que Jacques Derrida (1995) entende por vestígios: marcas que não estão presentes, mas que se revelam justamente pela sua ausência, como uma polifonia do que falta.

A poesia de Ana C. se apropria das fissuras do mundo. Produzindo fragmentos e desdobramentos, seu texto se organiza deixando o silêncio em seu rastro. Flora Süssekind resume a escrita de Ana Cristina como “experiência de deslocamento, translado, deriva” (SÜSSEKIND, 1995, p. 57) que, entre as diversas imagens que aludem ao imaginário das águas da praia de Ipanema ao Rio Sena, deixa ambíguo se a poeta também está sem um porto que a ancore. Da mesma maneira, por publicar poemas em edições independentes e manter relações de amizade com poetas ligados à Poesia Marginal, Ana é frequentemente localizada nesse grupo. No entanto, como argumenta Salvino, sua escrita tem uma posição bastante independente, por ser “mais intelectualizada, autocrítica e cônica dos próprios limites” (SALVINO, 2002, p. 64).

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/efeito>. Acesso em 12/03/2021

Outro ponto a ser levado em consideração em sua poética é a constante busca de diálogo com o leitor, colocando a interlocução como matéria primordial para a elaboração de sua obra. Em depoimento sobre *A teus pés*, a autora revelava o desejo apaixonado de submissão, ao mesmo tempo que sua poesia joga com a verdade e engana o leitor.

Agora, “a teus pés” como eu te disse, eu sinto como uma referência ao outro. Inclusive o assunto do texto é uma paixão. Quando você fala em “a teus pés”, você está fazendo “fragmento de um discurso amoroso”. Como é possível estar “a teus pés?” Esquisito isso, “estar a teus pés”. Quando você escreve, você tem esse desejo alucinante e, se você está escrevendo na perspectiva da paixão, ou sobre paixão, a respeito da paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o texto mobilize (CESAR, 2016, p. 264).

Nesse jogo com o leitor, a poeta cria, através de apropriações de textos de outros autores, missivas amalgamadas, ruídos e encenações de diálogos, uma travessia para um eu lírico fragmentado. Ao trazer elementos do universo feminino e do corpo, a autora recria a intimidade através da desconstrução. Esse método composicional, que articula a dissolução do sujeito, que encena o confessional e se coloca, dissimuladamente, aos pés do leitor, é o que atrai muitos olhares para sua obra, inclusive de poetas que buscam assimilar desse trabalho formas de reivindicar a sensibilidade e reformular o que se entende pela vida e pelo sujeito.

Por isso, a âncora que Ana Cristina Cesar lançou ao espaço se fixou nos trabalhos poéticos de novas gerações. Em 2016, seu nome correu as páginas de blogs, jornais e revistas e um punhado de repórteres desavisados e críticos literários generalistas se empenharam em desvendar a questão: “Quem foi Ana Cristina Cesar, a poeta homenageada da FLIP” (GADELHA, 2016). Muitos desses textos ressaltavam a questão de gênero relacionada a essa escolha: em treze anos, Ana foi a segunda mulher a receber a homenagem da Festa Literária de Parati. De alguma forma, isso reforçou a ideia de um papel – muitas vezes até inadequado – de referência máxima para uma poesia de mulheres. Nos ensaios escritos por ela, essa era uma questão recorrente e permeada de dúvidas. Ao mesmo tempo em que achava que o enquadramento a uma chamada “literatura de mulher” poderia ser uma condenação, também observava alguma afinidade com a escrita de outras poetas como Ângela Melim (CESAR, 2016).

Nesse sentido, Ana C. não chegou a definir o que, para ela, seria uma poética de mulheres, mas perseguiu o que poderia ser uma estratégia da poesia de mulheres em busca de uma escrita livre das marcas da delicadeza e da sensibilidade, principalmente, mas que fosse suficientemente porosa (isto é, criadora de espaços de entrada) para que, afinal, pudesse acolher

o que ela chama de “temas de mulher”. Esse parece ser o papel funcional e estratégico da intimidade, do segredo, do jogo simulado e cruzado com seu suposto leitor. E é inegável que esse fazer poético foi inspirador para uma nova geração de poetas do gênero feminino. Muitas afirmam, inclusive, que o pontapé para começar a escrever foi dado depois de conhecerem a obra da autora. Ana C. foi um começo, como afirma a carioca Alice Sant’Anna em entrevista à Folha de S. Paulo.

A influência da Ana para mim é total. Se puder escolher uma pessoa que me fez escrever poesia, foi ela. O que me atraiu foi ser muito coloquial o tempo todo e fazer o tempo todo esse jogo da falsa intimidade. Não há nenhum segredo, na verdade: ela está no domínio total do que conta (FALSO, 2013).

Na mesma reportagem, a gaúcha Angélica Freitas afirma que Ana Cristina era diferente de tudo que havia lido na adolescência. "Eu a li aos 15 anos. Até então, tinha escrito uns versinhos. Os poemas me causaram grande estranhamento. Muita coisa ali era um mistério. Mas um mistério que mostrou que poesia também pode ser investigação"(ibid.) Na FLIP, em uma mesa intitulada “A teus pés”, a escritora Laura Liuzzi contou que “embora digam que somos herdeiras [de Ana C.], acho que ela abriu uma porta, mas escolhemos outros caminhos” (MEIRELES, 2016, p. 1).

Para Heloisa Buarque de Hollanda, a porta foi aberta com o uso de recursos estereotípicos das mulheres de maneira crítica:

Ela pegou a sedução, o engano, a roupa e ficou brincando com isso de uma maneira muito crítica. Eu acho a Ana uma poeta feminista. Às vezes, ela se dizia feminista, às vezes ela dizia que não, mas fazia crítica o tempo todo da imagem da mulher. Só que elas queimavam sutiã e, ao invés disso, a Ana brincava com o tirar e pôr da luva (ANA 60, 2012).

Além de Angélica, Alice e Laura, encontramos referências e aproximações à poética de Ana C. em diversas autoras, como Marília Garcia, Nina Rizzi, Ana Martins Marques e Julia de Carvalho Hansen. Mas, a poeta marginal não foi referência apenas para as mulheres. Dicção poética, disfarce da intertextualidade, linguagem fora do eixo: todos esses elementos foram atrativos para poetas como Armando Freitas Filho, Marcos Siscar e Ismar Tirelli Neto. No entanto, fica difícil excluir a questão do gênero na observação do efeito gerado pela obra de Ana Cristina Cesar. Siscar, poeta, professor e grande estudioso da obra de Ana, dialoga com os textos da autora em suas publicações, sobretudo no que diz respeito à ideia de teatro da

sinceridade e o uso de uma dicção mais íntima. Seu último livro, *Isto não é um documentário*, lançado em 2019, aponta um diálogo entre cinema e poesia, indicando uma imbricação dessas duas linguagens em seu fazer artístico. Em relação à obra de Ana Cristina Cesar, ele dialoga com o trecho de “Percebo ainda que sou eu que sou vivida, sou eu que sou grafada, sou eu também que escuto em surdina o velho discurso que me grafa” (CESAR apud SISCAR, 2019, p. 12), em referência aos fragmentos das experiências de vida inscritos no eu-poético. “Eu” que, para Ana C., é múltiplo, desdobrável. Ismar Tirelli Neto, na obra *Ramerrão*, conversa constantemente com a escrita de Ana Cristina, uma vez que faz uso de gêneros epistolares e cria um deslizamento entre prosa e poesia. Por sua vez, Armando Freitas Filho, amigo e curador da obra de Ana C., disse não ter sido influenciado por Ana Cristina mas que aconteceu o contrário: por ser mais velho que a autora, ele seria uma influência para ela. No entanto, é possível observar referências à poeta em diversos poemas seus<sup>2</sup>. Curiosamente, ele afirma constantemente a diferença com que a obra de Ana é recebida por homens e mulheres.

Eu fico espantado com a recepção dela; majoritariamente são mulheres. Os homens não sabem o que estão perdendo. Era hora dos homens aparecerem junto das mulheres para verem essa poesia, para entenderem essa insinuada e insinuante poesia. Enquanto a poesia marginal era [...] polaroid, instantânea, a poesia da Ana era o reflexo daquele momento, era uma poesia de reflexão (ANA 60, 2012).

Pouco antes de finalizarmos o texto desta dissertação, a publicação da antologia *As 29 poetas hoje* (2021), de Heloisa Buarque de Hollanda, reforçou a importância de nossa pesquisa. 45 anos depois do lançamento de *26 poetas hoje* (1976), que lançou o nome de Ana Cristina Cesar como expressão da poesia contemporânea brasileira, a autora organizou uma nova antologia que coloca a poesia produzida por mulheres no seu cerne, reconhecendo Ana C. como o pontapé para uma poética centrada em temas de mulher e na enunciação de uma voz feminina. O que antes era um solo hoje se tornou uma polifonia de vozes que abrigam temas potentes ligados à quarta onda feminista.

Por essa razão, este projeto busca compreender como o efeito da obra de Ana Cristina Cesar opera na contemporaneidade, período caracterizado por uma produção poética intensa e plural, preche de formas e temáticas.

---

<sup>2</sup> Inclusive, no livro *Arremate* (Companhia das Letras), ainda em prelo, como mostram os poemas divulgados no Jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/02/leia-poemas-ineditos-de-armando-freitas-filho-que-completa-80-anos.shtml> Acesso em 09/09/2020.

Como jornalista, escolhi um método não usual para a organização deste trabalho, utilizando entrevistas como base da pesquisa. Além de abrir os espaços discursivos da análise acadêmica sobre a poesia de Ana Cristina Cesar, essa metodologia se propõe a documentar as vozes contemporâneas que referenciam uma importante autora para a literatura brasileira. As perguntas são fios condutores para a investigação dessa linhagem estética, e o contato com os autores foi a forma encontrada para emprestar um olhar atento também à poesia praticada na atualidade.

O texto desta dissertação foi estruturado da mesma maneira como é feita uma reportagem, buscando responder as seis perguntas elementares da prática jornalística: O quê? Quem? Quando? Onde? Como? Por quê? Já que a introdução se ocupa do “O quê?”, o primeiro capítulo, intitulado “Poeta fingidor(a)”, responde à pergunta “Quem?”, propondo-se a apresentar a vida e a obra de Ana Cristina Cesar. Para isso, retomo algumas das reflexões críticas propostas por Ítalo Moriconi (1996), Maria Lucia de Barros Camargo (2003) e Annita Costa Malufe (2010 e 2011). O “Quem” foca especialmente nas características mais marcantes da escrita de Ana: o diálogo com a tradição literária, seus procedimentos de composição envolvendo apropriações e colagens e o uso de uma escrita missiva em tom confessional levando a um processo de ficcionalização do “eu”.

Nesse aspecto, analisamos que a sobrevida da poesia de Ana Cristina Cesar não se dá apenas pela leitura de seus textos, mas pela valorização de seu comportamento, viagens, beleza e até mesmo pelo modo como se vestia, bem como a depressão que culminou em seu suicídio. Entendemos que, como este trabalho trata de uma investigação da presença de Ana C. em outros poetas, não é possível abandonar, ao longo da análise, completamente sua biografia.

Dito isso, propomos uma reflexão sobre a construção da figura mítica de Ana Cristina Cesar em torno da imagem de poeta bela e trágica que se criou, como uma convenção, em torno dela. Para isso, será utilizado o estudo do teórico francês Nicolas Bourriaud em “Formas de Vida”, que analisa o embaralhamento entre arte e vida inaugurado na modernidade. A partir desse momento, o artista desvia a produção artística do domínio do trabalho para o desejo, transformando seus modos de vida em arte. Assim, além de buscar privilegiar as discussões elaboradas pelos autores supracitados, tais perspectivas teóricas serão acompanhadas de um cunho metodológico embasado nos relatos de poetas contemporâneos, obtidos através de entrevistas realizadas para compor este trabalho.

O segundo capítulo, chamado “A lei do grupo”, fica responsável por responder duas perguntas: “Quando?” e “Onde?”, apresentando o contexto da geração marginal que ocupou a cena poética do Rio de Janeiro na década de 1970. Essa parte faz uma breve análise sobre os



encontros e desencontros de Ana Cristina com a poesia marginal, comparando sua escrita ao trabalho elaborado pelos poetas da mesma geração. As contribuições de Heloisa Buarque de Hollanda (2004), Flora Süssekind (1985) e Lucius Provase (2010) em seus estudos sobre a geração marginal são de grande importância para a realização deste estudo.

O terceiro capítulo recebe o nome de “Efeito” e ele se encarregará de responder “Por quê?” Por que o trabalho de Ana Cristina Cesar causa um efeito na escrita contemporânea? Para isso, trataremos de analisar as características da poética de Ana Cristina Cesar que estruturam sua linhagem estética. O trabalho de Marjorie Perloff em seu livro *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* (2013) é imprescindível para este estudo, já que a autora elabora o argumento de que nenhum texto é uma criação absolutamente original, isto é, criado do zero. Para ela, fenômenos como os de apropriação e citação são importantes mecanismos para a criação artística, contribuindo para a disseminação das obras e para a formulação de novos meios de compor.

Escolhemos “efeito” como uma categoria crítica para explicar a recepção da obra de Ana Cristina Cesar, diferentemente de linhagem e influência. Para essa fundamentação, abordamos a obra de Wolfgang Iser *O ato da leitura* (1996), em que ele trabalha com a recepção de um texto literário de maneira mais individualizada, analisando os efeitos da obra no leitor por meio da experiência de leitura, aspecto abordado nas entrevistas feitas com os poetas pesquisados. Para Iser, essa prática pode elevar a consciência coletiva sobre a literatura de maneira ativa, já que a recepção do texto colabora para a investigação de significados e apresenta novos conceitos importantes relacionados à teoria literária.

O quarto capítulo se encarrega de responder à pergunta “Como?”, descrevendo a metodologia para a investigação desse efeito, que consiste em entrevistar poetas contemporâneos a fim de saber, pelas suas próprias palavras, como observam a relação de seus trabalhos com a poética de Ana Cristina Cesar. As entrevistas são consideradas técnicas de observação direta, permitindo maior proximidade com os objetos de pesquisa.

Depois, no quinto capítulo, analisamos os trabalhos de dez poetas contemporâneos que dialogam com a poética de Ana Cristina Cesar: Angélica Freitas, Armando Freitas Filho, Ana Martins Marques, Alice Sant’Anna, Laura Liuzzi, Júlia de Carvalho Hansen, Ismar Tirelli Neto, Marília Garcia e Marcos Siscar. As entrevistas realizadas com os autores foram imprescindíveis para a condução dessa pesquisa e nortearam a elaboração da linhagem estética proposta neste projeto.

Sabemos que, quase quatro décadas após a sua morte, a poesia de Ana Cristina Cesar resiste. À medida que respondia às inquietações de seu tempo, também lançava suas palavras para o

futuro, tecendo uma complexa rede de conexões, sentidos e significados. Compreender esse efeito é uma forma de ressignificar os processos de referência e reverência ao passado que a poesia contemporânea usa para enfrentar o hoje e mapear o amanhã.

## 1. Poeta fingidor(a)

*Quando você lê um texto, você pode cair que nem um patinho também - Ana Cristina Cesar.*

Um caderno datado de 1961 contém na capa um alerta aos leitores que se aventuram em seus escritos: “Poesias – Só leia se estiver com o coração puro e doce”. Sessenta anos depois, ainda seguimos o pressuposto de uma Ana Cristina Cesar de apenas nove anos de idade para encarar seus versos futuros. Ler com o coração, isto é, com desprendimento e sensibilidade, para chegar aos meandros de uma intimidade que ao mesmo tempo se esconde e se revela, permeada de interditos e hesitações.

Nascida em 2 de junho de 1952, no Rio de Janeiro, Ana Cristina Cesar cresceu em uma família protestante culta da classe média. Seu pai, Waldo Aranha Lenz Cesar, era sociólogo e teólogo, com participação ativa no movimento intelectual. A mãe, Maria Luiza Cesar, era professora de literatura. Nesse cenário, Ana Cristina demonstrou muito nova habilidades na poesia, recitando versos a sua mãe desde seus quatro anos e publicando pela primeira vez em 1959, aos 7 anos de idade, no jornal carioca Tribuna da Imprensa. Seus poemas escritos na infância apareceram em um artigo intitulado “Poetisas de vestidos curtos”, escrito por Lúcia Benedetti, que reconhece seu talento precoce:

Ao entregar ao público os versos de Ana Cristina, sinto a mesma natural reação de alguém que vê nascer uma flor num canteiro cultivado. Ana Cristina começou a fazer poemas antes de saber ler e escrever. O mecanismo de escrita ainda não está para ela suficientemente adestrado para correr em socorro de sua inspiração poética (ALMEIDA, 2013).

Sua juventude foi marcada por uma atividade poética expressiva. Em 1969, fez um intercâmbio na Inglaterra com uma bolsa concedida pelo Rotary Club. Lá começou a ler literatura inglesa, o que ajudou a despertar seu interesse pela tradução de peças literárias, além de estabelecer contato com autores que anos depois influenciaram suas obras. Iniciou a graduação em letras (português e literatura) na PUC-Rio em 1971 e licenciou-se em 1975. Ainda durante a graduação, lecionou português e inglês, realizou pesquisas no Nordeste e exerceu monitoria na cadeira de teoria da literatura. Em 1976, Ana Cristina Cesar ganhou maior visibilidade e fama com a antologia poética 26 poetas hoje, publicada por Heloisa Buarque de Hollanda, professora que viria a ser sua orientadora de mestrado. Em 1978, ingressou no

mestrado em Comunicação na UFRJ, com uma pesquisa sobre literatura e cinema. O livro *Literatura não é documento*, publicado em 1980, é resultado dessa pesquisa. Seus estudos de pós-graduação incluíram ainda um mestrado em teoria e prática da tradução literária, na Inglaterra, na Universidade de Essex, entre 1979 e 1981, no qual obteve com distinção o título de “Master of Arts”. Ana Cristina acumulou experiências profissionais como professora, tradutora, jornalista e crítica literária, o que lhe permitiu ser caracterizada como escritora-crítica.

Suas publicações podem ser resumidas em um parágrafo. O primeiro livro, *Cenas de Abril*, foi lançado em 1979 de forma independente. Seguem-se *Correspondência Completa*, uma carta ficcional, e *Luvas de Pelica*, publicado em 1980. O último, lançado em 1982, recebeu o título *A Teus Pés* e reuniu as obras publicados até então e ainda a inédita que nomeia o volume. Aos 31 anos, em 1983, cometeu suicídio. Após sua morte, o poeta e amigo Armando Freitas Filho (1940) organizou sua obra e promoveu o lançamento dos livros *Inéditos e Dispersos*, em 1985, *Escritos da Inglaterra*, 1988, e *Escritos no Rio*, 1993.

No entanto, Ana Cristina construiu um projeto original ao instituir uma dicção poética inusitada no campo literário brasileiro. As investigações sobre sua escrita já renderam trabalhos e estudos que aumentam a cada ano uma vasta fortuna crítica. Para Regis Bovincino (1998) um dos motivos para a autora encontrar um lugar na poesia brasileira está no fato de ter levado ao limite mais extremo as tendências praticadas em seu tempo. Isso lhe garantiu uma posição muito particular, sem implicar uma ruptura com a Poesia Marginal, mas também distanciando a autora de propostas antiliterárias e formalmente simples.

É preciso assumir que a poeta tinha consciência dessas tensões, e por isso se colocava à margem da margem, para além dos limites da própria linguagem. Tais marcas resultaram na criação de uma série de jogos e armadilhas construídos cuidadosamente para compor um projeto de escrita arrojado, de modo a questionar algumas convenções literárias como os gêneros literários, o lugar do autor e o obscurantismo biográfico. De acordo com Clóvis Carvalho Britto, o texto de Ana Cristina Cesar é elaborado como criador, não como criatura.

Ao desconstruir cartas e diários instituindo armadilhas para alguns dos expedientes comumente utilizados no gênero confessional; incorporar e esfacular projetos de autores distintos; deslocar os limites entre prosa e poesia, vida e literatura, ficção e confissão; Ana sublinhou uma poesia hesitante cuja instabilidade dos não-ditos constituiu uma de suas linhas de força. (BRITTO, 2011, p. 260)

Para Flora Süssekind (1995), o projeto de Ana Cristina pode ser definido como uma poesia-em-vozes, marcada pela colagem de fragmentos, teatralização de uma intimidade, bem como a construção de uma imprecisão calculada. Tais operações são feitas através de resíduos de outros textos, como pode ser observado no trecho do poema “Fogo do final”: “É para você que escrevo, hipócrita. / Para você - sou eu que te sacudo os ombros e grito verdades/ nos ouvidos, no último momento. / Me jogo aos teus pés inteiramente grata” (CESAR, 2013, p. 121). Aqui, há uma nítida referência ao leitor hipócrita de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire (2013). O poeta francês é uma das principais referências literárias de Ana Cristina Cesar, aparecendo, inclusive, na série de poemas “gatoográficos” em *Inéditos e dispersos*, construídos a partir dos poemas de Baudelaire sobre os felinos.

Ao final de *A teus pés*, há um “índice onomástico, em que ela reúne muitas de suas referências literárias: Elizabeth Bishop, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Octávio Paz, Walt Whitman, entre outros autores. Em *Inéditos e Dispersos*, ela escreve:

[...]  
 Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no  
 índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor  
 com que te cerco.  
 Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem.  
 (CESAR, 2013, p. 281)

A poeta acaba por revelar seu processo de escrita: poemas rasurados, revirados ou desentranhados de outros poemas. A intertextualidade é confessada e demonstrada como uma farsa. No entanto, no índice onomástico, em que conta o rol de poetas canônicos e celebrados, estão os “ladrões de quem roubei versos de amor” (ibid.). A literatura é produzida, então, por ladrões que roubam de ladrões. “Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo” (CESAR, 2013, p. 83). E dessas revelações, a autora faz do próprio leitor seu cúmplice e traidor: “É para você que escrevo, hipócrita” (ibid, p. 281).

É recorrente o uso de trechos de outros poemas, biografias e anotações mesclando fragmentos de diários e correspondências da autora, e por essa razão é difícil definir autoria. Em sua tese de doutorado, Diamila Medeiros dos Santos analisa os procedimentos de intertextualidade utilizados por poetas brasileiros na contemporaneidade. Autores como Marcos Siscar, Marcelo Ariel, Bruna Beber, Angélica Freitas, Paulo Glenadel e Gustavo Gontijo Flores são ali flagrados na “ladroagem”. Utilizando a frase de Octavio Paz “um traço característico não é um traço exclusivo” (PAZ apud DOS SANTOS, 2020, p. 25), seu trabalho aponta como

os métodos de apropriação são importantes para um maior entendimento da poesia brasileira contemporânea e de que maneira isso se configura como um elemento produtivo para sua elaboração. Nesse sentido, ela observa que os processos de referenciação acrescentam aos textos “camadas de leitura e de sentido” (ibid, p. 243), jogando com a ideia de genialidade e originalidade que, na verdade, se constituem como uma capacidade de inventar algo novo a partir do que já existe.

Em todos os processos analisados há a instauração de um paradoxo, já que embora essa noção de não-originalidade ou mesmo de escrita não-criativa dê a impressão de que essa poesia é dessubjetivada, o que se empreende é uma forte subjetivação, já que todo processo de construção da voz poética se dá com base no estabelecimento pessoal de cada um desses paideumas (ibid, p. 242)

Para Silviano Santiago, a apropriação é “uma ideia roubada, ou uma imagem ou palavras pedidas de empréstimo” (SANTIAGO, 2000, p. 19). Nesse contexto, o crítico brasileiro cita um pensamento de Paul Valéry: “Nada há mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY, apud SANTIAGO, 2000, p. 19).

Ana Cristina Cesar, como já vimos, apropria-se em diversos momentos da obra de outros autores. Há um sentido de retomar a palavra do outro e fazê-la sua, já que as apropriações são parte desse processo de recriação do que já existe, explorando novas possibilidades de sentidos. Essa procura pelo frescor das novas experiências é parte de um processo de conhecimento de si mesmo e do outro, abrindo espaços para um diálogo com o leitor.

É importante ressaltar que a autora travou uma intensa busca por uma voz própria em sua escrita, como aponta Moreira (2014, p. 20): “a voz encontrada é capaz de seduzir o leitor a sentir-se muito íntimo, quase cúmplice e testemunha de uma história de paixão e, também, silêncios”; Sua escrita, considerada confessional e autobiográfica, é, na verdade, uma ficcionalização desses dois aspectos, sendo capaz de confundir o leitor, que acredita estar diante de uma revelação íntima. Na confusão entre vida e obra “talvez Ana C. tenha trazido à superfície do corpo do poema a experiência radical do encontro com o não sentido” (ibid).

Dessa forma, o projeto literário da poeta aparece enunciado no poema “Estou atrás”.

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 (CESAR, 2013, p. 164)

Aqui, podemos elencar duas questões pelas quais esse poema resume a busca de Ana Cristina Cesar por uma linguagem poética. Primeiro, porque é um poema que se inspira bastante nas ideias de Manuel Bandeira em “Poética”. No entanto, o texto de origem afirma justamente o que o escritor não quer para sua escrita, como mostra a primeira estrofe:

Estou farto  
Do lirismo bem comportado  
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor [...] (BANDEIRA, 2000, p. 32)

Na releitura de Ana Cristina, o texto indica um desejo de radicalização, em busca do que está além do significante, um sentido até então indisponível para tais palavras. No entanto, o “nascimento a mais da palavra” implica, primordialmente, sua própria morte. Dessa manobra, cria-se uma fissura da qual a poeta tinha consciência, como revela o seguinte trecho:

Você se importaria de ler algo sórdido? Não, não é bem algo sórdido, pelo contrário, é uma página importante que testemunha a obsessão de registrar todos os pormenores de uma mente e todo o desenrolar da história do pensamento. Eu me curvo e me escondo ante o que escrevi ao me entregar totalmente a esta obsessão. E sinto inclusive o infeliz medo da tua leitura, mas fico subitamente feliz porque percebo que deste modo posso fazer outros textos que tematizem o medo e depois falemos do texto que escrevi para aplacar os primeiros textos. (CESAR, 2013, p. 351)

As angústias e medos são, assim, matéria para a escrita da poeta. Mas, como aponta Moreira, à medida que se colocou diante desses sentimentos, “também procurou se defender dos efeitos dessa escrita, através dos chamados ‘cadernos terapêuticos’” (MOREIRA, 2014, p. 24). Para Ana Cristina, a angústia se manifesta como “fala entupida” (CESAR, 2013, p. 244) e a saída é “escrever como quem fala tudo” (ibid), usando a escrita missiva como terapia. Segundo Maria Lúcia de Barros Camargo, “o diário pode ser o espelho em que o eu, vendo a si mesmo na dialética entre o fora e o dentro, vai constituir sua própria imagem” (CAMARGO, 2003, p.270). Dessa forma, Ana demonstra que o trabalho com a linguagem não é livre de riscos. É possível observar os efeitos dessa escrita turbilhante no poema “Fagulha”:

Eu não sabia  
que virar pelo avesso  
era uma experiência mortal (CESAR, 2013, p. 154)

Os lugares também são parte constitutiva da subjetivação da poesia de Ana Cristina Cesar. Sua produção é marcada pela vida de classe média da zona sul do Rio de Janeiro. Esse circuito literário era frequentado por outros poetas que também elaboraram obras no âmbito universitário. Em comum, eles produziam discursos críticos sobre seu ofício e a situação da poesia no seu tempo. Esses autores circulavam em meio a outros artistas nas praias de Ipanema, marcavam presença nas tardes boêmias nos casarões de Santa Teresa, nos botecos de Botafogo, cinemas de Copacabana, bem como nas festas no Jardim Botânico e nas dependências livres do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Essas práticas sociais aparecem muito nos poemas de Ana Cristina e a inserem em um cenário muito particular na poesia brasileira, a marginal.

Por outro lado, a experiência em terras estrangeiras também marcou profundamente sua escrita. Quando cursou seu mestrado na Universidade de Essex, na Inglaterra, escreveu as obras *Luvax de Pelica* e *Escritos da Inglaterra*, sendo estas povoadas de topônimos e estrangeirismos, descrições de paisagens e olhar estrangeiro sobre o cotidiano. O deslocamento também é tomado como instrumento de concreção de uma poética.

A experiência do sujeito diante da paisagem exterior proporciona a descoberta de novos ângulos da intimidade, o que acaba por fundar paisagens interiores. É interessante notar que o eu lírico se coloca diante da paisagem expressando a ausência e a fragmentação do sujeito. O olhar emprestado pela autora é cético e, ao mesmo tempo, desejante, expressando uma forma nada convencional de enxergar o mundo.

As paisagens cansei-me das paisagens  
Cegá-las com palavras rasurá-las

As paisagens são frutos descabidos  
Agudos olhos farpas sons à noite  
Espaço livre para erro regiões recompostas  
Por desejo [...] (CESAR, 2013, p. 207).

As alternâncias entre carta, diário e poesia são compõem a trajetória desses deslocamentos, já que seus textos poéticos partem de um processo de percepção do estrangeiro. Em sua escrita missiva, há uma fusão entre aspectos biográficos e ficcionais: reiteradas vezes a voz poética põe em discussão o caráter de fingimento do texto literário.



Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços (...) Te amo, e parto, eu incorpóreo, triunfante, morto. (CESAR, 2013, p. 123)

O que ela chama de “eu incorpóreo” se faz presente não só na escrita missiva, mas também em prosa como ensaios, anúncios e matérias de jornais. Tais peças são elaboradas de tal forma que, nas mãos da escritora carioca, são atravessadas pelo “olhar estetizante” (CESAR, 2013, p. 68). Mas, não é só isso: a autora revela ser ela mesma sua própria obra, caindo do livro, entregando-se ao leitor que a segura, que a lê.

Assim, a escrita de Ana Cristina assume diferentes formas ao entrar em contato com outros sujeitos, tempos e espaços. Ao mesmo tempo, o “eu incorpóreo” procura criar um corpo escrito enquanto fornece pistas (suspeitas) de vida. A ficcionalização do eu parece tornar essa poética ainda mais rica do que qualquer fonte puramente documental. Afinal, “Literatura não é documento”, nas palavras de Ana Cristina Cesar (2016, p. 19)<sup>3</sup>.

## 1.2 Uma Ana

forma sem norma  
defesa cotidiana  
conteúdo tudo:  
abranges uma ana (CESAR, 2013, p. 36)

Aqui, estamos diante de um impasse. “Uma ana”, não muitas anas. Embora fragmentada, Ana Cristina Cesar contém um universo em si mesma. A tradição e a normatividade literária – isto é, a adequação à métrica, a construção de um eu lírico bem delimitado, a inclusão de gêneros literários heterogêneos – são substituídas pelas múltiplas possibilidades de um projeto arrojado, pautado pela liberdade de criação. Isso pode ser notado no poema em questão, pertencente ao grupo de poemas “do diário não diário ‘Inconfissões’”. Os oito poemas que o formam apresentam uma linguagem trabalhada com riqueza de detalhe.

---

<sup>3</sup> “Literatura não é documento” é o título do ensaio originado da pesquisa de mestrado de Ana Cristina Cesar, realizada entre 1977 e 79 na Escola de Comunicação da UFRJ, sob orientação de Heloisa Buarque de Hollanda. O trabalho analisou as representações do literário utilizados no cinema. Nele, a autora discute o uso da literatura como afirmação da identidade nacional no ensino brasileiro e como a produção de um documentário envolvendo a literatura – sobre a vida e obra de algum autor, por exemplo – reflete na divulgação e circulação de uma obra. No entanto, a ideia do “documentar” está arraigada a um estatuto de oficialidade e verdade, elementos que, para a pesquisadora, são problemáticos para o exercício da arte literária. Nesse sentido, ela propõe que tais produções rompam com o “aparato didático-objetivo ou didático-comovedor” (CESAR, 2016, p. 30) que a produção documental postula. Assim, ao afirmar que a literatura não é documento, ela coloca em dúvida os aspectos autobiográficos retirados de uma obra e as pretensões de uma verdade documental.

A autora utiliza-se da metalinguagem, uma vez que “forma sem norma” também se refere às escolhas formais do próprio texto, cujos versos aparentam a estrutura de um soneto, mas, olhando atentamente, percebe-se que não têm regularidade métrica. Essa corrupção da forma exhibe a sagacidade e o cuidado da poeta na elaboração do poema.

As ambiguidades em torno de “uma ana”, esta que é “conteúdo tudo”, mas é múltipla e fragmentada, são frequentes em seus poemas. As dúvidas sobre essa identidade podem ser observadas também no poema a seguir: Sua voz poética entrará em “defesa cotidiana” de um “tudo”, que “por acaso” revelará “uma ana”. As perguntas sobre essa identidade que se constrói são constantes em seus escritos, como no poema a seguir:

Pergunto aqui meus senhores  
 Quem é a loura donzela  
 Que se chama Ana Cristina  
 E que se diz ser alguém  
 É um fenômeno mor  
 Ou é um lapso sutil? (ibid, p.151)

Colocando em tensão o eu lírico do poema, a autora reafirma o fato de que, mesmo expondo a si mesma constantemente, ainda assim não será mais “si mesma”, mas um sujeito ficcional. A própria poeta, em depoimento sobre sua obra, ressalta que “se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou” (CESAR, 2013, p.262).

Uma marca dessa troca de sujeito é a criação da personagem Ana C., “eu” poético permeado por jogos e truques. Como aponta Salvino, o sujeito ali representado é necessariamente diferente da autora Ana Cristina Cesar.

Se Fernando Pessoa criou uma série de heterônimos, cada um marcado por um certo caráter textual, um conjunto de “personagens” com voz peculiar, a poeta brasileira dá à luz uma única personagem, que engloba todas as vozes que se cruzam em sua poesia, caracterizada pelas hesitações e pela incerteza de seus limites (SALVINO, 2011, p. 67).

É curioso notar que a própria autora confessa um desejo inalcançável pelo procedimento estético de Pessoa: "(...) Quisera dividir o corpo em heterônimos - medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo." (CESAR, 2013, p. 21). No entanto, a deformação de seu nome gerou apenas uma personagem: uma Ana que contém um tudo.

Nesse sentido, a primeira aparição do nome “Ana C.” ocorreu em uma carta enviada em outubro de 1979, de Londres, a Heloisa Buarque de Hollanda. Observando sua escrita missiva

percebemos que, a partir desse momento, essa se tornou a assinatura mais utilizada pela escritora em suas correspondências. No entanto, chama a atenção a afirmação dessa escolha: “adotado de vez o nome de Guerra” (CESAR; FREITAS; HOLLANDA, 1999, p. 40). A autora assume, então, esse conflito contra o “eu”, em defesa do sujeito em mudança constante, desgarrado, que vai se delineando em sua escrita.

Em pesquisas sobre a obra de Ana Cristina Cesar, estudiosos como Luciana Maria di Leone apontam uma associação a um nome que, acredita-se, deve ter sido intencional por parte da poeta. “Ana C.” é semelhante a “Anna O.”, pseudônimo de Bertha Pappenheim, utilizado por Freud para relatar o caso da mulher considerada a primeira histérica diagnosticada do discurso psicanalítico. Sobre isso, Leone ressalta um dado importante:

Seus sintomas mostraram alívio depois de falar livremente, fato no que Joseph Breuer, seu médico e colega de Freud, achou um método de cura nesse discurso catártico, tratamento que seria a base de todo o método psicanalítico. A mesma ideia de fala como cura, seria colocada e problematizada por Ana C. em seus textos de forma ostensiva [...] (LEONE, 2007, p. 16)

A pesquisadora afirma que a assinatura “Ana C.” não pode ser encarada apenas como pseudônimo literário. É um nome de autora, o que reconfigura todo o caráter íntimo de sua escrita missiva. Isso é observado em uma proposta cômica feita por Ana à amiga Ana Cândida: “Vamos fazer uma coisa? Eu faço um livro com as tuas cartas e você faz um com as minhas, com faro e certo distanciamento. Quando estiverem prontos, as autoras censuram os respectivos” (ibid, p. 276). Portanto, a “guerra” ocorre tanto na esfera pública quanto na privada; espaços em que a representação de si está em jogo.

“Ana C.” nos permite referir essa tensão que perpassa toda a produção de Ana em diferentes modulações, pois estaria num “entre” a pessoa e o texto, pois “Ana C.” não seria apenas o índice que remete a uma biografia ou a uma psicologia individual, mas à rede conceitual (LEONE, 2007, p. 19).

A questão do nome afirma a intenção do real que os poemas pretendem visar, relacionando-se, mesmo que por contraposição, à ideia do fingimento poético que remete à estética de Fernando Pessoa. Nesse sentido, Ana faz uma clara referência ao texto do poeta português em suas “Inconfissões” “finjo fingir que finjo/ Adorar o fingimento/ Fingindo que sou fingida” (ibid, 2013, p.38). Assumindo-se autora e ao mesmo tempo personagem, tornando esse hibridismo uma simulação da verdade na poesia.

Junto com o autor, desfaz-se a relação original que o escrito costumou manter com aquele que o grafou: o escritor moderno não é mais aquele que se expressa no texto, mas aquele que usa sua mão para exercer um puro gesto de inscrição. Inscrição e não expressão: eis o texto como um campo sem origem, um real em si. Neste sentido, se encontramos uma poeta nos textos de Ana C., esta não seria mais aquela que o grafou. Mas sim aquela que nasceu no próprio texto, que se constrói no próprio ali, no desenrolar das palavras, no sentido que é fabricado em cada leitura (MALUFE, 2010, p. 67-68).

### 1.3 Mulher moderna

“Trajando knickers amarelo, sandálias chinesas, cabelo punk, com diploma de *Master of Arts* em tradução literária *from Essex*, e um livro editado em Londres, acaba de retornar ao Brasil Ana Cristina Cesar” (HOLLANDA in CESAR, 2013, p. 441). No texto “A imaginação feminina no poder”, publicado no Jornal do Brasil em maio de 1981, Heloisa Buarque de Hollanda retrata Ana Cristina como uma “mulher moderna, independente, bem-sucedida” (ibid.). Esse frescor da novidade se contrapõe ao título do novo livro escrito pela poeta, *Luvras de pelica*, que remete a algo antigo e em decadência. Heloisa afirma que “o desconcerto aumenta quando se observa o *layout* da capa, que traz um manequim em primeiro plano, oferecendo pó de arroz e perfumes numa vitrina de moda em semitons *rosa shoking*. Um diário de alcova? Rabiscos e sonhos de uma moça bem-comportada?” (ibid.).

A autora faz um contraponto entre a figura feminina trabalhadora e autossuficiente marcantes na década de 1980, e a literatura produzida pelas autoras nesse mesmo período, e cujos temas e projetos gráficos estavam voltados ao cotidiano doméstico e familiar. Desse movimento surgiram livros como *Rosa Malvada*, de Maria Lucia Alvim, *Instabilidade no tempo*, de Maria Rita Kehl e *Exercício de Amor e ódio*, de Xênia Antunes.

“Do que falam essas mulheres?” (ibid, p. 443), pergunta Heloisa. Seria deposição de uma bandeira feminista empunhada por suas antecessoras? *Luvras de Pelica*, cuja proposta é ser um diário de viagem, mas o livro busca intencionalmente o que é estigmatizado como “universo de mulher”. Para isso, faz uma analogia com a ideia da passividade do óvulo.

Sem dar a menor atenção à verdade fisiológica, diz-se que o óvulo, imóvel, fica à espera do exercício tumultuoso e valente de espermatozoides para ser fecundado. Ninguém fala da longa e perigosa viagem solitária percorrida pelo óvulo através de túneis obscuros”. E conclui: “Esse livro que aborda as viagens pelo lado do confinamento é uma contribuição à biologia do segredo e à maldade desse tom. (ibid)

Nesse sentido, a poeta propõe uma via alternativa de discussão da condição feminina, um novo espaço para o poder da imaginação, como bem antecipa o título do ensaio de Heloísa. Assim, a dualidade entre a vulnerabilidade e a força constituem o amálgama da personificação artística de Ana Cristina Cesar, ancorada de maneira tão pitoresca na alcunha de “mulher moderna”.

Como lembra Jürgen Habermas, a ideia de modernidade surge cada vez que uma tradição é posta em crise, geralmente quando um período histórico toma consciência de uma ruptura em relação ao passado. “As pessoas também se achavam modernas no tempo de Carlos Magno, no século XII, e no período das Luzes – ou seja, a cada vez que uma renovada relação com a Antiguidade fazia nascer na Europa a consciência de uma nova época” (HABERMAS apud BOURRIAUD, 2011, p. 22).

Em *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*, o filósofo e crítico francês Nicolas Bourriaud afirma que o projeto moderno é a “esperança de uma reconciliação entre a arte e a vida” (2011, p. 12). A obra é fundamental para compreender a imagem emblemática que se criou em torno do sujeito que produz arte, cujo advento ocorreu com a consagração da arte moderna. Bourriaud explica que, à medida que concretiza em sua obra uma relação com o mundo, o artista moderno altera o curso de sua vida, transformando-a em um modelo a ser investido e reproduzido (ibid).

Para os modernos, renunciar ao passado não significa privilegiar o futuro. Baudelaire definiu a arte moderna como um “mergulho no desconhecido para encontrar o novo” (BAUDELAIRE apud BOURRIAUD, 2011, p. 27). Esse “novo”, explica Bourriaud, é sinônimo para o presente, que se constitui como o campo de ação da modernidade. Diferentemente de um período histórico, ela constitui uma atitude, como indica a própria etimologia do termo (moderno: o que pertence ao seu tempo). Para o pesquisador, “ser moderno é privilegiar o instante em relação aos tempos pretéritos ou futuros” (BOURRIAUD, 2011, p. 24).

Nesse sentido, a poesia apresenta constantemente um esforço para “diagnosticar os atuais possíveis” (ibid, p. 26). Essa atualidade é revelada não só pelo tempo, mas também pela língua. A palavra poética faz perceber a plasticidade de uma língua, bem como suas potencialidades expressivas, traduções, além das diferentes combinações e ideias encontradas para definir sentimentos e sensações. A poesia, então, está integrada à ideia de atualidade na totalidade do termo, tanto para identificar os eventos em determinado momento como na sua atividade presente, isto é, que funciona dentro da duração. Assim como qualquer outra obra de

arte, a poesia “interroga tanto o seu pertencimento ao presente como o seu lugar na história” (idem, p. 27).

Ana Cristina Cesar cabe na máxima poundiana de que o poeta é “antena da raça” e, conseqüentemente, de seu próprio tempo. Isso porque a poeta captou os dilemas da contemporaneidade, utilizando o cotidiano como matéria-prima poética. Sua escrita brinca, sobretudo, com o que pode ser dito ou não-dito, interdito, reconstruído e ressignificado, revelando um panorama do universo de sua experiência social. Sua obra se parece com o que Bourriaud nos apresenta como *hypomnemata*, – do grego “ferramenta” – que consistia no método praticado na antiguidade clássica de criar textos prescritivos sobre os costumes sociais. Ele foi assimilado pelos artistas da modernidade através do uso de cadernetas pessoais em que se anotam as vivências e reflexões, instrumentos de uma “tecnologia de si” (ibid, p. 18).

Os aspectos biográficos são parte constitutiva da imagem mitológica que se criou da poeta Ana Cristina Cesar. A escolha pelos gêneros marcados pela intimidade acaba por intensificar tal percepção, como mostra Arfuch: “confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente” (ARFUCH, 2010, p. 56).

Assim, como argumenta Bourriaud, qualquer prática artística tem início com um conjunto de decisões: tanto a escolha de ferramentas, quanto “a escolha de uma atitude com a qual o artista habitará esses materiais” (ibid). Ana Cristina escolheu como uma de suas marcas a confissão em missivas, em uma tentativa de dissecar os sentimentos encobertos pelo cotidiano, ao mesmo tempo que explora o que tem de residual sobre ele: sapatos, paredes de banheiros, luvas de pelica, conversas de senhoras. A obra é uma resposta formal a problemas levantados por uma situação histórica, mas os eventos que ocorrem no mundo da arte são também sinal de uma mudança de atitude em relação aos suportes disponíveis.

A poeta usa em sua dicção poética simulacros de elementos biográficos e, dessa forma, seus textos constata que, ao equilibrar vida e arte, Ana Cristina vivia os próprios simulacros do discurso, como afirma Justino:

Para essa poética, não cabe a pergunta: qual fato aludido no poema corresponde ao real? Cabe, sim, a constatação: sua vida e suas relações foram contaminadas pela força da derrisão de um estilo marcado pelo estilhaçamento, pela fragmentação identitária e discursiva em nome de um projeto estético. (JUSTINO, 2014, p. 9)

Esses princípios, como aponta Roland Barthes (1971), são determinantes para a estrutura geral da obra: não são inocentes, já que a vinculam a uma comunidade estilística. Além disso, como poeta, ela constrói para si uma identidade formal a partir da língua que herdou e do estilo que denota sua história pessoal. Ora, formar significa se envolver e, como observa Bourriaud, as formas têm valor porque são produzidas através dos comportamentos do artista. (BOURRIAUD, 2011, p. 129)

Como mostrado anteriormente, Ana C. é frequentemente localizada na produção marginal da década de 1970 por introduzir em seus textos uma estética trabalhada na coloquialidade, além de deslocamentos e movimentos de enunciação, muito explorado nas interlocuções produzidas nas cartas e diários. A presença do “eu” na poesia marginal, como aponta Provase (2010), se sobrepõe aos valores coletivos, revelando cotidianos fragmentados, não só na temática, como no modo de circulação da obra.

Trazer elementos da conversa amena para a literatura, dando-lhe um caráter (auto)biográfico é uma forma muito interessante de ficcionalizar o particular. Em um momento, que talvez só tenha se agravado nos dias atuais, quando não se tem mais controle sobre o próprio tempo, como consequência sobre o próprio corpo, trabalhar o cotidiano como uma ficção é necessário, pois não há mais espaços discursivos fixos. Acabaram-se os lastros do discurso, posto que aquilo que os sustentava, um sujeito com um corpo, já não tem mais controle sobre si mesmo. (PROVASE, 2010, p. 85)

É importante ressaltar que, na contemporaneidade, o corpo humano aparece com muita força nas práticas artísticas e, conseqüentemente na poesia. Ele se apresenta de maneira híbrida: ao mesmo tempo como instrumento e tema. Sua utilização se configura como uma resposta possível às mudanças socioculturais, paradigma estético para a atuação do artista.

Nas artes visuais, isso é sintomático. “O pintor traz o seu corpo”, aponta Paul Valéry (VALÉRY apud BOURRIAUD, 2011, p. 128). A obra de arte é o produto dos recursos cotidianos e decisões existenciais. Ela reflete escolhas, hábitos e gestos. Para Bourriaud, toda a história da arte pode ser resumida em uma pergunta: “como fixar decisões em objetos?” (BOURRIAUD, 2011, p. 131).

As relações com o cotidiano e com o corpo constituem um dado primeiro na poesia de Ana Cristina Cesar e é justamente isso que, ao mesmo tempo, a aproxima e a afasta dos marginais, tornando-a uma figura ambígua na poesia contemporânea. Nesse sentido, a leitura de Souza (2008, p. 52) resume essa questão:

A poesia de Ana C., assim como a produção de vários colegas de sua geração, é a poesia do corpo: esse é o território por onde a poeta pode conceber seu drama, longe da repressão do desejo. Tal marca indica outro aspecto: a dissolução do sujeito. Paz defende que a crítica do tempo da utopia, realizada pelo corpo e pela imaginação, é também a crítica do sujeito: o poeta não é mais um ator, e sim, um “momento de convergência das diferentes vozes que confluem para o texto... (o sujeito é uma cristalização mais ou menos fortuita da linguagem”. A voz do poeta é a voz de ninguém, a voz da *outridade*. (SOUZA, 2008, p. 102)

Explorando recursos da intimidade feminina, seus gestos, objetos, acessórios, a poeta acaba por fragmentar o corpo, como afirma Cardoso. “A experiência de subjetividade na linguagem, em Ana C., afirma não o sujeito, mas, ao contrário, afirma a linguagem” (CARDOSO, 2011, p. 80). Essa relação pode ser observada no poema “Sete chaves”, de seu último livro:

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passional, 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)

Como a autora atribui uma significação estética ao menor de seus gestos, não podemos deixar de aproximar a figura de Ana Cristina Cesar de um certo comportamento voltado ao dandismo. Bourriaud afirma que valorização do insignificante e do irrisório são marcas essenciais desse tipo de artista, como a atenção às vestimentas e à aparência, por exemplo. Essas marcas são intensificadas quando o banal é sobreposto em um universo cultural fortemente hierarquizado, como é o cenário da poesia brasileira. O dândi ensina, como afirma Jules Lemâitre, “que o único valor das coisas é aquele que lhe atribuímos” (LEMÂITRE apud BOURRIAUD, 2011, p. 51).

A obra de arte moderna se apresenta como uma realidade a ser experimentada e vivida. Do mesmo modo, a arte da existência dândi não tomava forma num objeto material, pois *não há dandismo possível fora da ciência do efeito produzido* [grifo nosso], sem uma prévia avaliação e uma aposta sobre a reação do interlocutor: Brummel e seus êmulos criam assim uma arte da intersubjetividade, que só o campo social torna visível e só sobrevive através do testemunho e da história oral: era preciso estar presente. O dândi “obriga os outros a criá-lo, negando seus próprios valores”. Excentricidade calculada, formalização do comportamento, o dandismo dirige ao mundo um desafio metafísico do qual percebemos as premissas nos libertinos do século XVIII,



cujo ateísmo paradoxal não abolia Deus, contentando-se em negá-lo, enfrentá-lo mediante uma ritualização da sexualidade. (idem, p. 64)

O maior trunfo da arte está na sua capacidade de produzir relações com o mundo, criar pontos de contato e revelar questões ainda despercebidas. É inegável que ela gera formas de vidas inusitadas e é fundamental para a transformação dos costumes ao longo de gerações. Guy Debord, na obra *Sociedade do Espetáculo*, afirma que, com a ascensão dos meios de comunicação de massa, tudo o que era vivido, tornou-se representação. “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1991, p. 87) De fato, lidamos com os mais diversos símbolos e mais diversos dispositivos e todos eles estão atrelados ao consumo. A mercadoria passou a dominar toda a vida social de forma visível ou não, ela está no que vestimos, ingerimos, vemos e ouvimos. E o desejo parece pautar todas as formas de interação em sociedade.

Por isso, a arte trava embates entre as ações intensificadas do capital e da economia espetacular. A poética de Ana Cristina Cesar, por sua vez, não resistiu à hegemonia da economia espetacular. As imbricações de seus textos com sua trajetória pessoal alimentam o consumo devorador de suas obras e sua imagem de poeta bela e trágica frequentemente se sobrepõe ao texto.

#### **1.4 Em technicolor**

Muito se mistifica e fetichiza sobre a figura artística de Ana Cristina Cesar e a influência de sua poesia na contemporaneidade também pode ser atribuída a aspectos ligados a sua biografia. Ana Cristina tinha consciência disso já que, frequentemente, dizia temer que sua vida obscurecesse seus escritos. Em uma correspondência a Ana Cândida Perez, datada de 8 de junho de 1979, a poeta afirmou ter dificuldades para conciliar suas três facetas: pessoa física, escritora e persona literária. Esses deslocamentos percorrem sua trajetória, como ressalta Ítalo Moriconi (1996), afirmando que a autora tentou “livrar-se do que ela naquele momento julgava ser sua face herdada, o estigma da princesa bem-comportada, alguém ‘marcada para escrever. (...) O desbunde tinha sido deixar de encarar a si própria como poeta oficial” (MORICONI, 1996, p.30).

Sua beleza é, de fato, mítica. Não só pelos registros pictóricos que se tem à disposição, mas pelo fascínio com que é relatada pelos seus contemporâneos. Um dos relatos mais

emblemáticos é do amigo e curador da obra, o poeta Armando Freitas Filho. Ele revela que, quando conheceu Ana Cristina Cesar, o mundo pareceu mudar de cor.

Eu entro na PUC - isso era [19]74, 75 - vou para a tal pontezinha e fico esperando. [...] De repente, aconteceu uma coisa interessante. Vi uma moça bonita, loura, em *technicolor* e parecia que o resto todo estava em preto e branco. Parecia um filme em preto e branco e a única cor era ela. Eu disse, “será que é ela?” Poxa, que sorte se for. [...] E era ela. Eu disse “papagaios que coisa fantástica! Escreve bem e é bonita” (ANA 60, 2012)

O escritor José Castello é categórico ao afirmar que a maldição de Ana Cristina foi a beleza: “tomando toda a frente da cena, a beleza física pouco espaço deixou para a palavra” (CASTELLO, 1999, p. 197). Para o autor, ela foi mais uma grande personagem do que uma grande poeta e, mesmo com a fortuna crítica que se somou ao longo das décadas, ainda é lembrada como “uma moça bela e fútil, com seu ar de madame meio patética, o chapelão inútil com que tentava se proteger do presente, e a postura de musa decaída que, aos poetas afetados pela seriedade, só podia mesmo irritar.” (idem, p. 191) Uma fala que, diga-se de passagem, é limitada e mal propícia, como geralmente são as colocações que utilizam a beleza das mulheres como um parâmetro para a produção de sua obra. Pensamentos como esse ocuparam por séculos a crítica literária, discutindo não só a possibilidade de uma mulher existir como poeta, mas também sobre as enunciações e temas que seus versos poderiam elaborar.

Em “O sangue de uma poeta”, Ítalo Moriconi revelou como Ana Cristina “sentiu enorme náusea diante do sucesso do livro [*A teus pés*] e de como todas as atenções se focavam sobre sua pessoa e sobre sua beleza carismática e não sobre o conteúdo literário” (MORICONI, 1996, p. 42). Ao mesmo tempo, chamava atenção para si à medida que se mostrava deslocada de seu tempo e inadaptada aos gostos e costumes vigentes. “Sou uma mulher do século XIX/disfarçada em século XX”, escreveu (CESAR, 2013, p. 247).

Quando o assunto é a atração que Ana Cristina desperta em leitores e autores, não há como fugir da questão em torno do seu suicídio. Em *Formas de Vida*, Bourriaud afirma que o ato exemplar é parte constitutiva da ideia de mito literário. Isso acaba por resultar em uma espécie de exploração das obras, de forma a revelar supostos segredos e respostas escondidos nas entrelinhas. O crítico francês cita o exemplo do poeta Jacques Rigaut, que ao todo, publicou apenas um livro e suicidou-se, mas não deixa de estar presente na memória coletiva por encarnar, sozinho, o modo de vida surrealista”. (BOURRIAUD, 2011, p.118)

Para Marcos Siscar, o conhecimento sobre a morte de Ana Cristina veio antes mesmo do contato com seus poemas. “Eu começava a faculdade quando ouvi falar dela pela primeira

vez, ou melhor, quando vi pela primeira vez sua foto e a informação de que tinha se matado. Não há como não deixar que isso participe da leitura da poeta. Isso faz parte do seu ‘texto’” (SISCAR apud MALUFE, 2011, p. 189). Invariavelmente, para as gerações posteriores, a leitura de Ana Cristina Cesar sempre estará contaminada pelo seu suicídio.

O psicanalista Sigmund Freud elaborou importantes reflexões sobre o suicídio. No texto “Luto e Melancolia”, ele afirma ser a prostração melancólica sua causa principal. Freud indica que a melancolia é incorporada à decepção da pessoa quanto a um objeto exterior a ela, um afeto perdido. Então, os sentimentos decorridos dessa perda são transferidos à subjetividade do ser. Para ele, o sujeito consegue, através da autopunição, “vingar-se dos objetos originais e torturar seus amores por intermédio da doença” (FREUD, 2010, p.135).

Mais tarde, Julia Kristeva, em *Sol negro: depressão e melancolia*, assevera que “não existe imaginação que não seja aberta ou secretamente, melancólica” (idem, p. 13). A melancolia é, então, criadora do sujeito poético, proveniente da associação entre a linguagem e a perspectiva melancólica. Isso acontece porque, enquanto representação, um texto literário faz referência à condição psíquica do sujeito, através da escrita. Esse processo de fragmentação do “eu”, e que usa várias máscaras, é também fundamental para a criação de uma estética do fingimento.

A catarse impregnada de pesar e solidão que abala o eu-poético é visível não apenas em seus poemas, mas também em suas correspondências. Missivista convicta, suas cartas publicadas estão reunidas no livro *Correspondência Incompleta* (1998) e mostram como essa prática foi laboratorial para direcionar sua escrita a uma dicção mais íntima e entregue a quem lê.

“Me escreve comprido.” (CESAR, 1998, p.63). “Me escreve correndo porque tenho saudades & preciso. Recontactar.” (idem, p.66). “Me escreve *tudo* nos mínimos detalhes” (idem, grifo no original). “Escreve se te formigarem os dedos – só assim vale a pena” (idem, p. 95). Nas despedidas das cartas, há uma súplica por contato, criando um espaço para a proximidade e as confidências. A escuta parece, então, ser a chave de sua poética confessional. Nos poemas, o desejo de uma interlocução abre espaço para que vozes dissonantes (máscaras, múltiplas faces) se encontrem em seu texto.

Surpreenda-me amigo oculto  
 diga-me que a literatura  
 diga-me que teu olhar  
 tão terno  
 diga-me que neste burburinho  
 me desejas mais que outro

diga-me uma palavra única. (CESAR, 2013, p. 241)

Para a poeta marginal, cartas e biografias são mais arrepiantes do que a literatura (CESAR, 2016). Isso acontece porque, nesse gênero, os limites entre literatura e documentação são tênues:

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal, supostamente fictícia, nem lugar para fingimentos literários, nem para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino da carta, seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu verdadeiro: à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. (CESAR, 2016, p. 115)

Sua escrita epistolar serviu como um laboratório para a elaboração de uma dicção poética confessional. Para Camargo (2000), as cartas funcionam como uma “mescla de textos migratórios, que passam de um registro a outro, de um lugar a outro” (p.270), podendo inclusive migrar entre ficção e realidade. Em seu texto “Jornal Íntimo”, publicado no livro *A teus pés*, há uma hibridização dos gêneros: apresentado como um poema, ele transita entre uma carta e um diário. O texto tem um destinatário, ou, então, faz uma homenagem (“À Clara”) e contém descrições em desordem cronológica. Nele, há uma insinuação: “Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam” (CESAR, 1998, p. 109).

Ainda que as cartas e os diários – segundo o tradicional conceito atribuído a esse gênero – possam figurar nos tipos de textos que mais se aproximam da literatura como documento experimental biográfico e histórico, eles apontam-nos, por isso mesmo, uma concepção de escrita em que se pode discutir a questão intrincada entre o eu e o outro, em que este “outro” pode ser aqui compreendido não só como o interlocutor empírico ou imaginário, como também a emoção narrada ou poetizada que se encaminha para um “outro” espaço, o do ficcional. (PIETRANI, 2008, p. 1)

Figura ambígua, Ana Cristina afirmava estar “com umas ganas horríveis de escrever” (CESAR, 2013, p. 62) e, logo depois, revelava a necessidade de voltar aos seus “cadernos terapêuticos”, para lidar com os sentimentos conflitantes: “Um caderno terapêutico é outra história. É deslavada. Sem luvas. Meio bruta. É um papel que desistiu de dar recados. [...] Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós. [...] Digo tudo com ais à vontade” (CESAR, 2013, p. 123).

A expressão da dor também é recorrente em seus escritos. Em carta, chegou a afirmar que, por vezes, “a literatura dói” (CESAR, 1998, p. 164). As referências a esse sentimento são recorrentes em seus textos poéticos. No poema 21 de fevereiro, em *Cenas de abril*, há uma interlocução com a dor, como mostra o trecho a seguir: “(...) fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não. Recebe o afeto que se encerra no meu peito” (ibid, 2013, p.).

Os versos são irônicos e, ao mesmo tempo, penosos, já que o eu lírico estabelece um diálogo direto com uma dor personificada. Dor essa que toma a voz poética e que reforça uma ambiguidade: a poeta fala com ela, a dor, mas fala de maneira afetiva podendo ser, ao mesmo tempo rejeitada e amada.

A dicção melancólica de Ana C. está associada a uma construção enunciativa, ou seja; em seu processo de autora-leitora, a poeta não escreve nem revela nada fora do sujeito que é, como elaborado em uma autobiografia. Há um deslizamento entre seus papéis de autora, leitora, tradutora, todas essas atuantes e fundamentais para a construção de sua retórica. O caleidoscópio de Ana C. é uma abertura também para a escrita melancólica, povoada de murmúrios, gritos e interditos. Há uma polifonia de vozes de estados sensíveis.

Outro aspecto importante para compreender a melancolia nos textos da autora, está na relação com a errância urbana. em suas escritas. Nota-se que a autora cria ficcionalmente um contexto comunicativo e constrói a temática da solidão utilizando-se do vagar nos cenários das cidades, sendo que, a particularidade de cada cenário se mistura de maneiras diferentes aos sentimentos. Como exemplo, observemos o primeiro poema que compõe a série “Cartas de Paris”.

Eu penso em você, minha filha. Aqui lágrimas fracas, dores mínimas, chuvas outonais apenas esboçando a majestade de um choro de viúva, águas mentirosas fecundando campos de melancolia, tudo isso de repente iluminou minha memória quando cruzei a ponte sobre o Sena. A velha Paris já terminou. As cidades mudam mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que vejo campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas; apenas em delírio vejo Anaís de capa negra bebendo como Henry no café, Jean à la garçonnette cruzando com Jean Paul nos Elysées, Gene dançando à meia luz com Leslie fazendo de francesa, e Charles que flana e desespera e volta para casa com frio da manhã e pensa na Força de trabalho que desperta, na fuga da gaiola, na sede no deserto, na dor que toma conta, lama dura, pó, poeira, calor inesperado na cidade, garganta ressecada, talvez bichos que falam, ou exilados com sede que num instante esquecem que esqueceram e escapam do mito estranho e fatal da terra amada, onde há tempestades, e olham de viés o céu gelado, e passam sem reproches, ainda sem

poderem dizer que voltar é impreciso, desejo inacabado, ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio. (CESAR, 2013, p. 129)

Ana Cristina cria imagens potentes através de uma ambientação sensorial. As chuvas descritas como “águas mentirosas fecundando campos de melancolia” antecipam o contexto ficcional do poema e os delírios que o sentimento melancólico é capaz de gerar (fecundar). É possível identificar que o eu lírico vivencia a melancolia sob uma perspectiva individualista, artística, baudelairiana. A menção a “Charles que flana” estabelece um vínculo intertextual explícito com a obra de Charles Baudelaire. Um efeito de realidade entorpecente é criado, como apontam as discussões de Walter Benjamin:

Uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. [...] Paris criou o tipo do flâneur. [...] Aquela embriaguez anamnésica, na qual o flâneur vagueia pela cidade [...]. (BENJAMIN, 1989, p. 55)

Com a leitura do poema, é possível observar a proposta da poeta de buscar uma voz coletiva para elaborar seus sentimentos. A melancolia paira no texto através de sombras, fantasmas, como um espectro, inconcreto, imaterializável. A sensação de solidão é amplificada com os personagens que compõem o poema – os navegantes; os esquecidos numa balsa, os afogados.

Essa escrita realizada no limiar entre o dizível e o indizível está associada a uma experiência dos limites, das margens da vida e da experimentação com a linguagem. A percepção intensa sobre a esfera íntima é oferecida ao leitor através de imagens que deformam ao mesmo tempo imagens e sentimentos. A representação da dor e da solidão são vias de contemplação e entendimento de uma existência. Um lugar de mundo único e desdobrando-se em múltiplas faces e vozes.

Ana C. reforçou constantemente que se sentia deslocada de seu tempo. Disfarçando-se de mulher do século XX ou até mesmo quando assume não ser uma mulher moderna. No ensaio *O que é o contemporâneo* (2009), Giorgio Agamben reflete a respeito da relação que estabelecemos com nosso próprio tempo, afirmando a necessidade de se manter certa distância em relação à época em que vivemos. Para o autor, esse movimento assíncrono é o que permite avaliar o que a mente entende como “cedo” ou “tarde” para a manifestação do tempo. Para Ana C. “é sempre um pouco tarde” (CESAR, 2013, p. 77). O presente, então, torna-se inalcançável

para seu fazer poético. “O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p. 61). Através da linguagem, a poesia funciona de modo a transgredir os limites do tempo.

Dessa forma, o artista, como faz uma antena, coloca-se como uma figura de sensibilidade apurada e sentimentos intensos, sendo capaz de assimilar a melancolia, o caos e a solidão para elaborar algo que, de alguma forma, cria novos pontos de contato com a condição da própria existência. Ana Cristina encara a escrita como algo penoso, que a expõe a uma intensa vulnerabilidade. Nessa situação arriscada, ela se propôs a transgredir os limites das palavras e de seu tempo.

Dito isso, ao mesmo tempo que compreendemos a escrita de Ana C. localizada em um contexto muito particular de produção (década de 1970, ponte aérea Rio de Janeiro – Londres), ela também foi marcada por um profundo questionamento identitário. Lembrada como um dos principais nomes da Poesia Marginal, a autora se viu deslocada de sua própria geração por estabelecer um diálogo com a tradição. No capítulo seguinte, abordaremos as características do movimento marginal, bem como os motivos pelos quais alguns críticos argumentam que a escrita singular de Ana C. a deixa, de certa forma, à margem da margem dessa literatura.

## 2. A Lei do Grupo

*É possível conceber uma ‘época’ em que as artes especializadas e intencionais fossem abolidas e substituídas pela arte das atividades corriqueiras. E, em suma, pela arte de viver. Isso seria de fato a civilização, e quem sabe tudo se oriente (com dificuldades, como deve ser) para ela. Nossas artes especiais seriam apenas etapas - Paul Valéry*

Segundo Salvino, a obra de Ana C. pode ser encarada como sintoma e marco de uma inflexão na história da poesia nacional. Para o autor, a poeta e outros nomes de sua geração como Paulo Leminski e Torquato Neto estão no limiar entre o que foi entendido como modernidade e pós-modernidade. A poesia praticada nas décadas de 1960 e 1970 reagia negativamente às postulações das vanguardas artísticas e se distanciava das manifestações artísticas politicamente engajadas (SALVINO, 2002). Stuart Hall, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, demonstra que o processo de declínio de certos comportamentos e visões de mundo resulta em novas identidades, acabando por fragmentar o indivíduo encarado até então como unificado. Essa crise irrompe em um processo de transição do que foi previamente estabelecido, abalando o que era considerado estável para as comunidades em todo o mundo (HALL, 2006).

No Brasil, por exemplo, o “Tropicalismo”, no fim dos anos 1960, cujo maior objetivo era produzir questionamentos à cultura erudita na *mass media* nacional, surgiu como uma paródia dos movimentos vanguardistas anteriores para depois cair na própria contradição e produzir uma espécie de “paródia da paródia” com o surgimento do pós-tropicalismo. E, de acordo com Salvino, “é como fato pós-tropicalista que surgiu a Poesia Marginal, fenômeno de relativamente curta duração, que logo se tornou um modismo e ao qual alguns ainda insistem em ligar Ana Cristina Cesar” (SALVINO, 2002, p. 12).

Ficou conhecida como “poesia marginal”, parte importante da produção poética produzida no início da década de 1970, durante a ditadura militar brasileira. Segundo Veloso e Madeira (2000), ao longo desse período, os intelectuais e artistas se organizaram em três grupos: aqueles que apoiavam o regime militar; os que produziam uma arte engajada e de denúncia social; e aqueles que se alinhavam ao movimento de contracultura mundial, buscando mudar as linguagens estéticas vigentes. Sobre esse último, Heloísa Buarque de Hollanda (2004) explica



que sua existência se deu porque a censura e o abafamento dos discursos e grupos políticos fizeram com que as maneiras de contestação se deslocassem para as expressões artísticas e produções culturais, que já são naturalmente entendidas como espaços de “resistência”.

Nos textos, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata da vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico independente de comprometimentos programáticos. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida. São os já famosos ‘poemas marginais’ (HOLLANDA, 2004, p. 107).

O nome marginal, no entanto, nada tem a ver com a noção de fora-da-lei ou de uma exclusão social ligada à raça e classe. Ser marginal no campo cultural brasileiro significava, primordialmente, “ser alternativo, ser desbundado ou ser maldito” (COELHO, 2013, p. 17). Mesmo que pareçam generalizantes, cada uma dessas categorias tem um sentido específico. Alternativo, porque se encontravam fora do mercado cultural; desbundado, porque seguia o modelo hippie de contracultura da juventude dos centros urbanos; maldito, da categoria de “Poetas Malditos”, lançada com a publicação da antologia homônima organizada por Paul Verlaine, reunindo nomes como Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud. Com o passar do tempo, o termo foi utilizado para falar do artista que se isola dos demais para buscar uma inovação formal, não cede às concessões do mercado ou à estética dominante (ibid).

Os poetas marginais, como pontuou Heloisa, se colocavam à margem do sistema editorial e não tinham entrada em editoras de grande porte – irônico se pensarmos que, algum tempo depois, muitos desses poetas como Chacal, Cacaso, Waly Salomão e a própria Ana Cristina fazem parte do catálogo da Companhia das Letras, uma das maiores editoras do Brasil. Vem daí o nome “geração mimeógrafo”, uma vez que se valiam de tal máquina para levar ao público consumidor, de forma ágil e barata, livros de pequena tiragem, financiados e distribuídos por conta própria.

A lei do grupo  
 todos os meus amigos  
 estão fazendo  
 poemas-bobagens  
 ou poemas-minuto (CESAR, 2013, p. 333)

É preciso ressaltar, porém, que o conflito entre a poesia marginal e a tradição literária é só uma pequena parte do que ocorreu nessa produção. Em *Literatura e Vida Literária*, Flora

Süssekind analisa a escrita brasileira durante a ditadura militar e, mais especificamente, os caminhos divergentes tomados pela prosa e pela poesia da época. Enquanto a primeira se concentrava em denunciar a repressão do Estado, a poesia se voltava para uma “literatura do eu”, já que promovia uma aproximação entre as formas de viver e o fazer poético (SÜSSEKIND, 1985). Isso explica a constante incorporação do cotidiano na poesia marginal, bem como as aproximações feitas entre a vida dos poetas e seus escritos.

Além disso, a autora ressalta a tensão entre a construção formal e a maneira de expressar as banalidades do dia a dia. Assim, Süssekind constata que, nos anos 1970, ao invés da construção poética, privilegia-se a expressão poética (ibid). O que vigora nesse momento é uma tentativa de aproximação confessional entre o eu lírico e os leitores.

E se as relações entre os no máximo 500 leitores de cada tiragem desses livros feitos artesanalmente e seus autores se estreitam pelo contato pessoal na hora da venda, no texto procura-se intimidade semelhante. Daí, o tom de diário (pessoal ou geracional) de grande parte da poesia produzida nas últimas décadas no país. Ela parece obedecer a essa exigência quase amorosa de um tom íntimo, caseiro, no texto poético, assim como do autor se exige certo charme para que consiga vender seus livros mais facilmente. (SÜSSEKIND 1985, p. 73)

O marco de apresentação da poesia marginal e responsável por sua inserção nos debates críticos foi a “Antologia 26 Poetas Hoje”, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda. No prefácio do livro, a teórica reconhece a heterogeneidade de estilos dos poetas reunidos, mas apresenta os parâmetros que nortearam as escolhas, como a produção artesanal das obras, além da identificação da incorporação da coloquialidade na poesia. Para a organizadora, essa antologia era a “reunião de alguns dos resultados reais significativos de uma poesia que se anuncia já com grande força e que, assim registrada, melhor se oferecesse a uma reflexão crítica” (HOLLANDA, 2007, p.13).

Heloisa argumenta ainda que a poesia marginal expressa um movimento de recusa intelectual e formal. Essa produção buscou se afastar das vanguardas anteriores, e, assim, aproximar-se do movimento modernista de 1922, sobretudo quando se trata do coloquialismo e da postura antiacadêmica. A tese fundamental da Antropofagia formulada por Oswald de Andrade baseia-se na contradição entre a cultura intelectual e a cultura em seu sentido antropológico (NUNES, 1979, p. 32). É um processo de propor mudanças na maneira como a sociedade observa e vivencia a arte, estimulando mais engajamento e participação social, como afirma Schwartz: “O projeto antropofágico transcende a mera especulação estética para lançar-

se num amplo projeto revolucionário, que visa em última instância a transformação social” (SCHWARTZ, 1983, p. 89).

Nesse sentido, Heloisa Buarque de Hollanda, que incluiu Ana Cristina na antologia *26 poetas hoje*, obra que mapeia a poesia marginal em seu início, afirma que a poeta “desafinou dessa geração, sem abandoná-la” (ANA 60, 2012).

A poesia marginal era um tipo de poesia muito ligada à contracultura, muito leve, performática. [...] E a Ana Cristina, que eu botei nessa antologia, não era nada disso. Eu botei porque o texto dela era bom e eu achei que ela era... Eu não sei por que eu botei. Mas, ela virou uma poeta marginal por conta da companhia. Não fui eu que liguei ela aos marginais, evidentemente. Mas, era a geração dela. Ela era muito geracional. Apesar de ela ter uma cultura inglesa, de ter uma relação com uma literatura muito erudita, muito cuidadosa. Ela lia muito e fazia uma certa diferença com os companheiros [...], ela pertencia sim àquele grupo. [...] Ela era um pouco inclassificável (ANA 60, 2012).

A dificuldade em classificá-la, o artifício aplicado em seus próprios textos, a alternância de gêneros literários, as misturas de vozes e os jogos de enunciação; esses são fatores determinantes para a sobrevivência de sua obra e para a fixação criada em torno de sua persona artística. Calculando trajetórias e inventando percursos pessoais através dos signos, Ana Cristina pode ser incluída no que Bourriaud chama de semionauta, figura que “concebe itinerários e os permeia com obras, ações e projetos” (BOURRIAUD, 2011, p. 148). O autor aponta que a arte transforma os modos de produção em modos de vida, desviando a força de trabalho para a força do desejo.

Essas relações com os signos, objetos e gestos constituem o que ele determina como uma “economia existencial” motivada por uma visão de mundo e de arte. Para ele, “a coerência de um universo e a rede de correspondências que o artista consegue estabelecer entre a sua existência, seu dispositivo de produção e seus processos de exposição definem o valor da obra de arte” (ibid, p. 136). É um processo relacional, que expõe como obra e existência estão imbricadas em processos de produção de possibilidades de individualização.

Algum tempo depois, em 1980, ao publicar sua tese de doutorado sobre a produção literária brasileira nas décadas de 1960 e 1970, Heloisa pondera alguns aspectos da aproximação dos marginais ao movimento de 22. Enquanto os modernistas incorporavam o coloquialismo e o poema-piada como parte de um projeto literário consciente, os marginais se utilizavam desses mesmos mecanismos sem a ideia de construir um projeto.

Como manifestação artística, a escrita poética absorve os desarranjos sociais de modo a atualizá-los na linguagem. Segundo Octavio Paz, o poema não se resume ao seu plano verbal,

mas ao seu modo de ação. “O poeta diz e, ao dizer, faz. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a autocriação do poeta e assim a poesia encarna-se na história” (PAZ, 1984, 85).

Nesse sentido, descobrimos que a poesia de Ana C. produz de fato uma obra em que a experiência vivida é processada para se tornar, conscientemente, um artifício literário. Diferentemente da proposta estética da poesia marginal, a autora busca reinventar o lirismo na linguagem e, para isso, ela introduz em sua obra problematizações sobre a verdade, a autoria e a expressão de sentimentos do sujeito. Em seus textos, o eu-poético não apenas enuncia uma realidade, mas se constrói na própria experiência da escrita, o que reconfigura uma forma de elaborar e expressar aspectos da intimidade. Por isso, seu texto é analisado sob outra ótica que não somente a marginal.

Em seus estudos sobre a poesia marginal, Carlos Alberto Messeder Pereira analisa que a produção de Ana C. pode ser enquadrada em duas linhas distintas. A primeira diz respeito ao conjunto de textos elaborados através de montagens de temas e situações cotidianas, que tomam a forma de cartas, diários e anotações. Linha em que pode se perceber uma maior proximidade com a poesia marginal. Do outro lado, estão seus textos pensados de maneira mais formal, que não privilegiam necessariamente o cotidiano, o trivial. Sobre essa dualidade, Ana Cristina conta:

Me lembro de uma frase típica do Cacaso [...] (ele) era o “bom leitor”, o “classificador” e, uma vez, eu li (pra ele) um poema meu que eu tinha adorado fazer [...] e o Cacaso olhou com olho comprido [...] leu esse poema e disse assim: “É muito bonito, mas não se entende [...] o leitor está excluído”. [...] Aí eu mostrei também o meu livro pro Cacaso e (ele) imediatamente... quer dizer aqueles “diários” da antologia eram dois textos de um livro de cinquenta poemas... (e ele disse): “Legal, mas o melhor são os diários, porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano”. (apud PEREIRA, 1981, p. 229)

Os diários de Ana C. apostam na ficcionalização do “eu” e confundem o leitor no que diz respeito à vida e à obra da poeta.

Ainda que as cartas e os diários possam figurar nos tipos de textos que mais se aproximam da literatura como documento experimental, eles apontam-nos, por isso mesmo, a concepção de uma escrita em que se discute a difícil relação entre o mundo literário e o extraliterário. Servem como ponto de referência para ser analisada a questão intrincada entre o eu e o outro, em que este “outro” pode ser aqui compreendido não só como o interlocutor empírico ou imaginário de suas cartas e diários, como também a emoção narrada ou poetizada que passa a vigorar num “outro” espaço: o do ficcional. (PIETRANI, 2008, p. 147-148)

Ao atualizar o gênero missivo, muitas vezes considerado literatura menor, a poeta resgata não só o coloquialismo da linguagem — que foi caro ao autor modernista Manuel Bandeira — mas também a profunda interação entre o sujeito lírico e seu leitor. Esse tom coloquial, ainda que em sua própria dinâmica, mostrava uma formação cultural e literária bastante cosmopolita e inusitada para sua geração.

A voragem literária de Ana Cristina Cesar andou sempre a par do seu intenso empenho acadêmico, ideológico e político, acentuado pela difícil conjuntura que o Brasil em geral e os estudantes brasileiros em particular experienciaram nos últimos anos da década de 1970. Ao mesmo tempo que viajava pela América do Sul e pela Europa, com uma ânsia permanente de novidade cultural e humana que sempre caracterizou a sua *inquietude animi*, a sua essencial insatisfação perante o mundo e a vida [...] (FRIAS, Joana Matos. In: CESAR, 2013, p. 480-481).

No processo de produção e distribuição de seus textos, Ana Cristina ia ao encontro do leitor, vendendo seus livros nos pontos culturais da zona sul carioca. Por mais que isso a aproxime dos seus contemporâneos, ela inseriu em suas obras muitas pistas de sua postura crítica frente à literatura que se fazia naquele momento. Uma delas está em “Correspondência Completa”, um livro muito pequeno – com apenas uma carta – que menciona uma equipe de realização de cinco pessoas, envolvendo projeto gráfico e até mesmo assessoria administrativa. Ana Cristina apresenta vários truques nesse livro: a obra chamada “completa”, contendo uma única missiva, foi lançada já na sua segunda edição, como uma tentativa de confundir os bibliófilos. A frase “foi feito o depósito legal” (CESAR, 2013, p. 46) revela a ironia da publicação. “Ele é todo mentiroso” (ANA 60, 2015), é como explica Heloisa Buarque de Hollanda sobre o *Correspondência Completa*. “Eu acho engraçado porque a Ana Cristina se deliciava com o engano” (ibid), acrescenta a pesquisadora. Isso também pode ser compreendido como a sátira da poeta à sua condição de marginal, incorporando ironicamente no seu livro características das grandes publicações.

Ela não foi simplesmente mais uma fazedora de versos. Foi uma poeta-que-pensa. Uma poeta-crítica. Uma jovem intelectual nas condições brasileiras dos anos 70. Os anos de chumbo da ditadura produzindo claustrofobia existencial. Anos de absorção da cultura pela universidade, reprimida no início, agitada depois, mas ainda não claramente corporativista como hoje. Anos de explosão urbana, de consumismo, de sexo à flor da pele, do direito ao prazer. (MORICONI, 1996, p. 5).

Entre notas, rasuras e desenhos, a autora destrinchou a realidade através da poesia, como recurso de alguém que viveu um período política e pessoalmente turbulento. Suas anotações são registros de uma vivência, permeadas de reflexões sobre o limiar entre sujeito e obra. Quando a poesia marginal despontou, não se tinha muita ideia do que ela representava. Sabe-se, no entanto que, no momento em que a ditadura militar brasileira intensificava a repressão política, os movimentos artísticos buscaram novas formas de viver a arte. Mesmo que não engajada politicamente, a poesia produzida por essa geração revela o modo como os autores se posicionaram diante do sentimento de incerteza em relação ao presente e o futuro.

A escrita de Ana C. se constrói nesse cenário, percorrendo o universo acadêmico, o mundo das festas, do desbunde e de uma viagem labiríntica pelo interior de um eu-poético em deslocamento. Nesse aspecto, sua poesia também funciona como um convite à viagem.

### 3. Efeito

A atração que Ana C. despertou e desperta é um assunto longo e cheio de ramificações. O modo como construiu essa intertextualidade, criando uma dicção poética própria, fez dela uma autora ressonante, cujas propostas persistem na poesia contemporânea brasileira. Como afirma Barthes (1988, p. 68-69)

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a “mensagem” do Autor Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.

Conforme já mostrado nos capítulos anteriores, seja por incorporação ou reverência, a poeta injetou em seu trabalho palavras, expressões, citações e informações que remetem direta ou indiretamente a outros escritores, aparecendo em diversos formatos. Kristeva (1979) argumenta que toda escrita literária traz textos anteriores ao seu, implícita ou explicitamente. T.S. Eliot, por exemplo, utiliza a prática da referenciação para compor textos com maior complexidade. “A mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas”. (ELIOT, 1989, p. 44).

Em *O gênio não original*, Marjorie Perloff analisa os métodos de citação de Eliot em *The waste land*, entre outras obras da literatura mundial, para defender a ideia de uma “poética da falta de originalidade”, caracterizada pelo uso dos procedimentos de apropriação: “[...] a citacionalidade – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poética do século XXI.” (PERLOFF, 2013, p. 48). Ela relaciona a não-originalidade às práticas da citação, da cópia, da reprodução, da colagem e identifica, aí, a possibilidade de um novo paradigma para a criação literária. Para ela, a autoria configura-se, então, como um processo de sintetizar, e não mais criar.

Analisando os procedimentos de coautoria da escrita de Ana Cristina Cesar, Silviano Santiago argumenta que a apropriação funciona como uma ideia roubada ou “uma imagem ou palavras pedidas de empréstimo” (SANTIAGO, 2002 p. 19). Essa manobra tem permitido, ao longo da história da literatura, o enriquecimento de textos e a difusão de muitas obras.

Palimpsesto, uma palavra de origem grega que em sentido literal significa aquilo que se raspa para escrever de novo, parece uma boa definição para alguns procedimentos usados por

Ana Cristina Cesar. Qualquer dicionário<sup>4</sup> de língua portuguesa nos ensina que a origem do termo tem a ver com o uso do pergaminho como suporte para a escrita, na antiguidade e na idade média. Um palimpsesto é um escrito que guarda vestígios de outro escrito anterior que existiu sobre a mesma superfície. Essa prática de apagar para reescrever era comum por razões puramente econômicas: o pergaminho era um material escasso e caro, por isso o costume de raspar um texto para fazer outro em cima, sobre seus restos. A poética de Ana C. pode ser lida dessa maneira<sup>5</sup>: resultado do acúmulo de sucessivos “textos” – significantes, significados – parcialmente apagados, que guardam sentidos e memórias materiais e imateriais de diferentes sujeitos, lugares e épocas. Compreender sua obra exige uma certa sensibilidade para reconhecer e decifrar essas diferentes camadas de historicidade.

A obra de arte é impregnada pelo *zeitgeist* – espírito do tempo – reunindo justamente o que é efêmero e transitório frente à imensidão do mundo e à complexidade do ser humano. A poeta trouxe para seus textos fragmentos e temas de seu tempo, misturando-os aos vestígios do outro, como aponta Roland Barthes, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1977, p. 98): “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos, na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo”. Para ele, a enunciação varia entre estados de prazer e gozo. Enquanto no prazer o sujeito experimenta a si mesmo como presença consciente; no gozo, vivencia a si como ausência. Assim, o texto de gozo é “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (...), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (idem, p. 40-21).

O autor argumenta que o gozo está na circulação da linguagem e na conexão criada pelo autor com a escrita de outros sujeitos:

Por certo existe um prazer da obra; posso encantar-me lendo e relendo Proust, Flaubert, Balzac e até, por que não, Alexandre Dumas; mas esse prazer, por mais vivo que seja, e mesmo quando fosse despojado de qualquer preconceito, permanece parcialmente um prazer de consumo: pois, se posso ler esses autores, sei também que não posso reescrevê-los (...). O texto está ligado ao gozo, isto é, ao prazer sem separação. Ordem do significante, o texto funciona

---

<sup>4</sup> Neste caso, usei o dicionário priberam: <https://dicionario.priberam.org/palimpsesto> Acesso em: 04/08/2019.

<sup>5</sup> A analogia ao palimpsesto serviu de ilustração para o teórico Gérard Genette refletir sobre a implicação que um texto pode ter na compreensão de outro. Em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), o autor se concentra mais no conceito de hipertexto, que consiste especificamente na relação de um texto sobre seu correspondente, podendo acontecer de maneira indireta ou direta. Ainda que seja um trabalho importante para o estudo dessas relações, não pretendemos abordá-lo com maior profundidade neste trabalho, uma vez que ele diz mais respeito ao efeito da poética da autora, e não especificamente do processo de composição de referências das obras.



como uma utopia social; (...) ele é o espaço em que nenhuma linguagem leva vantagem sobre outra, em que as linguagens circulam. (idem, p. 72)

À medida que produz múltiplos sentidos, a experiência de leitura deixa de ter uma condição passiva para aproximar-se de uma prática mais ativa. O texto é irredutivelmente plural, como revela Barthes: “O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação” (BARTHES, idem, p.74).

A sobrevivência da poética de Ana Cristina Cesar reside na impressionante ressonância com que seus versos circulam no cenário contemporâneo. Entre o descompasso com a poesia marginal até a consagração de sua obra, a poeta carioca trabalhou sua escrita tensionando ideias pré-concebidas da linguagem. Em entrevista realizada para este trabalho, a poeta Angélica Freitas afirma que elaborou através da obra de Ana C. o que chamou de “loucura da linguagem”, isto é, o deslocamento de significados que acabam por dar uma noção de estranhamento. O efeito dessa poética está em proporcionar instantes heterogêneos, como pequenos nascimentos de sentidos ainda não muito explorados pela linguagem, ativados pelo uso de palavras não convencionais para tratar de temas íntimos. Podemos observar isso no trecho do poema “sambacção”, de *A teus pés*:

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 (CESAR, 2013, p.113)

O título faz menção ao subgênero musical do samba lembrado pelo seu aspecto dramático e melancólico, visto que se trata de uma proposta centrada em temáticas relacionadas ao amor, à solidão e ao tão famoso e cantado sentimento de “dor de cotovelo”. Nele, é possível identificar algumas canções como “Pra você gostar de mim”, de Joubert de Carvalho e “Pelo telefone”, de Donga.

Para além das referências metalinguísticas, podemos notar que linguagem fragmentada e inacabada não apresenta a realidade, mas transmite ruídos e banalidades que configuram uma

elaboração própria sobre o fazer poético e a sua possibilidade de existir mesmo na impureza, na decadência, nas praças lúgubres. Sobre isso, retomo a fala de Paul Valéry sobre a linguagem como um meio para a propagação de impressões, de um efeito:

Essas palavras agem em nós (pelo menos em alguns de nós) sem ensinar-nos muita coisa. Ensinam-nos talvez que nada têm para ensinar; que exercem pelos mesmos meios, que em geral nos ensinam algo, uma função completamente diferente. Elas agem em nós como um acorde musical. A impressão produzida depende muito da ressonância, do ritmo, do número dessas sílabas, mas resulta também da simples aproximação dos significados. (VALÉRY, 1999, p. 206 - 207).

Em *Rua de mão única* (2013), Walter Benjamin, afirma que todo grande escritor faz suas combinações em um mundo que vem depois dele. Como leitor de Baudelaire, o teórico alemão observava que a Paris descrita pelo poeta maldito era convulsa e pulsava como uma máquina Segundo Benjamin, a cidade a que Baudelaire se referia ainda não existia e só iria se concretizar no século XX. Expandindo a potência de tal pensamento, Benjamin encara a literatura funciona como uma engrenagem para futuros possíveis. Uma máquina que gera, invariavelmente, descompassos com o seu tempo.

Seguindo tal metáfora, a obra de Ana Cristina Cesar parece ser, então, uma máquina de futuros. Isso porque sua escrita se tornou referência para poetas que passaram a produzir muito depois de sua morte, de modo a responder as inquietações de seu tempo. Em entrevista, a poeta Alice Sant’Anna fez uma analogia que explica muito bem a ideia de *efeito* que buscamos introduzir nesse trabalho. Para a autora, a cena poética – principalmente a carioca – ainda tem como figuras centrais pessoas que foram muito próximas de Ana C., como Heloisa Buarque de Hollanda, Armando Freitas Filho, Chacal e Ítalo Moriconi. “É como se a Ana tivesse acabado de sair da sala, mas eles ainda continuam lá, reforçando que ela esteve ali” (SANT’ANNA, 2021, p. 167), diz Alice. Ainda paira a presença dessa poeta recém-saída de cena, mas cujo efeito ainda é sentido pelos que continuam escrevendo.

No momento da leitura, um poema pode produzir horizontes inimagináveis, porque consiste em uma relação íntima do leitor com a obra, uma vez que as individualidades tanto de um quanto de outro se complementam. No livro *O ato da leitura* (1996), Wolfgang Iser revela que o texto literário está intimamente ligado pelas interações da dinamicidade da leitura, além de aspectos sociais, políticos e culturais. Partindo desse pressuposto, ele afirma que a estrutura e o contato com o texto constituem uma situação comunicativa.

O autor alemão descreve o processo de leitura de ficção a partir do que ele chama de “Teoria do efeito estético”, que está voltada para o exame das percepções do leitor quando em contato com a obra. Para o teórico, o sentido da leitura como estrutura comunicativa está em conduzir o leitor a vivenciar uma experiência estética e, então, estabelecer conexões que fazem com que ele reflita sobre si mesmo e sobre a maneira como se coloca no mundo. Esse efeito resulta no elo entre um texto literário – especialmente os que têm a possibilidade de preencher vazios – e o leitor. Diferentemente de uma estética da recepção que se concentra apenas no destinatário, a teoria do efeito proposta pelo teórico em questão considera a relação entre autor, texto e leitor.

A partir da sugestão de Iser, o efeito que proponho estudar a partir da obra de Ana C. se dá, então, no momento em que a leitura se transforma também em uma experiência de escrita. Nessa perspectiva a leitura assume um aspecto subjetivo e desenvolve a formação de um novo sujeito que não o leitor, mas o autor que elabora sua obra a partir de uma experiência de leitura.

Para desvendar os jogos poéticos de Ana Cristina Cesar é necessária uma leitura atenta, capaz de mergulhar nas profundezas do “eu” e seus enigmas. Sobre esse aspecto, o teórico Roland Barthes afirma que o efeito provocado por textos fluidos é o “estado de perda, que desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (BARTHES, 2008, p. 21).

O efeito da poética de Ana C. não é apenas fruto da técnica ou habilidade da autora em lidar com elementos expressivos da linguagem, mas, sobretudo, da surpresa que o texto provoca no leitor em relação à temática e a construção de um eu poético que se desdobra em múltiplos. Seu receptor é conduzido a perambular sobre versos que se apresentam em diferentes formas e é convidado a abstrair elementos que criam vazios e estranhamentos produzidos pela escrita.

O contato com o texto significa, naturalmente, sua atualização, já que continua produzindo efeitos em quem o lê. Os poemas da autora marginal, no entanto, vão além, porque funcionam como propulsores para as experimentações poéticas de seus autores, independentemente da época e dos horizontes. Como veremos mais adiante, a experiência estética do texto de Ana Cristina Cesar acaba por gerar reações diferentes em cada autor que a leu. Sua escrita funciona, então, mais que uma atualização apenas pela leitura, como um eco na produção de autores que utilizam seu texto como substrato poético.

Dessa maneira, a obra da poeta carioca e constitui como parâmetro para a formação de uma escrita contemporânea, porque sua sobrevivência representa sentimentos e problematizações do sujeito, utilizando o cotidiano como meio de reflexão. Seus poemas

expõem o fascínio dos estampidos dos sapatos de salto, deslize de luvas e reflexos de uma beleza insólita no espelho, revelando uma mulher que se desdobra em múltiplos “eus”. Esses objetos são máquinas de produções de efeitos fulminantes que acabaram por avançar uma escrita que coloca a enunciação feminina como centro de uma poética estranha e instigante.

Entendemos a necessidade de discutir os produtos dessa produção poética que reverbera em outros textos. Para explicar isso, elencamos três aspectos marcantes da poética de Ana Cristina Cesar que encontramos mimetizadas nas obras de seus sucessores. Eles são: linguagem, corpo e feminilidade. A seguir, desvendaremos cada um desses tópicos para depois observarmos, nas entrevistas, o rastro dessa escrita na contemporaneidade.

### 3.1 Linguagem

A poeta estabelece uma brincadeira com as identidades e com as palavras que transforma em segredo, confidência, mas que no fundo são “mentirosas”. Esse trabalho é realizado pela autora por meio de uma inventividade estética, centrada na subversão de algumas formas e assuntos poéticos ligados ao cotidiano e à intimidade. Assim, ela se utiliza basicamente de simulacros de diários e cartas que falseiam uma escrita autobiográfica para compor um falseamento que põe em xeque os limites interpretativos da própria crítica literária, apegada muitas vezes a formulações estigmatizantes.

Como já vimos, os críticos reafirmam constantemente os impasses da poeta em relação à sua geração, por conta da sofisticação de sua formação, que transpareciam na forma e no conteúdo de seu texto, como coloca Ítalo Moriconi: “Descer aos infernos do antiliterário, escarafunchar a selvageria aquém dos bons modos civilizados. Enfim, refazer a viagem da transgressão modernista num contexto obviamente pós-modernista” (MORICONI, 1996, p. 12).

Na psicanálise, Jacques Lacan afirma que a linguagem não é só uma ferramenta para as expressões poéticas, mas ela também oferece uma resistência. Para ele, a poesia funciona como um nó de uma palavra na outra, e produzir esse arremate poderia inferir, até mesmo, certa violência (LACAN, 1977). Annita Costa Malufe afirma que a principal estratégia de escrita utilizada por Ana Cristina Cesar é o “ataque ao significado” (MALUFE, 2011, p. 105). Esse procedimento pode ser observado no poema “Fogo do final”.

Preciso começar de novo o caderno terapêutico. Não é como o fogo do final. Um caderno terapêutico é outra história. É deslavada. Sem luvas. Meio bruta. É um papel que desistiu de dar recados. Uma imitação da lavanderia com suas máquinas a seco e suas prensas a vapor. Um relatório do instituto nacional do

comércio, ríspido mas ditoso, inconfessadamente ditoso. Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós. Digo tudo com ais à vontade. E recolho os restos das conversas, ambulância. Trottoir na casa. Umas tantas cismas. O terapêutico não se faz de inocente ou rogado. Responde e passa as chaves. Metálico, estala na boca, sem cascata. E de novo. (CESAR, 2013, p.123).

Nesse trecho, podemos observar um embate da autora com seu processo de escrita. O fogo faz referência à própria linguagem adotada muitas vezes por Ana C., que remete à sedução e ao desejo; uma linguagem ansiosa e obsessiva. A autora indica seu método de composição como um diário despedaçado, que coloca a interlocução em suspensão, recusando a confissão direta como um espelho para sua biografia quando diz “o terapêutico não se faz de inocente ou rogado”. O ataque aparece então, no momento em que as fissuras propositais operam como desarticuladoras do sentido “capturável” fora do texto literário. O ataque se dá por esses cortes, desarticulações de sentidos, imagens díspares, como coloca Malufe:

A ideia de um “ataque” veio para amenizar uma expressão utilizada por ela em um artigo para se referir a um poema de Sylvia Plath que para ela seria “mais moderno” por implicar uma “destruição do significado”. Ana parecia então referir-se à sua própria poética, na tentativa de desfazer o significado das palavras. No entanto, em relação à poesia de Ana Cristina, pareceu-me mais exato falar em ataque e não em destruição, uma vez que ela não chega a destruir os significados, antes brinca com eles e depende de que alguns significados subsistam, se insinuem, se sobreponham, se contrastem, para que o sentido se faça (MALUFE, 2011, p. 105)

Assim, a fragmentação criada por essa poética é um ponto importante de reconhecimento. O ataque à estabilidade da linguagem forma esses estilhaços de significado que causam um certo estranhamento. Não há linearidade, nem coerência, em uma relação que estabelece uma certa cumplicidade com o leitor que não deve procurar a literalidade e um sentido único em seus textos. Como observa Justino, a poeta usa muitos elementos da estética kitsch para dissipar a angústia, injetar ironia e expor uma desconfiança a tudo que é sério. A autora explica que esse modelo de escrita manifesta interesse na vida cotidiana, sobretudo quando está ligada aos bens materiais, podendo se aproximar de um fetichismo consumista.

A poesia de Ana Cristina Cesar, marcada pela sobra na ornamentação e pela falta metafísica, pela impureza, pelo tom de inacabamento, encarna um fragmento de linguagem que não representa uma realidade, mas que a apresenta, de maneira homóloga e fragmentária, com seus ruídos e banalidades (JUSTINO, 2014, p. 13).



pessoa,  
 não se resolve assim não, com fissura de manifesto ou de contar as obscuridades  
 de Paris com flashbacks no Brasil, e  
 furor escatológico, e mensagens de cumplicidade, não,  
 não é assim.

Flash: um puxão na manga e o epistolário do século dezanove.  
 Peço para Beth um papel de carta New York/ New York  
 com estrelas prateadas: e olhos críticos.  
 “Plus tard, le signes, certain signes. Les signes me disent  
 quelque chose. J’en ferais bien, mais um signe, c’est aussi um  
 signal d’arrêt. Or em ce temps je garde un outre désir, un  
 pardessus tour les autres.”

E é por isso que não escrevo. (CESAR in Poética, 2013, p.417).

No poema acima, a autora propõe um diálogo entre a sua própria escrita e a de Henri Michaux. A citação apropriada por Ana foi retirada do livro *Emergences-Résurgences: Les Sentiers de la Création (1972)*. Nele, o autor belga organiza sua escrita com uma série de reflexões autobiográficas. A relação entre os autores se dá, então, à medida em que Ana reflete sua maneira de compor o texto como um diário de viagens que apresenta relatos desordenados, permeados por flashbacks, revelando uma escrita que parece pender mais para o lado da experiência e da espontaneidade do que para o lado da formalidade.

Outra questão importante, como identificado por Oliveira, está na elaboração de versos ligados ao mundo marinho. Essas expressões compõem, para a pesquisadora, imagens de deslocamentos, sujeitos poéticos colocados à deriva em um ambiente profundo e turbulento que é o da palavra.

Quando examinamos *Escritos no Rio*, a composição se alterou e outra ordem se formou, pois o sujeito perceptível agora propunha-se a desancorar questões, a nadar nas águas da linguagem de outra forma, interferindo nos ciclos das marés teóricas para enfrentar, no mar aberto da ensaística, os jogos de ondas revoltas da palavra escrita. Penso que a imagem do universo marinho, com seus mistérios e favores, contribuiu para indicar o caráter paradoxal desse sujeito, incongruente e híbrido, mas doador de si, que termina por mergulhar, para sempre, em sua própria solidão. Estaria ali o (en)canto próprio da sereia? (OLIVEIRA, 2003, p. 108)

Um último ponto importante a respeito da linguagem poética de Ana C. está em seu interesse pelo não-dito. “Jamais digo o sentido daquilo que digo”, afirma a poeta. Tal ideia está associada diretamente ao tipo de poesia com que ela trabalhou, elaborada no segredo e na confissão. O não-dito coloca-se como uma suspensão necessária para a vivência poética. É a partir desses procedimentos de escrita que a autora pode experimentar uma linguagem que rompe com a significação direta, a linearidade comunicativa, sustentando um ambiente de intimidade jamais revelada ou até mesmo impossível de revelar.

Assim, a imagem elaborada pela autora em sua “recuperação da adolescência” – “é sempre mais difícil/ ancorar um navio no espaço” (CESAR, 2013, p. 17) – revela uma ambiguidade que resume bem a poética de Ana C.: ao mesmo tempo que expõe a força necessária para se provocar uma grande mudança, também mostra a fragilidade dos sujeitos em situação de transição.

O que é a literatura, o que é poesia, o que não é? O que é isso de literatura? Que texto maluco é esse, que conta e, ao mesmo tempo, não conta, que tem um assunto e, na verdade, não tem um assunto e é diferente do nosso discurso usual, que é diferente da correspondência, que é diferente do diário? Mesmo que eu pegue um diário, como tentei fazer, mesmo que eu pegue um diário e coloque ali como literatura, mesmo assim continua a haver uma história que não pode ser contada. É um tormento e, de repente, é engraçado também. Você não pode contar... (CESAR, 1994, p. 198)

Estamos, então, diante de uma poesia que fere a lógica cartesiana ao mostrar objetos fora do controle e ordenação. Dessa forma, ela nos mostra que a linguagem segue normas rígidas e nada definitivas e a subversão também é uma forma de compor.

### 3.2 Corpo

A personificação do ser, seu modo de se fazer presente, a possibilidade de entrar em contato com sensações e acessar pensamentos, a ligação mais primal de um sujeito com a vida – todas essas situações ocorrem pelo suporte de um corpo. Mesmo que isso pareça óbvio, as discussões em torno do corpo se tornaram cada vez mais presentes no campo da arte, e elas começam justamente com a noção do sujeito em interação com o mundo.

Na obra *A Fenomenologia da Percepção*, Maurice Merleau-Ponty discute o corpo como uma ferramenta capaz de criar mundos a partir da relação do sujeito com o ambiente externo. O autor rechaça a separação corpo/mente elaborada pelo filósofo René Descartes: o corpo seria, na verdade, um meio de acesso à realidade: “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 122).

Como “mediador do mundo” (ibid, p. 201), o corpo absorve as experiências, criando para si uma rede de subjetividades. Nesse aspecto, Merleau-Ponty atenta para a importância de uma prática descritiva da realidade, não interpretativa. Os pensamentos, sonhos, sentimentos e percepções são, para ele, parte do real: “não há homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece.” Para ele, a literatura e as artes plásticas seriam, então, as melhores



descrições do mundo vivido e Cézanne, Balzac e Proust grandes fenomenólogos. No âmbito da poesia, o corpo se coloca como um meio para a absorção das experiências, integrando-as em uma rede própria de subjetividades. Tal operação é geradora da criação poética, já que as sensações e a originalidade do corpo impediriam a elaboração de proposições estigmatizantes.

Considerando que “o corpo é nosso meio geral de ter um mundo” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 203) e que o poema é a materialização de sentimentos, sensações, reflexões e formas de vida em versos e estrofes, a correlação entre corpo e poema é explícita.

Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. E nesse sentido que nosso corpo é comparado a uma obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 209-210)

De acordo com as postulações do teórico francês, compreendemos que o corpo constitui-se como elemento para a criação artística à medida que conduz, em sua particularidade, múltiplos universos. Por meio da palavra, esses universos se tornam poemas.

Na obra *O corpo impossível* (2011), Eliane R. Moraes afirma que, com a crise do humanismo desencadeada pela Segunda Guerra Mundial, as produções artísticas adquiriam uma estética destrutiva. A sensação de instabilidade também chegou às representações do corpo. A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera da ambiguidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período” (MORAES, 2011, p. 57)

No que diz respeito à poesia contemporânea, Marcos Siscar (2010) observa que ela é marcada pelo embaraço de uma busca constante para encontrar o seu lugar. Assim é a crise que a poesia vive por séculos: um movimento em tensão constante e sem resolução. Desde a modernidade, encontra-se um sem número de poetas que atuaram em rejeição à métrica regular. Tais produções tiveram um impacto significativo na cultura e renovaram mecanismos que, de certa forma, pareciam exauridos na poesia. E mais: conferiram elasticidade de pensamento para enfrentar os desafios da contemporaneidade. Desafios esses que estão sempre evocados nas obras que refletem um período de grandes transformações sociais, uma instabilidade mediada pelas inquietações pessoais e anseios.

Para Collot, esse aspecto disruptivo do corpo aparece na linguagem quando o desejo se interpõe à escrita:

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro (COLLOT, 2004, p. 167).

Nesse sentido, a relação entre escrita e corpo pode ser observada na poesia de Ana Cristina Cesar de diversas maneiras. Se em um momento é causadora de dor – “Datilografei até sentir câimbras” (CESAR, 2013, p. 39), – em outro, é capaz de curar o corpo do prurido, como se lê em *Cenas de Abril*: “27 de junho:/ o prurido só passou com a datilografia. Copiei trinta páginas de *Escola de mulheres* no original sem errar” (CESAR, 2013, p. 40). Em outro momento ainda se apresenta pela via do desejo – “Por afrontamento do desejo/ insisto na maldade de escrever” (2013, p. 27) – como observa Annita Costa Malufe:

O texto literário, diz Ana Cristina, seria aquele movido por esse desejo corporal: trata-se no entanto de um desejo propriamente literário. Ou seja, não um desejo de seu autor, algo de ordem pessoal, mas sim um desejo próprio à natureza do escrito literário. O texto poético, literário, o poema: é ele quem deseja e que, de certo modo, concretiza esse desejo ao ser lido. Ao contrário do que afirma Ana C., podemos pensar que, ao ser lido, o texto passa efetivamente a existir enquanto corpo, efetuando seu movimento como o corpo do leitor (MALUFE, 2018, p. 442)

A experiência do sujeito é central para a construção poética de Ana C. Pode-se observar um desejo de inscrever a linguagem no corpo, comparado por Ítalo Moriconi com uma tatuagem:

Voracidade de incorporar a linguagem como tatuagem, transformar o próprio corpo em corpo-fonte, corpo-letra, estuário e caixa de ressonância, sangue da tradição que ela quer sugar para eliminar sua própria palidez de folha branca e limpa, erotismo da leitura secretando lesma prateada o desejo da escrita: auto-erotismo (MORICONI, 1996, p. 95).

Para Bataille, “o domínio do erotismo está condenado, sem escapatória, ao fingimento” (BATAILLE, 1981, p.13). Na obra de Ana C. o corpo se apresenta de maneira superficial – no sentido do que se mostra pela superfície, a pele, os tecidos e objetos que as cobrem – muitas vezes acompanhado de um impulso subversivo. Assim, ele não se configura como algo passível,

mas ele sofre, dói, pede. O corpo existe e deseja. Há, portanto, no trabalho dessa poética, o desejo de percorrer e ultrapassar determinado limiar – do que é íntimo, escondido privado, proibido e até mesmo perigoso. Trata-se, então, de uma experiência nos limites do dizível, criando fendas no texto para a subjetivação do corpo.

O sujeito apaixonado é carregado de um tom dramático que ganha voz no discurso da poeta. Quando ela coloca o leitor como objeto de desejo, ela cria uma espécie de rede para capturá-lo, e a relação corpórea que se coloca aqui é caçador e presa, entre armadilhas e vontades. Esse tipo de biografia ficcional criada pela autora, a situação em que coloca seu corpo como experiência para a criação poética mobiliza o leitor e tem a conquista como principal objetivo.

As elaborações poéticas de Ana C. são como um *corpo-poema*, isto é, “um entrelaçar de imagens oriundas do texto poético, que sufocam o sentido da palavra, desmantelam a rigidez da semântica e, na dissolução, garantem à invenção corpos híbridos” (DA SILVA, 2018, p. 94). Portanto, as subjetividades elaboradas na escrita de Ana Cristina Cesar funcionam como exercício de pensar a escrita enquanto corpo. O invento poético de Ana C. traz para a luz variações que desestabilizam.

Sabemos, assim, que a concepção poética da autora era meticulosa. Durante esse processo, ela admitia prestar muita atenção ao que estava em seu redor. Assim, o corpo entra em cena, como uma forma de concreção de uma poética. Ele é a ponte da poeta com seu mundo exterior, seus objetos femininos íntimos, ao mesmo tempo que a conecta com as vozes e silêncios, as paisagens reais e imaginadas. Todas essas percepções sedimentam o caminho da poesia, como podemos observar no poema a seguir:

Olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas

A indiscernibilidade, o corpo invisível, como Bataille entende o sagrado, são fontes de criação para a poeta, da mesma forma que o terreno, banal, cotidiano e profano também são. Há um jogo de aproximação e distanciamento quando a poeta afirma olhar o corpo até perdê-lo de vista. No entanto, é um elemento residual dessa poética: se despirmos todos os significados, ainda sobra o corpo do texto. Uma das questões mais marcantes de sua poética está em chamar a atenção para o corpo, como faz a imagem do filete do sangue nas gengivas. Ou mesmo a relação que faz entre o texto e seus seios, como no seguinte poema:

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio. Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meio seio. (CESAR, 2013, p.206.)

Então, o corpo na poética de Ana Cristina Cesar sinaliza um dado de afirmação do ser, isto é, reconhecer um existir no mundo enquanto experiência vivida de um eu singular. O “seio a descoberto” revela uma identidade feminina que busca se afirmar no corpo do texto, presentificando uma fala que expõe visões críticas e conscientes em torno da linguagem.

### 3.3 Feminilidade

É importante destacar que a produção teórica de Ana C, em sua reflexão seminal sobre as relações poesia-feminino-feminismo, volta à agenda crítica e poética no momento em que a quarta onda feminista brasileira, iniciada em 2015, ganha visibilidade e poder. A perplexidade e o interesse obstinado de Ana Cristina em relação ao que seria uma “poesia de mulher” (CESAR, 2016, p. 260) começam de forma bastante substantiva com o texto “Literatura e Mulher: essa palavra de luxo”<sup>6</sup> publicado na Revista *Almanaque* #10 em 1979, sobre as antologias recém-lançadas de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Ana examina como se constitui ali a ideia de poesia feminina, baseada nas adjetivações de seus críticos: poesia do sensível, do inefável, tênue, poesia que privilegia o pudor, o velado, o inviolado.

O problema, para uma Ana C. teórica, seria a forma como a crítica promove a leitura destas poetisas, consolidando a noção *poesia de mulher* no Brasil. Ana adverte: “Por trás dessa concepção, um sintomático calar de temas de mulher” (Idem, p. 261). Já em outro artigo, sobre Angela Melim,<sup>7</sup> a poeta descreve o dizer feminino como “Voz muito próxima, pé do ouvido, linhas cruzadas” (CESAR, 2016, p. 276). Era o auge da terceira onda feminista (HOLLANDA, 2018)<sup>8</sup>. Ana se assusta com a forma como a militância “desencavava com fúria uma operação de reviravolta, um dialética de conflito. Onde se lia flor, delicadeza e fluidez leia-se secura, rispidez, violência. Sobe à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, o orgasmo. A nova poética inverteu os pressupostos bem comportados e fez da

<sup>6</sup> Texto reproduzido integralmente em *Crítica e Tradução*, Companhia das Letras, 2016. P. 256-265.

<sup>7</sup> O artigo em questão também se encontra em *Crítica e Tradução*, Companhia das Letras, 2016. P.275-283.

<sup>8</sup> Em *Explosão Feminista*, Heloísa explica que a terceira onda feminista tomou forma no Brasil com o avanço dos estudos de gênero na produção acadêmica, movimento intensificado a partir da década de 1980.

inversão sua bandeira”. É quando se coloca a pergunta inevitável: “Seria possível mexer com literatura de mulher sem ocupar o lugar do feminismo, nem cair na confusa ideologia do eterno feminino? Onde ancorar esse conceito? Não seria melhor deixá-lo à deriva, errante conforme nos sopra o que há de feminino na linguagem?” (CESAR, 2016, p. 278).

No livro *Explosão Feminista*, Heloisa Buarque de Hollanda afirma que Ana Cristina Cesar criou terreno para as principais poetisas contemporâneas do Brasil. Para Heloisa, Ana Cristina “mostrou o sobressalto e o desejo de experimentar uma voz feminina sofisticada, trabalhada, atuada” (HOLLANDA, 2018, p. 105). A pesquisadora afirma que Ana foi o solo do que seria uma nova poesia feita por mulheres, entre elas, Alice Sant’Anna, Marília Garcia, Ana Martins Marques, Bruna Beber, Angélica Freitas e Annita Costa Malufe. Como afirma Heloisa (2018), suas herdeiras mais imediatas trabalham ou são lidas nesse diapasão, hoje relativizado pela nova poesia que nasce no contexto da recente onda feminista.

Mais tarde, Heloisa reforça o tema no lançamento de *As 29 poetisas hoje* (2021), que atualiza o mapeamento da produção poética do tempo vigente. Não obstante, neste ano, o apanhado reúne apenas mulheres, reforçando a centralidade das vozes femininas na literatura brasileira contemporânea. Assim como em *26 poetisas hoje*, Ana Cristina Cesar tem espaço na antologia, não entre as mulheres que assinam a nova poesia em voga, mas como figura inaugural de uma enunciação feminina e das elaborações dos temas de mulher, como afirma Heloisa: “Podemos dizer, ainda que de forma meio arbitrária, que Ana foi o solo do que eu chamaria de jovem cânone da poesia de mulheres” (BUARQUE DE HOLLANDA, 2021, p. 11).

Um debate bastante indócil dentro do campo da literatura reside nas contribuições do feminismo para a crítica literária e cultural, e como as teorias feministas reconfiguram aspectos marcantes dos estudos literários. Para a teórica Elaine Showalter, a crítica feminista é um “território selvagem” (1994), em uma referência aos impasses gerados por essa crítica e pela definição arriscada de se tratar o que poderia ser uma “literatura feminina”.

A autora indaga como podemos considerar as mulheres como grupo literário distinto e como diferenciar um escrito de mulher de qualquer outro. Esse era um grande impasse – para não dizer angústia – dos movimentos da crítica literária: a existência – ou não – de marcas textuais que caracterizem um texto escrito por uma mulher, bem como a questão da representação da experiência.

Para a teórica, não há necessariamente uma linguagem que diferencia a escrita das mulheres, mas sim, uma cultura “da” mulher, como “uma teoria que incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem” (SHOWALTER, 1994, p. 44). Ela explica que não existem

marcas específicas da escrita feminina – pensamento que, para ela, se reduz a um binarismo de gênero que já não cabe mais nas práticas feministas. Por isso, pode ser uma ideia um tanto segregacionista colocar as escritoras à parte, como uma espécie de gueto da escrita feminina.

Segundo Scott (1990), o gênero diz respeito a “toda e qualquer construção social, simbólica, culturalmente relativa, da masculinidade e da feminilidade. Ele define-se em oposição ao sexo, que se refere à identidade biológica dos indivíduos” (SCOTT, 1990, p. 5). Definição que nos remete à frase-emblema da filósofa existencialista Simone de Beauvoir “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. As palavras ditas na década de 1940 impactam até hoje. Fazer-se mulher depende do que é social: das marcas, dos gestos, dos comportamentos, das escolhas, das dificuldades, coisas que são assimiladas e reiteradas, cotidianamente, conforme normas e valores de uma dada cultura. Seu tratado feminista intitulado “O Segundo Sexo” é considerado um livro existencialista<sup>9</sup>, já que a partir dele, as mulheres ressignificaram suas vidas em busca de suas liberdades individuais.

Porém, por séculos, às mulheres foram destinados o sentimentalismo e o cuidado excessivo, bem como a ideia da maternidade como algo incontornável. Showalter lembra que essas características são construídas socialmente e através dos meios de comunicação, passando pela literatura, o cinema, música, artes plásticas e a publicidade. Quando o gênero é compreendido como categoria de análise, compreende-se que as representações de mundo contidas em um discurso são influenciadas por ele, de modo que quem escreve não seria capaz de produzir uma obra despida de qualquer signo relacionado ao gênero. É o que avalia Rita Felski, quando afirma que a literatura por si só é sobre gênero. Para a autora, o feminismo introduziu uma nova forma de encarar essa arte:

Podemos apreciar na literatura o que não apreciaríamos na vida; a arte não é um mero espelho ou documento do mundo social. Ainda assim nossos gostos estéticos e inclinações não podem ser completamente separados de nossas vidas e interesses como seres sociais. As críticas feministas concordariam com a observação de que a experiência estética é inseparável da memória, do contexto, do significado, e também do que somos, onde estamos, e de tudo o que já aconteceu conosco. (FELSKI, 2003, p. 142)

A crítica literária feminista criou impasses porque o feminismo se propõe a isto: inquietar e sacudir a inocência dos sujeitos para as questões de gênero na sociedade. O que

---

<sup>9</sup> Segundo a autora de *No Café Existencialista*, Sarah Bakewell, “a obra existencialista mais transformadora de todas foi *O segundo sexo* [...] Trata-se de uma análise das experiências e escolhas de vida das mulheres, bem como de toda história da sociedade patriarcal, encorajando as mulheres a se conscientizarem, a questionarem as ideias e rotinas adquiridas e a tomarem em mãos sua própria existência.” (BAKEWELL, 2016, p. 29)

sabemos é que o uso da categoria de gênero para uma análise literária permite colocá-lo em contexto e explorar seu significado social. Sem espaços para reducionismos ou criação de guetos na escrita, mas, sim, admitir que um texto que explora questões de gênero tem um caráter investigador de certas maneiras de existir.

Ana Cristina se situa fora da perspectiva e da militância feministas, mas investiga e questiona a existência do que poderia ser um tom feminino na escrita. Em seus textos críticos, ela avaliou que a introdução das questões de gênero na produção literária provocaria o surgimento de uma linguagem “errante, descontínua, desnivelada, expondo com intensidade muito sentimento em estado bruto” (Cesar, 2016, 175). Para Naspolini, “sua busca de identidade na palavra, na linguagem, na poesia, esbarra e se encontra na busca de sua identidade feminina” (NASPOLINI, 2007, p. 65).

No poema “16 de junho”, Ana escreve: “Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem” (CESAR, 2013, p. 32). Esse cansaço funcionaria como um sintoma da modernidade nos papéis sociais de gênero, afinal “Ana sabe que a mulher moderna está cansada de ser homem. Quer outra possibilidade de ser [...]. É preciso deixar de ser homem para ser plenamente mulher” (CAMARGO, 2003, p. 269-270).

Em um diálogo com Armando Freitas Filho por ocasião dos 60 anos de Ana Cristina Cesar, no Instituto Moreira Salles (IMS), Heloisa Buarque de Hollanda reflete sobre a problemática do gênero na obra da poeta e reconhece o livro *Luvras de Pelica* como um “manifesto feminista”, afirmando que ali a autora encena a mágica da sedução. Para Heloisa, o feminismo em Ana C. estava manifestado também de uma forma investigativa, “especulativa”, como discute a teórica:

- Heloisa: Coceira no hímen é uma coisa especular, uma doença que você vai ao médico. É uma coisa que precisa ser examinada.
- Armando: A coceira no hímen seria uma provocação para o homem.
- Heloisa: Para mim, acho que ela tinha que ir ao ginecologista arranjar uma pomada (ANA 60, 2012).

Nesse sentido, as elaborações de Ítalo Moriconi sobre o aspecto da feminilidade na linguagem de Ana Cristina Cesar são bastante profícuas. O autor entende que a poeta se colocou em um “entre-lugar” de gênero, em um conflito entre o que era considerado intelectual e pujante (masculino) e o que era sensível, confessional (feminino). O uso dessas duas máscaras para compor o eu-poético seria então, para Moriconi uma forma de abalar a divisão tradicional de gênero.

O que a poeta identificaria como feminino na linguagem está fundamentalmente ligado a uma ideia de “politização dos afetos”, ou ainda, de “pessoalização da política”. Trata-se, principalmente, de focar na interlocução, na relação entre texto e leitor, no “aqui agora”, na perspectiva de corporalização levada ao extremo (MORICONI, 1996, p. 50-51).

Silviano Santiago, em entrevista ao Suplemento Pernambuco, entende que as performances de gênero do texto de Ana C. anteciparam uma tendência contemporânea: “As performances sexuais se disseminam de maneira aleatória e anárquica. Acredito que se se quiser ler a poesia de Ana Cristina pelo viés do gênero e da sexualidade, estaria mais apropriado dizer que ela foi precursora do que hoje entendemos por *queer*” (SANTIAGO apud MELO, 2016). Essa afirmação faz sentido ao levarmos em conta que o *queer*, como coloca a teórica Larissa Pelúcio, é uma proposta acadêmica para teorizar as sexualidades desviantes, utilizando-se da mobilização de afetos. Ela reforça que essa proposta de estudo tem como base fundadora renovar as percepções e reflexões sobre gênero e sexualidade através da noção de alteridade. Para ela, o *queer* aparece nos estudos teóricos como uma forma de balizar o espaço ente o “eu” e o “outro” colocando-se como uma maneira de deslocar e redimensionar a sensibilidade.

Assim, o que Heloisa Buarque de Hollanda faz é uma analogia ao espéculo, instrumento médico utilizado para examinar o interior da vagina para afirmar o sujeito “especular” de Ana C., que investiga e examina com atenção os meandros da feminilidade. Então, o eu-poético de Ana C. traduz a investigação da própria autora sobre o ser feminino em uma sociedade em constante atualização no que diz respeito ao entendimento sobre o corpo, a sexualidade e o ser mulher. “A busca de um tom feminino, mais do que um tema, norteia o percurso de Ana em direção a uma palavra ‘original’, de mulher, sua. Para tanto, subverteu normas, se expôs, rejeitou identidades fixas e apostou num sujeito plural.” (MORICONI, 1996, p. 109).

Para compreender os efeitos dessa poética, é preciso avaliar as expressões do corpo, da sensibilidade e como o sujeito feminino se constrói no texto, sem delicadezas óbvias ou bandeiras afirmativas, mas tampouco, não deixando de abandonar a intimidade e a proximidade, como Ana afirma na abertura de *A teus pés*:

(...)  
Autobiografia. Não, biografia.  
Mulher.  
(CESAR, 2013, p. 77)



#### 4. Metodologia

Para investigar o rastro poético de Ana Cristina Cesar, é preciso realizar uma operação de alteridade. Por isso, escolhemos incluir os depoimentos de autores com uma produção expressiva na poesia contemporânea brasileira. Recorremos a eles porque buscamos compreender a maneira como eles encaram a presença de Ana Cristina Cesar na literatura e em seus textos. Entendemos que o efeito consiste justamente nisto: uma presença. O que pretendemos analisar é mais do que como a poesia de Ana C. está impressa nos textos dos contemporâneos, mas como a ideia que se construiu em torno da sua vida artística opera no imaginário daqueles que produzem literatura hoje. Dessa forma, recorreremos às entrevistas, que nos permitem acessar informações originais e direcionadas, elaborando roteiros para investigar propriamente a linhagem estética da poeta carioca com maior profundidade.

Alteridade é, então, um tema chave para a formulação da metodologia deste trabalho. Enquanto a identidade diz respeito ao modo como o sujeito entende a si mesmo e se coloca no mundo, a alteridade está ligada à forma como se lida com o outro, a diferença. Para Bakhtin, alteridade e identidade estão imbricadas em um processo dialógico. Todo sujeito, em seu processo de individualidade, tem uma rede de apoio: “‘Eu’ só pode se realizar no discurso, apoiando-se em ‘nós’” (BAKHTIN, 1926, p.192).

Todorov, em sua obra *Nós e os outros* ressalta que a criação da identidade é mediada pela presença do outro. Para o autor, “certos acontecimentos da vida de um indivíduo só são experimentados pelos outros e exemplifica: o próprio nascimento ou a morte. O que comprovaria o contínuo movimento de nossa própria vida: começar e terminar nos outros” (TODOROV, 1993, p. 41)

Assim, através das entrevistas, podem-se obter informações detalhadas sobre experiências, sentimentos e motivações dos sujeitos, que têm um papel ativo na construção do conhecimento, formulando dados e interpretando-os. Essas informações são produto de um processo de reflexão, revelando ideias mais valorosas do aquelas calcadas simplesmente na objetividade.

Levantar dados, é certo, não é mérito somente das entrevistas. É possível deduzir informações da observação, da leitura e de análises documentais. Porém, as entrevistas apresentam-se de maneiras mais abertas e flexíveis, possibilitando a descrição de situações que envolvem a experiência humana. Pesquisador e pesquisado entram em contato direto e constroem juntos novos conceitos, que trazem à tona significados que auxiliam a interpretação dos resultados.

Assim, a coleta de depoimentos pode ser uma importante ferramenta para compreender processos históricos. Isso porque a pesquisa oral permite confrontar o sujeito com dados de outras fontes, solicitar maiores explicações, expandir e detalhar informações. Para Thompson “toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos desafiar essa subjetividade: descolar as camadas de memória, cavar fundo em suas sombras, na expectativa de atingir a verdade oculta” (THOMPSON, 1998, P. 197).

O uso do testemunho para a compreensão de diversos temas é relativamente recente, mas muito difundido na pesquisa acadêmica. Por definição, a história oral “implica uma percepção do passado como algo que tem continuidade hoje e cujo processo histórico não está acabado. A presença do passado no presente imediato das pessoas é a razão de ser da história oral” (MEIHY, 1996, p. 10). Criada em 1947, na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, a moderna história oral foi difundida na década de 1950 com o uso mais comum do gravador e ganhou espaço entre antropólogos, historiadores, jornalistas, sociólogos, teóricos da literatura e outros. No Brasil, a metodologia foi introduzida na década de 1970, quando foi criado o Programa de História Oral do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)<sup>10</sup>. Seu principal objetivo é buscar na experiência dos indivíduos aspectos de sua vida sem deixar de lado um compromisso com o contexto social.

Um conceito importante para entender o método da história oral é o da memória. Aqui, ela se enquadra como a preservação da linguagem poética de Ana Cristina Cesar pelas gerações que a seguem, de modo a criar uma sobrevida dessa escrita em outros textos. Sobre essa questão, Alfredo Bosi afirma que “a lembrança é a sobrevivência do passado que, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora a consciência na forma de imagens-lembranças [...] que se refere a uma situação definida, individualizada, a memória que se busca de forma consciente” (BOSI, 1994, p. 49-53).

Nesse sentido, recorre-se às entrevistas narrativas em busca de profundidade; a partir das quais emergem histórias de vida, tanto do entrevistado como aquelas entrecruzadas no contexto situacional. Essa metodologia encoraja e estimula o sujeito a produzir relatos sobre algum acontecimento importante de sua vida e do contexto social, reconstruindo acontecimentos a partir de seus pontos de vista. Esse método é fundamental para a construção da noção de coletivo. A narrativa investiga a intimidade e explora maiores detalhes sobre um assunto que muitas vezes pode parecer esgotado. É importante lembrar que os relatos orais

---

<sup>10</sup> Ver em Programa de História Oral - CPDOC: <https://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>. Acesso em: 12/09/2020

proporcionam documentos inéditos para as pesquisas e são valorizados também por não constarem em outras fontes formais disponíveis.

Para o teórico francês Pierre Bourdieu, a relação pesquisador/pesquisado nas entrevistas propõe restituir ao primeiro sua razão de ser e sua necessidade, e ao último a importância de sua visão do mundo para construção do saber. Isso é importante também porque esse tipo de metodologia revela interesse do sujeito em entrar em contato direto com seu objeto de pesquisa, propondo questionamentos formulados de acordo com seu modo de pensar e interagir com seu trabalho. Para Bourdieu, tais trocas “permitem a emergência deste conteúdo sócio-afetivo profundo” (BORDIEU, 1999, p. 194).

O professor e pesquisador de comunicação social Muniz Sodré ressalta que o afeto diz respeito à expressividade e à interação humanas. Esses procedimentos são capazes de nos deslocar a uma reflexão filosófica, de maneira a explorar as questões sobre o sujeito, suas experiências no mundo e com o outro (SODRÉ, 2006). Em seu livro *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*, o autor observa a comunicação como uma forma mais ampla de interação, como um meio de comunhão entre os indivíduos. Ele propõe abandonar teorias que colocam a comunicação como lógica *versus* sensível ou que se baseiam apenas em estudos quantitativos. Sodré afirma a importância de perceber o outro na sua singularidade e as ferramentas para isso são o afeto e a sensibilidade. Para tal, ele aponta para a necessidade de elaborarmos uma epistemologia da compreensão, que possa se debruçar sobre a comunicação com maior profundidade.

Compreender significa agarrar as coisas com as mãos, abarcar com os braços (do latim *cum-prehendere*), isto é, dela não se separar, como acontece no puro entendimento (do latim *in-tendere*, penetrar) intelectual, em que a razão penetra o objeto, mantendo-se à distância, para explicá-lo (Idem, p. 68).

Diversas manifestações artísticas também utilizaram as entrevistas para construir narrativas que exploram a natureza humana e as questões íntimas do sujeito. A escritora bielorrussa Svetlana Aleksievich, por exemplo, buscou no testemunho e na entrevista a perspectiva de muitos que não tiveram espaço na historiografia oficial, à medida que fez de si mesma, no processo de escuta, testemunha também. Em sua obra *A guerra não tem rosto de mulher* (2016), ela desenvolve uma linguagem própria para narrar o conflito, criando uma forma de lidar com esse objeto historicamente, em uma narrativa muito mais ligada ao sensível do que ao racional. Seu projeto consiste em ouvir mulheres que lutaram pelo Exército Vermelho, da União Soviética, durante a Segunda Guerra Mundial. Nas tropas, elas estiveram à frente de

funções de combate — muitas voluntariamente — como atiradoras, pilotas de avião, soldadas no front. Um lugar até então reservado aos homens que “foi ocupado por cerca de um milhão de mulheres” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 13). Ao coletar suas memórias, ela mergulha na guerra através dos testemunhos, estabelecendo uma relação de intimidade, não no sentido e abrindo espaço para a escuta.

Escolhi um gênero no qual a voz humana fala sobre si mesma. Pessoas reais falam nos meus livros sobre os principais eventos da sua era [...] Juntas elas gravam verbalmente a história de um país, a sua história comum, enquanto cada pessoa põe em palavras a história da sua própria vida (ALEKSIEVITCH, 2016, p. 13)

O exercício da escuta enquanto vivência de afetos imprime alteridade ao texto, à medida que dá dimensões mais humanas a um conflito gravado na história mundial. Para ela, o acúmulo de narrativas individuais é a melhor fonte para se obter uma imagem do tempo. “Não creio ser possível refletir de fato sobre o escopo mais amplo da vida sem a documentação, sem a prova humana. O quadro não ficará completo” (ibid, p. 18).

No panorama brasileiro, tal prática narrativa nos remete aos moldes do escritor João do Rio, que retratava através das falas de sujeitos anônimos um panorama das mudanças urbanísticas do início do século XX. Seu método tinha um quê jornalístico: recolhia o depoimento e contava a história, atentando-se para a fala do entrevistado e a cena em que transitava (RIO, 2013). A diferença era que a imprensa nacional da época procurava diluir as falas do entrevistado com a do jornalista, muitas vezes deixando de dizer corretamente quem disse o quê. Dessa forma, tais trabalhos foram um prenúncio do que se tornaria depois o depoimento jornalístico.

A entrevista como elemento narrativo na arte brasileira é indissociável do nome de Eduardo Coutinho. Diretor de filmes como *Cabra marcado para morrer*, *Santo Forte*, *Edifício Master* e *Peões*, para citar alguns, sua marca essencial são os depoimentos. Seus documentários são compostos por uma sucessão de entrevistas após as quais caem os letreiros. Nada mais. Em depoimento, o cineasta reflete sobre seu modo de produção:

[...] em toda a tradição do cinema clássico há uma progressão histórica do herói que se lasca ou vence. Os meus filmes são inteiramente de entrevistas. A câmera não se mexe de lugar e não se corta nunca. Não tem interrupção. E como as pessoas aguentam ver? Tem o "efeito câmera": a pessoa sabe que tem uma câmera, eu não escondo, mas de fato você nunca sabe exatamente quando ela está consciente da câmera ou não está. (COUTINHO apud FROCHTENGARTEN, 2009, p. 132)

Diferentemente da estética cabal do cinema documental brasileiro, marcada essencialmente pelo *voiceover*, isto é, a narração das cenas pelo diretor do filme, Coutinho subverte a noção de uma voz acima das outras. Sua presença aparece na maneira como conduz as entrevistas, explora a intimidade dos sujeitos ali presentes, além da edição que funciona como uma costura de falas, que, sozinhas, constroem as narrativas de suas obras.

A etnografia possibilita longa participação do pesquisador em meio aos sujeitos que absorvem seu interesse, o contato direto com os indivíduos a serem pesquisados e o domínio da ferramenta entrevista. Incorporado pelo campo da comunicação e da psicologia social, o método promove o ingresso do pesquisador em uma relação de compromisso com o outro. Dessa forma, o uso das entrevistas deslocou pesquisadores de uma posição passiva em relação aos seus objetos de estudo, além de tornar as ciências humanas, a literatura e o cinema experiências radicais da alteridade.

#### **4.1 Metodologia aplicada**

As entrevistas feitas com os poetas contemporâneos analisados neste trabalho exploraram a ligação entre os seus escritos e a linguagem de Ana Cristina Cesar. Elas propõem rever as experiências individuais que cada um teve em contato com os escritos da poeta, bem como lançar luz sobre as identidades e as imagens que eles têm sobre as próprias obras.

Para obter tais resultados, foi necessária a criação de uma metodologia que compreendesse todas as questões propostas pelo projeto. Foram feitas entrevistas semiestruturadas, isto é, direcionadas por um roteiro elaborado previamente com questões abertas. Esse modelo de entrevista permite que sejam acrescentadas perguntas ou então alterações no roteiro de acordo com as respostas dos entrevistados, oferecendo maior flexibilidade ao entrevistador (Manzini, 2004), mas sem deixar de lado um escopo comum que norteia todas as entrevistas.

O *corpus* foi delimitado pensando nos aspectos comuns dos entrevistados, bem como a expressão de uma variedade que, ao mesmo tempo que abarca diferentes possibilidades, também revela certa uniformidade para possibilitar a delimitação de padrões. Sendo assim, foram escolhidos poetas brasileiros de diversas regiões do país, cujo texto tem expressividade na cena contemporânea, além revelar de forma direta ou indireta referências, aproximações e conhecimentos importantes sobre a poética de Ana C.

## 5. Dez poetas e Ana Cristina Cesar

Para investigar o efeito de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira foram escolhidos dez poetas para compor uma análise de seus textos em diálogo com a obra da autora carioca. São eles os autores e livros por ordem de apresentação dos textos: Angélica Freitas (1973 – Pelotas, RS), com *Rilke Shake* (2007), *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) e *Canções de atormentar* (2020); Armando Freitas Filho (1940 – Rio de Janeiro, RJ), com *Palavra* (1963), *De corpo presente* (1975) e *Rol* (2016); Ana Martins Marques (1977 – Belo Horizonte, MG), de *A vida submarina* (2009) e *O livro das semelhanças* (2015), etc.; Alice Sant’Anna (1988 – Rio de Janeiro, RJ), com *Rabo de Baleia* (2013) e *Pé do ouvido* (2016); Laura Liuzzi (1985 – Rio de Janeiro, RJ), com a obra *Desalinho* (2015); Júlia de Carvalho Hansen (1984 – São Paulo, SP), com *Cantos de estima* (2009), *Poemas do destino do mar* (2013), *Seiva veneno ou fruto* (2016) e *Romã* (2019); Ismar Tirelli Neto (1985 – Rio de Janeiro, RJ) com *Ramerrão* (2011); Nina Rizzi (1983 – Campinas, SP), com *Sereia no copo d’água* (2019); Marília Garcia (1979 – Rio de Janeiro, RJ), com *Um teste de resistores* (2014) e *Câmera Lenta* (2017) e, por fim, Marcos Siscar (1964 – Borborema, SP), com *Não se diz* (1999), *O Roubo do Silêncio* (2006) e *Isto não é um documentário* (2019).

Eles compõem um grupo heterogêneo no que diz respeito a sua produção poética, tanto na data de produção dos textos quanto na quantidade de publicações. As entrevistas foram feitas por telefone e e-mail, cada qual tem o meio de obtenção indicado nas transcrições publicadas no anexo<sup>11</sup>.

É importante ressaltar que as análises não abrangem a totalidade da obra de cada autor e, sim, apenas os aspectos em que identificamos convergências entre seus trabalhos e o projeto poético elaborado por Ana Cristina Cesar, dentro da tripartição escolhida como fundamental para esse efeito: linguagem, corpo e feminilidade. Outro ponto importante está no fato de que os relatos dos autores foram coletados a partir de métodos de investigação jornalística e, por isso, as obras foram previamente estudadas e as perguntas cuidadosamente elaboradas a partir de uma curadoria temática. As análises, por sua vez, foram escritas depois dos processos de entrevistas, uma vez que estas têm papel norteador no estabelecimento de uma visão crítica em torno do trabalho de cada autor. Apesar de estarem organizadas como citações, elas funcionam

---

<sup>11</sup> Por conta do tempo limitado para a produção da pesquisa, duas entrevistas foram realizadas, mas não participam do corpus de análise. Elas são dos autores Guilherme Gontijo Flores e Anita Costa Malufe. No entanto, elas também estão disponíveis no apêndice deste trabalho, com a intenção de divulgar o material como fonte para novas pesquisas sobre o tema.

muito mais do que um embasamento para sustentar a argumentação sobre os temas, mas como parte prática fundamental para a investigação da linhagem estética que propomos.

### 5.1 Angélica Freitas e a loucura da linguagem

Há um aforismo de Franz Kafka que diz: “A partir de certo ponto não há retorno. É este o ponto que precisa ser alcançado” (KAFKA, 2009, p. 12). Ana Cristina Cesar representa um momento irretornável da poesia contemporânea brasileira, à medida que se coloca como um referente de escrita instigante para muitos poetas em exercício. É o caso da gaúcha Angélica Freitas que, em diversos depoimentos, aponta a poeta marginal como figura central para o desenvolvimento de processos de experimentações em seu fazer poético.

Fiz eletrônica no ensino técnico e, um dia, um amigo meu, o Andrei, disse "ah, acho que você vai gostar disso aqui" e me trouxe o livro da Ana Cristina Cesar. Quando vi aquilo disse "uau, nunca tinha lido nada parecido". Acho que, para mim, foi um efeito mesmo. Foi o momento de pensar: "bom, então dá para escrever poesia desse jeito". Sei lá, as coisas de Drummond e do Bandeira que eu li eram muito mais antigas do que a Ana Cristina Cesar. Me pareceu ter um frescor mesmo, é difícil de definir. Acho que rolou um estranhamento mesmo e, a partir daí tentei fazer umas coisas mais estranhas nos meus próprios poemas. (FREITAS, 2021, p. 157)

Em um poema em homenagem à autora marginal, Freitas traduz o efeito de estranhamento e choque do contato com essa poesia.

foi Ana Cristina Cesar  
 ana c. me salvou de ser técnica em eletrônica  
 aos dezesseis  
 quando entrou de vermelho  
 em minha vida  
 e me deixou  
 aos seus pés  
 eu não tive escolha  
 foi um baita clarão  
 soco na goela seguido  
 de cisco no olho  
 quem é ela  
 o que é isto  
 quem sou eu (FREITAS, 2020, p. 49)

O texto, inicialmente apresentado na Flip de 2016, está incluído na obra “Canções de atormentar” (2020), último livro da autora. Nos versos, é possível observar referências diretas

à produção de Ana Cristina Cesar, como, por exemplo, “entrou de vermelho na minha vida / e me deixou / aos seus pés”, uma alusão à obra *A teus pés*, cuja primeira edição, de 1982, apresentava uma capa vermelha. Ou, ainda, “soco na goela seguido / de cisco no olho”, passagem contida no epílogo de *Luvas de pelica*. Nos últimos versos, de maneira singular e gentil, Angélica revela a sensação desconcertante provocada pela poesia de Ana, descrevendo o contato avassalador com um outro que se coloca como arredio e incapturável: “quem é ela / o que é isto / quem sou eu”. Em depoimento, Angélica explica que esse sentimento surgiu, a princípio, do encontro com a linguagem utilizada pela poeta marginal.

Acho que ela tinha uma certa "loucura da linguagem" que eu gostei. Ela falava umas coisas tipo "Polly Kellog"; "o salta-pocinhas". Eu ficava: "o que é isto?". Era muito diferente de ler. Eu gostava de ler Drummond, Bandeira, Quintana. E, ao mesmo tempo que tinha alguns elementos [desses autores] que dava para identificar nela, era diferente. Era tipo assim: "Escuta Judas, antes que você parta para o seu sábado de aleluia". O que que é isto? Eu ficava muito passada. Era muito diferente e isso me deu uma certa loucura também. Eu comecei a escrever umas coisas mais loucas (FREITAS, 2021, p. 156).

Os poemas de Ana Cristina Cesar a que Angélica se refere são, respectivamente, “sumário” (CESAR, 2013, p. 90) e “sábado de aleluia” (idem, p. 118). O primeiro, transcrito abaixo:

#### Sumário

Polly Kellog e o motorista Osmar.  
 Dramas rápidos mas intensos.  
 Fotogramas do meu coração conceitual.  
 De tomara-que-caia azul-marinho.  
 Engulo desaforos mas com sinceridade.  
 Sonsa com bom-senso.  
 Antena da praça.  
 Artista da poupança.  
 Absolutely blind.  
 Tesão do talvez.  
 Salta-pocinhas.  
 Água na boca.  
 Anjo que registra. (CESAR, 2013, p. 90)

O que Angélica Freitas entende como “loucura da linguagem”, parece ser o uso da palavra corporificada, que é atualizada na voz de Ana C., criando um universo não só de novos significados, mas de imagens e sons. O texto ainda faz uma referência irônica à formulação de Ezra Pound de que o poeta seria “antena da raça”. Ana Cristina deturpa essa ideia ao afirmar



que ele representaria a “antena da praça”, como uma vulgarização do fazer-poético, que se limita a sujeito reais.

A escrita dessas duas mulheres é povoada de fragmentos, vislumbres, cenas comuns que revelam desconforto e estranheza. Essa captação, rápida e certa, acaba por desequilibrar os limites entre o poético e o prosaico. Como veremos a seguir, é possível notar que os trabalhos de Ana e Angélica não representam necessariamente a realidade, mas funcionam como uma forma de apresentá-la, com seus ruídos, vazios, fragmentos e banalidades.

Em seu primeiro livro, *Rilke Shake* (2007), Angélica Freitas insere elementos da estranheza contida no texto de Ana C. Na obra, a poeta gaúcha dialoga constantemente com o cânone literário, utilizando-se da ironia e da coloquialidade. O diálogo com a tradição é feito através do humor, uma vez que a autora elabora textos com certas ridicularizações do cânone, como fez, por exemplo, com Ezra Pound.

não consigo ler os cantos

vamos nos livrar de ezra pound?  
vamos imaginar ezra pound  
insano numa jaula em pisa enquanto  
les américains comiam salsichas  
e peanut butter nas barracas  
dear ezra, who knows what cadence is?  
vamos no livrar de mariane moore? (FREITAS, 2007, p. 38)

A aparente simplicidade dos sete versos esconde conhecimentos minuciosos sobre Pound, criando um intertexto riquíssimo em significados. Por exemplo, o penúltimo verso é uma dedicatória de um poema de Marianne Moore – grande amiga de Pound – chamado “Avec Ardeur”. A diferença essencial é que a frase que antes era uma afirmação, entra no campo das incertezas com um ponto de interrogação: “Dear Ezra, who knows what cadence is?”. Outra interrogação que ecoa é “vamos nos livrar de Ezra Pound?”, em um misto de egoísmo com uma proposta de operar o deslocamento da obra do poeta. Mais do que um descarte, é possível notar a aceitação de novas possibilidades para um fazer poético que já não é mais um “serviço”.

Essa irritação com os grandes deuses da literatura assemelha-se à atitude da própria geração poética de Ana Cristina Cesar, a marginal, tomada como exemplo a consciência da “insatisfação com a biblioteca (leia-se: a insatisfação com o paideuma, dentro do linguajar concreto)” (SANTIAGO, 2000, p. 193). Como vimos, os versos de Angélica Freitas são bem-humorados e leves – leveza no sentido proposto por Calvino (1988), de um despojamento da linguagem, que só é possível em uma relação mútua entre autor e leitor (CALVINO, 1988). Porém, eles manifestam o tensionamento do sujeito lírico em relação ao passado. Então, por mais que os

textos de *Rilke Shake* possam, em um primeiro momento, parecer uma autoparódia do que entendemos como “alta literatura”, desdobrando-se em ridicularização e diminuição do cânone, há uma reflexão sobre o peso da tradição. O mote de *Rilke Shake* está, justamente, na tensão entre profanar e elogiar.

Se houve uma explosão feminista na poesia contemporânea brasileira, podemos dizer que foi Angélica Freitas quem riscou o fósforo com a publicação de seu segundo livro, *Um útero é do tamanho de um punho* (2011). Utilizando uma linguagem prosaica, povoada de intimismo e afetividade, ao mesmo tempo que emprega o humor e a ironia, a poeta expõe reflexões sobre os estereótipos em torno da mulher, seu corpo e o imaginário social na qual as questões de gênero se desenvolvem. Um exemplo disso está no longo poema que nomeia o livro, cujos oito primeiros versos da estrofe inicial estão reproduzidos a seguir:

um útero é do tamanho de um punho  
 num útero cabem cadeiras  
 todos os médicos couberam num útero  
 o que não é pouco  
 uma pessoa já coube num útero  
 não cabe num punho  
 quero dizer, cabe  
 se a mão estiver aberta  
 (...)  
 (FREITAS, 2013, p.59)

Nota-se que o projeto poético de Angélica já é exposto no título. As comparações feitas no âmbito da biologia revelam, na verdade, as relações de poder em que o ser mulher está submetido. Nesse sentido, Angélica se aproxima das elaborações temáticas de Ana Cristina Cesar à medida que utiliza o corpo feminino como meio de investigar as questões de gênero na sociedade. O útero funciona com a mesma lógica “especular” da “coceira no hímen”. Voltada ao corpo, a poesia de Ana Cristina Cesar e Angélica Freitas serve de parâmetro para o questionamento de algumas concepções historicamente construídas sobre a mulher.

Além disso, o trabalho das duas autoras apresenta lugares-comuns do discurso sobre mulheres usando procedimentos tão banais do cotidiano, mas que, quando aparecem na linguagem poética, acabam por se tornar inusitados. Enquanto Ana C. utiliza, por exemplo, uma conversa de senhoras, Angélica Freitas escolheu a ferramenta mais difundida da contemporaneidade: O Google. Partindo da vontade de investigar o que é ser mulher, a gaúcha elaborou os “Três poemas com o auxílio do Google”, que ganharam uma seção própria no livro. Abaixo, reproduzimos “a mulher quer”:

a mulher quer ser amada

a mulher quer um cara rico  
 a mulher quer conquistar um homem  
 a mulher quer um homem  
 a mulher quer sexo  
 a mulher quer tanto sexo quanto o homem  
 a mulher quer que a preparação para o sexo aconteça lentamente  
 a mulher quer ser possuída  
 a mulher quer um macho que a lidere  
 a mulher quer casar  
 a mulher quer que o marido seja seu companheiro  
 a mulher quer um cavalheiro que cuide dela  
 a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar  
 a mulher quer conversar pra discutir a relação  
 a mulher quer conversa e o botafogo quer ganhar do flamengo  
 a mulher quer apenas que você escute  
 a mulher quer algo mais do que isso, quer amor, carinho  
 a mulher quer segurança  
 a mulher quer mexer no seu e-mail a mulher quer ter estabilidade (FREITAS, 2011, p.)

Em depoimento, Freitas descreve seu procedimento de “googlagem”:

Enquanto escrevia meu segundo livro de poemas (“Um útero é do tamanho de um punho”, editora Cosac Naify, 2012), que tinha a mulher como tema principal, decidi buscar na internet textos sobre o corpo feminino. Queria saber como eram escritos, com que palavras, com que autoridade. Um dia coloquei no Google “A mulher é” – vai que obtivesse alguma resposta interessante. Fui copiando e colando os resultados para talvez montar um poema mais tarde. Ao ler o material que havia juntado, percebi que nem fazia falta dar-lhe uma “ordem”. Não havia como ficar menos ou mais absurdo do que aquilo. Permaneceu inédito. Foi um teste, o embrião da série “Três poemas com o auxílio do Google”, que acabou sendo publicada no livro (FREITAS, 2016, p. 35).

No poema em questão, Angélica utiliza um artifício importante: o que parece ser aleatório na ferramenta de busca é, na verdade, relativo. Os resultados aparecem com base no que é pesquisado anteriormente pelos usuários, por isso se adequam ao projeto irônico da poeta. É um apanhado não ficcional, segundo a própria autora, e revelam posicionamentos comuns em nossa sociedade. Essa operação é semelhante ao poema “Conversa de Senhoras”, de Ana Cristina Cesar, pelo seu projeto de “antena da raça”, falsamente inócuo, centrado em detalhes do cotidiano que revelam comportamentos íntimos dos indivíduos.

De fato, não importa se o conteúdo dos poemas é ou não absolutamente verdadeiro. E isso não apresenta nenhum demérito. É possível que Angélica não tenha sido assim tão passiva em relação aos resultados, afinal, os versos “a mulher pensa que pode se dedicar integralmente à carreira/ a mulher pensa nisto, antes de engravidar” dificilmente seriam gerados pelo site de busca, já que ele não costuma apresentar resultados com conexões sintáticas e, sim, com

palavras-chave. É possível que a conversa de senhoras de Ana C. não seja exatamente fidedigna ao que ela ouviu de duas mulheres na rua. A primazia desse exercício poético é, justamente, usar o cotidiano como substrato e exercer um trabalho de edição, de certa manufatura dessa matéria-prima, para que no campo da linguagem esteja refletido o comportamento humano.

Outro ponto de aproximação entre as duas poetisas está na própria reflexão sobre a escrita, como observado no poema “Metonímia”, de Angélica Freitas.

#### Metonímia

alguém quer saber o que é metonímia  
 abre uma página da wikipédia  
 depara com um trecho de borges  
 em que a proa representa o navio

a parte pelo todo se chama sinédoque

a parte pelo todo em minha vida  
 este pedaço de tapeçaria  
 é representativo? não é representativo?

eu não queria saber o que era  
 metonímia, entrei na página errada  
 eu queria saber como se chegava  
 perguntei a um guarda

não queria fazer uma leitura  
 equivocada  
 mas todas as leituras de poesia  
 são equivocadas

queria escrever um poema  
 bem contemporâneo  
 sem ter que trocar fluidos  
 com o contemporâneo

como roland barthes na cama  
 só os clássicos.  
 (FREITAS, 2007, p. 65)

Nesse poema, há um jogo entre reconhecer o trabalho poético e, ao mesmo tempo, significar o espírito do seu tempo: destabilizador, profanador, irônico, inquieto. Aqui há uma síntese do que parece ser a pretensão do exercício da poesia contemporânea, em estrofes que oscilam entre a comicidade, a crítica à arte, à política, à contemporaneidade. “Querida escrever um poema contemporâneo sem ter que trocar fluidos com o contemporâneo”, diz Angélica. Pode parecer um desejo de escrever algo novo, desde que não se “venda” ao *modus operandis* da sociedade atual – trocar fluidos aqui como sinônimo para sexo, criando uma certa ideia de

um trabalho de prostituição. Frase que também nos remete às postulações do sociólogo polonês Zygmunt Bauman sobre a liquidez dos tempos em que vivemos. Para Bauman, a insegurança e a indeterminação são marcas da nossa época (BAUMAN, 2008). Questões que recaem especialmente nos poemas de Angélica: indeterminação da poesia contemporânea; insegurança de ler qualquer obra elevada da literatura mundial e não a compreender.

O trecho “não queria fazer uma leitura equivocada mas todas as leituras de poesia são equivocadas”, exploram os riscos de se oferecer uma leitura crítica do gênero poético, sabendo das ideias irreconciliáveis sobre sua forma e seu conteúdo que ela pode gerar. Uma crítica ao texto de Angélica é especialmente perigosa, isso porque seus poemas despertam sentimentos catárticos, encontros surpreendentes do leitor com algum pensamento que jurava ser somente seu e uma derradeira sensação de que a literatura que conhecemos a vida toda precisa ser reavaliada.

Aqui, é possível fazer um paralelo à obra de Ana C, que, em um poema-correspondência, expressa o desejo de evitar leituras inférteis de seu texto.

Navarro,

Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biográfico. Ratazonas<sup>12</sup> esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar dos signos.

R.

(CESAR apud MALUFE, 2004, p. 27)<sup>13</sup>

Assim, para evitar leituras simplificadas – equivocadas, segundo Angélica – é preciso confiar no “parlar dos signos”. Fugir de um apego bibliográfico, sobretudo quando se trata de Ana Cristina, em que as explorações da poeta “bela e trágica” aparecem por todos os lados. Ao analisar os versos de Angélica e seus intertextos enquanto poemas – plano composto por palavras, produtor de efeitos, que evoca sensações a partir de sua forma e conteúdo – entendemos sua proposta de recolocar a poesia na contemporaneidade: essa que permeia a vida cotidiana e os sentimentos, sem limites, como resume a própria Ana Cristina: “Tudo pode ser matéria de poesia. Sem as obrigações iconoclastas do modernismo, a poesia ‘pode dizer tudo’”

<sup>12</sup> Como no original.

<sup>13</sup> Poema-correspondência de Ana Cristina Cesar, encontrado como epígrafe n texto de Malufe. A autora explica que o poema sem data foi divulgado na exposição “Em Memória de Ana Cristina Cesar (junho/1952 – outubro/1983)”, no Instituto Moreira Salles (IMS) do Rio de Janeiro, em outubro de 2003.

(CÉSAR, 2016, p. 165). Noção que ecoa no registro de Angélica: “a poesia não é feita (diretamente) de ideias / mas de palavras (estas, sim, portadoras daquelas) / as pessoas nem sempre percebem que a poesia não é mero entretenimento, brincadeira literária inconsequente / já a poesia não”<sup>14</sup>.

Assim, podemos considerar Angélica Freitas como uma primeira herdeira da poética de Ana Cristina Cesar, não pelo momento em que a autora descobriu a obra da poeta marginal, mas por Angélica ser considerada a primeira figurar a representar a escrita feminista na poesia brasileira, como afirma Heloisa Buarque de Hollanda: “É neste terreno já meio conquistado que as novíssimas poetisas do feminismo surgem. Sua maior referência é Angélica Freitas, com o livro *Um útero é do tamanho de um punho*”.

Para analisar a poesia de Ana C. sob um olhar de gênero é preciso se distanciar de anacronismos e entender as particularidades da época em que autora viveu. Para Ítalo Moriconi, Ana experimentou o embate de ocupar um espaço no universo intelectual, predominantemente masculino, ainda que mantendo a especificidade de sua condição de mulher. O autor afirma que essa ambiguidade resultou um processo de reflexão e a elaboração de uma estética que representasse um “abalo na divisão tradicional dos lugares de gênero” (MORICONI, 1996, p. 47). Enquanto no final do século XX, a poesia de Ana Cristina Cesar significou a inauguração de uma nova dicção poética, é por uma de suas sucessoras diretas que a contemporaneidade ganha um referencial de poesia que elabora questões de gênero e sexualidade. Angélica Freitas, assim como Ana C., tornou-se um parâmetro para uma identificação de escrita “anténada” aos sentimentos e reivindicações das mulheres.

## 5.2 Armando Freitas Filho e a não-admissão

É parte da experiência da pesquisa discordar de algumas perspectivas de suas fontes, mesmo que esta seja a pessoa mais íntima de seu objeto de pesquisa. O poeta Armando Freitas Filho foi, entre todos os poetas entrevistados nesta pesquisa, o único que de fato conviveu com

---

<sup>14</sup> Poema chamado “a poesia não”, publicado no blog de Ricardo Domeneck no texto Alguns poemas memoráveis da década: “sereia a sério”, de Angélica Freitas, ou, “Relendo o Rilke Shake por ocasião de sua encarnação alemã. Disponível em: [http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2011/02/alguns-poemas-memoraveis-da-ultima\\_13.html](http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2011/02/alguns-poemas-memoraveis-da-ultima_13.html) Acesso em 22/07/2019

Ana Cristina Cesar. E não foi um mero conhecido da poeta, com quem trocou uma palavra ou outra durante a vida. Ele foi seu grande amigo e confidente, para quem a autora deixou todas as suas obras depois da morte. Em entrevista a este trabalho, Armando disse não reconhecer a presença de Ana C. em seus versos. Para ele, o caso é diferente: se houve uma influência, foi a poeta quem foi influenciada por ele (FREITAS FILHO, 2021).

De fato, Ana Cristina foi – e muito – influenciada pelo amigo. Há diversas maneiras de demonstrar sua presença nos textos da autora, mas é no modo como Armando age diretamente sobre a escrita que isso fica mais evidente. Em *Correspondência Completa* (1979), Ana criou o personagem Gil em referência a Armando e Mary para tratar de Heloisa Buarque de Hollanda (CAMARGO, 2003). No fragmento a seguir, é interessante notar como se pode ter um vislumbre da autora a partir das leituras que os amigos têm de sua obra:

Fica difícil fazer literatura tendo o Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (CESAR, 2013, p. 50)

A leitura aponta certa visão hermética na postura de Armando, que se colocava como um leitor que estava à procura de desvendar os segredos inscritos no poema. No entanto, o texto de Ana C. não permite decifrações, justamente por conta de seu caráter falsamente biográfico. Em outro texto, a autora responde: “Você está buscando o quê? O que não está ali? (...) Não acredito que esconda, acho que a poesia revela, pelo contrário. Ela não esconde uma verdade por trás ou uma via íntima por trás” (idem, 2016, p. 262).

A poesia de Armando Freitas Filho é, por sua vez, construída sob o viés da provocação, tendo a palavra como materialização dos sentimentos. O poeta carioca, nascido em 1940 – mais velho do que Ana C. – começou a publicar muito antes da poeta marginal, somando 16 livros de poesia em sua produção. O que fica mais evidente em seus poemas é uma espécie de tensão lírica, em que o sujeito se coloca em confronto consigo mesmo e com o ato de escrever, criando um efeito metapoético e hermético. É o que podemos observar no trecho do poema 109, da obra *Numeral*:

(...)  
Escrever é como caminhar: se reconhece  
o autor, não pela letra, que se falsifica  
nem pelo tema tratado na face da superfície  
mas pelo problema de fundo, o húmus original  
que alimenta os passos subterrâneos do assunto.  
(FREITAS FILHO, 2003, p. 12)

Armando, através de uma linguagem singela e preocupada com a valorização da palavra, incorpora o fazer poético como tema central de sua escrita. Sua linguagem é direta, permitindo notar, sem muito esforço, o propósito do poema e a relação dos significados estabelecidos com o ato de escrever. O primeiro verso revela a visão de seu ofício sem rodeios, de quem escreve, reconhecendo seu processo e a si mesmo em sua obra, elaborando um sentimento de humildade em torno da profissão. O “húmus original”, parece tratar das referências de que o autor se alimenta para compor sua obra, reconhecendo o trabalho de outros escritores para compô-la. Sobre isso, Armando afirma:

“Você precisa se deixar inocular pelos poetas que te falam boca a boca. Só sendo possuído por eles vai poder fabricar anticorpos para, pelo menos, encará-los, sem deixar baixar os olhos, mesmo daqui do rés do chão, como é o meu caso. Se não for assim você ficará paralisado, sem reação. E por mais pífia que seja essa reação, você tem que tentá-la, não uma vez, mas sempre, até o seu último dia.” (FREITAS FILHO, 2013, p. 7)

O autor atribui a influência de suas obras ao que ele chama de “Os três mosqueteiros”: Manoel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello Neto (idem, 1991). Assim, como na obra de Alexandre Dumas, ele reconhece a presença de um quarto mosqueteiro: Ferreira Gullar. Os quatro, segundo Armando, são as maiores e mais antigas influências na sua poesia. Para citar um exemplo, escolhemos o poema “CDA no coração”, em homenagem ao poeta de Itabira:

Drummond é Deus. Pai inalcançável.  
 Não reconhece os filhos. A mão ossuda  
 E dura, de unhas rachadas, não abençoa:  
 Escreve, sem querer, contudo, a vida  
 De cada um, misturada com a sua.  
 Sangue da mesma família, carne  
 Igual – de milagre e tigre – continua  
 A se emendar, ferida após ferida. [...] (idem, 2013, p. 59)

Reconhecendo a paternidade de Carlos Drummond de Andrade em sua poesia, Armando procura inserir em sua escrita a experiência de vida, decifrando as estruturas propostas pelo seu predecessor. No entanto, o discurso assume que tal empreendimento falha, à medida que escrita nenhuma parece conseguir se equiparar aos versos drummondianos: “(...)Pai inalcançável / não reconhece os filhos” (...).

Para além do trabalho metapoético de Armando Freitas Filho, há dois aspectos que colocam sua poesia em aproximação à de Ana Cristina Cesar: o erotismo e a morte. Este último tema, inclusive, apareceu com mais frequência na poesia do autor após o suicídio da amiga. Em



*Ciranda da Poesia*, Renan Nuernberger afirma que a poesia de Armando é formulada por tensões profundas entre o erótico e o flagelo. Segundo o pesquisador: “esse erotismo formado a partir de pares antiéticos é um traço específico que procura organizar, a seu modo, as tensões estruturais que constituem a poética do autor” (2011, p. 9). É possível notar que a urgência erótica do corpo encontra correspondência com o risco e a degradação:

Seu corpo que escancara  
gargantalha onde mergulho  
minha cara, e gargaralho  
nos teus pelos, nos teus tufos  
e me misturo no que escorre  
e te mastigo nos teus peitos.  
Eu engulo o que está dentro:  
a organza do orgasmo, a nuância  
e tudo range – gargantua –  
suareja e gargalhanta  
nos teus beijos feito espuma  
de onde arranco estes teus beijos  
em pedaços, derramados:  
boca de sangue, grito e rouge  
morde a fera de esponja  
que se espoja em cada espasmo  
eu te esmago sob a pata  
e me esmigalho nos teus braços  
[...] (FREITAS, 2003, p. 237)

O vocabulário corporal – braço, peito, garganta, pele, pelos – é muito presente na poética de Armando Freitas Filho, marcando um erotismo ríspido. Em sua tese de doutorado sobre as dualidades na poesia do autor, o pesquisador Mário Alex Rosa registrou que, apenas no livro *De corpo presente*, “a palavra corpo aparece 40 vezes e a palavra pele 22 vezes” (ROSA, 2009, p. 27). Então, a corporeidade e a subjetividade impregnam todo o tecido textual, sendo que a expressão pelo desejo do corpo feminino é feita por meio dessa linguagem viril. Sobre essa questão, Silviano Santiago, no posfácio do livro *3x4* (1985), afirma que a escrita de Armando funciona como despertar de uma provocação:

Armando joga o jogo duro nas negociações do texto com o leitor. A sedução do poema trabalha mais com o elemento *tease* do *strip-tease* do que com o elemento *strip*. O texto é um teaser do leitor, semelhante à palavra do chicote-queimado: está esquentando, caro leitor. Vá em frente. Onde você me busca, já não me encontro mais. Deixo-lhe uma pista. Siga-a e, seguindo-a, acompanhe-me: A linha da vitória/ é a do horizonte. (idem, p. 138)

Nesse aspecto específico podemos inferir uma aproximação entre a poesia de Armando e a de Ana Cristina Cesar. O livro póstumo *Antigos e Soltos poemas e prosas da pasta rosa* (2008) reúne textos trabalhos com maior teor escatológico, dando lugar para termos como

peidos, cocôs e caralhos. Mas, mesmo nos seus poemas publicados em vida, em que o corpo aparece em seu aspecto menos ordinário, a provocação e o tom erótico aparecem justamente como sentimentos experimentados no cotidiano.

### **Anônimo**

Sou linda; gostosa quando no cinema você roça  
o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais  
quem desejo, que me assa viva, comendo  
coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura  
inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no  
cinema é escuro e a tela não importa, só o lado,  
o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora  
deste sabe onde me encontro até de olhos  
fechados; falo pouco; encontre; esquina de  
Concentração com Difusão, lado esquerdo de  
quem vem, jornal na mão, discreta. (CESAR, 2013, p. 28)

No poema em questão, os lampejos do desejo estão entranhados nas fissuras do cotidiano, construindo o real como um universo passível de manipulação - o ombro que roça no cinema escuro, o fervor do toque. O texto dialoga com “Cinema”, poema de Armando Freitas Filho publicado em *O corpo presente*, que também expressa uma linguagem fragmentada e reúne diversos objetos do cotidiano, organizados para criar uma imagem de atração e provocação.

Com o que guardo eu te ataco:  
faca sob capa, em todo escuro  
está a minha pata, e o tiro  
do revólver que dispara no lusco-fusco  
do filme mudo - o dente de repente  
que estraçalha, por dentro, sua carne.  
Eu ataco e nunca estou onde está  
a minha marca, eu te afago  
com esta mão de gato que te furta:  
novelo de disfarçadas fúrias  
vestindo de lã e anelo  
o arame de cada garra que arranha  
a concha da pele, a curva da pétala  
do peito feito oferta, e rasga  
o pano, o forro, o estofó  
vermelho do coração, e fura  
até o fundo - pisa - o que de você  
ainda vive e resiste: cauda, pulso  
a lembrança muscular do gesto  
amputado, qualquer migalha, caco  
pedaço, o que sobrou, e o resto. (FREITAS FILHO, 2003, p. 206)

Como podemos observar, as obras poéticas de Ana Cristina Cesar e Armando Freitas Filho têm alguns pontos de consonância, seja no aspecto da construção de uma intimidade em torno do sujeito até a inserção de um corpo presentificado e, em certos momentos, escrachados. Não obstante, a expressão do desejo no trabalho dos dois autores passa, inevitavelmente, por uma vivência cotidiana. Além disso, podemos afirmar um efeito de Ana Cristina Cesar nos textos de Armando por conta das referências – diretas, inequívocas e repetitivas – da poeta encontradas em seus versos.

Se Armando pode afirmar Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto como figuras tutelares de sua poesia – expressas em poemas como “CDA no Coração” e “João Cabral: último rosto” – então, podemos considerar a presença de Ana Cristina como referência poética a partir do momento em que sua figura é personagem marcante e organizadora das temáticas dos seus textos, como no poema “recreio”:

Sua morte  
 é o recreio desta.  
 Ao virar uma piscina  
 pelo avesso, até o fim  
 como uma luva  
 para sentir, ouvir e tocar  
 o último concerto  
 de um azulejo solo  
 com os olhos secos  
 e as mãos nuas  
 sem água sequer para lavar  
 o chão  
 de sangue pisado  
 o mármore do deserto  
 muito longe da natureza  
 como também este gosto  
 de versos-ferro  
 forte, na boca  
 e lembranças de música  
 alheia e casual  
 feita com latas e precipitação (idem, p. 409)

A morte de Ana Cristina marcou a escrita de Armando Freitas Filho, que encara o suicídio como um ato de revolta, expondo a condição humana como um avesso da própria vida. A respeito das consequências do suicídio da amiga, o pesquisador Eduardo Coelho afirma: “Houve, a partir deste fato, [a morte de A.C.] a potencialização da consciência sobre a finitude, como se a morte dela fosse a imagem do destino de Armando: ‘Sua morte/é o recreio desta’, no livro *De cor*” (2006, 172).

Mais tarde, a poeta marginal aparece novamente no livro *Cabeça de Homem* (1991). O poema “Urgente e confidencial” discorre novamente sobre sua morte, trazendo à cena referências sobre sua aparência, como os icônicos óculos escuros — marca registrada da poeta —, bem como temáticas comuns a seus poemas: o mar, o corpo, o espelho como reflexo de um sujeito poético que se volta às questões biográficas.

Disparando por de trás  
 dos óculos escuros  
 dois tiros súbitos:  
 ela mata com os olhos.  
 O olhar não erra o alvo  
 não abarca o mar  
 mas apenas as pedras  
 onde ele bate e quebra.  
 Não usa as mãos  
 nem a alma do corpo  
 que ficou em outro lugar —  
 marmórea.  
 Só um pouco da voz, sem volta  
 em palavras finais  
 poupando lágrimas no espelho  
 monalisa e incólume.

2 fev. 90 (idem, p. 485)

São muitos os poemas de Armando em que Ana aparece como personagem, inclusive os mais recentes, mostrando como a poeta marginal ainda ronda a escrita do autor. Em seu penúltimo livro *Rol*, de 2017, ela retorna acompanhada da morte em “O caso de Ana C.”. No entanto, outros poemas chamam atenção, à medida que o autor dialoga com as novas gerações. O texto “*Canetas emprestadas*” é dedicado a poeta Ana Martins Marques e afirma “como é bom ter de novo/ uma poeta chamada Ana”. Outro poema, chamado “*Dois brincos*” foi escrito para Laura Liuzzi e Alice Sant’Anna. As três, também herdeiras de Ana Cristina Cesar, ao serem entrevistadas sobre o tema, afirmaram a presença da poeta marginal em seus textos, ainda que de maneiras diversas. Para todas elas, a obra de Ana funcionou como uma espécie de autorização para novas maneiras de compor, sobretudo quando se trata da enunciação de uma voz feminina na poesia contemporânea.

No final de sua entrevista para este projeto, Armando Freitas Filho faz uma consideração curiosa sobre esse efeito: “Eu acho que a Ana foi investigada desde que morreu e geralmente a questão é feita por mulheres. (...) o que eu posso falar é que eu fico com pena que os homens até hoje não parecem entender a Ana Cristina. E os que entenderam, não parecem admitir” (FREITAS FILHO, 2021, p. 160).

A fala de Armando parece denunciar e ao mesmo tempo encenar sua própria relação com a poesia de Ana Cristina Cesar. Sabemos que o sujeito poético feminino e as marcas de gêneros confessionais são importantes formas de identificação para as mulheres poetas. A autora marginal elaborou, em seus textos, a enunciação de uma voz poética livre de delicadezas óbvias que rondam a poesia dita “feminina” na tradição literária. Mas, como ainda veremos, os trabalhos de Ana C. também são referências para poetas como Ismar Tirelli Neto e Marcos Siscar que, sendo homens, reverenciam a autora em seus textos e “admitem” tal condição.

Exposta a fala de Armando à Marcos Siscar, o crítico avalia que essa não-admissão revela questões muito ramificadas e complexas:

Nem sempre o sentido de uma resistência é algo imediato. Quando é imediato, sexista, evidentemente precisa ser combatido. Porém, em se tratando de poesia, a discussão precisa incluir mediações e levar em conta questões que são políticas exatamente por serem poéticas. Pode acontecer, por exemplo, que a resistência à obra de uma mulher não se refira exatamente ao fato da autoria, mas ao vínculo que a obra tem com determinada concepção de poesia. A resistência pode ter relação com alguma ideia de “feminino” construída pela tradição, ou seja, por determina expectativa masculina sobre o que é o feminino em poesia (é uma questão crítica discutida, inclusive, pela própria Ana Cristina Cesar); e pode ter relação também com alguma outra concepção de poesia não reconhecível, de imediato (como a retórica pouco programática ou militante, por exemplo). (SISCAR, 2021, p. 211)

Para esse impasse, cabe uma colocação de Maria Lucia de Barros Camargo (2003) sobre a escrita de Ana e a leitura de Armando em seu personagem.

Gil e Mary estão equivocados, mas não completamente. Enganam-se ao pensar que a razão é uma só: a própria. Não vêem que se complementam: que ambos têm e não têm razão. Não vêem que a literatura é tudo isso: sintomas, segredos biográficos, hermetismo, som e sentido, reinvenção da forma, reinvenção da linguagem, memória de leitura. Não vêem que a literatura pede, assim, uma leitura plural, que incorpore Gil e Mary, o masculino e o feminino, o sangue do vampiro, o real e a ficção. Pede uma correspondência completa: todos somos leitores (CAMARGO, 2003, p. 241).

Entre as divergências de leitura, podemos afirmar, no entanto, uma coerência de Armando em seus poemas dedicados e oferecidos à Ana Cristina Cesar, bem como às representantes das novas gerações – Ana Martins Marques, Laura Liuzzi e Alice Sant’Anna. Através do diálogo com poetas mais jovens, de seu trabalho de divulgação da obra de Ana Cristina Cesar e de sua presença marcante na poesia contemporânea brasileira, ele mesmo delimita a linhagem que hoje tentamos aqui resgatar.

### 5.3 Ana Martins Marques e o “Self Safari”

Ana Martins Marques é outra poeta que experimenta, através dos versos de sua antecessora, a busca por uma identidade própria e um diálogo com o outro. Em seu livro de estreia, *A vida submarina* (2009), a autora constrói uma relação de alteridade, fazendo submergir uma sensibilidade em torno do cotidiano, além da entrega do eu lírico ao leitor e à própria experiência da escrita.

A obra conta com mais de cento e cinquenta poemas organizados em seis subdivisões. Apesar de ser anunciada como dois conjuntos de poemas, a heterogeneidade de temas e estilos dos textos faz com que o livro pareça mais uma antologia do que um projeto coeso. É nesse volume que encontramos “Self safári (Carta para Ana C.)”, poema em que Ana Martins Marques faz referência de forma mais direta a poética de Ana Cristina Cesar.

Self safári (Carta para Ana C.)

Ciganas  
 passeando  
 com um rosto escolhido  
 por paisagens cegas de palavras  
 traduzidas  
 inconfessas  
 rabiscos  
 ao sol.  
 Cotidianas  
 vivendo dias de diários  
 e mentindo descaradamente  
 nos silêncios das cartas  
 (selos postais  
 unhas postiças  
 versos pós-tudo).  
 Fulanas  
 de nomes reversíveis  
 para ir e voltar  
 sem sair do lugar:  
 self safári  
 por essa paisagem toda  
 que no fundo  
 Ana  
 nada tem a ver conosco.  
 (MARQUES, 2009, p. 121)

Em depoimento, a autora explica sua relação com a obra da autora marginal.

Comecei a ler Ana Cristina Cesar na adolescência, naquele pequeno volume rosa (vermelho?) da editora Brasiliense que reunia três livros seus, com o título de *A teus pés*. Saí de cada leitura desse livro com a impressão de ter sido lançada

em cheio numa intimidade estranha, que ao mesmo tempo me interpelava e me mantinha à distância. Como quem descobre por acaso as cartas de amor de um desconhecido. Ou chega sem ser convidado a uma festa e, em trânsito pela sala, capta o burburinho das conversas já começadas. Essa sensação era produzida sobretudo pelo flerte com a correspondência (o diário, o bilhete, o lembrete, a anotação pessoal), e pela força ambígua dos dêiticos quando usados fora de uma situação enunciativa particular: é para você que escrevo, *você*. Sempre saí da leitura dos poemas da Ana me perguntando menos sobre aquela que no texto diz “eu” do que sobre aquele/aquela em que me via transformada pela força dessa interpelação. Aprendia aí alguma coisa sobre a poesia, alguma coisa que tem a ver com destinação, desejo e drama. Ou com cena, segredo e sereias. Ou com texto, tesão e teatro. Ou com corpo, conversa e corte. Foi ainda a essa solicitação ambígua que procurei responder, muitos anos depois, com um poema-carta que publiquei no meu primeiro livro, endereçado simultaneamente a ela e a você, sim, você. (MARQUES, 2021, p. 161)

O poema-homenagem de Marques “Self safári” está diretamente associado ao texto de Ana Cristina Cesar publicado em *Inéditos e dispersos* (1985), datado de 1º de agosto de 1983, transcrito a seguir:

Estou vivendo de hora em hora, com muito temor.  
Um dia me safarei — aos poucos me safarei, começarei um safári.  
(CESAR, 2013, p. 292)

Safári é um termo utilizado para denominar expedições em territórios selvagens, no entanto, a palavra nem sempre teve esse significado. Segundo o dicionário Aulete<sup>15</sup> ela se refere, originalmente, a “viagem”, oriunda da língua suáli, que é derivada do árabe. Em seu poema, Ana Cristina Cesar parece utilizar o termo apropriando-se da hibridez de seus significados: uma incursão a uma terra desconhecida e selvagem, de forma a fazer o eu lírico safar-se – palavra que brinca com a sonoridade do termo safári — de uma vida de temores.

Por sua vez, no texto derivado, Ana Martins Marques adiciona um novo aspecto a essa jornada: o *self*. Tal palavra é usada em inglês para exprimir autorreferência do ponto de vista do próprio orador. O uso do termo em inglês está associado a dois aspectos importantes da poesia de Ana C.: a presença de vocábulos estrangeiros e a combinação sonora ao termo safári, como a própria escritora carioca propôs ao empregar o verbo safar. Assim, Ana Martins Marques já anuncia em seu título o que pretende com o poema dedicado a Ana C.: uma jornada ao interior do eu, ou melhor, dos múltiplos “eus” que compõem a obra da autora marginal (SEDLMAYER, 2009).

---

<sup>15</sup> <https://aulete.com.br/safari>

A poeta mineira conduz essa viagem apresentando vários pontos de referência em torno da escrita de Cesar, inclusive em sua epígrafe, “carta para Ana C.”, brincando com a ideia de uma carta em forma de poema e estabelecendo um diálogo com a hibridização de gêneros textuais praticados pela poeta marginal. A autora de *Correspondência completa* (1979) é conhecida por apresentar seus textos sob a forma de gêneros literários marcados pela intimidade, transitando entre cartas, diários e cadernos de viagens.

Já no início, o poema de Marques apresenta a imagem de ciganas, figuras associadas a uma ideia de mistério e segredos. Essa personagem aparece em alguns poemas de Ana C., como “Atrás dos olhos das meninas sérias”, no verso “Cigana do horário nobre do adultério” (CESAR, 2013, p. 94). O texto apresenta essas mulheres cujos rostos são escolhidos por paisagens cegas, uma imagem também criada por Ana C. em “Vigília II”, no trecho “As paisagens cansei-me das paisagens/ cegá-las com palavras rasurá-las” (CESAR, 2013, p. 207).

Os termos “traduzidas” e “inconfessas” remetem-se não só às referências literárias que povoam a obra da autora carioca, mas também ao exercício de “inconfessar” o que não é dito ou insinuado. Isso porque a escrita de Ana C. encena o confessional, levando a um processo de ficcionalização do “eu”. Apesar de revisitar a estética do fingimento, Ana Martins Marques não se aproxima dessa característica. O que parece ressoar na obra da poeta mineira é o uso de uma escrita fragmentada e a construção de imagens potentes sobre os aspectos do cotidiano.

Nesse sentido, o banal é substrato poético para as duas autoras. A ideia de figuras “Ciganas e Cotidianas” é fiel à proposta poética de Ana C.: os diários íntimos forjados, as mentiras no ato solitário de escrever cartas, as marcas do não-dito que aparecem justamente pelo que está ausente. Entre parênteses, Marques enumera objetos cotidianos como “selos postais” e “unhas postiças”, além da imagem de “versos pós-tudo”. Essas palavras estão organizadas não apenas pela sonoridade, mas pelo que representam na poesia de Cesar (MATTOS, 2018). Os selos postais estão associados à escrita missiva, um exercício para a criação de uma dicção poética própria. As unhas postiças remetem a uma identidade diluída entre objetos ligados ao feminino, como sapatos, luvas e perfumes.

Em seguida, o poema nos apresenta “Fulanas/ de nomes reversíveis/ para ir e voltar/ sem sair do lugar”, dialogando com a multiplicidade do eu lírico nas obras de Ana Cristina Cesar. É interessante notar que Marques apresenta estes sujeitos com letra maiúscula, todos contendo o mesmo sufixo: Ciganas, Cotidianas, Fulanas e, por fim, Ana, no singular. Isso nos remete ao poema “do diário não diário ‘inconfissões’”, presente em *Inéditos e dispersos* (1985):



defesa cotidiana  
 conteúdo tudo:  
 abrange uma ana (CESAR, 2013, p. 149)

Logo, esse “self safari” parece ser uma viagem em torno da subjetividade do eu lírico. Sua parada final é, justamente, Ana, nome das duas escritoras. No entanto, observa-se que, enquanto o eu lírico, ao longo do poema, aproxima-se dessas características, ao final, ele se afasta, afirmando que essas paisagens “nada têm a ver conosco”.

Na mesma obra, Ana Martins Marques elabora poemas que remetem à escrita missiva, muito praticada por Ana C. Em “Diário (Verão 2007)”, ela organiza os versos através de registros, mesclando reflexões íntimas com acontecimentos banais do cotidiano.

**Dia 7**

Acordo bem cedo para ver  
 Os peixes vão morrendo prateados  
 Sem gritar  
 Imagino coisas que nem as redes capturam  
 À noite deitada na praia,  
 Vejo fogos de artifício  
 Queimando sobre o mar.

**Dia 8, manhã**

Um gato atravessa o pátio  
 Decido que não te amo mais  
 Nunca ficam boas as fotografias do mar.

**Dia 9, tarde**

Grifo no livro uma frase sobre peixes voadores  
 Esse livro nunca acaba  
 Cozinho batatas, durmo a tarde inteira  
 Não te amo mais  
 (MARQUES. 2009, p. 56)

O texto em questão lembra a série de poemas “Jornal Íntimo”, de Ana Cristina Cesar, que aparece no livro *Cenas de Abril* e ilustra a relação complexa entre o dito e o interdito dentro da intimidade da escrita epistolar. Os “poemas-registro” do diário se passam entre os dias 25 e 30 de junho e são intitulados pela marcação temporal.

**25 de junho**

Quando acabei *O jardim de caminhos que se bifurcam* uma urticária me atacou o corpo. Comemos pato no almoço. Binder sempre me afaga no lugar errado.

**27 de junho**

O prurido só passou com a datilografia. Copiei 30 páginas de *Escola de Mulheres* sem errar. Célia irrompeu pela sala batendo com a língua nos dentes. Célia é uma obsessiva.

### **28 de junho**

Cantei e dancei na chuva. Tivemos uma briga. Binder se recusava a alimentar os corvos. Voltou a mexericar o diário. Escreveu algumas palavras. Recurso mofado e bolorento! Me chama de vadia para baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada.

(CESAR, 2016, p. 40)

Nesses textos, é possível observar o exercício de confessar o inconfessável através do interdito. Refletido no gesto poético, esse hábito de registrar algo faz do poema um ato de circunscrição reflexiva. Em Ana Marques, os parâmetros confessionais inaugurados por Ana C. desembocam em poemas que reiteram a experiência cotidiana. Mas, além disso, seus textos missivos expressam, através das metáforas com o mar, as sensações do corpo, a memória, a falta e o silêncio.

Assim, a poeta mineira parece reconhecer que as subjetividades não residem apenas nas paisagens interiores dos muitos sujeitos da poética de Ana C., mas em seus exteriores: objetos, linguagens e sensações derivados do cotidiano. Entende-se, então, que a escrita da autora marginal atua na concreção de um novo exercício poético para Ana Martins Marques. Mais do que apenas operar no tom do fingimento, a reflexão sobre esse tipo de estética e a escolha pelo seu afastamento é uma forma de compartilhar o efeito causado por Ana Cristina com o leitor atento: proximidade em alguns aspectos, distância em outros. Temos aqui duas Anas que não cabem em ambiguidades. O residual do encontro entre essas duas escritas é uma viagem pelo interior de si, em uma reflexão sobre a vida, os afetos e a linguagem.

#### **5.4 Alice Sant'Anna e aquela que acabou de deixar a sala**

A linguagem poética permite ampliar a realidade palpável, no sentido de redimensionar aquilo que é convencionalmente determinado como realidade. Funciona, até mesmo, como uma forma de renomear coisas, sensações, vivências, captando as subjetividades a partir do que é comum. A obra de Alice Sant'Anna vai ao encontro de tal definição, uma vez que a poeta carioca procura, através da escrita, desestabilizar a circunstância habitual de uma situação. Um dos aspectos mais marcantes do seu texto está, justamente, no trabalho da linguagem, de modo a flagrar o poético a partir de elementos banais, promovendo uma redescoberta de sentidos.

As aproximações entre a poesia de Alice e Ana Cristina Cesar são várias: jogos de linguagem, versos livres, temática de deslocamento, hibridez entre o prosaico e o poético. Mas,

antes de nos dedicarmos à análise comparativa de suas obras, é preciso ressaltar a grande reverência feita por Alice à poeta marginal em seu discurso. Para ela, Ana C. é referência fundadora de sua escrita, não só pelo texto propriamente dito, mas também por apresentar autores com seus procedimentos de apropriação.

Passei a ler a crítica e a me aprofundar na linguagem e nas pesquisas que ela [Ana Cristina Cesar] fazia. Eu acho que ela tem algo... É esse efeito, como você mesmo diz. Porque a referência aos autores não é gratuita ou ingênua, acho que ela criou uma referência para seus próprios leitores, como uma espécie de antologia pessoal que nos guia, nos toma pela mão para conhecer sua biblioteca, suas inspirações. O “índice onomástico”, em *A teus pés*, por exemplo, foi uma fonte de muitas descobertas para mim. (SANT’ANNA, 2021, p.164)

A poesia de Alice Sant’Anna não se vale de métricas e formas fixas, apresentando-se em uma organização mais discursiva. Seus poemas têm uma linguagem mais prosaica, aproximando-se da narrativa e da descrição. Assim como Ana C. a poeta volta o olhar aos pequenos detalhes, através de uma observação aguda e sensível. No prefácio do livro *Rabo de Baleia* (2013), Heloisa Buarque de Hollanda afirma que a escritora direciona o leitor “para as pequenas grandes frestas da realidade, para um longe premente e levemente desconfortável” (SANT’ANNA, 2013, p. 5). Tal definição vai ao encontro do poema de abertura da obra, que revela um ambiente cotidiano desestabilizado por um elemento completamente estranho àquele ambiente.

um enorme rabo de baleia  
 cruzaria a sala neste momento  
 sem barulho algum o bicho  
 afundaria nas tábuas corridas  
 e sumiria sem que percebêssemos  
 no sofá a falta de assunto  
 o que eu queria mas não te conto  
 era abraçar a baleia mergulhar com ela  
 sinto um tédio pavoroso desses dias  
 de água parada acumulando mosquito  
 apesar da agitação dos dias  
 da exaustão dos dias  
 o corpo que chega exausto em casa  
 com a mão esticada em busca  
 de um copo d’água  
 a urgência de seguir para uma terça  
 ou quarta boia, e a vontade  
 é de abraçar um enorme  
 rabo de baleia seguir com ela (SANT’ANNA, 2013, p. 7)

O poema está situado em uma cena banal, em que o eu lírico está com alguém no sofá de uma “sala de tábuas corridas”. Nota-se que predomina o silêncio e uma aparente desconexão

entre os personagens. Os versos possibilitam a leitura de um relacionamento desgastado, em que a vontade de escapar dessa realidade é introduzida por um elemento estranho, o rabo de baleia: “o que eu queria mas não te conto / era abraçar a baleia mergulhar com ela”. Assim, a poeta cria uma imagem potente justamente pela junção dessas realidades que não se misturam, gerando um efeito de estranhamento em quem lê.

Nesse sentido, a poesia de Ana Cristina Cesar se aproxima das elaborações de Alice, à medida que introduz elementos estranhos a uma rotina afetada pelos sentimentos. No entanto, os procedimentos usados pelas duas poetisas são diferentes. Enquanto em Alice, esse efeito se dá pela temática, em Ana C., ele reside na linguagem, como podemos observar no poema “Rompimento”.

Nas instâncias do momento zero  
Um sopro por entre as telhas sai  
Sombra, cobra, obra, nada quero  
Para o olho imerso um rasgo vai

Esta nesga súbita que eu vi  
Este segredo que nunca está  
Este terremoto que entreouvi  
São alento e fôlego do ar

Ressurge, pedra do abismo dor  
Reabre o séquito de fagulha  
Silêncio névoa neva em mim  
Vai-se o inútil salmo, o inútil amor  
Em cada começo o fio e a agulha  
Em cada som um nome só: fim (CESAR, 2013, p. 150)

Analisando os dois poemas, dentro das particularidades de cada um, notamos que eles afirmam o uso de uma linguagem singular, elaboram imagens poéticas fortes e são marcados pela surpresa, pelo estranhamento, além de fazerem o uso de uma dicção espontânea e prosaica. As duas poetisas trabalham com a percepção do deslocamento não como uma derivação física, mas como a mobilização de um corpo poético, que age sobre os versos de maneira convidativa. O corpo, na construção de Alice Sant’Anna, faz-se presente na medida em que o eu lírico é movido das cenas habituais para reinaugurar sua maneira de estar no mundo. Podemos observar tal questão no poema a seguir, também presente no livro *Rabo de Baleia*:

SAIU DE LÁ PARA SEMPRE  
sem saber de que serviam os sapatos  
pendurados nos cabos de eletricidade  
pelos cadarços, agora as pernas  
ficam sempre enroladas de um modo que a  
[engenharia

não seria capaz de reproduzir  
 toma água gelada na mesma caneca  
 que o chá pelando e se pergunta  
 se não era uma brincadeira de criança  
 jogar os sapatos para o alto dos fios  
 ou se seriam traficantes anunciando o ponto  
 mas como, numa cidade tão arrastada? As pernas  
 feito cadarços, a pele eriçada pelo ar-condicionado  
 quando se esforça para lembrar como era  
 só consegue pensar nas tardes longas e claras  
 nem as nuvens tinham pressa  
 mesmo em território vulcânico  
 as placas pacatas (SANT'ANNA, 2013, p. 53)

A teórica Carmen Lucia Tindó Secco afirma que os afetos produzidos pela poesia são “modos de sentir que afetam, principalmente o corpo; são imagens ou ideias que se manifestam como emoções, sentimentos provocados por causas externas, sensações” (SECCO, 2014, p. 14) É interessante notar como o poema de Alice Sant’anna está em consonância com tal definição, uma vez que apresenta uma busca pela essência dos significados e como eles afetam a experiência humana, como uma vontade de apreender aquilo que vai além das aparências.

Sobre a percepção do corpo na sua poética, Alice revelou certa inquietação em torno da recepção de seu texto e, sobretudo, das expectativas que a crítica elabora quanto à poesia escrita por mulheres.

Quando lancei *Rabo de Baleia* aconteceu uma coisa curiosa. Foi um livro que escrevi para os meus avós e, em uma crítica, disseram que é um livro pudico, que não tem corpo, não tem feminino. Eu fiquei muito irritada. Porque parece que a gente tem que cumprir uma expectativa. A Angélica Freitas virou o jogo quando, no *Útero é do tamanho de um punho*, ela fala do que se espera de uma mulher. A liberdade para falar sobre ser mulher, os assuntos, os adjetivos que ela deve usar... Isso é algo que não deve ser cobrado. (SANT'ANNA, 2021, p. 167)

A preocupação em atender as expectativas em torno do feminino na poesia foi discutida por Susana Scramim em um texto publicado em 2016, pela Revista *Cult*. A autora explica que não basta a elaboração de um eu lírico feminino, ou de uma escrita feita por mulher para que se possa definir a poesia a partir do feminino. Tal definição implica, para a autora, a possibilidade da alteridade, de se ver no outro, como uma experiência pensada em imagem. “quando penso em uma poesia mulher, aposto no conflito com a equação do projeto moderno ocidental que é racional, evolutivo e disjuntivo” (SCRAMIM, 2016, p.1). Assim, as expectativas em torno de um texto, apenas porque ele é escrito por uma mulher, seriam desmedidas e até mesmo inadequadas, uma vez que a autoria não implica necessariamente a elaboração de uma linguagem ou dicção própria do gênero. Outro erro em torno da crítica mencionada por Alice

está, justamente, na ideia de que a autora produz uma poesia “sem corpo”. Como já observamos nas análises anteriores, o exercício da alteridade e as ações dos sujeitos presentificados constitui um modo de composição poética para a escritora. Em seus textos, os corpos aparecem de maneiras sensíveis e figurativas, exercendo identidades e vontades próprias.

Retomamos, assim, a reflexão de Ana Cristina Cesar em torno do feminino na poesia, encarado como “uma voz muito próxima, pé do ouvido” (CESAR, 2016, p.276). Coincidentemente, *Pé do ouvido* (2016) também é o nome do último livro de Alice Sant’Anna, que remete a ideia de um sussurro e, por isso, seus versos se apoiam no lirismo e na intimidade, temáticas também comuns à poeta marginal. Em uma resenha do livro de Alice publicada no jornal O Globo, Marcos Siscar afirma que “a temática traz consigo um diálogo com temas pesados da teoria literária, colocando em primeiro plano a questão da subjetividade (o segredo como intimidade do poeta) e da representação (o segredo como fracasso do sentido)” (SISCAR, 2016, p. 1), e completa evidenciando o elo entre as duas autoras: “A poesia como confiança feita num encontro a dois, ou ao pé do ouvido da correspondência pessoal, é um dos dispositivos caros a Ana C. (idem, *ibid*)”.

O livro é formado por apenas um texto, dividido em duas partes, e, apesar da brevidade a obra tem 61 páginas é uma produção que transmite leveza e sensibilidade em meio a cenas e sentimentos densos e profundos. Nele, Alice volta a demonstrar, assim como fez em *Rabo de Baleia*, uma observação aguda dos detalhes, retirando das ações encaradas como ínfimas da vida cotidiana o valor redimensionador da existência, a grandeza de estar no mundo. A autora traça um discurso sobre a posição do que se apresenta como novo e velho, e como encarar o tempo passado molda a experiência futura. Tal movimento é semelhante ao projeto deste trabalho, ao delimitar uma linhagem estética para a poesia de Ana Cristina Cesar. Isso porque, assim como a prosa poética de Alice em *Pé do Ouvido*, o efeito da obra de Ana é identificado em um emaranhado de episódios que, sustentados através das próprias palavras dos poetas em entrevista, asseguram uma rede subjetiva em que a variabilidade e o movimento fazem constante presença. É o que a própria Alice observa em seu depoimento:

É como se a Ana tivesse acabado de sair da sala, mas eles [Heloisa Buarque de Hollanda, Chacal, Armando Freitas Filho, Ítalo Moriconi] ainda continuam lá, reforçando que ela esteve ali. É como se, puxa, a gente perdeu de ver ela por pouco. Ela acabou de sair da sala e deixou a bolsa, a presença dela ainda está aqui. Então, ficamos com uma conversa em segunda mão. (SANT’ANNA, 2021, p. 167)

A fala de Alice demonstra como Ana Cristina Cesar é considerada uma figura tutelar da poesia contemporânea brasileira. As duas poetisas constroem seus textos impulsionadas pela intimidade e o afeto, pela presentificação do corpo feminino e a elaboração de uma dicção poética mais prosaica. Em *Pé do Ouvido*, notamos como as escolhas temáticas e centrais de Alice Sant’Anna estão alinhadas à composição de escrita da poeta marginal. Tanto pela criação de paisagens variadas, além do uso estratégico de vocábulos da língua inglesa e a produção da subjetividade a partir de elementos estrangeiros.

[...]  
 pegar o carro  
 para alguma montanha  
 de onde as copas das árvores pareçam  
 um mar vermelho  
 isso existe mesmo, ela diz, ou amarelo  
 mas temos que ir logo  
 daqui a pouco chega o inverno  
 as folhas desbotam  
 você sabia que nos poemas japoneses  
 o outono era uma época alegre  
 de cores vibrantes, mas eis que importaram  
 da china a tristeza do outono  
 o outono que faz pensar  
 em morte, em perda? [...] (SANT’ANNA, 2016, p. 21)

A partir da leitura do trecho em questão, é possível notar a maneira como o sujeito poético relata paisagens e ocorrências que, envolvidos em uma trama, revelam o imprevisível. Isso ocorre também por conta das escolhas formais feitas pela poeta: ritmo acelerado, uso de *enjambement* para o encadeamento dos versos que encerram de maneira inesperada e realçam o deslocamento das palavras: “pegar o carro/ para alguma montanha/de onde as copas das árvores pareçam/ um mar vermelho”. Através dessas construções, a autora coloca em cena um eu lírico marcado pela inquietação, que joga com os significados das coisas observadas em situações banais, como: “você sabia que nos poemas japoneses/ o outono era uma época alegre/ de cores vibrantes, mas eis que importaram/ da china a tristeza do outono”.

Em vários momentos, o texto produz uma experiência estética em que os significados chegam, às vezes, como num susto: “em que você percebe/ que está vivendo um momento/ por algum motivo/ um momento mais importante/ que os outros/ porque você está/ prestando atenção dessa vez” (2016, p. 59). Alice cria uma fluidez enganosa das lembranças, e tal operação introduz um tom confessional ao texto e, como faz Ana C., ironiza o vínculo que se estabelece entre a exposição da intimidade e a literatura de mulheres.

[...]

no teto da caverna  
 as cores das camadas sob o quimono  
 deveriam combinar com a estação do ano  
 ou se uma mulher vestisse cores  
 do outono no verão, por exemplo  
 seria uma mensagem clara  
 ela quer que o tempo fique ameno  
 amanhã vai comprar sabonete e fio dental  
 vai lavar a roupa e fazer faxina  
 no quarto aquecido  
 os pés suam nas meias  
 o par de sapatos espera no corredor  
 o momento em que será útil  
 do banco de trás do carro  
 as árvores passam enfileiradas  
 no preciso momento  
 em que os japoneses mudaram de ideia  
 sobre o outono [...] (SANT'ANNA, 2016, p. 47)

Os versos acima mostram a atenção aos detalhes, elencam artigos e comportamentos femininos e ensaiam certa intimidade do eu lírico em relação ao leitor. A elaboração é muito próxima do texto de Ana C., sobretudo em seus poemas hibridizados em escrita missiva, como este trecho de *Correspondência completa*: “[...] Sonho da noite passada: consultório escuro em obras; homens trabalhando; camas e tijolos; decidi esperar no banheiro, onde havia um patinete, anúncios de pudim, um sutiã preto e outros trastes.” (CESAR, 2013, p. 49). A exposição do que é íntimo também é explorada na poética de *Pé do ouvido*, pois o tom confessional, buscando interlocução, reconhece o leitor como ouvinte dos segredos. Como uma carta que é lida aos sussurros.

Sobre a vinculação entre a confissão poética e a escrita feminina, Alice, em entrevista para este trabalho, pondera uma crítica:

Eu estou cansada de ter que fugir do confessional. [...] Não, sei, você não acha que confessional tem uma vinculação à mulher? Você não acha que pode dar uma ideia de fragilidade? Porque há uma ideia justamente de que os escritores têm que se proteger, não tem entrelinha. Mas a vida da pessoa nunca está descrita, ela se transforma em outra coisa. Então, não é fugir do confessional. É encontrar o confessional do jeito que eu quero. Acho que a Ana fez coisas incríveis que até hoje ressoam. Ela consegue subverter o que se espera da escrita de mulheres. Quando os homens se referem à escrita, aparecem palavras como “diáfano”, “sublime”, “sutil”. A Ana pega essa escrita de mulher e transforma em diário, interlocução, carta, bilhete. O que sempre me atraiu nela foi essa questão autobiográfica. E tem gente que pergunta se é verdade ou não. Honestamente, não importa. (SANT'ANNA, 2021, p. 166)

No ensaio *Para uma poética* (1976), o autor argentino Julio Cortázar afirma que o poema é um “instrumento encantatório por excelência” (CORTÁZAR, 2013, p. 86). Seja



através da construção de imagens potentes em *Rabo de Baleia*, ou de uma intimidade sussurrada em *Pé do ouvido*, Alice Sant’Anna encara situações e objetos com profundidade, revelando uma grandeza e um encantamento que redimensionam o que se entende pelo cotidiano e pelo modo como os sujeitos se relacionam. Na esteira de Ana Cristina Cesar, a autora usa as técnicas de despistamento e tom confessional, atraindo o olhar para falsos segredos e, ao mesmo tempo, desviando-o para a própria realidade que se interpõe. Em Alice, o sujeito poético espelha a imagem que vivenciou, dispõe seus passos e sapatos de modo a reproduzir a própria impressão e a retomar um caminho trilhado muito antes pela poeta marginal. Mas, não é apenas no plano da identificação e da reflexão que o sujeito poético se move, é no estranhamento, na singularidade e, sobretudo, no encantamento que o próprio cotidiano pode despertar.

### 5.5 Laura Liuzzi e a porta aberta

“Embora digam que somos herdeiras de Ana C., acho que ela abriu uma porta, mas escolhemos outros caminhos” (LIUZZI apud MEIRELES, 2016, p.1). A fala de Laura Liuzzi na FLIP de 2016 é central para pensar o efeito de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira. A poeta carioca falou ao lado de Marília Garcia e Annita Costa Malufe na mesa intitulada *A teus pés*, que discutiu as reverberações da escrita da poeta marginal nas obras em produção na atualidade. Em entrevista a este projeto, quando perguntada sobre essa colocação, Laura se preocupou em afirmar certo distanciamento do seu trabalho ao de Ana Cristina Cesar, sobretudo no que tange a arregimentar fragmentos, citações e recortes da vida cotidiana.

Acho que a porta que ela abriu é de conseguir se livrar de uma dicção que até então ainda estava engessada numa ideia de poesia centrada em um sujeito que sente. A partir da Ana, é possível bagunçar esse sujeito. Não é necessariamente ela que está ali, apesar de ser necessariamente ela que está escrevendo. É muito mais pela experiência do poema do que pela escrita. Quando me falavam que eu era influenciada pela Ana Cristina Cesar, eu não sei de onde tiraram isso. É claro que eu li Ana Cristina e li bastante, mas não consigo olhar para o que eu faço e dizer: “tem muito da Ana Cristina aqui”. Tem gente que vai olhar e vai achar, mas eu não consigo. Não reconheço a Ana Cristina nos versos, eu reconheço a Ana Cristina na experiência de escrever. (LIUZZI, 2021, p. 170)

Nesse momento, cabe a nós discordar da colocação de Laura. É notável que a produção de Ana Cristina Cesar coloca em seu cerne a escrita de diários, correspondências, poemas de

tom autobiográfico, bem como recortes e colagens de textos de outros autores. Mas, sua obra vai além do jogo sobre o a encenação da intimidade na poesia. Ela, bem como outros poetas de seu tempo, explora deslocamentos rotineiros, que agem nos diversos modos de se colocar sobre o mundo. Para além disso, seus poemas oferecem um escopo de contemplação descontinuada de uma lógica previsível, criando um jogo que surpreende. Essas não são características exclusivas da obra de Ana C., mas são definidoras para a formação da sua linhagem estética, como podemos observar a seguir, através análise da obra de Laura Liuzzi.

#### Vontade

Entrar em casa sem que a porta  
rangesse, sem que o cachorro  
da vizinha farejasse minha vinda  
sem que o sofá conservasse as  
formas do meu corpo, sem que  
eu precisasse tomar aquele copo  
de água que toca o azulejo e emite  
um som rouco, sem que houvesse  
corpo. Entrar em casa como  
a música entra nos ouvidos. (idem, 2014, p.7)

No poema em questão, a poeta ensaia a intimidade, oferecendo uma perspectiva sobre suas aspirações e desejos. É possível notar que sua escrita se organiza no campo de uma linguagem muito cotidiana, descrevendo o interior do espaço habitado pelo eu lírico, com vislumbres do que compõe sua paisagem habitual. O texto está publicado no livro *Desalinho* (2014) e faz coro a uma série de poemas cujos núcleos temáticos são o corpo, e cenas da vivência cotidiana. Os objetos são colocados de maneira a tecer uma narrativa do eu lírico em torno do que confere palpabilidade à sua própria vida. O agir é acompanhado da reflexão, como expressam os últimos versos: “Entrar em casa como / a música entra nos ouvidos”, que expressam de uma vontade arrebatadora de leveza e naturalidade.

Na entrevista, Laura cria uma dicotomia entre o conteúdo de seus versos e a experiência da escrita, no entanto, uma coisa acaba por contaminar a outra. Jean Cohen, em seu texto *A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade*, afirma que o poema tem por objetivo descrever a experiência vivida em termos de vivência, isto é, ele versa sobre as formas de existir na própria linguagem. Ele se coloca como uma maneira de expressar um tipo de vivência porque, invariavelmente, é entendido pelo leitor como algo já vivido, experimentado. Para a autora, “diferente do que se verifica com o conceito, ele não pode ser armazenado na memória, integrado no saber do sujeito. A experiência é sempre para viver ou para reviver. E a linguagem

que o exprime é, também ela, uma vivência, um momento de existência” (COHEN, 1987, p. 15).

Nos versos de Laura Liuzzi, é possível notar que, a partir da sua vivência pessoal, suas buscas e desencontros, são estabelecidos jogos de escrita e de leitura. A experiência da escrita pode ser observada ainda no poema “Autorretrato”:

[...] Insiste a interrogação  
Quando de frente ao espelho:  
como pode ser tão diferente  
o frontal do perfil?  
E me pergunto, desde então  
se todos enxergamos as mesmas coisas  
se a língua não é tão só  
um mesmo código para coisas distintas  
se entre mim e você  
não há um abismo sem solução

O que sei é o que não sei  
sobre projetos de futuro.  
Mesmo assim escrevo cartas  
(funcionam melhor que espelhos)  
para meu próprio endereço.  
Me respondo como se já tivesse  
arquivado toda a memória  
e pudesse confortar  
confrontar o porvir

Quando escrevo me passo a limpo  
sem riscar as imperfeições. (LIUZZI, 2014, p. 15-16)

No limite, o poema volta-se para si mesmo e a escrita permite um esboço da subjetividade. O texto apresenta várias aproximações à poesia de Ana Cristina Cesar, elaborando um tom confessional e a exposição de um eu lírico que assume fragilidades. As cartas são como processo de endereçamento poético do próprio sujeito que as escreve, como um reflexo — “funcionam melhor que espelhos”.

Os versos se relacionam com o texto da poeta marginal porque a singularidade da obra de Ana Cristina Cesar não surge somente das ideias ou atitudes da poeta, mas, acima de tudo, de sua voz: ela faz do poema um ato. Este fazer poético é essencialmente um “fazer-se a si mesmo”, retomando a ideia de Octavio Paz. Assim, a poesia pode ser também autocriação, conhecimento e transmutação de sentidos.

É interessante notar como o eu lírico deseja transpor os limites do tempo, colocando-se à deriva entre “futuro” e “memórias”, ansiando por fixar aquilo que já não podemos ver, aquilo que não podemos mais, de alguma forma, reter. A memória funciona como uma baliza capaz

de resgatar fatos e lembranças passadas, mas sempre organizada de maneira individual, centrada nos artifícios da linguagem e nas modulações dos sentimentos. A questão entre memória e intimidade marcou, inclusive, a maneira como Laura conheceu o trabalho de Ana C.:

Eu estava uma vez numa roda de amigos, quase todos poetas, e eles falavam de uma Ana. Eu tinha acabado de chegar nesse ambiente de poetas e notava como eles tratavam com muita intimidade essa Ana. Mas eu não sabia quem era. Podia ser alguém que estava ali do lado, parecia que era alguém que eu ia conhecer já, já. Mas, na verdade, era a Ana Cristina Cesar. Fiquei sem graça de dizer que não sabia quem era. Quando cheguei em casa, fui procurar o nome – e então me lembro que fiquei fascinada porque ela destoava muito do que eu tinha lido de poesia até aquele momento. Era uma escrita musicada, que dava uma eletricidade, um choquinho: bater o olho naqueles versos, amarrados daquele jeito, que te deslocavam um pouco. Era uma experiência nova com a poesia, isso eu me lembro bem. Primeiro, parecia uma pessoa muito íntima, uma amiga dos meus amigos. Então, descobri que não, que, na verdade era uma poeta que já não estava aqui há algum tempo e depois, quando eu li, achei fascinante. (LIUZZI, 2021, p. 168)

Em suas pesquisas, a teórica e poeta Annita Costa Malufe afirma que Ana Cristina Cesar cria, a partir de seus singulares procedimentos de linguagem, um tipo de intimidade impessoal, que se contrapõe à ideia de uma expressão subjetiva. Isso porque a poeta explora os gêneros da intimidade, da incorporação do registro coloquial e do recolhimento de falas das ruas como recurso de experimentação da própria poesia (MALUFE, 2009). Esses parecem ser os motivos pelos quais os leitores se veem sob tamanho efeito íntimo de seu texto, parecendo até “uma amiga dos meus amigos”, como afirma Laura em entrevista. No entanto, como aponta Malufe, o tom de confiança vem acompanhado de uma linguagem cifrada, criando a sensação de que há algo oculto: “Os diários de Ana então não revelam confidências, mas deformam a linguagem confidencial, que seria normalmente tão franca e direta, fazendo-a repleta de arestas, incompletudes” (idem, p. 142). É o que podemos notar neste poema-diário de *Cenas de Abril*:

**meia-noite, 16 de junho**

Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora. Daqui do meio sinto cara afogueada, mão gelada, ardor dentro do gogó. A matilha de Londres caça minha maldade pueril, cândida sedução que dá e toma e então exige respeito, madame javali. Não suporto perfumes. Vasculho com o nariz o terno dele. Ar de Mia Farrow, translúcida. O horror dos perfumes, dos ciúmes e do sapato que era gêmea perfeita do ciúme negro brilhando no gogó. As noivas que preparei, amadas, brancas. Filhas do horror da noite, estalando de novas, tontas de buquês. Tão triste quando extermina, doce, insone, meu amor. (CESAR, 2013, p.37)

Esbarrando na intimidade, outra questão importante de aproximação entre as duas poetisas está nas questões referentes ao corpo. Na poesia de Laura, assim como na de Ana C., o corpo ocupa, se expressa, sente. Age como a materialização daquilo que pertence ao sujeito, sendo também responsável por relações com o mundo externo e provocador de reações internas. Como a própria Ana Cristina Cesar entrega em *Crítica e tradução*, os corpos presentificados na obra se colocam como “catalisadores de vozes dispersas” (CESAR, 2016, p.28).

Em *Desalinho*, o corpo se manifesta de diversas formas. Seja na vontade de retirá-lo de suas propriedades concretas, como no poema “Margem”, “o corpo não é parede nem pedra [...] quando dorme/ sonha com coisas concretas/ que nunca poderá tocar” (LIUZZI, 2014, p. 37); ou ainda a dualidade de ser um local de recolhimento, mas também de profundidade e turbulências: “O corpo é o cais/ e o barco e o/ mar”. Em outro poema, chamado “Grave”, o corpo é via de introspecção: “O corpo afunda/ quieto, lento, vivo. / Corpo exilado em si” (idem, p. 21).

Enquanto o corpo no texto de Ana Cristina Cesar parece dar vazão a temas ligados ao universo feminino, em Laura ele presentifica a noção da solidão e da distância, marcando a busca de “objetivar o subjetivo” (LIUZZI, 2014, s/p.), para usar uma expressão de Armando Freitas Filho, no texto de orelha da obra de Laura. Ele funciona como uma forma de demonstrar o desequilíbrio, o desalinho do sujeito na busca por ocupar seu lugar no mundo.

No entanto, a recepção de sua obra acaba por trombar invariavelmente com questões de gênero muito discutidas e vividas por Ana Cristina Cesar em sua produção. Em uma crítica publicada no portal G1, o escritor Luciano Trigo, afirma que *Desalinho* apresenta uma poesia “discreta e sem espalhafato” (TRIGO, 2014, p.1). Para o autor, “escrevendo na exata medida dos seus recursos e intenções, Laura não tenta reinventar a roda nem busca o espalhafato” (idem, ibid). A crítica, ainda que pareça bastante elogiosa, revela um desequilíbrio importante de uma visão de gênero em torno da escrita. A questão da discricção parece ser sempre uma mediadora da poesia feminina, ressaltada como uma forma de modular os limites do que se diz ou não por mulheres em torno da intimidade.

No filme *Bruta aventura em versos*, de Leticia Simões, Armando Freitas Filho afirma que a poesia de Ana Cristina Cesar se diferencia de seu grupo marginal por ser uma poesia feminista e indiscreta, “tocando em pontos não comuns para uma moça da sua geração” (FREITAS FILHO, 2011). Percebe-se nessa fala, a exigência de o sujeito se posicionar como uma enunciação particularizada dentro de sua própria geração e isso é marcado pelo gênero.

A construção histórica em torno da “mulher de letras” dá vazão para esse tipo de pensamento dicotômico em relação a como uma mulher expressa ou não sua intimidade no papel. Antes dela, existia apenas “o homem de letras”, e que, pela definição de “letrados”

proposta por Voltaire, seria uma espécie de enciclopedista, um homem que possui conhecimentos em todas as áreas do saber, um “belo espírito” dotado de “imaginação brilhante nos prazeres da conversa, sustentados pelas leituras correntes” (CHARTIER, 1997, p. 8). Seriam homens de letras, portanto, aqueles homens de estudo e de leitura que conviviam socialmente com seus pares.

Por muito tempo foi negado às mulheres o direito ao estudo mas, quando isso foi conquistado, elas ainda precisaram ultrapassar fronteiras que as limitavam a um universo mais restrito, sobretudo no que diz respeito aos papéis de mãe dedicada e de boa esposa. A literatura foi uma forma encontrada por elas para ampliar sua participação na vida pública. Em 1926, uma carta do prestigioso escritor Abgar Renault à autora Henriqueta Lisboa mostra as discrepâncias da recepção de sua obra.

Tem um verdadeiro talento essa moça, não acha? Finura, elegância, presença, assim de formas como de expressões [...] e, sobretudo, uma rara feminilidade, qualidade, a meu ver, tanto ou quanto efusiva entre as musas femininas. [...] faço questão de expressar a admiração que em mim despertaram os versos de Henriqueta Lisboa, em mim... que sou tanto séptico a propósito de inteligência de mulher... (RENAULT, 1926, p. 12)

É dentro dessa ideia do que seria um suposto lirismo feminino saudável que se discorre sobre a “discrição” de uma poesia feita por mulheres, mas nunca sobre os espalhafatos cometidos por homens – porque eles existem e como apenas uma página da literatura romântica basta para encontrá-los. Sobre a colocação de Trigo, Laura Liuzzi afirma em entrevista:

Você tem toda razão. Eu jamais tinha pensado nisso. Talvez porque eu tenha essa coisa de ficar um pouco aflita, de não voltar mais no livro, de não gostar de reler. Certamente devem ter falado algo muito parecido a respeito da poesia da Alice [Sant’Anna]: vão dizer que é uma poesia delicada, vai entrar todo o clichê do que é uma poesia de menina, de mulher. Eu acho que também entra na mesma categoria: o que se espera da poesia de uma mulher? (LIUZZI, 2021, p. 172)

A poesia de mulher, de fato, foi tema de muitas das reflexões de Ana C. tanto em sua obra poética, quanto crítica. Por isso, em seu último livro, *A teus pés*, a autora propõe a radicalização da desconstrução da escrita de uma intimidade no seu sentido mais comum.

### **duas antigas**

**I**  
Vamos fazer uma coisa:  
escreva cartas doces e azedas  
Abre a boca, deusa

Aquela solenidade destransando leve  
 Linhas cruzando: as mulheres gostam  
 de provocação  
 Saboreando o privilégio  
 seu livro solta as folhas

Aí então ela percebeu que seu olho corria veloz pelo  
 museu e só parava em três, desprezando como uma ignorante  
 os outros grandes. E ficou feliz e muito certa com a volúpia da  
 sua ignorância. Só e sempre procura essas frases soltas no seu  
 livro que conta história que não pode ser contada.

Só tem caprichos

É mais e mais diária

– e não se perde no meio de tanta e tamanha companhia.

(CESAR, 2013, p. 97)

O poema constrói esse lugar de indecisão dos sentidos, em que a escrita dos gêneros supostamente íntimos vai sofrendo uma fragmentação cada vez mais radical. Ana ainda coloca o sujeito feminino entre esses vocábulos propensos a uma descrição problemática das mulheres: capricho e ignorância. A escrita epistolar, muito relacionada ao feminino, é colocada ali como um modo de viabilizar provocações.

Ainda que procure se distanciar dessas questões, a poesia de Laura se viu atrelada à discussão sobre uma escrita em torno da intimidade e da confissão feminina, propondo uma reflexão sobre o que se espera da poesia escrita por mulheres. E isso tudo é, de alguma forma, mediado pelo corpo que se coloca em deriva em seus textos, como nos seguintes versos:

Se o corpo é a casa e o mapa é o corpo  
 formamos um improvável arquipélago  
 flutuamos ora perto ora longe  
 sem caixa de correio ou endereço  
 apenas a correspondência possível  
 entre o silêncio de ilha e os seus pássaros remotos (LIUZZI, 2014, p. 79)

De certa maneira, é possível notar, no poema de Laura Liuzzi, uma metáfora para sua própria relação com a obra de Ana C.: o sujeito sabe que existe um vínculo com o outro, mas não vê. Cria apenas a possível correspondência dos silêncios, abrindo frestas da intimidade para repensar as levezas e singularidades diárias.

## 5.6 Júlia de Carvalho Hansen e a poesia ancestral

“A caça de Ana C.” é o título de um ensaio escrito pela poeta Júlia de Carvalho Hansen, em 2011, momento em que elaborou sua dissertação de mestrado em torno dos possíveis modos de relacionamento com a tradição literária, na Universidade de Nova Lisboa. O título remete ao verso do poema de abertura de *A teus pés* que pergunta: “Quem caça mais o olho um do outro? / [...] caça, caça” (CESAR, 2013, p. 78-79). No texto, a autora reflete sobre dois aspectos importantes da obra da poeta marginal: a enunciação, que cria um diálogo entre leitura e escrita; e a poesia, como “caça da significação e do sentido” (HANSEN, 2012, p. 1). No texto, ela observa que uma das características centrais da poesia de Ana Cristina é fazer com que a escrita e a leitura comentem os gestos entre si. Tal operação resultaria, então, nos “ritos de caça” (idem, p. 3) da poeta: “dividir com o leitor as armas, afinal, mostrar que os efeitos literários também são escolhas é levar a atividade do leitor ao cerne do fazer poético” (idem, *ibid*). Ou, ainda, o raptos dos textos de outros autores, uma vez que Ana C. constrói seus próprios versos a partir da caça de outros.

A partir desse texto, Júlia analisa o caráter fictício da poesia. Para ela, a poesia de Ana Cristina Cesar “equaciona sem resolver” (idem, p. 6) a questão da sinceridade no texto literário. A poeta marginal oferece certo frescor por introduzir a ideia de escrita autoconsciente em seus textos, mas, ao mesmo tempo, usa o inapreensível, o estranho, o inalcançável como uma busca pela possibilidade do dizer. Dessa forma, o ensaio demonstra que é no plano do sensível, a partir do exercício de observação e sensibilização, bem como pela experiência cotidiana, que é possível se colocar entre despençar na neutralidade ou se escorar na criação. Não estaria aí, precisamente, a caça à voz poética? Não seria isso que essa voz insere de problemático na dimensão da experiência subjetiva, interrogando seus limites e redimensionando a subjetividade, criando formas de dizer e de viver? Em entrevista a este projeto, Julia responde:

A impressão que eu tenho é que toda a literatura quando alcança essa caça ao sentido, essa raiz do código, essa estruturação da linguagem ela necessariamente estilhaça as recepções em leituras muito diversas. [...] A poesia da Ana Cristina é embebida em psicanálise, muito baseada em uma busca do sujeito, de um sujeito-mulher. Só que estou dizendo isso agora, se eu a reler talvez eu te respondesse totalmente diferente: por exemplo, que a caça do sentido da Ana Cristina não se dá pela busca desesperada atrás do sujeito, mas atrás do ritmo. Eu acho que os diferentes poetas vão acabar capturando da linhagem de efeitos da Ana C. coisas que são do seu próprio interesse, caminho e desejo. É por isso que a Ana Cristina Cesar é um acontecimento, quase como um gênese na poesia brasileira e em língua portuguesa. A meu ver, não há como não reescrever toda a poesia depois dela. A captura de cada poeta sobre ela vai ter a ver com o campo de interesse. Tem toda uma visão que diz que é o texto que lê a gente, não a gente que lê o texto, é o texto que te diz: “qual é o seu repertório disponível para me ler? Você vai ler feminismo ou a psicanálise? Você vai ler o seu amor ou o seu medo?” (HANSEN, 2021, p. 189)



A colocação de Júlia sobre Ana Cristina é oportuna para a análise de seus próprios poemas, já que eles produzem um modo de enunciação que instiga uma experiência política em torno dos afetos e da sensibilidade. Na mesma entrevista, a autora revela que o efeito da poesia de Ana C. sobre sua obra foi moldado ao longo do tempo e, em seu primeiro livro, a presença fulcral da poeta marginal foi norteadora de seu projeto poético.

Num primeiro momento, minha relação de efeito dos poemas dela, sobretudo no meu primeiro livro, no *Cantos de estima*, eu conheço outros poetas que também dizem isto: eu tinha a impressão que a poesia da Ana Cristina estava escrevendo dentro de mim. Eu adorava isso, dava uma sensação de estar sendo cavalo de alguma coisa muito magnética e potente. O que estou querendo dizer é que eu estava escrevendo e de repente vem um verso dela ou um procedimento de citação dela idêntico – e eu amava isso! (idem, *ibid.*)

O primeiro livro da autora não foi pensado no trabalho de Ana Cristina Cesar apenas em sua temática, mas teve seu projeto gráfico e distribuição inspirado na geração mimeógrafo que, à margem das grandes editoras, produzia suas obras manualmente e as vendia em pontos culturais. Lançado em 2009, *Cantos de Estima* teve duas edições, sendo que a primeira reuniu 14 poemas datilografados e costurados em 12 cadernos destinados a pessoas de diferentes idades, profissões e localidades. No mesmo ano, foi publicada a 2ª edição, ampliada em poemas e na tiragem gráfica de 120 exemplares. O livro tem muitas aproximações à poesia de Ana Cristina Cesar. Ele usa as experiências do cotidiano como matéria-prima para a escrita e dialoga com a ideia da verossimilhança exposta nos gêneros confessionais, afirmando que mais importante do que uma referência do real é a expressão de uma subjetividade. No poema “Caderno de viagem”, podemos observar essa aproximação:

Do alto a terra é tão extensa  
que assim só conhecia o mar  
se à noite fico bem quieta  
meu ouvido é uma concha  
na qual se ouve o rugido.  
Acordei aqui  
os pés enfiados  
a espera da tua chegada por terra, fumo  
até partir do corpo  
em heterônimos escrever  
como o mar que avança  
depois de muito retroceder  
duas ondas juntando a água que veio de trás. (HANSEN, 2009, p. 18)

No texto em questão, através de pequenos fragmentos e anotações desencontradas, os versos se situam no limiar entre a confissão e a literatura. Os temas voltados ao mar criam o efeito de um eu lírico à deriva, deslocando-se entre as diversas paisagens cotidianas captadas de uma observação aguda. O livro ainda conta com poemas que subvertem os limites do gênero, estabelecendo o jogo com uma falsa intimidade. No poema “caixa-preta”, temos uma série de estrofes antecedidas por datas, lembrando, assim, pequenas anotações em forma de diário.

31.12

Ainda não apareceram em mim muitos compromissos  
eufóricos com a noite de réveillon. A taxa de saudosismo  
também está baixa e o futuro é uma entidade calma,  
sentada sempre à janela. Como num vagão de três  
passageiros, o futuro, eu no meio e escurecendo à  
esquerda, o passado. O sonho é ver as formas invisíveis,  
trançar meus braços dados. Às vezes me aflige estar  
muito alto no céu sobrevoando, outras não peço  
pra olhar, que é pra não ver o mar, porque sei que a  
embarcação afunda quando eu enjoar.

mas ah! que naufrague! os despojos na praia também  
serão lindos.

ah! esse ano de xxxx! só não direi que - - - - -  
porque não direi nada.

é isso mesmo que vou fazer, não vou dizer nada. (HANSEN, 2009, p. 27)

Assim como Ana Cristina Cesar, Júlia localiza datas comemorativas — Ano-Novo, Natal e Sexta-feira Santa — como uma forma de aproximar o leitor de uma realidade. A descrição das cenas em tom de confidência cria um desejo de cumplicidade, mas que é interrompida, repensada. No caso do poema de Júlia, o não-dito é expressivo e gera comicidade ao tratar de maneira explícita a ideia dos falsos segredos pretensamente revelados nos versos.

Enquanto no primeiro livro as operações de Ana C. entravam nos versos da poeta paulistana sem esforço, a segunda obra realizou um empenho consciente para afastá-las. Ainda assim, nela consta um longo poema que referencia Ana Cristina, elaborando os sentimentos conflituosos que a obra da poeta marginal desperta.

Depois, no segundo livro, *Poemas do destino do mar*, que foi uns anos depois, eu comecei a sentir repulsa disso, nojo, aflição, sobretudo por conta da relação da Ana Cristina com o suicídio. Isso começou a se interpenetrar para mim de um jeito. Eu entendi que eu precisava fazer uma espécie de ritual de afastamento da Ana Cristina do meu campo de efeito. No *Poemas do destino do mar*, eu escrevi um poema enorme para

ela. É um poema que é um duelo-dueto: é um duelo e, ao mesmo tempo, é uma homenagem. (HANSEN, 2021, p. 186)

O poema a que Júlia se refere é “Alforria blues”, que dialoga com a obra de Ana Cristina Cesar de maneira mais madura e direta. Nos versos, o eu lírico elabora relações entre as fronteiras de sua própria existência e afirma seus modos de compor. O duelo-homenagem é tecido da mesma maneira que a autora define o *blues* de Ana C. em seu ensaio sobre a caça: “um lamento experimental de dignidade” (idem, 2012, p. 3).

### Alforria blues

Este livro é inédito  
 tipo a vida. Quem o escreveu  
 fui eu  
 que sou o espatifado do possível  
 coração.  
 Sempre sei que vai durar  
 mas o meteoro me enriquece.

Atravesso a explosão aos poucos  
 ponho a correspondência  
 em dia.  
 Nossa luz: estou cega —  
 percebo assim — primeiro  
 os objetos todos voam por cima  
 como se fossem me entregar um presente que já chegou  
 fico observando  
 os seres que vieram viver dentro dos fios do meu cabelo  
 — têm ritos, são estrelas.  
 (...)

O elogio daquela elegância que só o movimento tem  
 de ceifar o que não é.  
 Todos aprendem a ruir  
 sem serem capazes para tanto.  
 Mas estou revirada de encontros.  
 E não cogito mais servir ao medo.

Reconheço-o em mim como um animal ferido, o medo.  
 O medo é aquele que não sabe por onde ir em mim.  
 Está entorpecido de sono e tenta me excitar dizendo:  
 precaução: mulher. Me diz até que não tenho mais um eixo  
 onde as coisas cintilam por si.  
 Mas eu sei que a bomba na mão que tenho sou eu  
 que refaço a programação rítmica da minha destruição  
 e determino a enseada, a encruzilhada, a imaginação  
 que não são minhas, nem de ninguém.  
 Feito o trovão. O poema vem como um cavalo.  
 Ele é o céu.

E quem quiser falar no meu poema seja alguém de crença em coisas como os primitivos que carregam por toda parte o maxilar inferior de seus mortos gritar para além da loucura terrestre.  
(...)

A morte é uma sorte dos meus ancestrais, eu ainda não a tive.  
Não sei avisar a órbita dos planetas pra que parem.  
Noite dessas pari um acaso danado, depois percebi que era só a rua me deixando passar.

Já sou poeta e não sei já.

Privando de realidade o pensamento e de sentido a ação.  
Indo de costas para o que nada significa.  
No princípio era a dança e era a caça.  
E me poupem do barbarismo afetivo e frouxo desta geração.  
Hoje não pode escurecer.  
Espero que essa sorte dure até o apocalipse. (HANSEN, 2013, p. 39-42)

Nos trechos transcritos acima, a poeta reflete sobre as relações entre deslocamentos e fronteiras, definindo um eu lírico emoldurado pelas experiências e sentimentos perante a criação poética. Há uma riqueza enorme de sentidos sugeridos em cada verso, mesclando elementos da natureza com uma espécie de construção simbólica que tais elementos sugerem. A imagem do cavalo é alegórica para tratar a potência selvagem da ação poética sobre o lírico, como a própria poeta se refere em entrevista à Revista *Escamandro*: “(...) entendo que o fio da linguagem que mora no poema é como um cavalo que cavalgasse a fronteira limite, entre ocupação material e o vazio e que, no fundo, é a linha limítrofe entre a vida e a morte também” (HANSEN, 2017, p. 02).

Não à toa, a poeta trabalha em um ritmo galopante, em que os versos criam ecos por conta dos paralelismos, além do uso do *enjambement*, que concede um ritmo frenético à prosa poética. O sujeito, então, tem uma imagem de si mesmo como indomável e destemido: “E não cogito mais servir ao medo”. O duelo, como classifica Júlia, parece encenar a caça à uma voz poética própria: “Este livro é inédito/ tipo a vida. Quem o escreveu/ fui eu” / [...] Já sou poeta e não sei já”.

Essa tentativa de se desvencilhar da tutela poética de Ana Cristina Cesar criou alguns desdobramentos para a poesia de Júlia de Carvalho Hansen. Em entrevista a este projeto, ela conta que em seu terceiro livro, *Seiva veneno ou fruto* (2015), Ana Cristina não existiu como referência. No entanto, podemos identificar aproximações, mesmo que de forma indireta. De fato, o livro se escora em aspectos mais metafísicos, mas isso não o afasta completamente do projeto poético de Ana C., sobretudo no que tange a um olhar cotidiano e uma produção de

subjetividade pelos deslocamentos e pelas operações de alteridade. É possível notar, inclusive, que o estudo da “Caça de Ana C.” reverbera sobre o texto da poeta paulistana, mostrando, então, que esse efeito muitas vezes pode funcionar de maneira inconsciente e sorrateira.

Em *Seiva veneno ou fruto*, Júlia encara a poesia como um espaço de escuta e experimentação, aproximando a escrita de um exercício de alteridade. A obra é mais do que um corpo escrito, atuando como operadora de movimentos, além de modular e também ser modulada pelas vivências em vários graus de intensidades. É o que podemos observar no poema a seguir:

Voltar a estudar, não sei  
mais compor meus poemas.  
Que alegria! Como quem viaja  
pela estrada começar a fumar  
seu próprio dom e ritmo.

Não havia superfície que não fosse  
estilhaçada no caleidoscópio  
e o olho da imagem continua  
sendo o que se pode ver:

ramagens, dicionários, rachaduras  
no concreto existindo deus!  
a imaginação! Como gostaria  
de poder ver o poder ver. (HANSEN, 2015, p. 6)

Blanchot (2007, p. 235), define o cotidiano como “aquilo que somos, em primeiro lugar e o mais frequentemente: no trabalho, no lazer, na vigília, no sono, na rua, no privado da existência. O cotidiano somos nós mesmos costumeiramente”. No entanto, podemos encarar a essência do ser como a junção de duas partes muito distintas e até mesmo intercambiáveis: se, por um lado, somos a soma de pequenos instantes reconhecíveis que entendem-se como cotidiano, nossa existência também é formada por aspectos sinuosos, inexplicáveis, quando comparados a certa banalidade terrena. Para Blanchot, esses dois lados se fundem: o cotidiano em seu aspecto mais sólido e habitual e o cotidiano inacabado e sempre escapando às formas e às convenções.

A poesia de Júlia de Carvalho Hansen reconhece esse amálgama. Através de cenas e paisagens comuns, o eu lírico expressa a alegria dos começos e as dificuldades das retomadas, como observamos nos versos da primeira estrofe. “Voltar a estudar, não sei/ mais compor meus poemas/ Que alegria! Como quem viaja/ pela estrada começar a fumar/ seu próprio dom e ritmo.” Nesse trecho, a poeta retoma os mesmos processos que definiu para a poesia de Ana

Cristina Cesar: transmitir os ritos, compartilhar armas. Utilizando-se de um tom confessional escorado na intimidade, o eu lírico busca o olhar do leitor, de modo a prendê-lo. A caça do poema é também uma atividade que pressupõe a dificuldade de domesticação: experiência de pensamento em estado selvagem, indócil.

O livro *Seiva veneno ou fruto*, aliás, estabelece diversas afinidades com questões etnológicas. Seus textos dialogam com questões ligadas ao xamanismo, ao estudo de propriedades medicinais das plantas, e uma perspectiva transcendental. No artigo *Que poesia? A poesia e as línguas do Brasil: notas vertiginosas* (2016), Ítalo Moriconi identifica um “resgate da coetaneidade do ameríndio” (MORICONI, 2016, p. 49) na poesia contemporânea, parcialmente conectado “a um movimento intelectual bem mais amplo, envolvendo desde a antropologia clássica, representada pela obra de um Eduardo Viveiros de Castro, até o seminal trabalho de Pedro de Niemeyer Cesarino, voltado ao estudo das poéticas do xamanismo na Amazônia” (idem, *ibid*). Então, a escrita de Júlia segue uma tendência contemporânea que explora aspectos antropológicos. E, assim, podemos dizer que é aqui que a sua poesia e a de Ana C. bifurcam, tomando dois caminhos diferentes para chegarem a um mesmo ponto em comum: a alteridade.

O futuro? Tem orelhas,  
mas é surdo. E é manco.  
Se arrasta, sem espanto  
mais alheio do que lúcido  
com o nosso despreparo.

Se fosse um deus amava o humano, mas como não existe  
o futuro tem de amansar seus ventos, marcando as peles,  
as montanhas. Sendo um gênio, não é um exército  
de cronogramas, nem de antecipações.

Tem firmeza de flor. E é  
invisível, reconhecido  
por seus efeitos de brisa  
furacão. Nunca adiado.  
Não tem nada a ensinar  
no entanto é um mestre  
dizem os esgrimistas  
os observadores de saltos  
os gatos também  
aprendem certos truques com ele.

E se ama os despreparados  
lhe sabem tanto os que fazem  
quanto os que esperam.  
Os otimistas valem mais  
valem quanto?

Cem bifurcações,  
 sucessivas gerações  
 de bem-aventurados  
 que topam em pedras  
 cicatrizam e correm  
 bem alimentados  
 com fome de mais  
 alimento.

São seus sinais  
 os imprevistos, os cavalos  
 os pontos cardeais  
 os cinco sentidos  
 e os sete buracos da cabeça (HANSEN, 2015, p. 16)

No poema em questão, a autora atravessa questões mitológicas e metafísicas, mas sob o ponto de vista do corpo. A poeta consegue tratar do xamanismo, revelando os aspectos simbólicos da natureza e seus fenômenos, mas sem cair em certos clichês ou essencialismos que reduzem o “pensamento indígena” como exótico e inacessível. Júlia expressa, através de um olhar sensível para questões xamânicas, algo que ela mesma definiu para tratar a poesia de Ana Cristina Cesar no ensaio supracitado: “o que seria então o amor, o desejo ou mesmo a amizade, além dessa espécie de rapto onde o discurso de um eu é vivenciado pela capacidade incapaz de tornar-se o outro?” (HANSEN, 2012, p. 3).

Em *Ciranda da poesia* (2011), Marcos Siscar atenta para a possibilidade da poesia de Ana C. “deflagrar afetos” (SISCAR, 2011, p. 14), através de operações que rodeiam a poesia contemporânea: a partilha do sensível, o endereçamento, a confissão. Essa definição pode ser aplicada à poesia de Júlia de Carvalho Hansen, uma vez que ela não apenas leva a experiência dos corpos de “outros povos”, mas o corpo de quem lê seus versos e transita pelo poema – e talvez o livro atue como um ritual nesse sentido. É interessante notar como o poema trata das dualidades com que encaramos o tempo. De um lado: futuro, cronogramas, antecipações, bifurcações. Do outro: ventos, brisa, flor. Como um duelo de mitos do atual e do primitivo, do xamã e da vida cotidiana ocidentalizada.

Ela coloca o “eu e o outro” em questão. É o jogo entre identidade e alteridade que age sobre o poema, ao mesmo tempo em que enuncia de um entre-lugar, pois se a perspectiva que um “eu” tem de um “outro” é baseada em expectativas marcadas por oposições intransponíveis, esse ritual levado à cabo pela poeta coloca a experiência do corpo como mediador das oposições.

A operação de alteridade nos leva ao último livro de Julia, *Romã* (2019), a que a poeta se refere como um livro de poemas de amor. Seguindo essa temática, a relação com a obra de

Ana Cristina é explícita: “A liga da Ana C. tem muito a ver com o fato de que ela está sempre falando de paixão, está sempre falando de desejo e está sempre achando algum problema nisso” (HANSEN, 2021, p. 185). O amor, a paixão e o desejo que o eu lírico dos poemas de Ana Cristina, especialmente na obra *A teus pés*, está atrelado a construção de redes de relações, reunindo fragmentos e compondo uma trama complexa. Ana registrou nesse título a presença do outro, vinculando ali um sentimento de alteridade. A poesia de Ana Cristina Cesar é marcada pela exterioridade do sentimento, a busca ativa pela escuta e o compartilhamento das experiências.

Júlia, em sua escrita tão singular e singela, reflete sobre a alteridade no poema “Pequena iluminação budista”:

Anos atrás o rapaz com quem  
deixamos de ser virgens juntos  
propôs um dos primeiros  
exercícios que faríamos juntos  
seria nos colocarmos  
um no lugar do outro.  
Sem muito suor  
isto criou um impasse  
ilusionista como são todos  
os impasses do desejo:  
como iríamos juntos  
parar um dentro do outro?  
Se estávamos, se nascemos  
e continuaremos separados?  
E nos desdobramos tanto  
em pensares, sem fazeres  
que chegamos ao possível  
colocar-se no lugar do outro  
pela consciência  
de se meditar num outro  
eu ele  
sendo o mesmo  
ponto.  
Então nos perdemos.  
Por que se eu me colocar  
no lugar do outro  
onde terei colocado o outro?  
O outro é aquele o outro  
que só se move  
por si só. (HANSEN, 2019, p. 22)

Em entrevista com a autora, foi exposto como o poema citado vai de encontro com uma de suas colocações sobre a escrita de Ana C. no ensaio sobre a caça, em que ela indaga: “o que seria então o amor, o desejo ou mesmo a amizade, além dessa espécie de rapto onde o discurso de um eu é vivenciado pela capacidade incapaz de tornar-se o outro?” (HANSEN, 2012, p. 6).



A questão da alteridade, o questionamento de “qual o lugar do eu e qual o lugar do outro?”, é fundante na literatura da Ana Cristina. [...] O efeito da Ana Cristina nos meus poemas é tanto que sempre que a questão da alteridade se coloca, de alguma maneira, a Ana Cristina está olhando o que estou fazendo. Embora, diretamente, eu não teceria uma relação entre ela e esse poema, mas tem a ver com não poder se colocar no lugar do outro, em se colocar e o quanto o amor faz isso. Eu nunca teria percebido essa relação à qual você se refere entre essa frase e o poema, mas ela é perfeita. É curioso que o poema está desdobrando hoje uma questão que já se apresentava em 2010. (HANSEN, 2021, p. 187)

Em suas obras, Júlia de Carvalho Hansen demonstra como o efeito de Ana Cristina Cesar age na poesia de maneiras tão heterogêneas. Em toda a expressão de sua reverência à obra da poeta marginal, a autora mantém uma relação com ela de ancestralidade e rito. E em suas composições pulsantes, Júlia afirma o fazer poético como forma de reivindicar, compor e recompor o mundo que nos rodeia.

### 5.7 Ismar Tirelli Neto e a trapaça fabulosa

O poeta Ismar Tirelli Neto é categórico ao analisar os artifícios de intimidade na obra de Ana Cristina Cesar como “pega-trouxa”. Para o autor carioca, o intimismo e o tom confessional não passam de um artifício, uma armadilha para o leitor ingênuo. Em entrevista, ele afirma que mais do que uma confissão propriamente dita, o que ela faz é um exercício sobre a escrita confessional e autobiográfica.

O que me interessa, de fato, são as estratégias de sedução que ela emprega e, ao mesmo tempo, o fato dela [Ana Cristina Cesar] ser extremamente escapadiça [sic], praticamente incapturável, até hoje. (...) De alguma forma, ela incorpora elementos estilísticos do confessional, mas ela é profundamente descrente da eficácia da confissão. E isso, para mim, é muito interessante e continua sendo. Mas, na época que eu estava de fato predado, eram essas as coisas que ficavam me ocorrendo: “Olha que incrível isso! Que trapaça fabulosa! Que pega-trouxa!” (TIRELLI NETO, 2021, p. 194)

Antes de analisar os poemas do autor, é importante compreender as reflexões feitas por ele em torno da obra de Ana C. e seu pretensão valor biográfico. Para o teórico Phillippe Lejeune, a autobiografia diz respeito a uma narração em prosa, focalizando sua história pessoal, sobretudo no que se refere a sua personalidade. Em *O pacto autobiográfico*, ele exclui a poesia

do escopo autobiográfico, uma vez que a escrita em versos torna os referenciais da realidade imprecisos. Para ele, o pacto estabelecido para se valer da narração autobiográfica, perde a credibilidade à medida que a poesia tem como característica principal a preocupação estética (LEJEUNE, 2014).

Seguindo os paradigmas desse autor, a poesia de Ana C. não pode ser confiável ao se tratar do referencial da realidade. E, sabendo disso, Ismar Tirelli Neto realoca a visão da confissão e da autobiografia para entender o trabalho da poeta marginal e, por sua vez, elaborar seu próprio texto poético. É interessante notar que sua escrita investe em características íntimas, cuja escrita missiva se vale da experiência do ilhamento.

Na obra poética e teórica de Ismar Tirelli Neto, podemos encontrar diversos vestígios da escrita de Ana C., mas é em seu segundo livro, “Ramerrão”, que se evidencia um projeto pensado em consonância com a obra de Cesar. Tal projeto é elaborado em uma escrita apoiada na confissão e no intimismo, muitas vezes sob a forma de textos missivos. Sobre as aproximações entre seu texto e a obra da poeta marginal, Ismar explica:

Eu tenho a impressão de que não foi uma tentativa de mimetizar, de fato, mas acontece. Porque eu acho que, com todo autor que é muito singular, você acaba lendo e "sem querer" você começa a escrever "que nem". Sabe? Nesse segundo livro, o “Ramerrão”, tem vários momentos ali que eu estou em modo Ana C. sem perceber muito bem. (TIRELLI NETO, 2021, p. 195)

Em *Ramerrão*, Ismar Tirelli Neto se ocupa por diversas vezes a falar sobre o desengano, elaborando textos com pretextos falsamente biográficos e supostas revelações de intimidade por meio da escrita missiva. Em 40 poemas, temas como a autobiografia, a subjetividade e a tradução epistolar são elaborados em versos livres e com uma dicção poética fluida. Como estudioso da literatura e da obra de Ana C., Ismar não reproduz meramente a técnica e as experimentações da autora, mas as torna mais radicais, apresentando uma intimidade que não acarreta necessariamente um caráter biográfico superficial e impressionável. Tal identidade revela uma voz singular para a produção poética contemporânea.

#### REGISTRO

Algo tramitou, fez um bissexto. O dia  
tem um rodeio justo, para do outro lado, faz uma leitura  
empanzinada. Haja, talvez, alguns búzios de arroz sobre  
o prato, como se acabasse de dobrar esquina a van  
Terror, o sangue cozido das feras, nem mesmo a extrema  
parcialidade (sobrevivem) das flores que Anna comprou semana  
passada, quando as contas folgaram. Escrevo. Qualquer estupidez  
servirá de futuro. É enunciado, ausente, algo que acaba

(pelo contrário) te trazendo mais para junto, você pensa ouvir as dragas, a rotação tercina das pás, as braçadas que esclarecem a água, turvam a continuidade dos atos.

Desengana. Não é esse o registro eleito pelo coração quando está para se abater. Afinal, as hérnias não lhe ensinaram nada? Você pensa nas pessoas que seguem quietas, como lhes chega naturalmente, sem campanha ou quase. Lado a lado com o silêncio delas, este aqui não passa de fantasmagoria. Urdo para não ter problemas com os vizinhos. (TIRELLI NETO, 2011, p. 15)

No poema em questão, é interessante notar que a autobiografia ali criada é a do próprio texto, já que ele assimila a história de elaboração do próprio poema. Há a evocação de uma certa “Anna”, com uma grafia diferente da de Ana Cristina Cesar, o que parece ser uma brincadeira com as diversas maneiras como a poeta assinava seu nome, mas também uma forma de despistar a referência à autora. Essa “Anna” acaba por aparecer outras vezes no livro, significando uma presença recorrente sobre essa escrita. O eu lírico faz a partilha de um sentimento, não de sua história e, para isso, ele utiliza uma escrita hermética, fragmentada e híbrida quanto aos gêneros utilizados. O poema se constrói a partir do registro, evidente no seguinte trecho: “Escrevo. Qualquer estupidez / servirá de futuro”. Tais versos acabam por revelar o *modus operandi* da construção poética do autor: uma montagem de fragmentos cotidianos, em que o exercício metalinguístico se faz confessional. Tal modo é recorrente nos versos de Ana C.:

ocupação

o ato de escrever

ocupa metade da minha prosa e metade da minha vida.

mando um bilhete para ele: vê se desocupa a outra metade. (CESAR, 2013, p. 350)

Temas como a subjetividade, a metalinguagem e a produção epistolar são abordados com frequência nos textos de *Ramerrão*. Em diversos momentos, o autor elabora a autobiografia enganosa, utilizando, como recurso estilístico, o hibridismo de gênero. O livro elabora um autorretrato do eu lírico, ao mesmo tempo que usa marcas de interlocução e endereçamentos. O uso desses elementos cria o efeito de uma polifonia de vozes, outra questão que aproxima o trabalho do autor ao de Ana Cristina Cesar.

O endereçamento é outra característica passível de comparação. Os poemas de Ismar, assim como os de Ana, produzem relatos sensíveis à distância e à ausência. Nesse sentido, a escrita epistolar não apenas destaca os deslocamentos, mas também cria a promessa de que há uma interlocução ocorrendo ali, uma vez que a carta de valor tão íntimo foi parar nas mãos do

leitor. Sobre essa questão, é interessante notar a elaboração de dois poemas, posicionados lado a lado no livro. O primeiro:

SETEMBRO, OUTUBRO

Remeto uma série de cartas bastante estridentes a R. Um apanhado de provincianismos do peito. Como lá me vão, a íntegra. Vamos tentar a vida na capital (com ou sem você) (TIRELLI NETO, p. 11)

O deslocamento é tema estrutural do texto de Ismar, não apenas pela revelação da escrita epistolar, mas também no sentido espacial: o eu lírico se coloca como um sujeito de pensamento provinciano a tentar uma vida na capital. Não obstante, já na página seguinte, o autor apresenta um poema endereçado ao suposto “R.”.

R.,  
 como se fosse possível, como se o expediente de fato acabasse, já não se vê ninguém pelos corredores – ou gôndolas – ou silvos, logo após a “paisagem”, dum par de guardas-noturnos sobre suas Taludas Térmicas - caminho despercebido até o almoxarifado e me fecho, como sempre, para rezar. Ajoelho-me junto aos primeiros elementos e ergo ao de leve a cabeça; para a luz; começo; carrego a todo o tempo, (amor), tua carta de junho 12, aquela que todas as gangues já foram para casa dormir, mando fazer cópias em areia, barco e garrafa – (idem, p. 12)

Nos textos, é possível estabelecer algumas relações diretas com os textos de Ana C. Primeiro, o destinatário R. não parece ser uma escolha aleatória. Em *A teus pés*, no poema-carta endereçado a “Navarro” (CESAR, 2013, p. 316), a autora assinou a passagem como “R.” A escolha da referência a tal texto também não é ingênua: é nele que Ana C. pede a seu interlocutor para que não a reduza ao “obscurantismo biográfico” (idem, *ibid*). Com a retomada desses elementos, Ismar reflete sobre a criação do “eu” na poesia da autora marginal e, por consequência, na sua. Ainda que apresente traços de autoria, principalmente com a revelação dos processos de metalinguagem, a poesia engana na tentativa de representar o real.

Outra característica marcante desse livro é o uso de elementos gráficos para a interrupção do fluxo de pensamentos. Em quatro momentos, os dizeres “qual não foi a nossa surpresa” ocupam uma página inteira, e se destacam como recursos de ruptura na fluência pretensamente biográfica do livro. Esse procedimento cria efeitos de desvio e desorientação no leitor, como uma aproximação ao processo de escrita, que não é fluente, pelo contrário: é uma cadeia de pensamentos fragmentados, cuja memória é composta por colagens de outros textos e esquecimentos, que parecem servir para encobrir disfarces e digressões.

Sobre o viés desviante e derivante da linguagem poética, Maurice Blanchot, no livro *A parte do fogo* (1997) afirma que sempre há um fracasso premeditado na elaboração do texto. Para o teórico, há um ponto em que a linguagem não funciona mais, e isso acontece porque ela falha no seu caráter primordial, o comunicativo, para o privilégio da dicção, da fragmentação, do disfarce do real. Nota-se que, através da poesia de Ana, Ismar elabora seu texto performatizando diversas vozes, utilizando-se da ironia e, ao mesmo tempo, expondo os limites da linguagem.

A respeito dessa herança, o autor, em entrevista, admite que Ana C. se posiciona como uma presença fulcral para a escrita de uma geração: “A impressão que eu tenho é que o jogo vira, alguma complicação é colocada ali com a qual a gente vai ter que lidar para sempre. Independente da gente reconhecer o trabalho da pessoa ou não, ela se torna um prisma através do qual você lê as gerações anteriores” (TIRELLI NETO, 2021, p. 194). Em seu poema “canibalismo”, há uma alusão a uma espécie de assimilação a outros valores e modos de existência.

#### CANIBALISMO

a Anna chega exausta, digo-lhe que o jantar está pronto, ghoulish de pai e mãe. É crença de certos canibais que a digestão não constitui processo meramente físico: metabolizam-se igualmente os predicados morais, por assim dizer, do ente refeição. A matrona do lar, esta cozinha está impraticável, escrutando cheio de dedos (mais ou menos fictícios) as ofertas no Supermercado. Sai de casa na chuva para comprar incenso, a praça de permeio, tomo meu café. Tornando já. Nossa sala cheira a baunilha, as pequenas odisséias do dia pegam a consistência de milk-shake. Pois bem, esta é minha prova de amor para você, ele observa, palitando os dentes. Como foi a entrevista de emprego segunda-feira? (TIRELLI NETO, 2011, p. 31)

Pode-se inferir, desse poema, o canibalismo como uma metáfora para a referenciação a textos de outros autores, seja por meio da experiência de leitura, ou pelo uso de características de seus projetos formais e estéticos, temas e colagens de textos. O reaparecimento de “Anna” reforça esse sentido e funciona, novamente, como uma provocação ao sentido autobiográfico da escrita da poeta. Na esteira de Ana C., Ismar reflete sobre o paradoxo da originalidade e referenciação da poesia, dialogando e incorporando características da autora atualizadas em seu texto. Tais exemplos demonstram um modo típico do funcionamento dos fragmentos na poética de Ana Cristina Cesar. Sua forma fragmentada e falseada, que dialoga com a tradição e emprega vocábulos antigos, cria um efeito de estranheza em quem lê. Sobre essa última característica, Ismar afirma:

Em referência a Ana C., eu tenho a impressão que orbitam em torno dela pessoas que têm relações muito singulares com a própria língua. Não que a minha relação seja singularíssima, não é isso. Mas, é uma relação esquisita [...]. Ou é um português atravessado por literaturas de língua inglesa; ou um passadismo mesmo. Para mim, tem uma coisa muito maníaca de palavras de antiquário. Eu gosto de usar vocábulos em desuso, talvez como uma maneira de dizer justamente que o passado não termina, não resolve. Ele volta ainda que seja como adereço, como adorno. [...] É uma vontade de um passado que precisa ser complicada pelo contemporâneo e vice-versa. De fato, é você servir a dois padrões. Tem momentos em que ela está extremamente marginal, mas é a  *fucking*  Emily Dickinson falando. (TIRELLI NETO, 2021, p. 197)

Como Ismar identificou, há muitas características presentes na poesia de Ana C. que remetem à escrita de Emily Dickinson, seja na prosódia simples, com um tom de conversa, seja no efeito de superfície para o tratamento de temas mais literários, voltados à sentimentalidade. Sobretudo, Ana também insere nos seus poemas elementos do universo feminino com a mesma elegância e naturalidade com que a poeta americana escrevia. É perceptível um modo de ver feminino sobre o mundo, mas livre dos arquétipos mais tradicionais dessa escritura, como a reflexão metafísica e a inserção de uma identidade dócil. O tom descrito acima pode ser encontrado, por exemplo, em “Contagem Regressiva”, presente em *Inéditos e dispersos*:

Entra luz por uma fresta e não te peço mais que  
assentimento.  
Estou ardendo como antes (pensei que a febre me  
deixava).  
Inverno cálido no Rio de Janeiro. Visões  
de gaivotas e entre as rochas dois homens que se  
picam. Me assusto a ponto de tropeçar no meio-fio,  
atropelável,  
mesmo porque nem mesmo a tua mão solta no meu  
rosto,  
reconfirmando amor, poderia  
sossegar  
garantir

notas promissórias dispersas depois da ventania  
ou da batida clandestina  
à cata de uma pista  
ou prova  
foi durante a noite  
quando viemos fazer a limpeza de manhã bem cedo  
estava tudo assim  
é preciso fazer o inventário  
do que restou  
e do que levaram  
apesar da grande comoção que ata  
parece que ata mãos e pés  
e nem desata  
não me canso ao volante, fico prosa, dona do nariz,

neurastênica  
 diante dos outros motoristas,  
 dos sinais vermelhos  
 Numa curva fechada pensei: estou cega e no  
 entanto  
 guio esta Brasília. (CESAR, 2013, p. 270-271)

O trecho do poema em questão mostra como há um comportamento de distinção do eu lírico diante da situação, mesmo que repleta de imprevistos. O emprego do neologismo “atropelável”, no entanto, é revelador de sua fragilidade, o que acaba por criar certo estranhamento no leitor. Essa confissão de um “eu” frágil diante dos “outros motoristas” parece ser, então, uma característica dessa dicção poética feminina, que aparece desestabilizando a narrativa e surpreendendo quem lê. Essa é, segundo Ismar, a característica mais relevante para a formação da linhagem estética de Ana C.

Alguma coisa vira o jogo com a Ana C. E vira o jogo para todo mundo. (...) Mas, ao mesmo tempo, acho que existe uma coisa sirênica, que as bichas e as mulheres vão atrás. E por quê? Porque a gente tem o que fazer nesse campo que ela abriu. Talvez o homem majoritário, o homem linear, o homem que narra a si próprio descomplicadamente, que não encontra dificuldade na estrutura do que está falando, ele não vai ter esse encantamento (TIRELLI NETO, 2021, p. 193)

Essa condição “sirênica” apontada pelo poeta está em consonância com a afirmação de Silvano Santiago sobre Ana ser o anúncio de uma poética *queer* (SANTIAGO apud MELO 2016). E isso se dá não apenas pela presentificação do corpo feminino na poesia, mas também, pelo paradoxal excesso despretensioso com que ela constrói sua poesia, cercada de clichês, floreios, detalhes de objetos e uma superficialidade que ameniza o teor sentimental da escrita. A teórica Flora Süssekind definiu essa poesia como a “arte da conversação (SÜSSEKIND, 1995, p. 24), à medida que essas camadas, fragmentos e vozes escondem um “eu” que, por sua vez, é desviante e enganoso. É identificando todas essas nuances poéticas que Ismar Tirelli Neto construiu seu projeto poético em *Ramerrão*, o que persiste em suas escritas posteriores. Através da captação da fragmentação do mundo, as palavras são presentificadas e historicizadas para se aproximarem dos sujeitos reais. Ismar, tornou-se, então, a própria antena da praça, captando e atualizando o “eu poético” de Ana C.

## 5. 8 Nina Rizzi e a força das coisas palpáveis

A escrita de Nina Rizzi, poeta paulista radicada no Ceará, dialoga com diversos textos, autores, gêneros literários e idiomas. Diante das múltiplas possibilidades de associar sua poética à obra de Ana Cristina Cesar, as relações com os significados instituídos histórica e culturalmente em torno do “ser mulher” são, no entanto, as que mais chamam atenção. Nina é, conseqüentemente, a única poeta da seleção deste trabalho incluída no livro *As 29 poetas hoje* (2021), de Heloisa Buarque de Hollanda, cujo escopo é uma poética produzida por mulheres, em que os temas perpassam, invariavelmente, pelo feminino.

Na escrita de Nina Rizzi, é pelo viés feminino que o cotidiano aparece no texto, tornando-se parte estrutural de sua linguagem poética, principalmente no que diz respeito a objetos do universo feminino, fazendo com que o corpo e a sexualidade emergjam na escrita, como podemos observar no poema a seguir:

moraesiana, 2

um acontecimento é uma coisa  
tão delicada e febril  
as roupas estendidas pela lavadeira  
que sou eu esse vento de aurora  
que me enamora uma dobra  
lufadas de movimento  
o cheiro e o cheiro do teu cheiro (RIZZI, 2017, p. 18)

Presente no livro *quando vieres ver um banzo cor de fogo* (2017), o poema em questão apresenta certas mudanças de valores que permeiam as vozes femininas na contemporaneidade, seja no plano das ideias, da linguagem ou dos comportamentos, aparecem externalizadas, com notória elegância semântica. Tal questão é observada também em seu último livro *Sereia em copo d'água* (2019). Dividido em cinco partes (“matriochka”, “minha fantasma”, “sortilégios pra matar o meu benzinho”, “sereia no copo d'água” e “prólogo”), é organizado de maneira a elaborar o perfil de mulheres que emergem diante de nós de modo corpóreo, intrigante e múltiplo.

Entendendo Ana Cristina Cesar como uma das principais referências para seu trabalho, é possível observar na poesia de Nina o resgate a uma intimidade sutil e singela, que opera no imaginário de uma vivência cotidiana muito específica. A maneira como seus poemas são construídos, explorando a afetividade e os efeitos em torno do que é corpóreo, provoca sensações e desperta a sensibilidade. Assim como Ana Cristina Cesar, há, em seu projeto estético, um embate de corpos: de um lado, o corpo do poema (a palavra, a linguagem) e, do outro, o corpo que sente, que se presentifica e que é investigado. O poema cria uma imagem



através das palavras, que induz uma realidade própria à linguagem, ressoando, por sua vez, na realidade das pessoas.

Sobre esse aspecto, a poeta explica:

O texto é um corpo. Quando a gente escreve, mesmo que a gente seja tímido e não queira se colocar no texto, ainda assim isso já é colocar um corpo. E, em relação à minha produção especificamente, eu falo muito mesmo, assim, tematicamente sobre objetos cotidianos, a minha herança mesmo. O que herdei desse pessoal que veio falando antes de mim: o [Manuel] Bandeira, o Caio [Fernando Abreu], a Ana [Cristina Cesar], porque isso torna o texto palpável... Eu penso que essa roupa, esse vento, o lençol da lavadeira... O lençol que está no varal e quando o vento bate joga um cheiro... Essa é a força das coisas palpáveis, não é? Uma necessidade de mostrar um corpo. (RIZZI, 2021, p. 201)

O poema que nomeia o livro, apresenta, por outro lado, uma visão do cotidiano feminino muito mais estarrecedora que a ilustrada pelas roupas no varal. Nina relata a experiência de um aborto, um relato que mescla um imaginário de violência e perda vivenciado pelo corpo de mulheres.

leio ‘changing diapers’  
cada verso me detém tua visão bebê nadador  
– nadadora? nunca terá um sexo que te definha  
o índio geronimo me aparece enquanto agonizo tua visão antes da queda

por que voa, tupã?  
pra onde quer ir tão fundo n’água  
se meu corpo te prende todo líquido?

voaríamos muito além essa cidade submersa  
casinhas com jabuticabeiras, bancos cimentados  
galinhas que ciscam a generosidade e nos dão seus filhos-ovos

te dei meus melhores ovários  
- o melhor é o desejo, essa vontade e potência

me foge água, sangue  
pedaços por entre as pernas  
essa dor mais dilacerante que o parto da tua irmã

[...]

te vejo o mergulho, bebê translúcido-encarnado  
tem o tamanho da palma da minha mão mais bonita  
teus braços e pernas incompletos dão forma  
ao último painel do jardim das delícias  
se fecho o tríptico o mundo se me fecha  
fecho os olhos  
choro tão alto a convulsão

mãe no copo d'água

[...]

não te seguro mais  
mergulha e voa até o fim  
nada mais que até o fundo  
desaparece o corpo, eu também sou essa dissolução  
a sombra da tua sombra

a grande mãe da noite vem me visitar  
estou dormindo, mãe?  
que posso ser agora se não posso te ser a mãe?  
a mãe imensa abre a boca da noite  
é um copo  
eu sou sua mulher  
sereia no copo d'água (RIZZI, 2019, p. 6)

O poema em questão é longo, denso e pode despertar múltiplas interpretações. Para a análise da linhagem estética de Ana Cristina Cesar, vou me ater apenas a três pontos marcantes: o feminino, a intertextualidade com a literatura de língua inglesa e a presença da figura mítica da sereia, aspectos também presentes na obra da poeta marginal. Na primeira estrofe, Nina cita o poema “*changing diapers*” do autor *beatnik* Gary Snyder, no qual um homem troca as fraldas de um bebê, ao olhar para um pôster do líder indígena Geronimo. No final do texto de Snyder, o homem diz: “*No trouble, friend,/ you and me and Geronimo/ are men*”<sup>16</sup>. A fala parece uma maneira de tranquilizar o bebê, para que não tenha vergonha de sua nudez, já que ali só há homens. Mesmo que, a princípio, soe como algo desprezioso, o que fica evidente é que essas três figuras ali representam o conforto e a naturalidade com que o sujeito masculino ocupa os espaços de poder na sociedade.

É importante notar que, no poema de Nina, a referência feita à troca de fraldas antecede uma cena de aborto: “me fuge água, sangue/ pedaços entre as pernas”. A citação do poema de Snyder não é gratuita. Ela contrapõe a posição masculina que enuncia de um lugar mais cômodo, acostumado com as regras do mundo, já que foram feitas para ele. Com essa obra, Nina revela que os modos de dizer não se resumem às palavras, mas, principalmente, ao efeito com que os corpos se presentificam no texto.

Assim como Nina, Ana C. encara a inserção desses elementos corporais como um projeto político, como revela a própria autora: “E o projeto político-literário: despoetizar a escrita feminina. Suprimir o mito do sexto sentido, da doce e inefável poesia feminina. A falsa grávida com gases.” (CESAR, 2013, p. 319).

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.poemhunter.com/poem/changing-diapers/>

A colocação de Ana C. resume de maneira muito irônica seu projeto poético em torno das encenações da linguagem na obra da autora, uma linguagem que funda um universo autônomo sobre o feminino. Ana C. afasta sua poesia da lógica da ternura e trabalha com os limites da provocação. Ali, o valor do político e do coletivo não desaparece, mas se intensifica através de seus registros sobre a intimidade e o cotidiano. As obras de Nina e Ana são amostras de formas de existências, à semelhança do que diz Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vagalumes* (2011): “seus textos funcionam como pequenas luzes intermitentes, produzem iluminação e mantêm-se em movimento, sobrevivem e resistem. Tal forma de iluminar é parte de uma rede de saberes produzida pela poesia há séculos, como mostra o uso das referências poéticas de cada uma” (HUBERMAN, 2011, p. 66).

Nina, assim como Ana, é tradutora de língua inglesa, e é possível encontrar em seus textos diversas marcas e até mesmo transcrições de trechos de obras estrangeiras. A leitura dessas obras determina importantes procedimentos estruturais em suas escritas, e o recorte de gênero, é claro, não é excluído desse *modus operandi*. De Katherine Mansfield a James Joyce, esses autores com que elas trabalham vêm representar não apenas a relação entre leitura e tradução, mas o contato com uma tradição literária feminina em formação. Isso porque, segundo a crítica literária feminista, é possível observar uma posição das autoras em frente ao fazer literário majoritariamente masculino. Segundo as pesquisadoras Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic* (1979), é possível notar noções problemáticas nessa estrutura ligada à história literária e à história feminina, que se mantêm relevantes para pensar a literatura de mulheres hoje. Modelos modernos e masculinos de escrita literária, tomam o seu lugar, repetindo, de certa forma, um mesmo ciclo.

Gilbert e Gubar explicam os diversos impasses que a poeta mulher enfrenta ao buscar se inserir numa tradição, uma vez que o cânone é formado por “pais literários” – para usar um termo cunhado por Harold Bloom, em *A Angústia da Influência* (1991) – que afirmam uma linhagem através dos seus herdeiros. De Gerônimo, ao homem, ao bebê de fraldas. As mulheres estão excluídas do modelo *bloomiano* de superação da autoridade, e a barreira da tradição literária é um momento chave de posicionamento dessas autoras. É possível observar, nos textos de Nina e Ana, por exemplo, as ambiguidades entre admiração, devoção e revolta, o desejo de incluir-se e simultaneamente deslocar-se desse cenário. O que nos leva ao encontro, então, da sereia.

Há diversas imagens na mitologia e na cultura de massa sobre as sereias. No entanto, seja de aparência monstruosa ou bela, a sereia parece estar sempre relacionada ao som encantador de sua voz, capaz de atrair e afogar homens de toda a natureza. Metade peixe,

metade mulher, a sereia é relacionada ao perigo que a beleza pode exercer sobre as pessoas, e como nadar em liberdade é algo que coloca o poder masculino em xeque.

No poema de Nina Rizzi, no entanto, essa sereia nada em um copo d'água, um espaço reduzido para sua força e poder. Essa parece ser uma metáfora para sua própria poesia: não é possível ali falar de uma voz encantatória e dessubstancializada mas, sim, de um modo de produzir a presença de um corpo em constante estado de prisão e punição. A imagem da sereia no texto de Ana C. é tão icônica quanto a do copo d'água e, para fazer tal comparação, buscamos sua representação nas origens da aparição do mito na literatura, como é o caso da *Odisseia*, de Homero. No livro XII, há uma passagem em que Circe alerta Ulisses sobre o perigo de encontrar tal ser mítico ao navegar pelo oceano, recomendando que o homem se amarre nos mastros do navio, para que não seja vítima do encantamento.

Meu conselho te imprima.  
 Hás de as sereias  
 Primeiro deparar, cuja harmonia  
 Adormenta e fascina os que as escutam:  
 Quem se apropinqua estulto, esposa e filhos  
 Não regozijará nos doces lares;  
 Que a vocal melodia o atrai às veigas,  
 Onde em cúmulo assentam-se de humanos  
 Ossos e podres carnes.  
 Surde avante (HOMERO, 2010, p.412).

O trecho apresenta os perigos da sedução da sereia para o homem, em oposição a uma ideia domesticada do feminino, da esposa com filhos. Por sua vez, Ana Cristina Cesar estabelece um diálogo com o mito da sereia desconstruindo a representação feminina de Homero. Como veremos a seguir, ao contrário de Ulisses, o eu lírico de seu poema não reprime o desejo pelo ser mítico.

#### **nada, esta espuma**

Por afrontamento do desejo  
 insisto na maldade de escrever  
 mas não sei se a deusa sobe à superfície  
 ou apenas me castiga com seus uivos.  
 Da amurada deste barco  
 quero tanto os seios da sereia (CESAR, 2013, p. 27).

Enquanto Ulisses faz de tudo para impedir que seja levado pelos cantos das sereias, o eu lírico do poema de Ana C. se coloca na amurada do barco, isto é, na borda da embarcação,

desejando o encontro com a sereia. E ainda vai além, querendo seu seio, colocando o corpo em um tom erótico, implicando ainda maior proximidade com o mito.

No ensaio “Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar)”, Roberto Zular resume que o corpo na linguagem “funciona como lugar entre a voz e o olhar, com todos os dramas que se interpõem quando se interpõe a escrita no circuito do desejo” (ZULAR, 2015, p. 101). Ele funciona como suporte de ação e realização no mundo, como uma ferramenta de interação entre o sujeito e o outro. Assim, podemos entender que a ideia de uma corporeidade que adentra o sentido poético é trazida como um dispositivo de análise dos poemas. O corpo é alegórico e pode portar, em sua individualidade particular, variados universos.

Sobre esse aspecto disruptivo ao abordar o corpo feminino, vejamos outro poema de Nina Rizzi:

outra variação, outra  
em te sonhar fiquei tão santa  
que agora pra me comer  
só de joelhos. (RIZZI, 2018, p. 38)

Além de inquietações sociais, há, na criação poética de Nina, a externalização dos desejos sensuais das mulheres, em que o discurso feminino transgride as normas da convenção e os interditos sexuais. O embate entre o sagrado e o profano segue a mesma lógica da sereia: a intimidade e os desejos de uma mulher não cabem em ambiguidades. Os poemas de Ana e Nina são autoconscientes de suas forças críticas, e suas elaborações passam pelo viés da linguagem. Eles revelam fragmentos do real através de palavras, e tal efeito ressoa na realidade de quem lê.

Sobre essa questão, Nina Rizzi é categórica ao afirmar a importância do trabalho da linguagem em Ana Cristina Cesar, que não se reflete somente em sua produção poética, mas em sua condição como autora.

Uma coisa que eu acho complicada, por exemplo, é que muitas pessoas que são marginais de verdade não gostam que usem esse termo para se referir a Ana Cristina e a patota dela, não é? Mas, eu entendo que é um termo linguístico e não social. Sempre explico para as pessoas que não é marginalidade social, é marginalidade linguística. E eu acho que é isso que eu gosto nela: a afronta ao ponto de marginalizar a própria linguagem. Enquanto muitos iam por um caminho, ela foi por outro. Essa mistura de gênero é muito interessante, porque, enquanto ela está escrevendo cartas, bilhetes, qualquer coisa para um ente apaixonado, publicar isso é como uma afronta. Esse é o projeto poético dela. Isso é bárbaro, né? (RIZZI, 2021, p. 200)

Como herdeira de Ana Cristina Cesar, Nina Rizzi tem um projeto poético ainda mais afrontoso, tanto em sua proposta temática quanto formal. Não à toa ela integra a antologia poética “hoje”: um trabalho imediato, urgente e perspicaz em diversos aspectos. É assim que Nina figura entre a memória e o futuro, elaborando uma voz poética que nomeia cotidianos femininos ao mesmo tempo tão particulares e coletivos, tornando formas de existir desviantes, como sereias em copos d’água.

### 5.9 Marília Garcia e o deslocamento do eu

Há muito o que dizer sobre a poesia de Marília Garcia, que apresenta um dos projetos mais densos e múltiplos entre todos os poetas aqui analisados. Isso porque sua escrita se baseia em procedimentos empíricos, isto é, ela é elaborada a partir de diversas formas de experimentações elencadas pela poeta. Para além de tratar temas como o próprio fazer poético e referências a aspectos biográficos em si, seu texto encena tais processos e o cotidiano a sua volta, sobretudo no que diz respeito à escrita e à leitura, bem como à circulação editorial e à crítica literária, temas igualmente caríssimos e tratados com grande elegância semântica por Ana Cristina Cesar.

Cortes, colagens, citações e sobreposições são operados a todo momento na escrita de Marília Garcia. Sua aproximação com a poesia de Ana C. ultrapassa os limites formais, e foi, inclusive, tema de um procedimento arrojado usado pela autora contemporânea, que consistiu em criar um poema reorganizando em ordem alfabética os versos da obra *A teus pés*.

#### **a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente**

98 voltas pelo parque antes de cair em  
círculos, parecia a garota de belfast com  
sua memória dobrada como um pára-quedas  
dentro do tecido eletrizado e que dizia pode ou não pensar  
em algo definitivo. enquanto falava descia a  
escada lateral recortando os ruídos  
da orquestra. a roda da bicicleta  
girando em loop esfarelado os  
reflexos no ar e seis horas parada diante  
do ralo, pode ou não pensar, sentada na beira do  
quarto. olha de longe quando o carro  
passa, descer à noite pelos trilhos  
quando tudo é uma vingança, levanta

para ouvir direito e não tem mais o eco  
 (passagem é a ligação externa  
 entre os dois prédios).  
 fala de pontes atravessando os túneis  
 da cidade e ordena a teus pés  
 alfabeticamente

A anoitecer sobre a cidade  
 A câmera em rasante  
 A correspondência  
 A curriola consolava  
 A dor  
 A espera  
 A intimidade era teatro

e depois de algumas linhas

A tomar chá, quase na borda  
 A voz em off nas montanhas

pode ou não pensar que era sua voz em mountain hill  
 a uma velocidade de 1 km/h ou mil. antes  
 de voltar para a Irlanda começou a perda já. entende  
 que só depois de o blindex esfarinhado contra a  
 cabeça, só em poucos segundos até que a cabeça  
 contra o blindex, pode ou não, mas era apenas parte  
 do trajeto, não podia calcular as noites ou linhas  
 em que passaria.

como extrair o áudio de uma imagem  
 congelada era a etiqueta que colava nas paredes  
 para tentar descobrir como chegar com precisão  
 e ao fundo a voz pela fresta  
 a ordenar este livro:

Agora chega  
 Agora é a sua vez  
 Agora estamos em movimento  
 Agora pouco sentimental  
 Água  
 Água na boca  
 Agulhadas

ou vertigem das alturas. você pode acordar trinta anos  
 depois com a imagem ainda mais viva  
 quando o quarto está às cegas

As cartas  
 As cartas, quando chegavam  
 As lupas desistem  
 As mulheres e as crianças são as primeiras  
 Asas batendo  
 Atravessa a ponte  
 Atravessando a grande ponte  
 Atravessa vários túneis da cidade

Autobiografia. Não, biografia  
 Aviso que vou virando um avião  
 Azul deixo as chaves do 1114 soltas no balcão  
 Azul que não me espanta (GARCIA, 2016, p. 18-21)

Autêntica homenagem à Ana C., o poema de Marília revela como as referências, ainda que reorganizadas em colagens, são capazes de estabelecer novos sentidos e linhas de fuga para um texto. Essa, entre tantas outras experimentações da poeta, demonstra, de certa forma, como as obras literárias são produtos inacabados, passíveis de novas interpretações. Os versos revisitados de Ana C., funcionam como um quebra-cabeça remodelado, como que configurado para formar uma imagem diferente da original. Isso porque eles já foram construídos através da fragmentação, da composição pelo uso de diálogos, citações de outros autores, enfim, produtos que a “antena” poética da autora captou na vida cotidiana. Nesse aspecto, o projeto de Marília Garcia é bastante similar ao de Ana C.. Sobre a elaboração do poema, a autora afirma, em entrevista:

Resolvi fazer um teste e coloquei o *A teus pés* no Word, comecei a digitar os versos, não por palavras, eu queria ter os enunciados, [...] que são muito fortes. Resolvi colocar em ordem alfabética por verso. [...] De qualquer maneira, esse não poderia ser o poema, se não iria ser gigantesco, e, por outro lado também, eu achava que não seria aquele poema, era só um experimento para pensar nela, para dialogar com ela. [...] Tem um poema chamado *A garota de Belfast*, escrito por um russo chamado Joseph Brodsky – e eu achei que era uma personagem boa para dialogar com a Ana e então escrevi o poema apenas utilizando a letra A. (GARCIA, 2021, p. 178)

O poema, como podemos observar, não se limita apenas aos versos de Ana C. iniciados com a letra A. Ele é composto por algumas inserções da autora, fazendo conviver duas vozes que, ao mesmo tempo, são produtos de outras tantas em suas referências. É interessante notar que a origem comum desses versos parecem ser recortes de lugares distantes e heterogêneos, uma vez que a própria obra de Ana C. é constituída dessa maneira. Essa construção reflete acerca das possibilidades em torno das palavras, como elas são capazes de unir tempos e espaços. Essas múltiplas vozes não deixam de compor um pensamento sobre a constituição de si mesmo a partir do outro. Sobre a relação com a obra da poeta marginal, Marília explica em versos:

conheci a poesia de ana c. lá no parque lage, em 1998, em um curso de pintura. conheci a poesia de ana c. em um fim de tarde de sexta-feira quando alguém citou o poema dos dois quartos vazios como epígrafe para uma tela, preciso voltar e olhar de novo. aqueles dois quartos vazios da pintura são hoje para mim um eco do poema de ana c.



conheci a poesia de ana c. várias outras vezes  
parece que a gente está sempre buscando conhecer de novo,  
refazer o caminho até as coisas.  
dez anos depois, fiz o poema “a garota de belfast  
ordena a teus pés alfabeticamente” para participar da antologia  
a nossos pés, publicada nos 25 anos de sua morte, pelas editoras dantes e da  
casa.  
o poema partiu de uma experiência bem material:  
peguei todos os versos de a teus pés e os coloquei em ordem alfabética.  
foi uma maneira de conhecer ana c. outra vez, de deslocar o  
contexto de onde tinham saído esses versos e poder perceber  
outras relações a partir dos próprios versos. ou de  
confirmar certas relações a partir da repetição. ou de se  
surpreender ao ver, por exemplo, que “atravessar”  
se repete muitas vezes ou então que “agora” é o marcador temporal  
mais frequente ocupando o início dos versos. surpresa que se junta com a  
curiosidade crescente ao pensar que é possível conhecer  
os caminhos tomados pelo  
pronome “eu” nos poemas de ana c.  
ou pelo “você”.  
a teus pés em ordem alfabética foi apenas uma brincadeira  
para conhecer ana c. outra vez. a partir dele, cheguei  
ao poema da antologia que ganha  
agora, para esta homenagem, movimento, corpo, voz, quase uma carta  
atravessando essas linhas invisíveis e os túneis da cidade. (GARCIA, 2014, p.  
1)

Em *Poesia e Escolhas Afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea* (2014), a pesquisadora Luciana di Leone afirma que a escrita e a leitura estabelecem um diálogo a partir da ideia de afetação, de modificar e ser modificado por aquilo que se lê e se escreve. Dentro dessa relação, a poesia é elaborada através das escolhas afetivas e “o afeto se dá como resultado de uma relação em que a fronteira entre interior e exterior já não é determinável” (LEONE, 2014, p. 42).

Através da leitura desses poemas, é possível inferir que a escrita de Marília é gerada a partir do despertar da sensibilidade e da afetividade. A autora afirma ter uma relação de afeto com a escrita não apenas como tema da poesia, mas como um modo de encarar o mundo. Nota-se que seu projeto poético é pautado nos deslocamentos, estes promovidos tanto pela leitura e formação de suas referências, como pela elaboração de uma estética poética. Desde a produção de seu primeiro livro, *20 poemas para seu walkman*, em 2007, a autora elabora sua obra a partir da movimentação do sujeito, que transita em espaços físicos ou virtuais, deslocamentos de sentidos, alternância de tempos e espaços. Dez anos depois, ao lançar seu último livro, *Câmera Lenta* (2017), ela continua a reafirmar o deslocamento na escrita, sobretudo na proposição de criar um ritmo mais demorado, ainda que formado pela fragmentação de trechos e ideias. Em um poema do último livro, ela afirma a ideia de produzir formalmente o deslocamento e não

utilizá-lo como temática: “então lembrei que outro amigo ao revisar a prova do meu livro *Um teste de resistores* me escreveu para dizer que tinha contado 48 vezes a palavra “deslocamento” – você não deveria falar tanto em se deslocar, ele disse, mas fazer” (GARCIA, 2017, p. 77-78).

O livro reúne textos nos mais diversos formatos, que incorporam e justapõem signos plurais, perpassando diversas formas de artes e mídias, como a audiovisual e musical. Neles, a autora trabalha com repetições, não-ditos e espaços abertos da primeira à última página. Seus poemas longos se demoram sobre esses aspectos, no entanto, isso não configura passividade ou inércia para o texto, mas cria uma possibilidade de reflexão, ritmo e intervenção das linguagens híbridas com que a poeta trabalha.

À medida que a poeta experimenta e brinca com os enunciados, ela reflete criticamente sobre as potencialidades da poesia. O aspecto que mais aproxima a poesia de Ana e Marília é, justamente, o hibridismo que explora as subjetividades para além dos versos. É o que podemos observar no poema “*hola spleen*”, texto de abertura de *Câmera Lenta*. Ele cria um efeito convidativo a um processo de testar os limites do fazer poético, funcionando, em seu processo de desacelerar a poesia, como a revelação dos sentimentos e sensações que se dá no processo da leitura.

um dia  
ela me disse  
“hola, spleen”  
e eu demorei mas depois  
percebi que era uma  
frase sobre  
o tempo.

talvez  
um jeito de dar  
as boas-vindas,  
mas a gente nunca sabe  
o que vem depois.  
um dia quis ler em voz alta  
um poema chamado  
“hola, spleen”,  
mas quando chegou a hora  
fiquei totalmente  
sem voz.

se tivesse gravado  
o poema antes,  
podia ligar a voz  
e tocar em vez de ler,  
mas eu não tinha  
uma voz gravada  
e não havia como produzir

voz.

então, combinei  
 que faria a leitura outro dia  
 e ainda faltava um mês  
 para chegar a leitura que vou chamar  
 aqui de caixa-preta  
 e eu não tinha ideia  
 de como eu estaria no dia da caixa-preta  
 e pensei que se este mês  
 seguisse o ritmo acelerado  
 e catastrófico deste e do último ano  
 tanta coisa já teria  
 acontecido hoje,  
 que me dava medo  
 imaginar.

assim,  
 esta voz que fala aqui  
 é a voz de uma marília de um mês atrás  
 é a minha voz falando a partir do passado,  
 é a minha voz,  
 mas sem controle.  
 [...] (GARCIA, 2017, p. 10)

Nesse poema a autora redimensiona a ideia de uma essência da literatura e a manutenção de paradigmas em torno da poesia. Na esteira de Ana C., Marília elabora, através da fragmentação e do não-sito, o fazer poético como uma forma de provocar instabilidades. É interessante notar o movimento em que o eu lírico se coloca entre passado e presente; a pluralidade de vozes (a de antes e a do agora), mas que pertencem a um mesmo sujeito em constante formação. Em entrevista, a autora explica que o poema “*hola spleen*” teve uma primeira versão apresentada na Flip de 2016, que homenageou Ana Cristina. Ele foi escrito para essa ocasião e, invariavelmente, teve influência da escrita da autora marginal: “Acho que muitas vezes as referências, as influências, os poemas que a gente ama e lê vão entrando infiltrados, por mais que não estejamos pensando diretamente” (GARCIA, 2021, p 179).

No ensaio *Até segunda ordem não me risque nada*, Flora Süssekind caracteriza a escrita de Ana Cristina Cesar como uma “poesia-em-vozes” (1995, p. 6), repleta de diálogos e interferências. A teórica sugere que Ana utilizava os textos de outros autores em busca de interlocução, elaborando sua escrita como uma forma de conversa, ao mesmo tempo que essas referências aprimoraram seus métodos de escrita. Tal característica ressoa na poesia de Marília Garcia, cujas experimentações são elaboradas a partir de outros textos e, mais do que incorporar questões estritamente pessoais e biográficas, movimenta o sujeito em direção à própria obra, como uma forma de construção coletiva dessas referências.

Em seus poemas, Marília demonstra que a linhagem estética de Ana Cristina Cesar estabelece meios de descobrir, seja pela repetição ou pela recriação, maneiras de revisitar um fazer poético e atualizá-lo na escrita. À medida que a autora se apropria do texto ela também o tensiona, envolve-o em uma trama de novos significados. De certo modo, a poeta aponta que a poesia revela uma infinidade de diálogos, privilegiando um olhar diferente da compreensão linear sobre a literatura, os processos de apropriação, o despertar dos afetos e o deslocamento para um ritmo menos acelerado, ainda que fragmentado. Ela trabalha seu texto como teste, experimentação, rascunho, ensaio: em direção ao incerto, ao inacabado, em constante processo de deslocamento. Assim, Marília Garcia ensaia, testa, experimenta, joga, performatiza e dialoga com diversos sujeitos que podem ser a reelaboração de si mesma ou, então, a do outro. Para caracterizar a poesia de Marília, Aníbal Cristobo escreveu, no posfácio do primeiro livro da autora: “Acho que dentro de algum tempo, para se referir a esses sons que você traz aqui, as pessoas dirão: ‘me sentia dentro de um poema da Marília, e ouvia minha voz, mas o sentido continuava longe, e só conseguia entender que ia me afastando de alguma coisa – que também era eu’” (CRISTOBO apud GARCIA, 2007, p. 80). Tal definição parece servir, igualmente, aos textos de Ana C.

### **5.10 Marcos Siscar e as muitas Anas**

“Um poema é o rastro daquilo que somos e fazemos, que deixamos de ser e de fazer” (SISCAR, 2011, p.259). A fala do poeta Marcos Siscar é central para pensar o efeito da poesia de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira. O professor de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas é figura fundamental para a consolidação de uma rica fortuna crítica da poeta carioca, sendo considerado um dos maiores pesquisadores de sua obra. Por isso, tratando-se de Marcos, é difícil separar a condição de poeta-crítico, uma vez que seus textos poéticos são delimitados, invariavelmente, por sua produção teórica, não só no que diz respeito à poesia de Ana Cristina Cesar, mas da reunião frutífera de tantas outras referências que compõem seu texto singular.

A poesia de Marcos Siscar é construída através de um jogo entre várias dicções poéticas, que criam imagens potentes e despertam variados efeitos de sentido. Para Celia Pedrosa, o autor usa procedimentos “até então fortemente antagonizados pela poesia e pela crítica” (PEDROSA, 2013, p. 7), como o uso de primeira pessoa, notadamente lírico, acompanhado de um tom prosaico, que aproxima percepções de mundo com memórias afetivas. A autora analisa que tal

projeto se aproxima da poesia praticada nos anos 1970 no Brasil, à medida que propõe uma vitalidade em oposição ao formalismo e elabora uma “experiência subjetiva cotidiana dada como imediata” (idem, *ibid.*). Essas práticas foram amplamente adotadas pelos poetas marginais, grupo no qual Ana Cristina Cesar se insere. Em entrevista ao nosso projeto, o autor reconhece essa aproximação:

A obra de Ana Cristina Cesar certamente tem relação com questões que venho trabalhando quando escrevo poesia. É um interesse que envolve memórias das leituras que fiz da poeta, é claro, mas que se explica também por certa proximidade com as questões poéticas de sua época e, possivelmente, por algumas fontes comuns de formação intelectual. (SISCAR, 2021, p. 203)

Em *Ciranda da Poesia* (2011), Masé Lemos defende uma tríade fundamental para pensar a poesia de Marcos: o afeto, a ecologia e a comunidade. O primeiro aspecto diz respeito ao incitamento de um processo de interiorização do sujeito; o segundo traço dessa poética, a ecologia, situa esse sujeito em uma paisagem afetada pela maneira como ele observa e a habita; o último aspecto, a comunidade, expressa a relação com o outro, revelando uma valorização do sentimento de comunidade. Tais características podemos observar no poema a seguir:

Não se diz voltar um rio se vai  
 com espirais de alga se devolvendo  
 não se diz ficar quando ascende  
 pela onda ao espírito do movimento  
 nunca as mesmas águas mas por revide  
 sempre remontando sua fonte  
 não se diz sugar do rio extrai-se  
 pela linha tensa o dom da completude  
 (as sanguessugas remontam pelo corpo  
 às veias abertas do rio de oiro)  
 ao rio se vai não se diz voltar  
 com seu sangue próprio ao que o reclama (SISCAR, 2003, p. 85)

O texto é construído através de um movimento de interiorização e exteriorização. É como uma via de mão dupla, em que a observação da natureza — do exterior — afirma uma expressão do interior do sujeito, marcada por um sentimento de afetividade. A movimentação da água cria imagens potentes para esse ir e vir dos sentimentos que acometem o eu lírico nesse cenário rasurado pelas marcas do interior. O poema em questão foi publicado no livro *Não se diz* (1999). Nele, as relações com o que é dito, não-dito e interdito são colocadas à prova através de um trabalho figurativo com as palavras, em uma tentativa de cercar o real. Segundo o autor, há um movimento de convergência entre o seu texto e a poesia de Ana C. justamente a partir

de uma leitura de uma tradição moderna da “mentira poética”, bem como as discussões das humanidades.

Ana Cristina Cesar era leitora da psicanálise, da antropologia, da filosofia, da crítica literária, interessada em questões que foram discutidas intensamente nos anos 1960, 1970 e 1980, no Brasil e na França. Essas leituras e questões contam bastante para mim, também. E podem resultar em modos de pensar que valorizam isso que você chama de “não-dito”. (SISCAR, 2021, p. 204)

Podemos dizer que a poesia de Marcos Siscar é marcada pelo silêncio, pela interrupção súbita do verso, a permeabilidade entre prosa e verso, além do encadeamento de imagens potentes. O “não-dito” se trata de um vazio que permite brechas no interior da obra, povoando-as com elementos imprevisíveis. O silêncio, que o poeta encara como “vertigem ou enigma” (SISCAR, 2011, p. 22), produz uma escuta ativa, expressão de sensibilidade e alteridade. Sobre esse aspecto, o autor reflete:

Não vejo esse não-dito exatamente como uma incapacidade de elaborar o sentido, ou como uma constatação (crítica ou lamuriosa) da “crise da representação”, como se costuma chamá-la. Vejo mais como uma prática (perifrástica, como diz o prefácio do meu livro, escrito por Michel Deguy) que explora os inevitáveis deslocamentos envolvidos na elaboração do sentido; vejo-o, igualmente (pelo menos no meu caso), como disparador de uma ética da resposta: a ideia implícita na expressão “não se diz” é que há coisas que não são ditas, coisas “recalcadas” que precisam ser ditas. (SISCAR, 2021, p. 204)

As questões apresentadas pelo autor podem ser observadas no poema “Mau infinito”, publicado no mesmo livro. O texto faz rodeios em torno da palavra dor, em uma tentativa de aproximação do real.

persiste a dor a dor não é  
samente a erosão artista  
não se diz dor da dor despida  
incapaz do hábito e da fratura  
da dor a dor não se diz não  
se diz seu não dito não é mais  
nem infinito não se diz dor  
sem trair o que da dor se escorre  
(sua voz frágil me comovia  
meu deleite lhe era insulto) (SISCAR, 2003, p. 83)

É possível notar que o autor utiliza os procedimentos da cesura e do *enjambement* para criar essa ideia do silêncio como vertigem, surgindo como uma força produtora de novas conexões e sentidos para as palavras. A potência da escrita de Marcos se amplifica pelo uso de jogos de enunciados, pela maneira como ele manipula o que não se diz e o que é preciso dizer. Sobre o texto em questão, o autor afirma em entrevista:

O que está em questão é tanto a dor quanto a “arte” que a nomeia. Colocada como verdade da representação, a “mentira” persiste indefinidamente; ela nos impõe a espiral sem fim da falha da nomeação, ou seja, uma espécie de “mau infinito” (noção filosófica usada por Hegel). O excesso de inversões necessárias para lidar com isso se aproxima de uma gagueira sem fim, traindo algo que seria mais da ordem de um escorrer, daquilo que por definição escapa (por exemplo, entre os dedos). A microssituação narrativa colocada entre parênteses, ao final, interrompe bruscamente a deriva da formulação abstrata, associando a ela uma experiência afetiva, que traz em si descompasso semelhante àquele que o poema comenta. (SISCAR, 2021, p. 205)

A ideia da dolência do sujeito é expressa em uma linguagem labiríntica e espiralada, que joga com o real. Essa operação também aparece na poesia de Ana Cristina Cesar, podendo ser observada no poema “Fisionomia”, em que o eu lírico expressa: “é outra / a dor que dói”, como se o sujeito, ainda que em dificuldade para exprimi-la, parecesse estar constantemente a desafiar-se a fazê-lo.

não é mentira  
 é outra  
 a dor que dói  
 em mim é um  
 projeto de passeio  
 em círculo  
 um malogro  
 do objeto  
 em foco  
 a intensidade de  
 luz de tarde  
 no jardim  
 é outra  
 outra a dor que dói (Cesar 2013, p. 230)

O jogo com o leitor já aparece no primeiro verso do poema, sob a premissa “não é mentira”, em que se confunde a esfera do real e o próprio caráter confessional do poema. Isso porque a estética do fingimento e a teatralização tão presentes na poesia de Ana C. também funcionam como uma forma de expressar a incapacidade de elaborar uma enunciação da dor. Ao afirmar que a dolência “é um projeto / de passeio / em círculo”, o eu lírico também cria essa vertigem silenciosa, em que o sentimento seria na verdade uma ansiedade pela dor, que se planeja rodear. A ideia do “malogro / do objeto / em foco” que se expressa na “intensidade / de luz / de tarde”, cria uma ambiguidade, de maneira que o termo “outra” modifica não apenas a sensação de dor, mas a própria noção de “dor”.

Em seu projeto poético, Marcos Siscar trabalha com a noção de teatro da sinceridade, uma questão cara à obra de Ana Cristina Cesar. Na esteira das elaborações de Mallarmé, os dois poetas refletem sobre a despersonalização e a dicção prosaica não como expressão de uma experiência ou memória anterior, mas na intenção de produzir esse efeito na própria linguagem. Em “Modo de usar”, Marcos afirma que a “sinceridade não vai bem em prosa. (...) Do verso se espera o teatro da sinceridade, mostrar-se nu como quem mostra a nudez de um outro” (SISCAR, 2006, p. 28). O poema, inserido no livro *O roubo do silêncio*, é parte de um processo experimental que coloca em questão as ideias associadas ao verso e à prosa. “Vou invertendo projetos e resultados, até chegar numa solução aparentemente aporética, do ponto de vista da poesia: ‘não há verso simples, apenas prosa subvertida’”, afirma Siscar (idem, *ibid*). Para ele, a poesia ingenuamente sincera “fosse não exatamente um ator convencido de seu papel num teatro pré-determinado, mas um gesto de subversão pensante das ilusões da ‘prosa’” (idem, *ibid*).

A intimidade também é matéria de exploração para o poeta-crítico, que atualiza a tradição a partir da reflexão sobre os elementos da vida pessoal e afetiva. O autor afirma que, em seus textos, a intimidade não é matéria de revelação como a de um segredo, mas como uma forma de produção de alteridade: “Prefiro pensar em termos de uma intimidade eviscerada, invertida em coisa pública, e colocada na perspectiva de um outro (de um “leitor”, entre aspas) – uma intimidade que envolva esse outro, que acene para ele, que carregue as consequências de sua indeterminação” (idem, 2021, p. 205).

No poema “Ao leitor”, de *Não se diz*, o autor propõe essa interlocução, em um movimento de aproximação, performando a subjetividade através de uma relação de alteridade: “a sinceridade é difícil entre nós / eu de intenções tão carente e você / você com suas broas de palavras / cuidando do pão que o diabo amassou(...)” (2003, p. 67).

Marcos Siscar expõe, sobretudo, uma relação conflituosa entre a relação da intimidade e o “obscurantismo biográfico” (idem, 2021, p. 206) na recepção da poesia de Ana Cristina Cesar. O escritor analisa que, da mesma maneira em que há um interesse pela produção poética de Ana C., a retórica em torno do segredo e da sinceridade funciona como “uma das marcas complicadoras e enriquecedoras de seu “teatro da sinceridade” (idem, *ibid*). Em entrevista, Marcos reconhece que a morte marcou a leitura do texto da poeta marginal. Ele explica que seu primeiro contato com a autora se deu por ocasião de uma matéria que noticiava sua morte num suplemento literário, pouco tempo após o suicídio. “Foi algo que me tocou, como se eu descobrisse ali alguma coisa importante sobre a relação com a vida e com a poesia. A morte dela fez parte, por assim dizer, da minha formação afetiva e poética” (idem, p. 212). Em razão



disso, o autor elaborou, no início de 2019, um poema que fez através de procedimentos de colagem, prática recorrente na escrita de Ana Cristina Cesar, recortando notícias de jornais que tratavam do falecimento da poeta marginal:

### NOVEMBRO 1983

#### (elementos para uma hagiografia)

*ela era linda com os cabelos de ouro sob o nostálgico chapéu de feltro marrom. comprei brigas ao defendê-la de colegas na década de 70 as mulheres não suportavam o brilho dela. ria alto como nem sempre fazem as princesas inglesas bonita que era um desperdício.*

*há trinta dias procurou-o em seu trabalho levava junto um poema recém-terminado. confessou que estava se sentindo emparedada passava por uma crise emocional gostaria que o médico lhe receitasse algo que a fizesse chorar. deixou-lhe uma carta de teor ainda desconhecido.*

*não há ninguém que lhe faça sombra as sombras que saltaram da tela para o coração conceitual e poético continuam em cartaz mesmo depois de ela ter passado o ponto e as luvas. a violência com que a geração que tem agora 30 foi forjada confundiu-a a escritora brasileira mais importante surgida nos últimos tempos.*

*alguns amigos vão organizar um livro com seus poemas inéditos durante a noite haverá um lançamento em homenagem textos e fotos estarão espalhados pelas paredes. era como uma rima e por isso difícil dissociar sua poesia de seu texto.*

*presta-nos o bom serviço de lembrar a poetisa. essa talentosa e linda menina que resolveu ir embora poeta 31 anos autora de a teus pés matou-se no dia 29 do mês passado. (idem, ibid)*

Quanto à questão em torno da morte da escritora, o autor reflete sobre os impasses em relação a uma leitura de sua obra sob a ótica do suicídio. Para ele, é problemático um programa crítico que se basearia “na separação higiênica entre a leitura de poesia e as paixões ou as políticas do leitor” (idem, p. 213). Ele reconhece que o texto crítico é rodeado por retóricas e paixões, mas que o interesse na autora, pelo menos sob sua perspectiva, não perde de vista a obra poética em sua razão principal. Sobre essa questão, Siscar afirma:

*Não é a morte de Ana Cristina Cesar que levanta a questão do heroísmo do poeta. Pelo contrário: é a existência de uma mitologia literária do heroísmo marginal e suicida que dá um sentido especial à morte de Ana Cristina Cesar. (...) Em outras palavras, não há como pensar em Ana Cristina Cesar sem o suicídio, mas, do ponto de vista da teoria e da história literária, isso não se deve a uma razão estritamente pessoal. (idem, ibid)*

O último livro do autor, chamado *Isto não é um documentário*, dialoga com os modos de leitura que se tem sobre os textos e intertextos. Ele encara o gesto da escritura como um documento, passível de flagrar a realidade nos diálogos e na experiência como leitor. O livro traz a epígrafe de Ana Cristina Cesar: “Percebo ainda que sou eu que sou vivida, sou eu que sou grafada, sou eu também que escuto em surdina o velho discurso que me grafa” (CESAR apud SISCAR, 2019, p. 12). Sobre a escolha do texto, o autor afirma:

A epígrafe de Ana C. me interessa, no sentido de que está num certo nível da elaboração do real, já não se sabe quem escreve e quem é escrito. Não é uma declaração de fingimento, mas resulta da percepção de que minha vida está sendo escrita enquanto vivo, de que aquilo que me transborda é também aquilo que me define; de que ler já é estar sendo escrito, de certo modo. (SISCAR, 2021, p. 209)

Exposta a leitura, é possível compreender a poesia de Marcos Siscar a partir dos movimentos que ela cria – interiores e exteriores, expressando-se através da experiência cotidiana de um eu lírico que elabora sentidos para suas vivências. A maneira como o autor trabalha a linguagem, com uma abertura para a interlocução, explora os efeitos de intimidade e alteridade. A subjetividade produzida em seus versos permite que o sujeito se construa e se modifique, sendo moldado pelas experiências que o rodeiam. A intimidade tem a liberdade de não dizer, criar vertigens e espirais. É como se os procedimentos que não foram escritos ainda assim sejam executados nos textos. O “teatro da sinceridade” traz à cena um eu lírico que performatiza uma relação de proximidade com o leitor, por meio do que é íntimo e cotidiano.

Podemos observar que o projeto poético de Ana Cristina Cesar, refletido no texto de Marcos Siscar, é mediado pela leitura crítica que ele tem da obra da poeta marginal. Ele construiu uma visão de Ana Cristina Cesar que desperta diferentes potências e significados para sua escrita. Quando perguntamos sobre como ele observa o efeito da autora na produção poética contemporânea, sua resposta foi marcante para a compreensão dessa linhagem: “Não existe uma Ana Cristina Cesar: o que existe são interpretações, que dialogam com as Anas que já existiram ou que imaginam as que ainda podem vir a existir” (idem, p. 214).

## 6. Considerações Finais

Através deste trabalho, buscamos avaliar como cada poeta contemporâneo elabora o efeito de Ana Cristina Cesar em sua poesia, seja ao dialogar diretamente com ela em seus versos, ou ao explicar-se reflexivamente em relação a suas leituras. O cálculo desse impacto não é quantificável, porque os textos da escritora carioca agem de maneira particular para cada autor, podendo aparecer em apenas um ou, então, mais livros, reconhecida como referência ou não.

É importante pontuar que essas diferenças não determinam que essa presença seja mais ou menos impactante. Cada poeta, em seu trabalho, elabora da maneira que lhe convém, mediado pela recepção da leitura e pelas experimentações cabíveis em seus projetos poéticos. Através das obras dos dez poetas aqui analisados, é possível compreender as postulações de Iser, em sua “Teoria do Efeito Estético”, já que as percepções dos autores sobre a obra de Ana Cristina Cesar são norteadoras para as composições poéticas que a usam como referência.

Nota-se que o conhecimento do que é veiculado pela linguagem poética é da ordem do sensível. A poesia não se presta a qualquer aplicabilidade prática ou funcional, e, sendo assim, acaba por desempenhar um papel humanizador, ou seja, desperta o sujeito para a reflexão e os sentidos, para uma percepção mais ativa e uma consciência mais plena. Em *Escritos da indiscernibilidade*, Alberto Pucheu reflete sobre essa questão: "Habitualmente, compreende-se o prosaico como o contrário do poético. O contrário do poético, entretanto, é o próprio poético, quando, previamente estabelecido, mesmo cansado, quer se reproduzir" (PUCHEU, 2003, p. 179).

Através da leitura da obra de Ana C., muitos dos autores com quem conversamos relatam a descoberta de uma nova forma de escrever poesia, justamente porque ela representa essa inversão radical de alguns valores tradicionais ligados aos gêneros textuais, ao trabalho da linguagem e à enunciação de uma voz poética mais próxima, que encena uma intimidade com o leitor. A autora elabora procedimentos que fazem da escrita uma espécie de reinvenção: do sujeito, da linguagem, da práxis literária. Essa proposta, como vimos nas análises teóricas aqui reunidas, não é ingênua, é pensada de maneira cuidadosa, acenando para um pensamento filosófico e crítico em torno da própria produção.

É preciso ponderar que as entrevistas funcionaram como uma baliza entre a subjetividade do poema e a objetividade da pesquisa, uma vez que elas nos permitiram explorar mais a fundo o processo de elaboração do projeto poético de cada autor, explorando tanto questões técnicas, quanto entrelaçamentos entre a escrita, o sentimento e a memória afetiva.

Analisando alguns aspectos da obra poética de cada um dos dez autores expostos, observamos a presença inequívoca da tripartição proposta para caracterizar esse efeito: linguagem, corpo e feminilidade. Os textos, em diferentes medidas, foram impulsionados pela enunciação de uma voz feminina calcada na intimidade, no afeto, nos despistamentos de prosa e poesia, bem como no diálogo com os textos missivos.

Observamos, ainda, o deslocamento em suas mais diversas formas: seja na elaboração de imagens potentes e na observação aguda de paisagens variadas, seja no uso estratégico de vocábulos da língua inglesa e no escoamento de situações repentinas. A subjetividade marca presença nessas obras, considerando que a profusão de sentidos desses textos ocorre através de deslocamentos rotineiros, que operam nos modos de agir.

Podemos considerar, então, Ana Cristina Cesar como um lirismo em expansão na contemporaneidade. Ela constrói diversas redes de relações compondo uma trama complexa. É marcante que Angélica Freitas tenha reconhecido na autora marginal operações de escrita que incentivaram experiências poéticas mais radicais. A importância dessa influência está refletida hoje na cadeia de autoras mulheres que passaram a escrever poemas assumidamente feministas depois da publicação do antológico *Um útero é do tamanho de um punho*.

Armando Freitas Filho, mesmo que não reconheça a referência de Ana C. em seus versos, tem uma inegável relação de interpelação e interlocução com os textos da amiga. Ele compõe, até hoje, poemas que invocam a presença da escritora cada vez mais nos debates contemporâneos. É importante reconhecer que o diálogo com as gerações mais jovens é fundamental para manter essa poesia viva e pulsante na produção poética atual.

A sobrevida da obra de Ana Cristina também é parte do projeto teórico-prático de Marcos Siscar, agente duplo da poesia, que alinha sua escrita acerca dos valores inerentes à intimidade do ser. Nina Rizzi, por sua vez, usando Ana C. como referência, reflete sobre a utilidade dos objetos, criando um efeito de proximidade com quem lê. A noção daquilo que é comum provoca a expressão da subjetividade e atinge a materialidade dos corpos.

O contraste com a seriedade e a banalidade, além da apropriação de vocábulos em desuso e uma escrita calcada na gestualização acabaram por se tornar marcas da poesia de Ismar Tirelli Neto. O poeta encara a linguagem como ornamento e explora a escrita missiva como uma forma de produzir ritmo e sonoridade singulares para tratar de temas cotidianos.

Alice Sant'Anna, Ana Martins Marques, Laura Liuzzi, Marília Garcia e Júlia de Carvalho Hansen estabelecem um grau de parentesco literário e de renovações de vozes femininas na literatura. Delas, de forma breve, podemos citar o uso da fragmentação semântica, a combinação de universos distintos, em que elementos são arrancados à totalidade do contexto

da vida e a eles são criados sentidos atribuídos, o que pode convergir para a subversão de rótulos e clichês em torno do feminino. Vimos, ainda, como a escrita dessas poetisas é marcada por uma dicção mais íntima, criando uma interlocução com seus leitores. Todas essas características reforçam uma ideia de transposição poética com a obra de Ana C, colocando em prova os limites da linguagem e da própria poesia.

Por último, podemos observar que, como pontuou Marcos Siscar, não temos apenas uma Ana Cristina Cesar pairando na poesia contemporânea brasileira, mas várias. São múltiplas leituras de uma obra que se ramifica para diversas práticas poéticas, que a todo tempo é revisitada e atualizada. Na formação dessa linhagem estética, mesmo na ausência da autora, as relações de alteridade e afetividade permanecem fortes.

## 7. Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Editora Argos, 2009.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. Tradução: Cecília Rosas. Editora Companhia das Letras, 2016.

ALMEIDA, Elisama. “As palavras da menina Ana C.” **Blog IMS**. Rio de Janeiro, 29 de out. de 2013. Disponível: <https://blogdoims.com.br/as-palavras-da-menina-ana-c-por-elizama-almeida/> Acesso em 20/07/2020

ANA 60 Cesar. 2012. (44m18s). Publicado pelo canal Instituto Moreira Salles. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=mpE3v\\_wJJUk&t=1234s](https://www.youtube.com/watch?v=mpE3v_wJJUk&t=1234s) Acesso em 27/07/2020.

ARFUCH, Leonor. **O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010, p.56.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. In: BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. (1926) **Le discours dans la vie et dans la poésie**. In: TODOROV, T. Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução: Mário Laranjeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. Livraria Francisco Alves Editora S.A. Rio de Janeiro, 2ª Edição, 1977.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BÄTSCHMANN, Oskar. “The artist in the modern world.” **The Conflict between Market and Self-expression**, New Haven, CT: Yale University Press. 1997.

BATAILLE, Georges. **A história do olho – seguido de Madame Edwarda e O morto**. Trad. Glória Correia Ramos. São Paulo: Editora e Livraria Escrita, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo, Nova Fronteira, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. São Paulo: Zahar, 2008.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. Volume III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única — Infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. “A fala cotidiana.” In: \_\_\_\_\_. **A conversa infinita 2: a experiência limite**, São Paulo: Ed. Escuta, 2007. p. 235-246.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BONVICINO, Régis. “Tantas máscaras.” **Declínio da arte/Ascensão da cultura**, 1998.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. Editora Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5.ed. Tradução: Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Tradução: Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRITTO, Clovis Carvalho. **Economia simbólica dos acervos literários: itinerários de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César**. Dissertação (monografia) — Universidade de Brasília, Departamento de Sociologia, 2011.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Tradução: Ari Rotman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CARDOSO, Tânia. “O sujeito poético em Ana Cristina Cesar.” **Letras de Hoje**, v. 46, n. 2, p. 78-86, 2011.

CASTELLO, José. **Inventário das sombras**. São Paulo: Editora Record, 1999.

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

\_\_\_\_\_. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. **Escritos no Rio**. 2. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense e UFRJ Editora, 1994.

\_\_\_\_\_. FREITAS FILHO, Armando; DE HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CHARTIER, Roger. **O homem de letras**. O homem do Iluminismo. Lisboa: Presença, 1997.

COELHO, Eduardo. “A peste de Hamlet.” **Poesia Sempre**. Rio de Janeiro: ano 13, no 22, jan./mar. 2006.

COELHO, Frederico. “Quantas margens cabem em um poema? – Poesia marginal ontem, hoje e além.” **Poesia marginal: palavra e livro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

COHEN, Jean. **A plenitude da linguagem: Teoria da Poeticidade**. Coimbra: Almedina, 1987.

COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. In: **Terceira Margem**: Revista da Pós-Graduação em Letras, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras – Pós-Graduação, Ano VII, nº 11, 2004. pp. 165-177.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CORTÁZAR, J. Para uma poética. In: \_\_\_\_\_. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2013. P. 85-101.

DA SILVA, Douglas Rosa. Limiares do corpo-poema na criação poética de Ana Cristina Cesar”. **Macabéa-Revista Eletrônica do Netlli**, v. 6, n. 2, p. 92-106, 2018.

DA SILVA, Maria Luiza Berwanger. “Poesia brasileira contemporânea, paisagem e memória”. **Organon**, v. 31, n. 61, 2016.

DE OLIVEIRA, Francirene G. **Âncoras ao vento: ensaios da desconstrução em Ana Cristina Cesar**. Em Tese, v. 6, p. 93-99.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Percepto, afecto e conceito”. **O que é a filosofia**, v. 2, p. 211-255. Tradução: Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Assinatura acontecimento contexto**. Papyrus, Campinas, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Escritura e a Diferença**, 2ª edição, São Paulo: Perspectiva, 1995.

ELIOT, T. S. “Tradição e Talento Individual”. In: **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48

ESCALEIRA, Bruna Renata Bernardo; DA CRUZ INÁCIO, Emerson. “O erotismo como embate: o corpo na (da) poesia feita por mulheres”. **Terra Roxa e Outras Terras**: Revista de Estudos Literários, v. 35, p. 98-114.

FALSO tom confessional de Ana Cristina Cesar influenciou gerações. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 de ago., 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1324204-falso-tom-confessional-de-ana-cristina-cesar-influenciou-geracoes.shtml?origin=folha> Acesso em 08/09/2020.



FELSKI, Rita. **Literature after feminism**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

FREITAS, Angélica. **Rilke shake**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. “A mulher é: uma googlagem”. **Revista e-Lyra** v. 7. 2016. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/download/130/126/> Acesso em: 20/01/2021.

\_\_\_\_\_. **Um útero é do tamanho de um punho**. Editora Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. **Canções de Atormentar**. São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a] Julia De Cunto Moreira. **Efeito Ana C.: presença de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

FREITAS FILHO, Armando. **Máquina de escrever: poesia reunida e revista**. Editora Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. Três Mosqueteiros. In: MASSI, A. (Org) **Artes e Ofícios da poesia**. São Paulo e Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura e Ofícios. 1991.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a] Letícia Simões. **Bruta aventura em versos**. Direção: Letícia Simões. Rio de Janeiro: Canal Curta, 2011. 74 min.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a] Julia De Cunto Leite Moreira da Silva. **Efeito Ana C.: presença de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. Trad. Paulo César de Souza. **Obras completas**, v. 12, p. 170-194, 2010.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. **Psicologia USP**, v. 20, n. 1, p. 125-138, 2009.

GADELHA, Luisa. Quem foi Ana Cristina Cesar, poeta homenageada da FLIP. **Diário do Centro do Mundo**, São Paulo, 29 de jun., 2016. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/quem-foi-ana-cristina-cesar-poeta-homenageada-da-flip-2016-por-luisa-gadella/>. Acesso em 08/09/2020.

GALEAZZI, Annelise E. “Seja marginal, seja herói”: vida e obra de Hélio Oiticica. **XV Congresso Internacional Abralic**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522177614.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522177614.pdf) Acesso em 23/09/2020.

\_\_\_\_\_. GARCIA, Marília. **20 poemas para o seu walkman**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

[Entrevista concedida a] Marcio Junqueira. **Bliss não tem biss**. 30 de abril de 2014. Disponível em: <http://blissnaotembis.com/blog/category/marcio-junqueira> Acesso em 20/02/2021.

\_\_\_\_\_. A garota de Belfast ordena A teus pés alfabeticamente. In: LIMA, Manoel R. **A nossos pés**. Rio de Janeiro: 7Letras. 2016. P. 18-21.

\_\_\_\_\_. **Câmera lenta**. Companhia das letras., 2017.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a] Julia De Cunto Leite Moreira da Silva. **Efeito Ana C.: presença de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. Yale University Press, 2020.

WOLFGANG, Iser. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. São Paulo, TupyKurumin, 2006.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Tradução: Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HANSEN, Júlia de Carvalho. **cantos de estima**. São Paulo: Selo de estimas e grama, 2009.

\_\_\_\_\_. “A caça de Ana C.”. **Caderno n. 6**, Belo Horizonte/Lisboa: Chão da Feira, pp. 81-90, 2012

\_\_\_\_\_. **alforria blues ou Poemas do destino do mar**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2013.

\_\_\_\_\_. **Seiva veneno ou fruto**. Belo Horizonte: Chão da feira, 2016.

\_\_\_\_\_. **Romã**. Belo Horizonte: Chão da feira, 2019.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a] Sergio Maciel. **Revista Escamandro**. 06 de março de 2017. Disponível em: <https://escamandro.com/2017/03/06/entrevista-com-julia-de-carvalho-hansen/> Acesso em: 20/02/2021.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a] Julia De Cunto Leite Moreira da Silva. **Efeito Ana C.: presença de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

\_\_\_\_\_. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

\_\_\_\_\_. **Heloisa Buarque de Hollanda sobre Ana Cristina Cesar**. 2015. (2m41s)  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X4FLAQPBlgM>. Acesso em 22/09/2020.

\_\_\_\_\_. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. **As 29 poetas hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, v. 14, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Bahia: Ed. UFBA, 2012.

JUSTINO, Katiuce Lopes. **Conversa de senhoras: a performance do feminino em Ana Cristina Cesar**. 2014. 151 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/127566>>.

KAFKA, Franz. **109 aforismos reunidos**. Tradução: Modesto Carone. Clássicos IMS. Rio de Janeiro, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia**. Tradução: Carlota Gomes. Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rocco, 1994.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. 2ed. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2014.

LEMONS, Masé. **Ciranda da poesia: Marcos Siscar**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ. 2011.

LEONE, Luciana Maria di. **Ana C.: as tramas da consagração**. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Poesia e escolhas afetivas – Edição e escrita na poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco. 2014.

LIUZZI, Laura. **Desalinho**. Editora Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a] Julia De Cunto Leite Moreira da Silva. **Efeito Ana C.: presença de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

MALUFE, Annita Costa. **Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar**. FEPESP, 2011.

\_\_\_\_\_. “Passagens entre escrita e vida”. **Letras & Letras**, v. 26, n. 1, 2010.

MANZINI, E. J. “A entrevista na pesquisa social.” **Didática**, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1991.

MARCHI, Tatiane. “Ana Cristina Cesar e a poesia marginal.” **Língua, Literatura e Ensino- ISSN 1981-6871**, v. 4, n. 1, São Paulo: 2009. P. 26-39.

MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Scriptum, 2009. 142 p.

\_\_\_\_\_. [Depoimento concedido a] Julia De Cunto Leite Moreira da Silva. **Efeito Ana C.: presença de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

MARTINS. J. DE, S. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. 2011.

MATTOS, Isadora Nuñez de. **Poéticas do cotidiano: uma leitura de Ana Martins Marques**. 2018. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas.

MEIHY, José Carlos Sebe. **Manual de história oral**. São Paulo: Edições Loyola, 1996. 78 p.

MEIRELES, Mauricio. “‘Ana C. abriu a porta, mas escolhemos outros caminhos’, diz poeta na Flip”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 de jun. de 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1787261-ana-c-abriu-a-porta-mas-escolhemos-outros-caminhos-diz-poeta-na-flip.shtml>. Acesso em 05/09/2020.

MELO, Gianni Paula de. “Um ‘manual’ para entender as ‘crises’ que marcam a obra da homenageada da FLIP de 2016”. **Suplemento Pernambuco**, nº120. Fevereiro de 2016. Disponível em: [https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE\\_120\\_web.pdf](https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_120_web.pdf) Acesso em: 08/08/2020.

MERLEAU-PONTY, M. (1994). **Fenomenologia da percepção** (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

MESCHONNIC, Henri. **Modernité Modernité**. Paris: Verdier, 1988, p. 9.

MORAES, Eliane R. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2010

MOREIRA, Livia Santiago. **Aventura bruta em versos: sublimação e melancolia na obra de Ana Cristina César**. 2014. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

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

\_\_\_\_\_. “Que poesia? A poesia e as línguas do Brasil: notas vertiginosas”. **Cuadernos de CILHA**, v. 17, n. 1, pp. 48-54, 2016.

NASPOLINI, Marisa de Souza. **Confissões do corpo: composição cênica e diálogo poético com a literatura de Ana Cristina César**. 2007. 154 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. Editora Perspectiva, 1979.

NUENBERGER, Renan. **Ciranda da Poesia: Armando Freitas Filho**. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 2011.

PELÚCIO, Larissa. “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?” **Revista Periódicus**, v. 1, n. 1, p. 68-91, 2014.

PEDROSA, Celia. **A resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar**. *Signótica*, v. 25, n. 1, p. 1-19, 2013.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal anos 70**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PERLOFF, M. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Tradução: Adriano Scandolara. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 23-58

PIETRANI, Anélia Montechiari. “‘As cartas não mentem jamais’: sobre cartas e diários na obra de Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath”. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**. 2008.

PIRES, Vera Lúcia. “Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin”. **Organon**, v. 16, n. 32-53, 2002.

PROVASE, Lucius. **Da experiência de escrever ao ato da escrita: vida e arte na poética de Cacaso**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. 2010.

PUCHEU, Alberto. **Escritos da indiscernibilidade**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

RAMOS, Cristina. **Não finja mais que o fim é outro: a melancolia como pulsão apocalítica na poética de Ana Cristina Cesar**. Libretos, 2018.

RENAULT, Abgar. **Musa**. Risos e sorrisos, s.l., abr. 1926.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo, Martin Claret, 2013.

RIZZI, Nina. **quando vieres ver um banzo cor de fogo**. São Paulo: Editora Patuá, 2017.

\_\_\_\_\_. **Sereia no copo d'água**. São Paulo: Edições Jaboticaba, 2019.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a] Julia De Cunto Leite Moreira da Silva. **Efeito Ana C.: presença de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

ROCHA, Waleska de Paula Carvalho; BARBOSA, Daniela Aguiar. “Vampiragem intelectual: ponderações sobre coautoria na poética de Ana Cristina Cesar”. **Revista Eletrônica de Estudos Literários-REEL**, n. 09, 2011.

ROSA, Mário A. **Dualidades na poesia de Armando Freitas Filho**. Tese de doutorado. São Paulo, Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Federal de São Paulo, 2009.

SALVINO, Romulo. “Ana Cristina César: entre o eu e o outro”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 19, p. 59-82, 2002.

SANDMANN, Marcelo. “Das coisas de dentro do dia-a-dia”. **Oroboro**. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.claudiaroquettetepinto.com.br/entrevistas.html> Acesso em: 22/09/2020.

SANT'ANNA, Alice. **Rabo de baleia**. Editora Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. **Pé do ouvido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a] Julia De Cunto Leite Moreira da Silva. **Efeito Ana C.: presença de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. “Singular e anônimo”. In: **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Diamila Medeiros dos. **Referenciação, citação, reescrita, colagem: o ganho da poesia**. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, 2020.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de conhecer a si mesmo**. Organização: Franco Volpi. Tradução: Jair Barboza e Silvana Cobucci Leite. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade**. Editora Perspectiva, 1983.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, p.5-22, 1990.

SCRAMIM, Susana. “A poesia Mulher”. **Revista Cult**. 13 de outubro de 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-poesia-mulher/> Acesso em: 20/02/2021.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Afeto & Poesia”. **Ensaio e entrevistas: Angola e Moçambique**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SEDLMAYER, Sabrina. “Parentescos entre a leitura e o amor: a poesia de Ana Martins Marques”. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, jul./dez. 2009

SHOWALTER, Eliane. “A crítica feminista no território selvagem.” In: HOLLANDA, Heloisa B. de. [Org.]. **Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, Leide Rozane Alves; BIZERRA, Willian Alves. “O Caleidoscópio de Ana Cristina Cesar: uma retórica da melancolia”. **Abralic**, 2017.

SISCAR, Marcos. **Metade da arte**. Rio de Janeiro: Ed.7Letras. 2003.

\_\_\_\_\_. **O roubo do silêncio**. Rio de Janeiro: Ed.7Letras. 2006.

\_\_\_\_\_. **Poesia e crise: ensaios sobre a " crise da poesia" como topos da modernidade**. Editora Unicamp, 2010.

\_\_\_\_\_. **Ciranda da Poesia: Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro, Ed. UERJ. 2011.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a Annita Costa Malufe]. **Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar**. FAPESP, 2011.

\_\_\_\_\_. Crítica: ‘Pé do ouvido’, de Alice Sant’Anna. O Globo, 01 de outubro de 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-pe-de-ouvido-de-alice-santanna-20210714> Acesso em: 20/02/2021.

\_\_\_\_\_. **Isto não é um documentário**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a] Julia De Cunto Leite Moreira da Silva. **Efeito Ana C.: presença de Ana Cristina Cesar na poesia contemporânea brasileira**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SONTAG, Susan. “A estética do silêncio”. In: **A vontade radical: estilos**. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.11-40.

SOUZA, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de. **A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar: autobiografismo e montagem**. Porto Alegre: Educ, 2008.

SÜSSEKIND, F. **Até segunda ordem não me risque nada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. Tradução: Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras. 1998

TIRELLI NETO, Ismar. **Ramerrão**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

TODOROV, Tzvetan; DE PAULO, Sergio Goes. **Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana**. São Paulo: Editora Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. **A literatura em perigo**. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

TRIGO, Luciano. Desalinho traz poesia discreta e sem espalhafato. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/desalinho-traz-poesia-discreta-e-sem-espalhafato-de-laura-liuzzi.html> Acesso em 22 jan. 2021.

TUZZO, Simone Antoniacci. **Os sentidos do impresso**. Goiânia: Ed. UFG, 2016.

VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 193-210

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. **Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ZULAR, Roberto. Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar). In: BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto. **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.





**Anexos**

## Anexo 1 – Entrevista com Angélica Freitas

**Data:** 15 de novembro de 2019

**Modo:** Presencial (Biblioteca Pública do Paraná)

**JM: Vou começar com uma pergunta que sempre foi uma curiosidade minha. Ela é meio “o ovo e a galinha”, o que veio antes: feminista ou poeta?**

AF: Eu acho que desde muito pequena eu tinha consciência de que ser mulher era diferente de ser homem, e que a gente podia fazer muito menos coisas do que os homens. Por eu ter tido consciência da minha sexualidade muito cedo, acho que isso me fez consciente de ser mulher com mais intensidade e me deixou mais atenta às questões de outras pessoas, da pobreza, do racismo. Eu me lembro que quando eu tinha 17 anos eu viajei para o exterior pela primeira vez e eu fui pra Inglaterra, Escócia e Irlanda e aí eu me lembro de ter entrado na livraria e fui a uma sessão de “*gay and lesbian*”, eu acho. Eram só duas prateleiras. Achei um livro chamado *Being lesbian*<sup>17</sup>, que era um livro tipo “ah, você não está sozinha, tem tanta gente que também é”. Mas, era um livro escrito por uma inglesa e ela falava “olha, os homossexuais são minoria, mas também existem outras minorias que são atacadas”. Por exemplo, na Inglaterra, pessoas negras eram minoria, não é o caso no Brasil. Mas, dava uma noção de que tinham outras pessoas que eram atacadas por elas serem quem eram. Além disso, dava muita ideia de que a união com outras pessoas em grupo te dá mais força. Foi em 1991. Aí o que aconteceu: eu li esse livro, eu já tinha antes essa sensação de que a minha vida era mais limitada, então me dei conta muito cedo da quantidade de coisas que eu não ia poder fazer. Assim, porque na verdade, a minha primeira namorada eu tive com 15 anos, então eu pensava: “tudo bem”, mas era escondido sabe. Acho que isso acaba te dando uma noção de como as coisas são para as outras pessoas também. E teve uma segunda vez que eu fui pra Escócia também. Lá tinha coisas tipo biblioteca de mulheres. E eu, saída de Pelotas, imagina, via uma biblioteca só de autoras mulheres. E as mulheres se reuniam para fazer essas cerimônias celtas... Então, tive contato com isso, que me pareceu bem impressionante: de mulheres se juntando para fazer coisas, seja biblioteca, cerimônia, ritual, sei lá. Durante todo o início da minha vida adulta, ser feminista era quase como um xingamento - parecido como lésbica - uma mulher que não tem humor, amarga. E muitas vezes, meus colegas perguntavam “tá, mas você não é feminista, né?” e eu ficava meio assim, porque para mim era o mesmo tipo de coragem que eu teria que ter para assumir outras

---

<sup>17</sup> TRENCHARD, Lorraine. *Being Lesbian*. Heretic Books, 1989.

coisas. A minha percepção das mulheres é que a gente tinha sempre que dar um desconto. A gente tinha um machismo internalizado. Por exemplo, quando um cara que falava uma bobagem ou se fosse abertamente machista em sala de aula, ou na mesa do bar ou em qualquer outra situação social, as mulheres tendiam a dar uma risadinha, sabe, mas não confrontavam os caras. Muito poucas amigas minhas eram do confronto, de dizer "não, não é assim", mas em casa também a minha mãe, a relação dela com o meu pai não tolerava muito machismo, só que também não tinha uma metalinguagem, um nome, "feminismo" ou que existissem algo como autoras feministas. Durante a faculdade quase não se falava nisso. Eu me lembro que uma vez escrevi uma resenha sobre a Ana Cristina Cesar. Eu estava fazendo jornalismo, e olha o que eu falei "ah, Ana Cristina Cesar não tem nenhum ranço feminista", olha que barbaridade! E eu fiquei pensando nisso esses tempos... Eu disse "ah, ela fala sobre mulher, mas não tem ranço feminista". Porque pra mim, feminismo e ranço eram duas coisas que andavam juntas, já que havia um consenso de que "feminista não tem senso de humor" e ser for feminista vai ser panfletário. Bom, na verdade, acho que só fui mesmo conviver com pessoas feministas na Argentina, em 2007, porque no Brasil nenhuma amiga minha se declarava feminista e eu não fui procurar grupos feministas e dizer "quero fazer parte". Quando me envolvi com os grupos lá, foi uma descoberta, e eu me lembro que por esse contato comecei a me perguntar várias coisas, se eu tenho machismo ou misoginia internalizadas e conversei bastante com elas também. Mas, até eu me declarar feminista, acho que isso só veio muito quando publiquei *Um útero é do tamanho de um punho*<sup>18</sup>, porque as pessoas me perguntavam "tá, mas é um livro feminista", e eu dizia que "sim, né, a gente pode dizer que sim" e aí a coisa colou mesmo.

**JM: Você se lembra se tinha alguma poeta brasileira que se dizia feminista?**

AF: Acho que não, na verdade eu fiz também porque eu queria ler um livro que fosse assim, sabe, e eu pensava "não tem" e me perguntava por que as pessoas não falam sobre ser mulher, porque as mulheres não falam sobre isso. E também me perguntava por que as poetas lésbicas não escrevem sobre isso também, um poeminha que seja, vai. E do Brasil eu não conhecia, mas fora do Brasil sim. E já tinha lido a Audre Lorde, por exemplo. Já tinha, nessas viagens, comprado antologias de poesia de mulheres e eu sabia que fora daqui isso existia, mas no Brasil não tinha visto e me incomodava um pouco. Na verdade, quando eu comecei a escrever o livro,

---

<sup>18</sup> FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

para algumas amigas eu falei assim "ah é um livro sobre mulheres e o título é tal" e algumas amigas mesmo me questionaram: “mas como é que você vai fazer?”. Nenhuma das minhas amigas mulheres para quem eu mostrei o livro gostou do título, nenhuma.

**JM: Por quê?**

AF: Porque não gostavam da palavra útero no título. Aí eu entrei numa “mini-crise”, porque era um projeto da Petrobrás e pra eu mudar o título, eu teria que entrar com um processo. Foi engraçado porque eu comecei a escrever o livro na Argentina, naquele ambiente, então “Um útero é de um tamanho de um punho” não era um título forte lá, mas trazendo para a realidade do Brasil era: “uau, útero no título”, ou então “Útero? Então deve ser violento o negócio”. Mas, a minha mãe sempre me disse “não troca, porque está bom”. Ela que me deu mais força. Ela e um amigo meu, que me lembrou "Ah, mas o Nirvana tem aquele disco chamado *In Utero*". De todo jeito, lembro que publiquei o livro pensando “nossa, o que vai acontecer?” E eu esperava algum tipo de reação negativa, porque o poema que dá título ao livro é sobre um aborto. Mas, não veio essa reação de “pô, tu tá defendendo o aborto”, não chegou. Quer dizer, a reação chegou muitos anos depois, e não foi por isso, foi porque não entenderam, sabe.

**JM: Que reação foi essa que veio muito tempo depois?**

AF: Na verdade, foi em Santa Catarina, agora em setembro, não sei se você ficou sabendo. A Assembleia Legislativa de lá fez uma moção de repúdio, porque o livro é leitura obrigatória na UFSC e os deputados queriam tirar porque é um livro que fere os valores cristãos<sup>19</sup>. Mas, não foi por causa do poema do aborto, foi porque tem um palavrão, além de outras coisas assim, meio bizarras. Eles não conseguiram entender o livro, eu acho. Só porque tem um poema que eu digo “ah uma vez uma mulher que não perdia a chance de enfiar o dedo no ânus”, e o que é que os pré-vestibulando tem que ler um poema sobre isso, não é mesmo? E esse poema do útero, eu falo dos padres, basicamente que padres têm pintos. E, nossa, quem poderia prever uma coisa dessas, né? Veio uma reação conservadora em 2019, tipo sete anos depois do lançamento do livro. Mas, resumindo, acho que me descobrir feminista foi uma coisa gradual, só que eu acho que o rótulo colou mesmo depois de ter lançado o livro.

---

<sup>19</sup> ILHÉU, T. “Deputados querem tirar livro feminista da lista da UFSC”. **Guia do Estudante**. 24 de set. de 2019. Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/universidades/deputados-querem-tirar-livro-feminista-da-lista-da-ufsc/>. Acesso em: 20/04/2021

**JM: Em relação Ana Cristina, um amigo seu te indicou a obra da poeta quando estava fazendo ensino técnico. Ana Cristina era uma coisa não muito editada, não era um livro que se encontrava como hoje.**

AF: Foi um amigo meu, Andrei, o pai dele era professor de literatura na Federal de Pelotas e aí ele tinha muitos livros. Era uma edição vermelhinha da Brasiliense de "A teus pés"<sup>20</sup>, que devia ser primeira ou segunda edição. Isso foi 1988 e o livro saiu em 1982. Então, passaram-se seis anos, mais ou menos. Lembro de ter lido e depois eu fiquei sabendo que ela tinha se matado. Para mim foi uma coisa muito louca, porque eu já escrevia poesia na época e era do tipo que sentava no fundo da sala de aula, que ficava escrevendo e não prestava atenção nas coisas, tomava bomba... Tive essa fase. Então, fiz eletrônica no ensino técnico. E esse meu amigo disse "ah, acho que você vai gostar" disse aqui e me trouxe o livro da Ana Cristina Cesar e, de fato, pra mim, eu li aquilo e disse "uau, nunca tinha lido nada parecido".

**JM: O que mais te impressionou no texto dela?**

AF: Total a linguagem. Porque os poemas que são meio diário nem eram os meus favoritos, mas acho que tinha uma certa "loucura da linguagem" que eu gostei. E ela falava umas coisas tipo "Polly Kellog, salta-pocinhas"<sup>21</sup> e eu ficava "o que é isso?". Era muito diferente de ler. Eu gostava de ler Drummond, Bandeira, Quintana. E, ao mesmo tempo que tinha alguns elementos que dava para identificar nela, era diferente. Era tipo assim: "Escuta Judas, antes que você parta para o seu sábado de aleluia"<sup>22</sup> O que que é isso? Eu ficava muito passada. Era muito diferente e isso me deu uma certa loucura também. Eu comecei a escrever umas coisas mais loucas. E, a partir disso, fiquei procurando em outras poetisas se eu achava Ana Cristina Cesar e foi uma busca que me levou a Sylvia Plath depois. Em 1993, a segunda vez que eu fui para Escócia, fui na biblioteca para ler e aí eu lia Sylvia Plath. Foi uma coisa parecida, ficava "nossa, o que é isso", o que essa mulher está falando?

**JM: O que você mimetizou mais?**

---

<sup>20</sup> CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

<sup>21</sup> CESAR, Ana Cristina Cesar. "Sumário". In \_\_\_\_\_. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

<sup>22</sup> Idem, p. 118.

AF: Eu acho que tem alguma coisa minha que eu peguei dela, o jeito como ela enuncia as coisas, talvez. Uma impostação de voz, um jeito de falar. Mas, não consigo ver tanto isso no que escrevo, sabe. Acho que, para mim, foi um efeito mesmo, de pensar: "bom, então dá para escrever poesia desse jeito". Sei lá, as coisas de Drummond e do Bandeira que eu li eram muito mais antigas do que a Ana Cristina Cesar. Me pareceu ter um frescor mesmo, é difícil de definir. Acho que rolou um estranhamento mesmo e, a partir daí tentei fazer umas coisas mais estranhas nos meus próprios poemas, eu acho.

**JM: Ana Cristina não se dizia feminista, mas discutia muito o que poderia ser para ela uma "Literatura de Mulher". Como você observa essa questão hoje?**

AF: Era outro momento mesmo. E eu entendo a Ana Cristina Cesar, porque, de repente, nos anos [19]80, ainda tinha uma ideia de que a mulher escrevia poesia menor ou que não era tão boa. Ela não queria se diferenciar de um homem por isso. "Não, a gente escreve tão bem quanto os homens" talvez fosse essa a questão. A questão agora eu acho que é justamente dar visibilidade à escrita das mulheres, sabemos, por exemplo, que as mulheres são menos resenhadas do que homens. A parte da recepção, assim, recebe menos atenção do que homens. Mas, acho que tem coisas que tratamos no nosso texto que são diferentes, sabe. Acho que é uma questão de chamar atenção para alguns aspectos da escrita de mulheres que, enfim, seria interessante que as mulheres prestassem atenção mesmo. Eu, por exemplo, posso me identificar como uma poeta lésbica ou posso dizer "ah, eu sou só uma poeta, tanto faz". Mas, no momento que eu me identifico com uma poeta lésbica, estou chamando atenção para isso, dizendo: "olha, faz diferença". Acho que era outro momento, um momento dela de se afirmar como poeta e dizer "olham eu sou tão boa quanto vocês" e agora a gente meio que quer dizer "olha, tem uma diferença, sim", e que queremos chamar a atenção para as mulheres que estão escrevendo. Tem até essa coisa de um tempo atrás que uma escritora inglesa chamada Joanna Walsh começou, é o #ReadWomen<sup>23</sup>. Muita gente nos últimos anos começou a olhar para as suas próprias estantes e assim "hum, tá cheio de escritores homens, onde estão as mulheres, vou ler mais mulheres". Acho que faz parte de uma tomada de consciência mesmo.

**JM: Você acha que Ana Cristian te chamou atenção para temas femininos?**

---

<sup>23</sup> Walsh, Joanna. "#readwomen2014". Berfrois. 10 de jan. de 2014. Disponível em: <https://www.berfrois.com/2014/01/joanna-walsh-the-year-of-reading-women/> Acesso em: 20/04/2021

AF: Um pouco, mas me parecia uma vivência muito diferente da minha. Da poeta musa, bonitona, gostosona, carioca, circulava no Rio de Janeiro. Era uma experiência feminina com a qual necessariamente eu não me identificava, sabe. E também assim, depois eu sempre desconfiava que ela poderia ter sido lésbica ou bissexual, acho que ela foi bissexual. Mas é uma coisa que você só consegue intuir nos poemas dela, tipo "entro na sapataria popular"<sup>24</sup>... E aí você fica pensando "ah, mas ela tá falando sobre isso?". Tudo meio cifrado. E, para mim, eu acho que eu gosto de uma cosia mais aberta, mais afirmativa.

**JM: Mas, tinha alguém?**

AF: No Brasil não tinha. Mas eu já tinha lido antologias de poetisas lésbicas, americanas, inglesa. Mas com a Ana Cristina tinha toda essa coisa da família dela proteger a sexualidade dela. Eu me lembro de ter lido aquela biografia do Ítalo Moriconi<sup>25</sup> sobre ela. E ficava ali esperando, pensando: "quando é que vai falar alguma coisa". Eu até escrevi um poema sobre ela que eu falo assim "quando é que vamos falar quem ela pegava". Então, é isso, parece que teria sido muito legal quando eu era novinha ler que ela tinha namoradas e que ela escreveu essas coisas. E eu acho que uma das coisas legais de assumir a sua sexualidade é pensar que tem pessoas mais jovens que você que vão ver que é ok ser lésbica e bissexual, é ok ser feminista porque essa pessoa é. Então, me fez falta assim. Ana Cristina para mim é meio musa, meio enigmática. Ela fez alguma coisa com a linguagem que ninguém tinha feito desde então e as pessoas surfaram nessa onda. Ela mesmo fala que poesia é como uma loucura qualquer que te tira do eixo. Eu acho que aí que ela pega as mulheres, pela loucura.

---

<sup>24</sup> CESAR, Ana C. "21 de fevereiro. In \_\_\_\_\_. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 36.

<sup>25</sup> MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**. eGaláxia Ebooks, 2016.



## Anexo 2 – Entrevista com Armando Freitas Filho

**Data:** 05 de abril de 2020.

**Modo:** Telefone.

JM: Como foi que o senhor se descobriu poeta?

AFF: Olha, isso é uma resposta rápida: 1966, muitos anos atrás, meio século atrás, eu quero dizer a você que eu comecei a partir de 1966. Pronto.

**JM: O senhor sentiu alguma urgência, por que começou a escrever?**

AFF: Não, não senti nenhuma urgência. Na vida, eu tenho 15 livros publicados. A poesia é a minha vida.

**JM: Muito já foi dito sobre a sua relação com a Ana Cristina Cesar, mas eu gostaria de perguntar se o senhor acompanhou o processo de escrita dela, se ela mostrava os poemas e vocês debatiam sobre essa escrita.**

AFF: Olha, a Ana foi – é minha amiga até hoje. E quando ela morreu em 1982, ela deixou para eu tomar conta de todo o material dela. Eu já dou esse tipo de entrevista há muitos e muitos anos. É só você procurar na internet.

**JM: Entendo, mas eu gostaria que o senhor falasse então do que te chamou mais atenção na obra dela.**

AFF: Ana era minha amiga, compreende, desde muito tempo. É uma coisa completamente escrita. Por exemplo, eu acho que como sou curador da obra dela eu recebo muitas propostas para falar sobre a Ana e eu falo isso há anos. Eu fico um pouco espantado da mania das pessoas estudar através dos livros que saíram dela porque eu mesmo fiquei com todo o material dela em minha casa e organizei quatro livros póstumos, isso você encontra em qualquer lugar. Por exemplo, você precisa ter o livro que é o mais recente, sobre a Ana<sup>26</sup>. Tem que ter uma paciência

---

<sup>26</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

de Jó para ficar repetindo isso, quando tem os livros todos que eu fiz. Em 2013 foi feito o livro Ana Cristina Cesar, Poética, da Companhia das Letras. Você pode pesquisar por eles.

**JM: O senhor acha que a sua poesia foi em algum momento influenciada pela Ana?**

AFF: Mas é claro que não, eu sou mais velho do que a Ana. Ela era três anos mais moça que eu. Nós fomos amigos a vida inteira, de maneira que não houve propriamente coisa alguma além disso, isso tudo está tudo dito através do tempo. É só você procurar na internet. Falar com o irmão da Ana. Eu sou curador da obra dela. Eu não tenho muito mais coisa a falar.

**JM: O senhor concorda que a Ana causa um efeito na poesia contemporânea? Eu vejo, por exemplo, que ela influencia poetas como a Alice Sant'Anna, a Ana Martins Marques, a Angélica Freitas.**

AFF: Eu acho que a Ana foi investigada desde que morreu e geralmente a questão é feita por mulheres. Tem pouquíssimos homens. Uma coisa interessante de você procurar é como a poesia da Ana existiu junto com as mulheres daquele tempo, as mulheres da idade dela e curiosamente tem muito poucos homens que escreveram sobre ela. As poetas, como ela, mais velhas ou não... Foi uma investigação feita pelas mulheres. Foi uma coisa muito clara, o que eu posso falar é que eu fico com pena que os homens até hoje não parecem entender a Ana Cristina. E os que entenderam, não parecem admitir.

**JM: Como assim?**

AFF: Eu acho que os homens não admitem serem influenciados por ela.

**JM: Por que o senhor acha isso?**

AFF: Eu acho isso por uma coisa numérica, ora bolas, eu lhe digo: 90% que me escreve, me telefona, que me liga, desde aquela época, são mulheres. Sem dúvida, pode aparecer um ou outro, mas números irrelevantes sobre a obra dela e isso foi feito e continua sendo feito. Hoje, está sendo feito por uma moça. Todas essas que você falou são minhas amigas, você pode ir procurando por elas.

### Anexo 3 – Depoimento de Ana Martins Marques

**Data:** 06 de agosto de 2020.

**Modo:** E-mail.

Oi, Julia.

Tudo bem?

Gostei do tema da sua pesquisa, acho que dá mesmo para puxar muitas linhas da poesia contemporânea a partir da poesia da Ana.

Fico feliz demais com o fato de que você tenha pensado no meu nome entre tantos nomes bacanas!

Há um tempinho, escrevi um pequeno depoimento sobre a Ana C. pro blog da Companhia das Letras, introduzindo o poema que dediquei a ela no meu primeiro livro. Reproduzo a seguir, quem sabe tem aí alguma pista:

Comecei a ler Ana Cristina Cesar na adolescência, naquele pequeno volume rosa (vermelho?) da editora Brasiliense que reunia três livros seus, com o título de A teus pés. Saí de cada leitura desse livro com a impressão de ter sido lançada em cheio numa intimidade estranha, que ao mesmo tempo me interpelava e me mantinha à distância. Como quem descobre por acaso as cartas de amor de um desconhecido. Ou chega sem ser convidado a uma festa e, em trânsito pela sala, capta o burburinho das conversas já começadas. Essa sensação era produzida sobretudo pelo flerte com a correspondência (o diário, o bilhete, o lembrete, a anotação pessoal), e pela força ambígua dos dêiticos quando usados fora de uma situação enunciativa particular: é para você que escrevo, você. Sempre saí da leitura dos poemas da Ana me perguntando menos sobre aquela que no texto diz “eu” do que sobre aquele/aquela em que me via transformada pela força dessa interpelação. Aprendia aí alguma coisa sobre a poesia, alguma coisa que tem a ver com destinação, desejo e drama. Ou com cena, segredo e sereias. Ou com texto, tesão e teatro. Ou com corpo, conversa e corte. Foi ainda a essa solicitação ambígua que procurei responder, muitos anos depois, com um poema-carta que publiquei no meu primeiro livro, endereçado simultaneamente a ela e a você, sim, você:

Self safári (Carta para Ana C.)

Ciganas  
passeando  
com um rosto escolhido  
por paisagens cegas de palavras  
traduzidas  
inconfessas  
rabiscos  
ao sol.

Cotidianas  
vivendo dias de diários

e mentindo descaradamente  
nos silêncios das cartas  
(selos postais  
unhas postiças  
versos pós-tudo).

Fulanas  
de nomes reversíveis  
para ir e voltar  
sem sair do lugar:  
self safári  
por essa paisagem toda  
que no fundo

Ana  
nada tem a ver conosco.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> MARQUES, Ana Martins. “Self Safári”. In \_\_\_\_\_. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Scriptum, 2009. p.121.

#### Anexo 4 - Entrevista com Alice Sant'Anna

**Data:** 07 de maio de 2020.

**Modo:** Telefone.

**JM: Você já escrevia poemas antes de conhecer a poesia de Ana C.?**

AS: Não escrevia. Eu lembro que li *A teus pés* e gostei imediatamente. Além do *Poema Sujo* do Gullar<sup>28</sup>. Não lembro agora qual foi que eu li primeiro, se foi a Ana ou Gullar, mas sei que os dois foram as primeiras grandes referências para mim. Esses foram meus poetas fundadores, se podemos chamar assim. A Ana ainda mais nesse período da adolescência, acho que a poesia dela, esse tom de confiança, me pegou de um jeito muito forte. Eu sentia que ela tinha uma voz próxima.

**JM: Você afirmou que Ana C. revelou um jeito de fazer poesia que você não sabia que era possível. O que mais te impressionou, foi a linguagem, a forma, ou está mais relacionado ao modo como ela se apropria dos textos de outros poetas?**

AS: Acho que foi tudo isso que você disse. Essa parte de se apropriar dos outros poetas eu descobri depois, mas foi algo muito importante para mim. Lembro que nesse momento que eu comecei a ler a Ana Cristina, o Armando Freitas Filho estava lançando uma coletânea. Era uma antologia, na verdade, e tinha um volume da Ana C. Parecia que tinha sido feito para mim, me pegou totalmente desprevenida. Porque nesse texto tinham notas de alguns termos e referências que eu não conhecia. Então tinha lá “brasa”, “mora” e uma explicação de que eram expressões dos anos [19]70. Tinham algumas notas sobre esses autores que ela se apropriou, por exemplo aquele verso “É para você que escrevo hipócrita”<sup>29</sup> e uma explicação em referência ao [Charles] Baudelaire. Ou ainda, “Sem você, sou lago montanha”, em referência a Chico Alvim<sup>30</sup>. Aí passei a ficar atenta a esses detalhes, e é um trabalho que não termina nunca. Passei então, a ler a crítica, e a me aprofundar nessa linguagem e nas pesquisas que ela fazia. Eu acho que ela tem algo... É esse efeito, como você mesmo diz, porque a referência aos autores não é gratuita ou ingênua, acho que ela criou uma referência para seus próprios leitores, como uma espécie de antologia pessoal que nos guia, nos toma pela mão para conhecer sua biblioteca, suas

<sup>28</sup> GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

<sup>29</sup> BAUDELAIRE, Charles. Ao Leitor. In: *As flores do mal*. Op. cit., p. 100-101.

<sup>30</sup> ALVIM, Francisco. *Lago, montanha*. Rio de Janeiro, 1981.

inspirações. O “índice onomástico”<sup>31</sup>, em *A teus pés*, por exemplo, foi uma fonte de muitas descobertas para mim.

**JM: Ana C. produziu sua obra em um contexto muito específico. Zona sul carioca... Ser mulher parece ser uma condição importante para referenciá-la. Você acredita que, por produzir em um contexto um pouco parecido com o dela - estando na mesma cidade e até fisicamente parecidas, essa identificação aumenta?**

AS: Fisicamente? Você acha?

**JM: Sim, vocês duas são loiras, têm cabelos curtos e são super bonitas.**

AS: Nossa, muito obrigada. Você fez meu dia. Até tinha esquecido isso da aparência física. Há muito tempo não falam isso. Achei curioso. Mas essa questão do contexto geográfico faz todo o sentido. Eu nasci e vivi minha vida toda na Gávea. Então, sempre circulei por esses lugares. O Armando, que ainda produz muito, também é uma figura central na vida da Ana e do Rio. O Chacal no CEP 20.000<sup>32</sup>, que também fomenta a produção que acontece agora. Claro que o CEP 20.000 é posterior à morte da Ana, mas é o astral, ainda tem algo muito forte e há uma presença da geração marginal nesse circuito, que com certeza foi algo que me marcou profundamente e marcou a maneira como eu escrevo e encaro a poesia. E essa cena é uma coisa que a gente carrega para onde a gente vai, por exemplo, tem muitos poetas cariocas que se mudaram do Rio. Eu, por exemplo, que vim morar em São Paulo, o Ismar [Tirelli Neto] também se mudou. Enquanto a cena do Rio é forte, eu acho que a cena em São Paulo é muito diferente. Claro que é forte, tem poetas vindo de outros lugares, do Sul, como a Angélica Freitas. Mas me parece mais organizado, as rodas de leitura na Tapera Taperá... Mas o Rio é aquilo, eu nasci lá, sou meio bairrista. Em relação a beleza dela, isso é muito intrigante. O suicídio acaba por alimentar isso, não é? Porque a Ana não envelhece. Isso é marcante na presença dela. Ela vai ser linda para sempre. A beleza faz parte dessa personagem.

**JM: É interessante isso que você disse. Porque a Hilda Hilst foi uma mulher muito linda quando jovem, e as pessoas falavam isso sobre ela, até que ela envelheceu e tudo mudou.**

<sup>31</sup> CESAR, Ana C. “Índice Onomástico”. In: \_\_\_\_\_. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 124

<sup>32</sup> CEP 20.000. *Uma história à margem*. Disponível em: <http://umahistoriaamargem.blogspot.com/> Acesso em: 20/04/2021.

AS: Sim, exatamente. Foi legal você ter falado sobre a Hilda Hilst, porque ela também mexeu muito com essas questões no trabalho dela. A Hilda quando jovem era linda! Mas, quando envelheceu virou a pornógrafa, a abjeta, e ela lutou muito para que a sua poesia fosse lida.

**JM: Nesse sentido, tenho uma pergunta um pouco mais capciosa. O escritor José Castello tem um livro sobre perfis de escritores, e há um capítulo sobre a Ana C. Lá, ele afirma que a maldição dela foi a beleza. Ele disse que a beleza física pouco espaço deixou para a palavra e que ela foi mais uma grande personagem do que uma grande poeta. Você concorda com ele?**

AS: Olha, não conheço esse texto, ainda bem. Acho essa fala muito machista e problemática em diversos níveis. Porque isso diz respeito a uma visão muito grave sobre a inserção das mulheres na cena literária. Tem um texto do Benjamin Moser, biógrafo da Clarice Lispector, que ele avalia se a beleza tem a ver com o talento. Isso tem a ver com o espaço que davam às publicações de mulheres - essa questão para a Clarice é um pouco menor, até porque ela já encontrou um bom pedestal na literatura. Mas sobre Ana, e até Hilda, isso foi usado como uma certa forma de diminuição de suas obras. Eu acho que é muito cultuado e a ideia de uma beleza enigmática, porque, de fato, Ana C. era muito bonita, então acaba ficando difícil de separar essas questões.

**JM: Agora falando um pouco sobre o seu texto. Assim como Ana C., o seu texto se remete a certos deslocamentos geográficos, o eu-poético muitas vezes se situa no estrangeiro e é afetado por esses lugares. Isso me remete à viagem de Ana C. à Inglaterra. No seu livro “Pé do ouvido”<sup>33</sup>, também você fala muito dos sapatos, isso é uma marca muito importante na poética da Ana C. Uma marca muito feminina. No momento em que você escreveu, você buscou essas referências nela? Como foi isso?**

AS: Olha, eu nunca tinha reparado nisso. Você que chamou a minha atenção. Estou lembrando agora dos poemas de Ana sobre as botas do Papai Noel, o sapato bico fino. “Entro na sapataria popular”<sup>34</sup>. Posso dizer que quando eu escrevi esse poema, não pensei nitidamente na Ana. Até pensei mais no “Poema Sujo”, do Gullar, por ser um poema longo. Mas eu não tiro a influência

<sup>33</sup> SANT’ANNA, Alice. **Pé do ouvido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

<sup>34</sup> <sup>34</sup> CESAR, Ana C. “21 de fevereiro. In \_\_\_\_\_. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 36.

disso, porque meu olhar está muito marcado por ela, completamente contaminado. Acho que é uma coisa que paira sobre mim. Foi algo que até mesmo a Helô [Buarque de Hollanda] me disse, quando eu defendi minha dissertação de mestrado, e ela estava na banca. Do mesmo jeito que a Ana viajou para fazer o mestrado, eu também. Ambos foram projetos de tradução bastante diferentes, fora do convencional. Então, minhas escolhas são pautadas nela. Acho que tem sim essa influência. Concordo plenamente.

Tem um poema meu, chamado poema tagarela que é muito baseado na confissão. E foi difícil para mim assumir isso. Eu estou cansada de ter que fugir do confessional.

**JM: Por quê?**

AS: Não, sei, você não acha que confessional tem uma vinculação à mulher? Você não acha que pode dar uma ideia de fragilidade?

**JM: Ah, tem algo muito legal que a Ana fala em relação a isso que acho que pode ser legal para você. Ela diz que a obra dela busca o que é estigmatizado como universo de mulher. Ela fala sobre as fragilidades, a espera... Ela diz que enquanto todo mundo fala da ação pujante do espermatozoide, ninguém fala sobre a espera do óvulo e que obra dela seria sobre isso, à biologia do segredo.**

AS: Nossa, é muito interessante mesmo isso que ela diz. Porque há uma ideia justamente de que os escritores têm que se proteger, não tem entrelinha. Mas a vida da pessoa nunca está descrita, ela se transforma em outra coisa. Então, não é fugir do confessional. É encontrar o confessional do jeito que eu quero. Acho que a Ana fez coisas incríveis que até hoje ressoam. Ela consegue subverter o que se espera da escrita de mulheres. Quando os homens se referem à escrita, aparecem palavras como diáfano, sublime, sutil. A Ana pega essa escrita de mulher e transforma em diário, interlocução, carta, bilhete. O que sempre me atraiu nela foi essa questão autobiográfica. E tem gente que pergunta se é verdade ou não. Honestamente, não importa. Quando lancei *Rabo de Baleia*<sup>35</sup> aconteceu uma coisa curiosa. Foi um livro que escrevi para os meus avós, e em uma crítica, alguém disse que é um livro pudico, que não tem corpo, não tem feminino. Eu fiquei muito irritada. Porque parece que a gente tem que cumprir uma expectativa. A Angélica Freitas virou o jogo quando no *Útero é do tamanho de um punho*<sup>36</sup> ela

<sup>35</sup> SANT'ANNA, Alice. **Rabo de Baleia**. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.

<sup>36</sup> FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.



fala do que se espera de uma mulher. A liberdade para falar sobre ser mulher, os assuntos, os adjetivos que ela deve usar... Isso é algo que não deve ser cobrado.

**JM: Entrevistei o Armando Freitas Filho sobre isso. Ele disse que não foi influenciado pela Ana C., mesmo tendo muitos poemas sobre ela, mas que achava que os homens não admitem a influência da Ana Cristina Cesar em suas obras poéticas. Você concorda com isso?**

AS: Ele disse isso mesmo? Caramba.

**JM: Sim, também fiquei surpresa.**

AS: Olha, nunca parei para pensar sobre isso. É uma questão muito importante para se investigar, porque, na verdade, eu não lembro mesmo de ver muitos homens referenciando as mulheres, em geral. Se formos pensar em quem faz referência a Ana, é muito claro que a maioria são mulheres. Consigo pensar na Marília Garcia, na Julia Hansen, na Laura Liuzzi... Ela se tornou um nome unânime entre elas, não há dúvida disso. A Ana Martins Marques, a Laura Erber, a Bruna Beber, a própria Annita Costa Malufe. Eu sei que o Ismar Tirelli já falou sobre a Ana. Eu acho que essa referência a ela se dá porque ela consegue tomar muitos pontos que estão na ordem do dia. Ela consegue atingir poetas muito diferentes, que não nasceram no Rio, como a própria Angélica. Ela deixou um verdadeiro legado crítico e na poesia. Foi uma pioneira ao apresentar como trabalho de mestrado uma tradução anotada, algo que até hoje não é muito convencional. E ela conseguiu ser pioneira em uma obra relativamente breve. Um adendo que eu gostaria de fazer, Julia. Eu falei do Armando, do Chacal, e também preciso falar de Helô Buarque. Helô continua sendo essa figura central e agregadora nas produções novas. Armando, Helô, Chacal, o próprio Ítalo Moriconi, são figuras muito importantes para sobrevivência da poesia de Ana C., e eles estão todos ali no Rio, vivos, atuantes. A ideia que eu tenho sobre isso é como se fosse um efeito mesmo. É como se a Ana tivesse acabado de sair da sala, mas eles ainda continuam lá, reforçando que ela esteve ali. É como se, puxa, a gente perdeu de ver ela por pouco. Ela acabou de sair da sala e deixou a bolsa, a presença dela ainda está aqui. Então, ficamos com uma conversa em segunda mão.

## Anexo 5 – Entrevista com Laura Liuzzi

**Data:** 28/07/2020

**Modo:** Telefone

**JM: Você já escrevia poesia antes de conhecer a Ana C.?**

LL: Eu comecei a escrever antes de conhecê-la, sim. Antes de publicar meu primeiro livro, eu já havia tido contato com ela.

**JM: Você recorda do que te impressionou mais quando você leu Ana Cristina Cesar? Se foi, por exemplo, a linguagem, a forma, o uso dos diários, das cartas, as apropriações que ela fazia de outros textos?**

LL: Sim, o que eu me lembro pessoalmente foi que a primeiríssima coisa que aconteceu foi o seguinte: eu estava uma vez numa roda de amigos, quase todos poetas, e eles falavam de uma Ana. Eu tinha acabado de chegar nesse ambiente de poetas e notava como eles tratavam com muita intimidade essa Ana. Mas eu não sabia quem era. Podia ser alguém que estava ali do lado, parecia que era alguém que eu ia conhecer já, já. Mas, na verdade, era a Ana Cristina. Fiquei sem graça de não dizer que não sabia quem era. Quando cheguei em casa, fui procurar o nome – e então me lembro que fiquei muito fascinada porque ela destoava muito do que eu tinha lido de poesia até aquele momento. Era uma escrita muito musicada, que dava uma eletricidade, um choquinho: bater o olho naqueles versos, amarrados daquele jeito, que te deslocavam um pouco. Era uma experiência nova com a poesia, isso eu me lembro bem. Primeiro, parecia uma pessoa muito íntima, uma amiga dos meus amigos. Então, descobri que não, que, na verdade era uma poeta que já não estava aqui há algum tempo e depois, quando eu li, achei fascinante.

**JM: Além da Ana, quais poetas você lembra mais conscientemente de terem te influenciado?**

LL: Poetas mulheres ou poetas em geral?

**JM: Poetas em geral...**

LL: Acho que foi quem eu estava conhecendo da poesia contemporânea nesse mesmo período em que conheci a poesia da Ana... Lembro que, na época, eu achei a Alice Sant'Anna tão fascinante quanto a Ana: ela também tinha uma facilidade para escrever poesia, apesar de ser diferente da Ana. Drummond, para mim, desde que o conheci até hoje me impressiona muito. É totalmente lugar-comum, mas não tem como ser diferente. Drummond é imenso, muito central e quero que ele fique perto de mim para sempre.

Fui descobrindo também outras coisas: Orides Fontela me marcou muito na época, Luisa Neto Jorge, poeta portuguesa, também, para mim, teve um efeito parecido o da Ana – julguei ser algo muito novo na poesia. Das pessoas que estavam próximas, na poesia contemporânea acho que foi mais a Alice [Sant'Anna] e a Marília Garcia que conheci na mesma época.

Acho também a Ana Martins um acontecimento! Ela é o máximo, não tem nada parecido com o que ela faz. É uma poeta que me deixa de boca aberta. Na época, nesse começo, eu nem conhecia a Ana Martins, eu a conheci depois.

**JM: Existe uma citação que saiu no jornal de um depoimento que você deu, em uma mesa da FLIP, na qual você diz: “Embora digam que somos herdeiras de Ana C, acho que ela abriu uma porta, mas escolhemos outros caminhos.” Qual porta foi aberta por ela para você e qual caminho você tomou a partir dessa abertura?**

LL: Essa coisa dessa linhagem é um pouco complicada. Embora a gente consiga reconhecer as pessoas que nos marcam, que nos impactam, que nos fazem escrever de outra forma, aquelas que vão desviando nossos caminhos, acho que a poesia tem muito disso: você começa a escrever de um jeito e você vai descobrindo outras maneiras de falar, de ver, de escutar. Em relação à Ana Cristina, eu acho que eu, nesse momento em que eu disse isso, eu devia estar mais preocupada com a ideia de que eu não escrevo como ela, eu não sei fazer aquilo. Eu não sei colocar esse monte de citação, dessa maneira informal, ao lado de uma coisa bastante erudita, depois um pedaço de uma conversa roubada ouvida por ela no banco da praça. Ana Cristina tem um talento para arregimentar as coisas que eu acho impressionante. Quando falamos de linhagem estética minha dificuldade de assumir isso é porque eu não vejo a Ana Cristina no que eu faço.

Acho que a porta que ela abriu é de conseguir se livrar de uma dicção que até então ainda estava engessada numa ideia de poesia centrada em um sujeito que sente. A partir da Ana, é possível bagunçar esse sujeito. Não é necessariamente ela que está ali, apesar de ser necessariamente ela que está escrevendo. É muito mais pela experiência do poema do que pela escrita. Quando me falavam que eu era influenciada pela Ana Cristina Cesar, eu não sei de onde tiraram isso. É claro que eu li Ana Cristina e li bastante, mas não consigo olhar para o que eu faço e falar: “tem muito da Ana Cristina aqui”. Tem gente que vai olhar e vai achar, mas eu não consigo. Não reconheço a Ana Cristina nos versos, eu reconheço a Ana Cristina na experiência de escrever.

**JM: No meu trabalho, eu não chamo nem de influência de Ana C, porque acho que diz mais respeito a um efeito de experiência: é como se fosse uma presença da Ana Cristina. O que você comenta sobre ser íntima dos amigos foi uma coisa que a própria Alice Sant’Anna também falou, não necessariamente se trata de uma mimetização na escrita, mas, sim, de um efeito.**

LL: De fato, é uma poesia de efeito, que produz a ideia de parecer como se ela estivesse muito próxima. Ninguém fala da Cecília Meirelles como “A Cecília”, mas as pessoas se referem à Ana Cristina como “A Ana”. Meus amigos falavam assim, só que aquelas pessoas sequer tinham convivido com ela, muitos nasceram depois ou nasceram muito próximos da morte dela. Não havia ocorrido convívio algum. Eles falavam como se fosse uma amiga. Acho que isso não é por acaso: vem do efeito de intimidade que ela conseguiu criar através da própria poesia.

**JM: A obra da Ana C. foi produzida em um contexto muito específico de zona sul carioca. Além de que ser mulher parece ser uma condição muito importante para referenciá-la. Você acredita que esse efeito que ela causa em você, nessa experiência, possa ter alguma relação com o fato de que você também é carioca e produz num contexto parecido dela?**

LL: Eu acho que muito mais pela circunstância do que por uma identificação, por ser carioca, etc. Inclusive porque são imagens construídas. Na verdade, ela chega um pouco mais perto, porque realmente ela estava muito perto das pessoas de quem eu sou próxima, como por exemplo, do Armando Freitas Filho. O Armando, sim, fala dela porque era um amigo muito íntimo dela. Depois conheci o Flávio e o Felipe, os irmãos dela. Isso tudo veio depois.

O Rio já é essa cidade com a renda muito mal distribuída, e, portanto, já coloca as pessoas todas muito próximas. Fica aquele círculo fácil das pessoas se encontrarem: a gente tem uma lagoa no meio da cidade, que faz com que tudo gire ali em torno. Mas me incomoda um pouco a coisa de pensar na identificação pelo lado carioca. Apesar de que reconheço que as coisas vão confluindo: você acaba conhecendo alguém que era próximo, e então tem a Helô Buarque de Hollanda, o Armando, o Flávio...você acaba conhecendo alguém que era próximo, o meu pai fez a capa do livro da Ana. É inevitável dizer que a cidade também aproximou a gente. A afinidade não vem por aí, mas a proximidade, sim. A proximidade não dá para negar porque o universo dela é realmente muito próximo do meu universo: é a PUC – eu agora estou fazendo mestrado em Literatura e algumas das pessoas que estão me dando aula conviveram com a Ana Cristina. Eu me graduei na PUC, ela também. Tem diversas coisas que acabam colocando a gente geograficamente num lugar muito parecido. Mas a afinidade estética não passa por aí. Até porque o Rio de Janeiro me cansa, não sou uma carioca convicta, que ufana demais a cidade.

**JM: NO G1, em 2014, saiu uma matéria sobre seu livro *Desalinho* e o autor da crítica diz que sua poesia é “discreta e sem espalhafato<sup>37</sup>”. Como você recebeu esse tipo de apreciação?**

LL: Sim, era uma crítica do Luciano Trigo. Eu não me lembro, eu não consigo olhar muito para trás. Lancei o livro e não quis muito saber, não dava muito bola para o que escreviam a respeito. Eu sequer lancei livro depois disso, ainda pretendo lançar, mas não é uma coisa que eu fique olhando, analisando, pensando sobre o que foi dito. Cada um tem o direito de pensar o que quiser. O que ele falava? Que era uma poesia discreta e sem espalhafato? E você gostaria de saber como isso bate para mim, é isso?

**JM: É porque, na verdade, apesar dessa crítica ser bastante positiva quanto ao seu livro, eu interpretei o uso do termo “discrição”, colocado em destaque no título da matérias, como algo muito pesado. Afinal, na minha pesquisa, nunca encontrei nenhuma crítica de uma poesia “discreta” para poetas homens...**

---

<sup>37</sup> TRIGO, Luciano. *Desalinho traz poesia discreta e sem espalhafato*. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/desalinho- traz-poesia-discreta-e-sem-espalhafato-de-laura-liuzzi.html>. Acesso em 22 jan. 2021.

LL: Você tem toda razão. Eu jamais tinha pensado nisso. Talvez porque eu tenha essa coisa de ficar um pouco aflita, de não voltar mais no livro, de não gostar de reler. Eu escrevo de primeira e depois eu não fico voltando porque eu já não me reconheço mais naquilo. O *Desalinho*<sup>38</sup> não fez muito barulho na época, teve uma ou outra crítica, foi pouca coisa. Eu me lembrei desse texto que o Luciano Frigo escreveu, era elogioso, mas eu não fiquei lendo, eu não fiquei refletindo a respeito. Eu estou pensando agora com você me falando. Certamente devem ter falado algo muito parecido a respeito da poesia da Alice [Sant’Anna]: vão dizer que é uma poesia delicada, vai entrar todo o clichê do que é uma poesia de menina, de mulher.

**JM: Eu entrevistei a Alice anteriormente, e ela falou, inclusive, que fizeram uma crítica no Estadão que se referia a um poema contido no *Rabo de Baleia*<sup>39</sup> que ela fez para os avós dela – falaram que era uma poesia pudica e sem corpo, pois faltava o feminino.**

LL: Eu me lembro disso. Ela ficou super incomodada. Na verdade, quiseram dizer que faltava experiência para ela. Era algo um pouco desrespeitoso com ela. Parece que temos que ter um padrão de experiência no mundo e, portanto, a nossa poesia tem que ser sexualizada. Inclusive na FLIP que ela participou – em uma mesa junto com a Bruna Beber e a Ana Martins –, na qual a Noemi Jaffe estava mediando, e disse: “Curioso que nenhum dos livros de vocês fala sobre amor, gostaria que vocês comentassem isso”. E todas se saíram muito bem nas respostas. Eu nunca esqueci duma frase que a Alice deu como resposta a essa pergunta: “Mas eu não preciso declarar o meu amor para alguém para falar de amor. O amor pode estar até numa maçaneta”. Tem um poema no meu livro que fala sobre o que ela disse – meio ruim até, mas enfim. Eu acho que também entra na mesma categoria: o que se espera da poesia de uma mulher? E no caso da Alice, ela é uma pessoa muito discreta, muito educada, é uma menina magrinha, bonitinha. É o corpo perfeito para você despejar todos essas ideias completamente despropositadas. O que é escrever sem corpo? É possível fazer isso? É impossível! A Alice não é essa pessoa, e acho que ficam esperando alguma coisa assim, mas era para falar mal da poesia dela. Eu adoraria se eu pudesse colocar meu corpo de fora para escrever eu iria amar, mas não dá, ninguém faz isso porque é impossível.

---

<sup>38</sup> LIUZZI, Laura. *Desalinho*. São Paulo: Cosac&Naify, 2014.

<sup>39</sup> SANT’ANNA, Alice. *Rabo de Baleia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.

**JM: Eu não sei se você conhece um livro do José Castello<sup>40</sup> com perfis de alguns autores. Ele faz um da Ana. Nesse texto, ele escreve que ela era tão bonita que a beleza entrou na frente da palavra – e, por isso, ela seria uma personagem muito maior do que uma poeta. É uma visão que cabe muito sobre essa sua consideração a respeito da Alice Sant’Anna. Essas questões são colocadas pelos homens em relação às mulheres bonitas, e o que se espera de uma mulher escrevendo poesia – algo que foi muito feito com a Hilda Hilst, por exemplo. É uma questão muito forte para mim na poesia da Ana – como a recepção da obra dela é muito marcada pelo suicídio, pela visão de ser bela e trágica e de como abre espaço para as pessoas falarem essas coisas.**

LL: A Ana era uma mulher bonita – é muito difícil ouvir alguém falando sobre ela, principalmente as pessoas que a conheceram, não mencionarem esse fato – e as pessoas não conseguem deixar isso de lado. Acho que isso acontece por causa da personalidade ser meio misteriosa, aquela coisa da pessoa charmosa – é completamente diferente da Alice, que não faz esse jogo. No caso da Ana, uma coisa que sempre me impressionou muito foi o quanto ela é camaleônica: cada hora ela parece muito diferente dela mesma: o cabelo muda, o corpo muda, a expressão, uma hora ela está muito alegre, outra hora ela está esquisita, meio taciturna. Acho ela sempre diferente dela mesma – isso é uma coisa que sempre me impressionou nas fotos dela – e os livros dela vêm com fotos. As publicações pós-morte acabam evidenciando o ponto de onde ela parou: ela será para sempre uma mulher bonita, vai ser para sempre uma poeta jovem. Acho que fazem essa alusão a essa mulher também porque ela deveria ter um domínio da atitude e do corpo dela no mundo. Mas acho que eu estou recaindo em um campo meramente especulativo, talvez ela fosse uma sedutora...parece...

**JM: Você falou que é muito próxima do Armando Freitas Filho e foi com ele que fiz minha primeira entrevista para esse trabalho. Quando eu perguntei se ele tinha sido influenciado pela Ana Cristina, se ela causou algum efeito na poesia dele, ele foi bastante categórico e disse que não – ainda que haja vários poemas em que ele a cita. As pessoas podem negar, embora eu, como pesquisadora, encontre esse efeito e considere que exista. No final da entrevista, contudo, ele propõe uma cisão de gênero ao dizer que os homens não admitem muito a influência da Ana Cristina nas obras poéticas deles. A partir dessa suposição**

---

<sup>40</sup> CASTELLO, José. A deusa da Zona Sul. In: \_\_\_\_\_. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 189- 210.

**curiosa, comecei a perguntar para os poetas homens a respeito da influência da autora em suas obras. Percebi, então, que muitos não se dizem influenciados por muitas mulheres, eles costumam se dizer influenciados apenas por homens. Qual a sua visão a respeito?**

LL: É uma pergunta complexa, primeiro porque eu não sou um homem para dizer, eu não sei nem se você está falando dos poetas mais velhos ou dos mais jovens. Imagino que os poetas mais jovens devam admitir mais a influência da poesia feita por mulheres – não só da Ana Cristina, talvez até de poetas mais jovens ainda. Ao menos nesse meio, creio que as ideias de gênero estejam cada vez mais compartimentadas, ao mesmo tempo em que as fronteiras estão se diluindo. As gerações mais jovens estão conseguindo lidar com isso de uma maneira brilhante: ninguém está tão preocupado em falar como uma mulher ou falar como um homem. Essa diluição, ao mesmo tempo em que está mais marcada, deixa mais fácil o transitar entre as coisas. Acho que as gerações mais novas estão sabendo assimilar isso muitíssimo bem, o que muda completamente a poesia – que é o que eu estava falando sobre a centralidade do sujeito, do eu: sinto que isso está acabando. E tomara que acabe mesmo porque se não fica essa coisa de “eu que sinto mais do que os demais”, “eu que sou super sensível” e isso está desaparecendo. A questão de gênero, das influências e das contaminações ficou mais fácil de assimilar por causa de processos históricos e, principalmente, sociais, do que costumava ser antes. Estava muito em gavetas: “a poesia marginal”, a poesia marginal do homem”, “a poesia marginal da mulher”, a voz de uma mulher, de um homem – isso agora já não importa tanto.



## Anexo 6 – Entrevista com Marília Garcia

**Data:** 08 de outubro de 2020

**Meio:** Telefone

**JM: Você já escrevia poesia antes de ler a Ana C. pela primeira vez?**

MG: Não, eu não escrevia antes. Fui fazer Letras, eu gostava muito de ler, mas, nessa época, eu ainda não escrevia. Fazia um curso de Artes Plásticas, sempre tive uma inquietação, mas não escrevia, fazia uns trabalhos visuais, mas não escrevia

**JM: Você lembra o que mais te impressionou quando leu Ana Cristina pela primeira vez? Se foi, por exemplo, a linguagem ou se foi a forma – ou as apropriações que ela fazia dos poetas?**

MG: Eu estava na faculdade de Letras e conheci a obra dela. Não me lembro muito bem, mas eu tinha um professor que era mais novo, era um professor contratado – tenho quase certeza de que foi na aula dele. Foi em 1998, eu tinha 18 anos, ainda não lia nem conhecia poesia contemporânea. Fiquei bastante impressionada com a linguagem e com a forma dos poemas dela e, justamente por não conhecer poesia contemporânea, e pensar: “mas isso também é um poema?”. Fiquei impactada com a forma, com a possibilidade de um poema ser aquilo e não um lugar-comum que a gente tem da poesia. Acho que, eu ainda tinha uma imagem do poema com um outro tipo de linguagem. Na época, eu lembro que eu comentei com a minha madrinha, que era professora da faculdade de Letras da UFRJ – que não era onde eu estudava, eu estudava na UERJ – e ela me falou de uma colega dela que estudava Ana Cristina Cesar, o que até então não era muito comum, já que ela não era muito conhecida. Tinha saído *A teus pés*<sup>41</sup> não fazia muito tempo – a edição da *Ática* não circulava muito...eu não lembro exatamente o ano agora, mas eu fui lá um dia conversar com essa colega da minha madrinha, e ela me deu uma xerox de vários trechos da tese da Maria Lucia de Barros Camargo<sup>42</sup>. Na época, o trabalho não tinha sido publicado ainda. Ela me deu uns capítulos da tese, não era a tese toda, mas eram justamente os momentos em que ela analisava a intertextualidade, os diálogos da Ana Cristina com outros

<sup>41</sup> CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

<sup>42</sup> CAMARGO, Maria Lucia de Barros. “Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar.” Chapecó: Argos, 2003.

poetas. A leitura dela era muito bonita. Lembro que eu fiquei muito impressionada, justamente por poder ver o universo de diálogo com outros poetas, como ela incorporava as coisas, como ela roubava os versos, era como pudéssemos ter acesso ao ateliê dela. A impressão forte que eu tive, primeiro, foi com a linguagem, mas, logo em seguida, – e acho que é uma impressão misturada, logo que eu conheci – eu tive a sorte de alguém me orientar, de me mostrar essas coisas – sobretudo a partir da leitura da Maria Lucia.

**JM: Além da Ana, quem mais você pensa que te influenciou para a sua escrita?**

MG: Na faculdade de Letras, fui fazer um estágio na editora 7Letras, editora carioca, que publica poesia contemporânea – na época, inclusive a editora tinha uma revista literária, a *Inimigo Rumor*. Foi nesse momento que eu entrei na editora e comecei a ler poesia contemporânea, ler quem estava produzindo na época, além de poder ler traduções de poesia contemporânea ou não-contemporânea. Comecei a ter mais contato com o que estava sendo lido naquele momento, até porque na faculdade realmente não havia um foco nas coisas que estavam sendo feitas com os poetas daquele momento. Foi nesse período em que eu comecei a escrever...

**JM: Então você começou a ler poetas mais contemporâneos a você, poetas mais jovens...**

MG: Sim, mais velhos que eu, na época, mas os poetas que estavam publicando no começo dos 2000, ele publicava em revistas de papel, as quais eram mais comuns do que hoje.

**JM: Eu acho que a Ana C. produziu a obra dela num contexto muito específico, de zona sul carioca. Além de que ser mulher parece ser uma condição muito importante para referenciá-la. Você acredita que, por produzir em um contexto muito parecido com o dela, sua identificação aumenta?**

MG: Não sei responder. O que eu identifico e o que me interessa está muito mais numa questão formal do trabalho dela. Por exemplo, depois, saiu o livro *Crítica e tradução*<sup>43</sup>, essa parte da tradução me interessa muito no trabalho dela. Eu comecei, nesse momento, também a traduzir para escrever. A princípio, eu diria que não, eu me identifico muito mais com questões formais

---

<sup>43</sup> CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016.

do trabalho dela. Mas talvez tenha... o universo do Rio, embora muitas vezes tenha uma coisa muito forte de encenação na poesia dela: ela cria esse personagem dela. Não sei dizer exatamente. Muita gente que eu passei a conhecer e conviver também conviveu com ela. Então, talvez tenha um eco aí da presença dela.

**JM: A Alice Sant'Anna falou mais ou menos isso também: ela sentia que, por conviver com o Armando Freitas Filho, com a Heloísa Buarque de Hollanda, com o Italo Moriconi dava a sensação de que a Ana Cristina tinha acabado de sair da sala e tivesse esquecido a bolsa, como se a presença dela continuasse na poesia carioca.**

MG: Eu não sei se eu vejo tanto assim. Eu sou próxima do Ítalo, dos outros que a Alice é próxima, eu não sou tanto. Acho que tem uma distância grande, até da Alice mais – acho que a gente tem quase dez anos de diferença. Eu sinto uma diferença enorme! Quando a Ana morreu, eu era muito pequena...

**JM: Tem um poema que também é um vídeo: uma homenagem muito linda: *A garota de Belfast ordena aos teus pés alfabeticamente*<sup>44</sup>. De onde surgiu essa ideia de fazer esse vídeo-poema? Acho uma homenagem tão linda porque parece algo que a própria Ana C. faria a algum outro poeta, de fazer um processo de apropriação, de colagem. Queria saber como você chegou nessa ideia.**

MG: Esse poema eu escrevi primeiro para uma antologia, que saiu em 2008, chamada *A nossos pés*<sup>45</sup>, organizada pelo Manoel Ricardo de Lima. Há pouco tempo a 7Letras fez uma segunda edição dessa antologia (acho que houve um aumento da reedição na época da FLIP). Da primeira vez, saiu uma edição menorzinha e ele me pediu um poema em homenagem à Ana Cristina. Fiquei pensando em fazer o poema, não sabia muito bem como, tudo o que eu escrevia eu achava que não funcionava. Fiquei pensando como poderia fazer um poema para ela tentando mimetizar algum tipo de procedimento. Eu tinha conhecido há pouco tempo um poeta argentino chamado Pablo Katchadjian, que tinha pego um poema argentino clássico chamado Martin Fierro, do século XIX, e colocado o poema em ordem alfabética. O livro dele era esse: *El*

<sup>44</sup> Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/a-garota-de-belfast-ordena-a-teus-p>. Acesso em 22 jan. 2021.

<sup>45</sup> DE LIMA, Manoel Ricardo (org.). *A nossos pés*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

*Martin Fierro ordenado alfabéticamente*<sup>46</sup>. O resultado era bem impressionante, é claro que jogava com outras coisas, era um poema do século XIX, mas a ordem alfabética trazia um outro tipo de leitura para o poema, mostrava, por exemplo, quais palavras se repetiam mais no poema original, tinham palavras ligadas ao nacionalismo e às questões do século XIX do Romantismo.

Eu tinha visto esse experimento fazia pouquíssimo tempo e estava bem impactada com o experimento, com a graça da coisa, com o jogo de linguagem. Resolvi fazer um teste e coloquei o *A teus pés* no Word, comecei a digitar os versos, não por palavras, eu queria ter os enunciados, e não só as palavras do livro. Eu acho os enunciados são muito fortes, tem várias coisas que são muito impactantes. Resolvi colocar em ordem alfabética por verso. Eu peguei a edição do *Ao teus pés* da Brasiliense porque, nas outras, os versos meio que não batem, tem toda uma discussão se é em verso ou em prosa. Na edição da Ática, os versos são mais compridos, como se fosse em prosa. Mas será que quando ela fez, ela não estava pensando em versos? Eu não sei muito bem. Peguei, então, a edição da Brasiliense do *Ao teus pés* e fui colocando em ordem alfabética no arquivo. De qualquer maneira, esse não poderia ser o poema, se não iria ser gigantesco, e, por outro lado também, eu achava que não seria aquele poema, era só um experimento para pensar nela, para dialogar com ela. A partir daí, eu resolvi escrever o poema pegando a ordem alfabética. Peguei a letra A que acho que tem vários enunciados muito fortes dela, muito marcados. Algumas repetições tipo *Atravessar*, que está ligado ao deslocamento, algo muito forte na obra dela e escrevi. Tem um poema chamado *A garota de Belfast*<sup>47</sup>, escrito por um russo chamado Joseph Brodsky – e eu achei que era uma personagem boa para dialogar com a Ana e então escrevi o poema apenas utilizando a letra A. Alguns anos depois, a Companhia das Letras, quando foi reeditar a obra dela, me pediu algum depoimento e foi então que resolvi fazer o vídeo com o poema que eu já tinha pronto.

**JM: Um poema seu que eu considero que, de muitos dos seus poemas, tem bastante da Ana Cristina, que chama *Hola spleen*<sup>48</sup>. A referência ao *spleen*, ao não-dito, a essa angústia por falar e também você escreve sobre a escuta aberta, que acho que é uma referência muito próxima à Ana Cristina. E ainda essa reflexão à linguagem poética, muito feito pela Ana Cristina nos versos dela, muitos eram quase meta-poéticas. Uma vez cheguei até**

<sup>46</sup> KATCHADJIAN, Pablo. *El Martin Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía, 2007.

<sup>47</sup> “Belfast Tune”, Joseph Brodsky. Disponível em: <https://www.poemhunter.com/poem/belfast-tune/>. Acesso em: 20/04/2021.

<sup>48</sup> GARCIA, Marília. *Hola spleen*. In: \_\_\_\_\_. *Câmera Lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

**mesmo a confundir esse poema, como se ele tivesse sido escrito pela própria Ana Cristina, até me dar conta de que era você a autora. Você pensou na Ana Cristina para escrever o *Hola spleen*?**

MG: Acho que muitas vezes as referências, as influências, os poemas que a gente ama e lê vão entrando infiltrados, por mais que não estejamos pensando diretamente. Meus poemas vão mudando, têm muitas versões. Às vezes eu apresento uma versão bem curtinha, às vezes aumenta, às vezes muda – e aí quando sai no livro é uma versão específica e depois ainda muda um pouco mais. O *Hola spleen* teve uma versão, que talvez tenha sido a primeira, mas era bem breve e foi a que eu li na FLIP, em homenagem a ela. Eu fiz para essa leitura. Então eu acho que você tem razão, ainda não tinha esse título na época, mas acho que sim, eu estava mergulhada nos poemas dela. A primeira versão do texto foi feita para essa mesa da FLIP sobre ela.

**JM: Você utiliza procedimentos de colagem, seja uso de filmes, frases. A Ana Cristina não inventou a roda, mas eu acho que, como você já citou que ela é uma das suas principais influências, quando eu percebo esse aspecto nos seus poemas, eu me remeto muito a ela. Você pensou nela para fazer alguns desses procedimentos de colagem – além, claro, do poema da Garota de Belfast e outros dos seus outros livros? Isso vem um pouco dela, dessa vampiragem/ladragem que ela fazia?**

MG: Também. Ela criou uma dicção muito forte, muito própria em torno de escrever e também de dar uma sensação de que tivesse um ateliê de escrita aberto, não só por ela mesma como também pela leitura que fizeram depois da obra dela – não só os críticos, mas também os editores. Por exemplo, os editores publicam poemas que ela não escolheu publicar, a gente não sabe que é que ela publicaria, mas aí acessamos uma quantidade de coisas, né? Fica um ateliê aberto, com todas as opções. É claro que ela tinha essa dicção forte, mas, como você falou, a intertextualidade e a escrita em diálogo está na literatura, está na poesia. Ela foi muito importante para mim, na mesma medida que muitos poetas que eu li e trabalhei: teve um livro que eu estudei no mestrado, *Galáxias*<sup>49</sup> do Haroldo de Campos. É cheio de citações e referências, tem muita colagem. Ela é muito importante junto com muitos outros. Eu digo sim para a sua pergunta, mas não foi só ela.

---

<sup>49</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011.

**JM: A poesia da Ana Cristina evoca muitos objetos femininos: ela fala da luva, do sapato, por exemplo. Entretanto, uma coisa que me chamou atenção na sua obra foi justamente o contrário: tem uma representação de aviões e veículos aéreos. Eu fui buscar traços do feminino na sua poesia e acabei me deparando com elementos muito masculinos, praticamente é uma arma de guerra. De onde vem essa questão sua com esses objetos mais ligados ao masculino?**

MG: Antes do *Câmera Lenta* essa temática já aparecia muito, mas, a partir deste livro, uma coisa muito presente é que eu vim morar num lugar perto da [Avenida] Paulista e acho que é um dos lugares que têm mais helicópteros na América Latina. Começou uma intromissão no meu dia a dia, na rotina. E outra questão é que tenho muito medo de avião. Então, eu tenho um medo e um fascínio, ao mesmo tempo, uma coisa estranha. Acho que também tem as obsessões. Sempre tive medo, não é uma coisa recente.

Tem uma história que eu conto, no *Câmera Lenta*, minha mãe ia fazer uma viagem para me visitar e, no dia que ela chegaria, eu não poderia recebê-la no aeroporto e pedi para ela trocar a passagem. Eu estava na França na época e ela ia me visitar. Ela trocou o voo para a véspera e o avião onde ela ia caiu (e que ela não foi porque eu pedi para ela trocar). Foi aquele avião da Air France que caiu no mar. Eu tenho algumas histórias com avião. Claro, não aconteceu nada. Acho que tem essas histórias que me assombram um pouco com avião. Daí eles entram no texto, viram um pouco uma obsessão.

**JM: A primeira pessoa que entrevistei para esse trabalho foi o Armando Freitas Filho. Quando eu perguntei se ele tinha sido influenciado pela Ana Cristina, ele foi bastante categórico e disse que não – ainda que haja vários poemas em que ele a cita. No final da entrevista, contudo, ele propõe uma cisão de gênero ao dizer que os homens não admitem muito a influência da Ana Cristina nas obras poéticas deles. A partir disso, comecei a perguntar para os poetas homens a respeito da influência da autora em suas obras. Percebi, então, que muitos não se dizem influenciados por muitas mulheres, eles costumam se dizer influenciados apenas por homens. Uma coisa que eu observo é que é desproporcional o número de mulheres que referenciam a Ana Cristina Cesar. O que você acha da Ana C. ser essa referência máxima para mulheres poetas?**

MG: É difícil essa pergunta. Acho que a Ana C. trabalha na poesia com gêneros que historicamente são mais ligados à mulher: como as cartas, os diários. Ela traz esses gêneros para dentro da poesia dela, até para aproximar a poesia, mas acho que é uma construção que ela faz para jogar com esses gêneros. De algum modo, ela acaba se identificando ou se colocando nesse lugar que tradicionalmente está ligado à uma escrita feminina. Claro, temos esses índices, esses elementos que ela traz que são mais ligados ao feminino também. Talvez por isso tenha, de fato, essa identificação mais forte das escritoras mulheres com ela. Por outro lado, eu não sei dizer se eu observo essa negativa, talvez as gerações mais recentes consigam ter uma identificação de uma questão de linguagem muito forte no que ela faz e menos nos índices femininos. Os poetas mais jovens que eu conheço, pelo menos, têm uma reverência e eu acho que são leitores dela e admitem a Ana como uma poeta forte, com uma dicção e com um trabalho importante. Mas entendo isso que você está colocando. Faz sentido pelo tipo de abordagem que ela fazia com a escrita feminina.

**JM: Como você vê hoje um tipo de leitura que se faz da Ana C. que foi um pouco contaminada pela ideia de beleza, de musa trágica marcada pelo suicídio. Por exemplo, eu achei um perfil sobre Ana Cristina Cesar feito por um autor<sup>50</sup>, no qual ele fala que a maldição da Ana foi a beleza. Ela teria tomado todo o espaço da palavra. Ela teria sido mais uma grande personagem do que uma grande poeta. Como uma autora que reverenciou a Ana, o que você acha dessa fala?**

MG: Não li esse perfil tampouco sei o contexto, mas acho que toda a aura que foi criada depois do suicídio atrapalha a recepção da obra dela. Não sei se você teve acesso a um texto que eu acho que dá para encontrar, da Flora Süssekind, chamado *Hagiografia*<sup>51</sup>, que é um termo específico para os estudos que tratam sobre a vida dos santos. A Flora pensa justamente sobre esse percurso de canonização da Ana C. ligado ao suicídio. Ela vai ler isso em outras poetas que também se suicidaram: um percurso de consagração que acaba embaralhando um pouco a recepção da obra. Houve um processo de hagiografia na recepção da obra da Ana Cristina, um caminho de a gente acaba nem lendo a obra, acaba seguindo um pouco aquelas imagens que

<sup>50</sup> CASTELLO, José. A deusa da Zona Sul. In: \_\_\_\_\_. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 189- 210.

<sup>51</sup> SÜSSEKIND, Flora. **Hagiografia**. Disponível em: <https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2014/05/hagiografias.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2021.

são criadas. Claro, a recepção da obra vai estar necessariamente ligada a isso que acontece depois, uma coisa trágica nesse grau: a forma como ela vai ser tratada, por exemplo, na imprensa.

Na verdade, tem esse texto da Flora Süssekind, mas também tem o da Luciana di Leone, chamado *Ana C: as Tramas da consagração*<sup>52</sup> – e a análise é muito interessante: ela mostra a forma como a obra dela vai ser publicada logo depois que a Ana Cristina morre ou como as matérias no jornal que saem vão sugerir um tipo de leitura... uma série de coisas que vai acontecendo depois, ao longo dos anos, e que vai definindo a recepção da obra e muitas vezes a acaba esvaziando. Alguns já leem a obra, ou não leem direito, ou leem muito influenciados pelo suicídio. Parece uma fala que está totalmente ligada a essa imagem que foi criada da Ana: bem, ela publicou pouco, ela morreu muito jovem, mas, por outro lado, ela tinha um pensamento muito forte, muito coerente. *A teus pés*, o livro que ela publicou em vida, é muito forte. Claro que a gente pode ler os inéditos dispersos, os livros da pasta rosa, a gente pode ler todas as outras coisas avaliando. Dá para filtrar as coisas que são melhores, outras que não, mas se a gente pensar que ela viveu pouco, publicou pouco, eu acho o trabalho dela muito consistente – não só como poeta, mas como tradutora e como crítica.

**JM: Tiveram uns vídeos breves feitos para a FLIP pelo canal Arte1 de autores que falavam algo sobre a Ana Cristina Cesar – e geralmente eram coisas que não acrescentavam em nada à leitura dela. Eram depoimentos como “ah, eu a vi em algum lugar” e teve um do Reinaldo Moraes que foi exatamente assim<sup>53</sup>. Ele falou que foi viajar quando ela estava em Londres, e encontrou ela na casa de alguém, ela estava dormindo lá e que o contato que teve com ela foi quando ela levantou à noite para fazer xixi e aí estava todo mundo na sala, o banheiro era perto, e eles ficaram parados ouvindo o xixi da Ana Cristina Cesar!**

MG: Ai, é isso, sabe? (risos)

**JM: É uma coisa absurda...**

MG: É, realmente. Eu acho que ele foi namorado dela.

---

<sup>52</sup> LEONE, Luciana Maria di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2007.

<sup>53</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=N4KTjraq1Ts&ab\\_channel=Flip-FestaLiter%C3%A1riaInternacionaldeParaty](https://www.youtube.com/watch?v=N4KTjraq1Ts&ab_channel=Flip-FestaLiter%C3%A1riaInternacionaldeParaty) Acesso em: 15 jan. 2021.



**JM: Mas se ele foi namorado, como ele teve só isso para falar dela nesse trecho do vídeo?**

MG: Eu não sei o que eu estou te falando também. Podem ter só ficado, sei lá. Mas, enfim, eu acho que esses dois textos que eu estava mencionando antes são importantes porque nos ajudam a ver melhor justamente a maneira como os discursos são estranhos em torno dela, como, por exemplo, o depoimento para a FLIP que ele vai dar sobre o barulho do xixi da Ana Cristina Cesar...como assim? Parece que é isso que as pessoas querem ouvir também, algo próximo de um voyeurismo.

E é difícil você comparar a obra dela, que morreu com 32 anos com alguém que morreu com 60 – imagina, o dobro da vida dela! Alguém que teve muito mais anos para escrever. Por outro lado, a única obra que ela publicou em vida, é de uma potência e de uma força, e de uma quantidade de recursos e de possibilidades, que é algo raro de se encontrar em um primeiro livro (nos quatro primeiros livrinhos, na reunião que ela fez).

**Anexo 7 — Julia de Carvalho Hansen**

**Data:** 10 de outubro de 2020

**Meio:** Telefone.

**JM: Como foi seu primeiro contato com a obra da Ana Cristina? Você já escrevia poesia antes de conhecê-la?**

JH: Eu gosto muito dessa ideia de linhagem na literatura porque quando pensamos em linhagem pode-se pensar também em um novelo, várias linhas que se inter-relacionam. Mas eu já escrevia poesia, sim. Comecei a escrever quando eu tinha entre uns 12 ou 13 anos e uma professora na escola me disse que poesia não precisava ter rima. Mesmo assim, ela mostrou isso com Manuel Bandeira. Eu li muito Drummond, Elliot, Emily Dickinson antes de ler Ana Cristina. Eu tinha uma relação com a ideia do poema muito mais solene. Eu conheci a poesia da Ana Cristina quando fui passar férias na Bahia, no ano em que eu ia prestar o vestibular. Então eu levei todos os livros do vestibular – eu achava que eu ia prestar História e não Letras – e eu li todos os que eu levei para passar um mês em cinco ou seis dias. Me deu uma fúria de leitura que eu nunca tinha tido na vida antes. Meu pai, que é professor na USP, ainda não tinha ido para a Bahia, ele iria depois, e eu telefonei para ele – lembro que tinha um orelhão em Barra Grande e precisava pegar uma fila enorme para conseguir fazer uma ligação – e disse que tinham esgotado os livros que havia levado. Eu pedi que me trouxesse mais algumas coisas para ler. Ele foi na Livraria da Vila em São Paulo antes de viajar, e comprou uns vinte títulos diferentes: um deles era o *A teus pés*, mas ele também me levou, por exemplo, Carson McCullers, alguns do Machado de Assis que não eram do vestibular...ele levou um monte de coisa que, hoje, eu como uma leitora mais madura, penso que era como jogar iscas para mim.

**JM: Seu pai é professor do que na Universidade de São Paulo?**

JH: Meu pai é o João Adolfo Hansen, professor de Literatura Brasileira na USP. Nessa época, ele era professor de História. Acho que o livro da Ana Cristina tinha acabado de sair naquela edição da Ática, deveria ter saído uns dois anos antes, e ele deve ter visto nos destaques de poesia – porque ele não era leitor da Ana Cristina embora soubesse quem era. Pois o livro

chegou lá na Bahia, num lugar que não tinha nada, que só tinha um orelhão. Eu peguei o *A teus pés* e lembro do efeito que me causou: foi de uma espécie de uma dispersão da linguagem e de novas conexões. Foi, para mim, um acontecimento imediatamente, não foi uma coisa que eu fui lendo... A minha vida mudou ali – e também a minha relação com a poesia porque eu nunca tinha imaginado até então que existissem coisas assim. Não era nem que o poema poderia ser aquilo, mas eu não tinha ideia: é uma longa história, mas foi assim que eu a conheci.

**JM: O que mais te impressionou na poesia da Ana Cristina Cesar? Se a forma, os diários, aquela coisa da escrita missiva confundida com poesia ou até mesmo as apropriações feitas por ela...**

JH: Eu diria que o que mais me impressionou foi o modo dela de articular linguagem, seja o repertório da intimidade, seja a citação, seja trazer o coloquial e o cotidiano radicalmente para a superfície do texto. Foi essa espécie de reelaboração do código da poesia, da língua mesmo. A impressão que eu tenho é que a Ana Cristina Cesar trabalha no código da linguagem. Para mim, foi uma sistematização dessas linguagens, dessas articulações. Hoje eu digo isso, mas na época o que mais me cativou foi a capacidade dela de lidar com o território do poema como um território de confissão. No final da adolescência, eu tinha muito essa relação dos meus poemas fazerem confissões.

**JM: Você concedeu uma entrevista para o Sérgio Maciel, feita para a revista *Escamandro*<sup>54</sup>, na qual você diz que os poemas da Ana C. “encenam tudo e mais um pouco do que podemos sentir em comum, eles encenam até o que a gente não sabia que sentia, mas sentia”. Me senti muito representada por essa sua fala....**

JH: Que bom, que bom. Eu sinto isso mesmo. É como se ela conseguisse utilizar esse instrumental numa espécie de código passional na língua, de paixão e de crítica. A liga da Ana C. tem muito a ver com o fato de que ela está sempre falando de paixão, está sempre falando de desejo e está sempre achando algum problema nisso. O trecho da entrevista que você citou – que eu já nem lembrava, quando você começou a citar eu pensei “ferrou, ela vai citar umas coisas que eu já nem lembro mais!” –, mas continuo concordando com o que eu disse. É uma

---

<sup>54</sup> Disponível em: <https://escamandro.com/2017/03/06/entrevista-com-julia-de-carvalho-hansen/>. Acesso em: 21 jan. 2021

coisa pessoana também. Acho que a relação da Ana Cristina com o Fernando Pessoa é muito pouco falada e acho muito presente, então aquele verso do Pessoa: “o poeta é um fingidor, finge tão completamente/Que chega a sentir que é/ dor/a dor que deveras sente<sup>55</sup>”. Acho que a Ana Cristina faz isso também.

**JM: Teve alguma coisa na poesia dela que você buscou mimetizar de maneira consciente quando você vai escrever?**

JH: Minha relação com a recepção da poesia da Ana C. foi mudando com o passar dos anos. Porque, no começo, na verdade, eu diria que é a Ana C. que vampiriza os poetas do contemporâneo, não é a gente que vai lá, lê e pega coisas. Ela que jogou para a gente. E “vampira” é uma palavra que eu sempre penso quando falo nela. Num primeiro momento, minha relação de efeito dos poemas dela, sobretudo no meu primeiro livro, no *Cantos de estima*<sup>56</sup>, eu conheço outros poetas que também dizem isto: eu tinha a impressão que a poesia da Ana Cristina estava escrevendo dentro de mim. Eu adorava isso, dava uma sensação de estar sendo cavalo de alguma coisa muito magnética e potente. O que estou querendo dizer é que eu estava escrevendo e de repente vem um verso dela ou um procedimento de citação dela idêntico – e eu amava isso! Depois, no segundo livro, *Poemas do destino do mar*<sup>57</sup>, que foi uns anos depois, eu comecei a sentir repulsa disso, nojo, aflição, sobretudo por conta da relação da Ana Cristina com o suicídio. Isso começou a se interpenetrar para mim de um jeito. Eu entendi que eu precisava fazer uma espécie de ritual de afastamento da Ana Cristina do meu campo de efeito, para usar a palavra que você usa. No *Poemas do destino do mar*, eu escrevi um poema enorme para ela. É um poema que é um duelo-dueto: é um duelo e, ao mesmo tempo, é uma homenagem. No meu terceiro livro, Ana Cristina praticamente não existiu como referência para mim, ela sumiu. No meu livro mais recente, no *Romã*<sup>58</sup>, acho que aí, sim, eu comecei a fazer o que a tua pergunta sugere: eu comecei a pensar, conscientemente, –é um livro de poemas de amor – enquanto escrevia os versos: “O que a Ana Cristina Cesar poderia fazer aqui para tomar a atenção de quem está lendo e dar uma impressão de proximidade?”. Comecei a objetivamente pensar num campo de efeitos produzido nos meus poemas, ligado a uma aquisição minha desse lugar e não de uma vampirização dela e nem de homenagem.

<sup>55</sup> PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: \_\_\_\_\_. **Fernando Pessoa: Obra poética**. Rio de Janeiro, 1990.

<sup>56</sup> HANSEN, Julia de Carvalho. **Cantos de estima**. São Paulo: Selo de Estimas e Grama, 2009.

<sup>57</sup> Idem. **Poemas do Destino do Mar**. Belo Horizonte, Chão da Feira, 2013.

<sup>58</sup> Idem. **Romã**. Belo Horizonte: Chão de feira. 2019.

**JM: Como uma ferramenta...**

JH: E talvez até porque em cada livro a gente treina um pouco. Como eu já treinei um pouco, cheguei nesse último sabendo melhor o que eu queria também.

**JM: Tem um texto que você escreveu publicado pela Chão de Feira, chamado *À Caça de Ana C.*, uma palestra que você fez e que virou um ensaio. Nesse texto, você faz uma observação: “o que seria então o amor, o desejo ou mesmo a amizade, além dessa espécie de raptos onde o discurso de um eu é vivenciado pela capacidade incapaz de tornar-se o outro”. Essa reflexão me lembra um poema seu chamado *Pequena iluminação budista* e, por isso, gostaria de saber se você procurou explorar a relação entre o eu e o outro...**

JH: A questão da alteridade, o questionamento de “qual o lugar do eu e qual o lugar do outro?”, é fundante na literatura da Ana Cristina. Acho que foram coisas que ela pegou do Machado de Assis: ela vai adotar o procedimento de chamar o leitor para dentro e de ouvir histórias, por exemplo. O efeito da Ana Cristina nos meus poemas é tanto que sempre que a questão da alteridade se coloca, de alguma maneira, a Ana Cristina está olhando o que estou fazendo. Embora, diretamente, eu não teceria uma relação entre ela e esse poema, mas tem a ver com não poder se colocar no lugar do outro, em se colocar e o quanto o amor faz isso. Eu nunca teria percebido essa relação a qual você se refere entre essa frase e o poema, mas ela é perfeita. É curioso que o poema está desdobrando hoje uma questão que já se apresentava em 2010.

Esse texto específico que eu estou citando tem um caráter muito próprio porque, quando eu fiz a palestra, eu estava falando da Ana Cristina para um público em Lisboa dentro da faculdade, para algumas pessoas que sequer tinham lido a Ana Cristina, que não sabiam quem ela era. Eu não leio o texto há anos, mas lembro de tê-lo feito meio tateante quanto à Ana Cristina, por estar apresentando ela. Usei esse mesmo poema numa oficina que eu dei, no ano passado ou retrasado, tentando trabalhar com as pessoas do curso a noção de código: a partir desse poema, propor uma reflexão de como apresenta a noção de registro, de como vai de um registro para outro.

**JM: Nesse poema especificamente há uma reflexão metafísica até pelo título, abordando a questão budista e da meditação. Você fala sobre o lugar do outro na meditação, sendo que, quando pensamos sobre isso, geralmente relacionamos com uma ideia bem terrena,**

**já que partimos da experiência do outro. No final do seu poema tem uma ideia de perda da identidade, do desapego, o outro é aquele que só se move por si só. Como você vê essa questão do metafísico na sua poesia? Acho que isso te distancia da Ana Cristina...**

JH: Me distancia totalmente, de fato. É que existe uma questão biográfica: o que me apavorava na minha relação de amor com a poesia da Ana C era o suicídio porque era uma questão solitária minha durante a adolescência. Então quando eu não só tive uma identificação intensíssima com a poesia dela e soube que ela tinha cometido suicídio foi muito assustador para mim. Até porque quando eu a li pela primeira vez, no meio da Bahia, eu não sabia nada sobre ela. Na minha experiência de vida, uma decisão interna que tive em terapias, entre meus 22 e 23 anos, é a de que eu não iria me matar. Por mais que eu sentisse toda a angústia, eu iria aprender a vetorializar essa sensação para outros lados.

Acho que uma série de questões que eu trazia e que estavam até mesmo inibidas por um pensamento demasiadamente letrado, intelectual e mental começaram a aparecer de outras maneiras. A palavra que eu uso sobre o que aparece de espiritual nos meus poemas nunca é a palavra que eu escuto nos textos sobre meus poemas: costuma-se citar a ideia do sagrado – e eu acho, nos meus poemas, tudo menos o sagrado. Mas a palavra que eu pensaria é “transcendente”, no sentido de que você vai sempre conseguir ter alguma camada a mais de transformação e de elaboração, seja da linguagem, seja das emoções, as coisas nunca estão resolvidas. A metafísica, para mim, entraria aí. Ao mesmo tempo, eu li Deleuze demais: minha ideia não tem a ver com encontrar uma fórmula sagrada que estabilize o real ou que dela tenha entendimento, o meu interesse é na pesquisa, na procura, na exploração. No caso da Ana Cristina, a hipótese de transcendência ou de espiritualidade não existe. São as questões de cada pessoa. Para mim, que desde muito pequena tem sonhos com o que vai acontecer, eu não consigo ficar sem o transcendente.

**JM: A Heloísa Buarque de Hollanda usa uma expressão “escapular” quando se refere à poesia da Ana Cristina. Ela usa o termo escápulo, da coceira do hímen. Até porque a Ana Cristina queria explorar o que era uma identidade feminina e talvez a sua vá mais para o que é escapular da transcendência.**

**No ensaio você também define a poesia da Ana C como uma caça ao significado, ao significante. No meu trabalho, estou falando justamente desse efeito na poética da**

**contemporaneidade. Eu queria perguntar se você acha que, entre esses poetas mais influenciados, que fazem mais referência à Ana C., se há um certo exercício poético de caçar uma visão da Ana C. – apesar de que você comentou também que ela faz uma vampiragem com esses poetas...**

JH: A impressão que eu tenho é que toda a literatura quando alcança essa caça ao sentido, essa raiz do código, essa estruturação da linguagem ela necessariamente estilhaça as recepções em leituras muito diversas. Objetivamente o que estou querendo dizer é que, por exemplo, o Machado de Assis vai ser lido, no começo do século XX, como um escritor com determinadas demandas. Daí chega a Helen Calden e questiona se Capitu traiu ou não. O texto passou oitenta anos com uma leitura altamente machista até vir uma estrangeira e dar uma outra versão sobre o livro. Ao mesmo tempo, todas essas versões não se excluem. A poesia da Ana Cristina é embebida em psicanálise, muito baseada em uma busca do sujeito, de um sujeito-mulher. Só que estou dizendo isso agora, se eu a reler talvez eu te respondesse totalmente diferente: por exemplo, que a caça do sentido da Ana Cristina não se dá pela busca desesperada atrás do sujeito, mas atrás do ritmo. Eu acho que os diferentes poetas vão acabar capturando da linhagem de efeitos da Ana C. coisas que são do seu próprio interesse, caminho e desejo. É por isso que a Ana Cristina Cesar é um acontecimento, quase como um gênesis na poesia brasileira e em língua portuguesa. Ao meu ver, não há como não reescrever toda a poesia depois dela. A captura de cada poeta sobre ela vai ter a ver com o campo de interesse. Tem toda uma visão que diz que é o texto que lê a gente, não a gente que lê o texto, é o texto que te diz: “qual é o seu repertório disponível para me ler? Você vai ler o feminismo ou a psicanálise? Você vai ler o seu amor ou o seu medo?”

**JM: Eu tenho feito essa última questão para a maioria dos entrevistados e entrevistadas, muito motivada pela minha entrevista com o Armando Freitas Filho. A primeira entrevista que fiz foi com ele, e eu perguntei se ele achava que a Ana Cristina tinha algum efeito, alguma influência na poesia dele – e ele respondeu categoricamente que não.**

JH: Os homens têm respondido isso?!

**JM: Alguns homens sim, alguns homens, não. No entanto, justamente, no final da entrevista, ele disse que achava que os homens não costumam admitir a influência da Ana Cristina Cesar em suas obras.**

JH: Acho improvável que ele não tenha sido influenciado. É engraçado você estar dizendo isso porque eu tive um namorado que era super da literatura, e que foi o grande amor da minha, e ele várias vezes me dizia assim: “Não, mas Torquato Neto é muito mais interessante do que a Ana Cristina!”. Primeiro de tudo, eles não estão num páreo. Sempre que ele dizia isso eu ficava pensando: “eu não seria capaz de afirmar o contrário, mas por que você pode fazer isso com uma mulher, né?” Você nem perguntou, mas eu já respondo que acho que sim! [risos]

**JM: Então você observa esse comportamento nos homens?**

JH: Observo!

**JM: Porque eu acho que talvez os mais jovens com quem eu esteja conversando consigam assumir de maneira muito tranquila. O próprio Marcos Siscar que não é tão jovem, sempre assumiu, o Ismar Tirelli também. Conversei com o Guilherme Gontijo Flores e ele me falou que a Ana Cristina Cesar não é uma santa do altar dele.**

JH: [Risos] Que frase, hein, Guilherme? Todos esses que você está citando são relativamente meus amigos de formas diferentes, são pessoas de quem eu gosto. Essa frase do Guilherme eu até imaginava, mas acho que o Gui é um cara que está mais interessado nos gregos, acho que é outro rolê.

**JM: Exato, mas ele falou de outras mulheres que ele pesquisava, que causavam efeito nele. Ele, inclusive, falou que achava que quando lia a poesia da Ana Cristina Cesar ele não conseguia mimetizar, não conseguia trabalhar conscientemente com Ana C. porque ele considerava que entrava em deriva, acabava indo para as próprias piras dele...**

JH: Que interessante... Eu acho três coisas sobre isso: uma é que às vezes você abre um livro e vê na capa: “Prêmio Nobel” ou sua melhor amiga falou para você ler um livro, você lê e não te diz nada. Isso acontece frequentemente! Mas eu também acho que isso acontece na escrita da



Ana Cristina porque ela está sempre forçando uma zona do poético não ser poético e, para muita gente, essa noção de código não vai se encaixar, não vai abrir. Acho que interessava a ela ser intratável, ela até usa essa palavra. Essa ideia de ser algo indomável. No geral, as mulheres lidam melhor com essa ideia - aliás, as mulheres lidam melhor com tudo! [risos]

Como poeta mulher, sobretudo no mundo da literatura brasileira, é que o prestígio literário, quando atinge, por acaso mil, uma mulher, faz com que ela seja destruída em praça pública, sobretudo pelas redes sociais. Em algum momento, ela será! É o prestígio que vem com o cocô, violento, e não com o coco – quem me falou isso foi a Bruna Beber. É raríssimo o mesmo acontecer com homens, do prestígio vir com a desqualificação pública, e, normalmente, quando acontece é porque o homem é gay. É claro que isto está envolvido na legitimação da Ana Cristina em determinados contextos e públicos machistas: um sexismo arraigado na recepção da literatura, especialmente no que tange a ideia de sucesso e de prestígio. Se a gente lembrar da Hilda Hilst, vão falar “Ah, a Hilda falava com fantasma, era doida!”, ou “Ah! A Clarice é exagerada!” Alguém, por acaso, fala que Guimarães Rosa é exagerado?

**JM: Entrevistei a Laura Liuzzi e fiz uma pergunta a ela justamente sobre isso. É porque um crítico de um jornal escreveu que a poesia dela era discreta e sem espalhafato. Perguntei como ela havia recebido essa crítica porque, geralmente, não são termos pensados para a arte de poetas homens...**

JH: Total! É uma pergunta, Julia, uma pessoa que não sei se está no teu campo e acho que poderia ser muito interessante de entrevistar é a Laura Erber, porque eu acho que as visões da Laura sobre a Ana C são muito pertinentes.

**JM: Sim, eu pretendo falar com ela. Estamos trocando e-mails para acertar isso. Ela prefere fazer por escrito, vou mandar um roteiro de perguntas para ela.**

JH: Que legal que está sendo feito esse trabalho...é importante. Acho mesmo porque para mim, como poeta, é muito evidente que sem a Ana Cristina Cesar não é possível escrever da mesma maneira. Muitos dos meus colegas poetas, poetas de profissão, também sentem isso. Muito legal o que você está fazendo. Trabalhão que vai te dar para tecer tudo isso, né?

## Anexo 8 – Entrevista com Ismar Tirelli Neto

IN: Me conta, Julia, que projeto é esse?

**JM: Então, Ismar, eu estou pesquisando sobre o efeito da Ana C. na poesia contemporânea brasileira. A minha ideia é traçar uma linhagem estética dessa escrita na contemporaneidade. Essa questão foi uma sugestão da Heloisa Buarque de Hollanda no livro Explosão Feminista<sup>59</sup>, não sei se você já leu. Ela disse que a Ana C. foi um começo para muitas poetisas hoje. Então, eu resolvi pesquisar por aí, mas acabei percebendo um efeito em poetas homens também.**

IN: O homem centrado, cis, majoritário, eu não vejo muito o que ele tem que fazer com Ana C.

**JM: Eu falei com poetas que disseram que não tem ela como referência maior na escrita, mas que rolam alguns aspectos desviantes mesmo. No sentido de ler, fechar o poema e pensar sobre isso. Entrar em deriva com os poemas, não necessariamente mimetizar isso na própria escrita. Uma das primeiras entrevistas que fiz foi com o Armando Freitas Filho. Ele pareceu não concordar muito com a minha hipótese. Eu perguntei se ele tinha sido influenciado por ela, porque eu observo isso na poesia dele e até de forma muito mais direta, porque ele cita ela diversas vezes. Ele disse que não, que é mais velho que ela e que se tivesse alguma influência seria o contrário.**

IN: É muito complicado, porque eu não tenho a menor intimidade com o Armando. Eu sei que quem tem mais diálogo com ele é a Alice. Eles têm uma relação mais amistosa. Eu sentei com ele uma vez na Urca, foi divertidíssimo. Mas a gente não pegou amizade - nem antipatia, nem amizade. Mas, acho que a Ana entra na poética do Armando muito tematicamente, essa apropriação se dá por outro viés. Eu, pelo menos não a percebo como estrutural. Mas, é uma escrita assombrada. E deve ser muito complicado para um homem que estava o tempo todo lidando com essa assombração falar dela nesses termos. Porque, mal ou bem, é um macho. Então, “ele influenciou”. “Ele é o guardião dos papéis”. Tem essa coisa também que eu não consigo ver muito para além de uma relação muito antiquada e complicada de gênero.

---

<sup>59</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

**JM: Só que ele disse uma coisa muito curiosa na entrevista. Ele contou que fica muito espantado porque os homens não leem Ana C., não aproveitam dessa poesia como deveriam e como as mulheres fazem. Só que ele disse que muitos homens são influenciados pela Ana Cristina mas não admitem que são.**

IN: É o armário, né.

**JM: Essa questão de gênero acabou virando um tópico desse trabalho. Por isso, eu estou buscando falar com mais homens, para ver qual é essa relação, sabe.**

IN: É engraçado pensar nisso. Eu adoraria que a leitura se desse um pouco para além - entre várias aspas - do gênero. Porque realmente me parece que há uma presença fulcral. Alguma coisa vira o jogo com a Ana c. E vira o jogo para todo mundo. Não vira o jogo se você é somente X, Y, Z. Mas, ao mesmo tempo, acho que existe uma afinidade natural, existe uma coisa sirênica mesmo né, que as bichas vão atrás, que as mulheres vão atrás. E por quê? Porque a gente tem o que fazer nesse campo que ela abriu. Talvez o homem majoritário, o homem linear, o homem que narra a si próprio descomplicadamente, que não encontra dificuldade na estrutura do que está falando, ele não vai ter esse encantamento. E, novamente, já é super difícil falar em termos de identificação, porque ela é muito mais fina do que isso. "Ah eu super me reconheço nessa poesia", eu odeio gente que faz isso sabe. Acho um saco. Mas, ao mesmo tempo, você intui algumas preocupações que participam muito de uma vivência queer, de uma vivência minoritária.

**JM: O Silviano Santiago<sup>60</sup> falou que ela seria como uma das primeiras representantes do que a gente pode chamar queer na poesia brasileira.**

IN: Sim. Tem um termo que recorre no Armando também, que é "inaugural". A impressão que eu tenho é que o jogo vira, alguma complicação é colocada ali com a qual a gente vai ter que lidar para sempre. Independente da gente reconhecer o trabalho da pessoa ou não, ela se torna

---

<sup>60</sup> MELO, Gianni Paula de. "Um 'manual' para entender as 'crises' que marcam a obra da homenageada da FLIP de 2016". **Suplemento Pernambuco**, nº120. Fevereiro de 2016. Disponível em: [https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE\\_120\\_web.pdf](https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_120_web.pdf) Acesso em: 08/08/2020.

um prisma através do qual você lê as gerações anteriores. Ou você ignora, ou você participa daquilo de alguma forma. Em relação você está, tamanha a grandiosidade. Tamanho barulho, baque.

**JM: Você disse barulho. Nesse aspecto, o que você acha que te pegou, que te impressiona mais na poesia nela?**

IN: Aí eu vou ter que falar um pouco sobre mim, então me freie se eu ficar pessoalista demais. Estou publicando desde 2008, mais ou menos. O segundo livro<sup>61</sup> é de 2011 e corresponde a todo esse período de 2008 a 2011, que eu estava muito fissurado na Ana C. Muito. Muito mesmo. E aí, na época, fiz todo um percurso para pensá-la, tentando pegar as referências. Li Moriconi, Sússekind, a Luciana Di Leoni. Foi toda uma época que eu estava “caxias”, só não me lembro de ter pegado muito Armando. As mulheres e as bichas pensando Ana C me interessavam. Li dona Heloisa também. Na época, eu estava muito fissurado com essa ideia de uma intimidade complicada. E eu ainda não consigo decompor estilisticamente, porque, para mim, excede a questão do endereçamento, excede tudo. Me interessa a “bruxaria” que está em você trabalhar o tempo inteiro com a questão da intimidade não sendo íntima em nenhum sentido. Por isso, desconfio imensamente de quem entra com o discurso da identificação, porque é impossível você se reconhecer ali dentro, é impossível. O que me interessa, de fato, são as estratégias de sedução que ela emprega e, ao mesmo tempo, o fato dela ser extremamente escapadiza, praticamente incapturável, até hoje. O que se delineia ali é um pensamento sobre o que é a confissão. Porque ela não se dá. De alguma forma, ela incorpora elementos estilísticos do confessional, mas ela é profundamente descrente da eficácia da confissão. E isso, para mim, é muito interessante e continua sendo. Mas, na época que eu estava de fato predado, eram essas as coisas que ficavam me ocorrendo: “Olha que incrível isso, que trapassa fabulosa, que pega-trouxa”.

**JM: Você procurou conscientemente mimetizar isso no que você estava escrevendo?**

IN: Eu tenho a impressão de que não foi uma tentativa de mimetizar, de fato, mas acontece. Porque eu acho que, com todo autor que é muito singular, você acaba lendo e "sem querer"

---

<sup>61</sup> TIRELLI NETO, Ismar. **Ramerrão**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

você começa a escrever "que nem". Sabe? Guimarães Rosa, por exemplo. Meu Deus do céu! Eu aconselho meu aluno a não ler. Não leia que, em 15 min, já vai estar falando em 'jaguar'. "Isso aqui é de beber". De beber, nada! É uma bebida, você está bebendo. Então, eu tenho muito medo disso, e acontece de fato. Nesse segundo livro, o *Ramerrão*<sup>62</sup>, tem vários momentos ali que eu estou em modo Ana C. sem perceber muito bem.

**JM: Eu vejo algumas semelhanças na sua poesia em relação a Ana C. O humor é uma delas. Por exemplo, a ideia do "bistrô no museu do holocausto"**<sup>63</sup>.

IN: Olha! Ninguém fala nesse poema. Que legal (risos).

**JM: Esse poema me dá um estranhamento. É um lugar de memórias horríveis...**

IN: Imagina alguém tomando uma sprite lá. Me parece obsceno.

**JM: É uma ambientação muito improvável: um bistrô, um restaurante de estilo francês requintado, em um lugar de lembranças dolorosas. Essa união do impensável, do estranho, me lembra muito as construções da Ana Cristina. Como você observa isso? Você realmente foi no bistrô do museu do holocausto? Existe isso?**

IN: Não. Eu fui a pouquíssimos lugares na minha vida. É engraçado porque é essa junção dos contrários ou, até, pequenos absurdos. Tenho a impressão de que na cena doméstica há qualquer coisa de terrível, há qualquer coisa de profundamente traumático, desagradável, "engasgante". Alguma coisa que impede o raciocínio de se dar. Algo que impede a linearidade. Trava a formulação linear de um pensamento, de um conceito. E é engraçado, para mim, como a Ana C. inscreve isso em espaços que a gente identifica como mais remansosos: o espaço do diálogo entre amigas, o espaço da correspondência, da família, do encontro amoroso. Todos esses espaços que deveriam, de alguma forma, assegurar comunicação, troca, fluidez e relação, ali estão totalmente complicados. Então, é engraçado você ter vindo com esse exemplo, porque para mim era uma coisa mais de tentar trabalhar com o obsceno fora do espaço doméstico, fora

<sup>62</sup> TIRELLI NETO, Ismar. **Ramerrão**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

<sup>63</sup> "Bistrô no Museu do Holocausto", Ismar Tirelli Neto. Disponível em: <http://ruidomanifesto.org/tres-poemas-de-ismar-tirelli-neto/> Acessado em: 20/04/2021.

da familiaridade. Mas, o mecanismo é parecido. Pegar uma cena, um cenário e ver o que está errado ali. É uma certa atração maníaca pelo que está destoando, errado, pelo que está travando.

**JM: O poema “Conversa de senhoras” é muito sobre isso, não é? Eu imagino uma dessas senhoras falando que tomou um ótimo drink lá no bistrô do Museu do Holocausto quando ela foi viajar para a Europa. É essa união de estranhos que me lembra a Ana C.**

IN: Que legal. É bom saber isso, porque, para mim, pessoalmente, eu percebo que está embutido, está costurado. Não preciso mais fazer esforço para honrar a influência, está dentro.

**JM: Tem outro poema também que eu gostaria de comentar. Acho que o Museu do Holocausto tem uma questão de similaridade mais na temática, no mecanismo que você usa para criar a sensação de estranhamento, como você mesmo observou. Mas, tem um outro que eu gostei muito que chama “Posições de assumir frente ao mundo”<sup>64</sup>.**

IN: Nossa. Que legal você comentar esse também.

**JM: Eu achei genial, eu li várias vezes e cada hora tive uma impressão diferente. Sobre ele, eu vejo mais similaridade com a Ana C. na linguagem. No sentido das construções frases com palavras que tem começos parecidos, juntos, fazendo um sentido e uma sonoridade muito estranhos. Você começa: “de costa palestrando papada erguida”. Essa sonoridade é muito marcante na Ana C. Quando eu entrevistei a Angélica Freitas sobre esse efeito, ela me disse que o que mais impressionava na Ana C. é essa “loucura da linguagem”, e nesse aspecto eu também vi isso em você. Então, eu queria te perguntar como você observa a questão da linguagem na sua escrita, como você trabalha isso na sua poesia.**

IN: Em referência a Ana C., eu tenho a impressão que orbitam em torno dela pessoas que têm relações muito singulares com a própria língua. Não que a minha relação seja singularíssima, não é isso, mas é uma relação esquisita, tem uma esquisitice. Ou é um português atravessado por literaturas de língua inglesa, tem cacoetes disso; ou um passadismo mesmo. Para mim, tem uma coisa muito maníaca de palavras de antiquário. Eu gosto de usar vocábulos em desuso,

---

<sup>64</sup> Idem.

talvez como uma maneira de dizer justamente que o passado não termina, o passado não resolve, ele volta ainda que seja como adereço, como adorno. E aí, eu acho que tem uma relação a fim com o português. Um português esquisito, que é devedor de muita gente e está tentando sintetizar essas dívidas o tempo todo. Eu lembro de uma formulação do Moriconi que me acompanhou tempo, sobre a Ana C. ter uma consciência muito aguda dos dilemas do tempo em que ela está inscrita, ao mesmo tempo que ela é muito nostálgica. Então, aliar essas duas forças, para mim, é todo um jogo. É uma vontade de um passado que precisa ser complicada pelo contemporâneo. E uma vontade de contemporâneo que precisa ser complicada pelo dado do passado. De fato, é você servir a dois patrões. Tem momentos em que ela está extremamente marginal, mas é a *fucking* Emily Dickenson falando. E isso que é maravilhoso. Ela instaura isso até mesmo pela performance na vida. Pelo que se lê, naturalmente, pelo que se escuta, ela criou uma entidade “Ana C.” na tentativa de pessoalizar essa confusão. Então, é esse tipo de gente que me interesse. É a Emily Dickenson meio drogadita, meio confusa, sabe?

**JM: No Prozac.**

IN: Exato (risos). Dickenson medicada. É o punk que lê Jane Austen, sabe? Esse tipo de coisa que eu gosto. Então, toda pessoa que, de alguma forma, precisou ficcionalizar a si própria porque a sua pessoa não é “dada”, ou melhor, só é dada pelos outros: te dizem o que é uma mulher, te dizem o que é um veado. E você vê até que ponto aquilo adere ou não. Mas, o tempo inteiro você não está só vivendo, não é isso. Você está vivendo, se compondo e se ficcionalizando o tempo todo. Então, eu acho que, de alguma forma, pessoas que tem isso aderem e vão mais naturalmente para o trabalho dela.

**JM: O escritor José Castello tem um livro sobre perfis de escritores, e há um capítulo sobre a Ana C.<sup>65</sup> Lá, ele afirma que a maldição dela foi a beleza. Ele disse que a beleza física pouco espaço deixou para a palavra e que ela foi mais uma grande personagem do que uma grande poeta. O Reinaldo Moraes, em um vídeo sobre a Ana C. apresentado na Flip, fala sobre quando ele conheceu Ana C em uma viagem a Londres e que o ponto alto dessa experiência foi ter ouvido ela ir ao banheiro. Como você vê essa questão que foi criada dessa musa, trágica?**

---

<sup>65</sup> CASTELLO, José. A deusa da Zona Sul. In: \_\_\_\_\_. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 189- 210.

IN: O Reinaldo Moraes tem essa figura que aparece no livro *Tanto faz*<sup>66</sup> que é uma espécie de duplo da Ana C., que eu acho uma porcária. Eu não tenho a menor paciência para esse tipo de homem e para esse tipo de escrita. Eu vejo muito problema com esse tipo de discurso, sabe? Porque o que é interessante, para mim, é justamente o trabalho. E, talvez, à medida que o trabalho invade e conforma uma pessoa. De alguma maneira, o fato dela ter criado essa pessoa tão marcante é índice do trabalho dela. Novamente, ponto para ela. O mais interessante da Ana C. talvez seja isso: não há prisma por onde ela tenha errado. Não há. O que de alguma forma ela está prevendo todas essas reações, ela está jogando o tempo todo com isso, com aparência, com uma ideia de um dentro que não é fixável. E aí o macho enganado vira e fala: "ah, é uma mulher muito bonita, de chapelão". Você vê ela bocejando em 1981: "ahh que saco".

**JM: Eu quero colocar isso no trabalho, sabe: como existe esse lado de reverência que os poetas fazem, como você, Angélica, Alice, até mesmo o armando. Enquanto tem essas outras pessoas que criam uma imagem de musa trágica, compartilhando esse tipo de experiência estranha.**

IN: Como eu falei, eu tenho pelo menos a intuição de que ela antecipava isso. Porque participa da poética dela o fato de que aquilo que a gente exprime, diz muito mais sobre a gente do que o objeto que a gente está tentando fixar através do discurso. Então, depõem muito mais sobre Reinaldo Moraes o fato dele contar essa anedota do que realmente dizer alguma coisa sobre a Ana C. e isso está completamente integrado ao projeto poético dela. Eu acho muito legal pensar em termos de uma geração, porque todo mundo deve a ela, mas é difícil encontrar a mímese mesmo. Então, a Alice começa a escrever por conta do raspão com a Ana C., mas, no trabalho da Alice mesmo vê-se pouco. Vê-se uma recorrência de cena, mas a maneira como ela se coloca é muito mais ordeira. Aí deve a outras pessoas. Então é muito legal, ver como ela fica.

**JM: Por isso que eu coloco como efeito, que é o que a própria Heloisa falou, porque é algo além, que age de forma muito diferente nas pessoas.**

IN: E para mim é isso mesmo. Se perguntar como a gente se posiciona em relação ao Drummond é difícil de responder. É a mesma coisa com Ana. É um meteoro. Você está em relação, é axial, sabe? Não tem muito como desviar da Ana C. Eu consigo fazer isso com os

---

<sup>66</sup> MORAES, Reinaldo. *Tanto faz & abacaxi*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.



concretistas, sabe. “De Campos? *I dont know*”. Mas ela, não dá para contornar, tem uma parada no meio. É um meteoro.

## Anexo 9 - Entrevista com Nina Rizzi

**Data:** 08 de agosto de 2020.

**Meio:** Telefone.

**JM: Quem são as suas maiores influências em poesia?**

NR: Acho que a própria Ana Cristina Cesar é uma. O Caio Fernando de Abreu também, mas eu lia mais os contos. Mas acho que ultrapassa um pouco essa questão de gênero, as prosas dele são tão poéticas, né? Você lê e parece poesia. Assim como muita coisa dos poemas da Ana Cristina Cesar que parecem fragmentos, como se você juntasse um quebra-cabeças. Você vai montando uma história, uma peça, cenas... O Manuel Bandeira foi muito importante para minha formação. Inicialmente, foram esses três poetas.

**JM: O que mais te impressionou na poesia da Ana Cristina? Foi a forma, a linguagem, as apropriações dela? Essa é uma pergunta que eu acabo fazendo para todos os poetas.**

NR: Acho que a linguagem mesmo, as apropriações. Tudo, na verdade. Esse conjunto todo. Acho que a maneira como ela escreve, gera certa estranheza. A maneira como ela mistura idiomas, os artificios de cartas. Uma coisa que eu acho complicada, por exemplo, é que muitas pessoas que são marginais de verdade não gostam que usem esse termo para se referir a Ana Cristina e a patota dela, não é? Mas, eu entendo que é um termo linguístico e não social. Sempre explico para as pessoas que “não é marginalidade social, é marginalidade linguística” e eu acho que é isso que eu gosto nela: a afronta ao ponto de marginalizar a própria linguagem. Enquanto muitos iam por um caminho, ela foi por outro. Essa mistura de gênero é muito interessante, porque enquanto ela está escrevendo cartas, bilhetes, qualquer coisa, para um ente apaixonado, publicar isso é como uma afronta. Esse é o projeto poético dela. Isso é bárbaro, né? A pessoa pensar num projeto poético que é radicalizar com a linguagem. Gosto muito também do fato de ela ser tradutora e do pensamento crítico que ela colocou em relação a isso.

**JM: No seu poema “moraesiana, 2”<sup>67</sup>, há uma referência que eu vejo, por exemplo, na poesia de Ana C., que é exploração dos objetos de um universo feminino que resultam**

---

<sup>67</sup> “moraesiana, 2”, Nina Rizzi. Disponível em: <https://revistagueto.com/2017/11/15/cinco-poemas-6/> Acesso em: 21/04/2021.

**com que o corpo e a sexualidade submergem o texto. Como você observa isso na sua produção.**

NR: Tem até um outro poema meu que se chama “Coraline”, que fala sobre uma mulher que tem problemas no corpo. E lembro que uma vez comentaram: “Impressionante como vocês da poesia contemporânea gostam desse negócio de corpo”. É, a gente ri mesmo, porque só rindo, né? A pessoa não entendeu nada. Desde Safo a gente fala do corpo, não é? E o corpo do texto é um corpo, não é? Eu acho que é isso, Júlia, o texto, ele é um corpo. Quando a gente escreve, mesmo que a gente seja tímido e não queira se colocar no texto, ainda assim isso já é colocar um corpo. E, em relação à minha produção especificamente, eu falo muito mesmo, assim, tematicamente sobre objetos cotidianos, a minha herança mesmo. O que herdei desse pessoal que veio falando antes de mim: o Bandeira, o Caio, a Ana, porque isso torna o texto palpável... Eu penso que essa roupa, esse vento, o lençol da lavadeira... O lençol que está no varal e quando o vento bate joga um cheiro... Essa é a força das coisas palpáveis, não é? Uma necessidade de mostrar um corpo.

**JM: E não é uma coisa gratuita, em si. Ou banal, só por colocar. E como é que você vê hoje essa ideia de “poesia de mulher” Hoje, acho que as poetas se assumem muito mais feministas e tratam mais desse tema mais abertamente. Eu queria saber como essas questões sobre gênero aparecem nos seus poemas e como você busca isso. E, também, tem uma questão que marcou muito nesse projeto, que foi, eu entrevistei o Armando Freitas Filho, que foi grande amigo e curador da Ana. Ele afirmou assim, categoricamente, que ele não foi influenciado pela Ana Cristina César. Ao mesmo tempo, ele falou que os homens não admitem essa influência.**

NR: Você sabe que eu comecei a escrever na Internet 20 anos atrás, justamente em um site chamado “Escritoras suicidas”<sup>68</sup>. Ele ainda existe. Esse nome é justamente para repensar a escritura feita por mulheres e brincando com essa ideia de que as mulheres são histéricas e que só vão entrar para a história ao se matarem. Acredito que tudo que a gente é, a gente leva para o texto. O texto não é uma coisa que fica flutuando, um fato aleatório, que não tem nada da gente. Mesmo que você não queira, alguma coisa está ali. Você escreve a partir de algum dado, a partir de algo que você viu, de algo que você pensou, de algo que você gostou. Acho que você

---

<sup>68</sup> Disponível em: <http://www.escritorassuicidas.com.br/> Acesso em 21/04/2021.

é capaz de ficcionalizar coisas muito particulares. Então, acredito que existem textos que são escritos por mulheres, mas também existem textos escritos por homens. Por exemplo, a vivência de um homem negro, que foi preso, dá a ele uma visão que eu nunca vou ter. Eu posso escrever sobre um homem negro que foi preso, é claro que eu posso, mas a minha imaginação talvez não vá além. Existe uma literatura feita por homens, existe uma literatura feita por mulheres, por pessoas negras, periféricas, indígenas, agora existem várias classificações. As pessoas podem dizer poesia periférica, podem dizer poesia de mulher, mas ninguém fala o que é “poesia de homem”, ninguém fala que é, sei lá, “poesia de rico”, “poesia de branco”... É só poesia, né? É lógico, mas eu acho importante marcar. Quando a gente fala que é poesia feita por mulheres, estamos marcando que as mulheres estão fazendo isso, quando, ao longo dos tempos, elas foram proibidas, elas precisaram usar pseudônimos. E, assim, sobre a sua última pergunta, que foi muito curioso isso, muito sagaz da sua parte perceber que ele não se vê como um influenciado, mas, ao mesmo tempo, diz que nenhum homem vai dizer que é influenciado, não é? Ele já é mais velho, mas eu acho que essa geração nova, de *millennials* pra cá, eles estão melhorando, sabe? Bom, espero não estar enganada. Mas, assim, muito difícil pra eles mesmo é assumir, né? Então, eu aprendi muito com mulheres... É difícil pra maridos dizerem que “eu aprendi com uma mulher”, é difícil pra pessoas dentro de empresas assumirem que “eu aprendi com uma mulher”, é difícil para subordinados ter uma chefe mulher, enfim, é muito difícil para os homens estar ao lado das mulheres e isso não deprecia em nada ter aprendido junto, ter estado junto, mas... Os homens precisam fazer muita terapia, pra se livrar disso.

## Anexo 10 - Entrevista com Marcos Siscar

**Data:** 20 de outubro de 2020

**Via:** E-mail

**JM: Você acredita que Ana Cristina causou algum efeito na maneira como você constrói o seu trabalho poético?**

MS: Em primeiro lugar, queria agradecê-la, Julia, pela possibilidade de participar dos diálogos que você está propondo em torno da poesia de Ana Cristina Cesar. Agradeço, também, especialmente, pela leitura que fez do meu próprio trabalho, o que se percebe na elaboração das suas questões. A obra de Ana Cristina Cesar certamente tem relação com questões que venho trabalhando quando escrevo poesia. É um interesse que envolve memórias das leituras que fiz da poeta, é claro, mas que se explica também por certa proximidade com as questões poéticas de sua época e, possivelmente, por algumas fontes comuns de formação intelectual. É sobretudo, para mim, uma relação que veio se intensificando em anos mais recentes, à medida que a poeta se tornou também objeto de meu trabalho como professor e pesquisador.

**JM: No seu primeiro livro *Não se diz*<sup>69</sup>, vejo algumas afinidades de sua obra na maneira com que Ana C. trabalhou com o “não-dito”, que ela definiu como os vazios, saltos e silêncios que aparecem no texto. Por exemplo, no poema “Mau infinito”<sup>70</sup>, você elabora o não-dito em torno da ideia da dor. Ana C., em “Fisionomia”<sup>71</sup>, fala sobre a “outra dor que dói”. Observo, dessa forma, que os dois poemas estão embasados nessa incapacidade de elaborar uma enunciação precisa da dor. Gostaria de saber se Ana C. pode ser uma possível referência para essa elaboração, ou então, se você consegue observar hoje essa afinidade entre os textos.**

MS: Ana Cristina Cesar não era uma referência imediata para mim, na época de *Não se diz* (publicado em 1999). O livro foi escrito em grande parte na primeira metade dos anos 1990, quando eu vivia na França. A afinidade é possível, embora não me pareça adequado colocar as coisas em termos de “referência”, neste caso. Há um outro campo de encontro no qual essas

---

<sup>69</sup> SISCAR, Marcos. “Não se diz” In: \_\_\_\_\_. **Metade da arte**. Rio de Janeiro: Ed.7Letras. 2003.

<sup>70</sup> Idem, p. 83.

<sup>71</sup> CESAR, Ana C. “Fisionomia. In.: \_\_\_\_\_. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 230

afinidades podem ser colocadas, que é a leitura não apenas de uma tradição moderna da “mentira” poética (bem conhecida), mas também de discussões das humanidades, sobretudo da teoria francesa. Ana Cristina Cesar era leitora da psicanálise, da antropologia, da filosofia, da crítica literária, interessada em questões que foram discutidas intensamente nos anos 1960, 1970 e 1980, no Brasil e na França. Essas leituras e questões contam bastante para mim, também. E podem resultar em modos de pensar que valorizam isso que você chama de “não-dito”. É assim que vejo em primeiro lugar o movimento de convergência que tenho com a poesia de Ana Cristina Cesar. Tomei conhecimento da poeta depois da publicação de *A teus pés*<sup>72</sup>, quando iniciava meus estudos de Letras. Mas uma leitura mais atenta da poesia dela só veio mais tarde, após a conclusão do meu doutorado (cujo tema foi a obra de Jacques Derrida) e minha volta ao Brasil. Outro fator determinante nessa aproximação foi a experiência de ler a obra para ensiná-la. Podemos dizer sobre a experiência de ensino (e pesquisa) algo que às vezes dizemos sobre a tradução: que é uma forma muito especial de ler um poeta. Na virada da década de 1990 para 2000, como professor universitário, passei a dar cursos em que lia poemas de Ana Cristina Cesar. Passei também a orientar pesquisas de Pós-graduação que a tomavam como objeto. As coisas que escrevi e publiquei desde então – e que continuo a publicar – aprofundaram essa relação. Essa é uma história que ainda está em curso. Em relação especificamente ao tópico que você levanta, não vejo esse não-dito exatamente como uma incapacidade de elaborar o sentido, ou como uma constatação (crítica ou lamuriosa) da “crise da representação”, como se costuma chamá-la. Vejo mais como uma prática (*perifrástica*, como diz o prefácio do meu livro, escrito por Michel Deguy) que explora os inevitáveis deslocamentos envolvidos na elaboração do sentido; vejo-o, igualmente (pelo menos no meu caso), como disparador de uma ética da resposta: a ideia implícita na expressão “não se diz” é que há coisas que não são ditas, coisas “recalcadas” que precisam ser ditas. O poema “Fisionomia”, de Ana Cristina Cesar, remete à ideia da poesia como “mentira” ou como “fingimento” (para lembrar Fernando Pessoa). Diz que não se trata exatamente disso, e se propõe a redefinir essa outra “dor que dói / em mim”. Seria preciso se perguntar o que quer dizer “projeto / de passeio / em círculo”, por exemplo; em que o “malogro / do objeto / em foco” teria a ver com a “intensidade / de luz / de tarde”; de que maneira o termo “outra” modifica não apenas uma dor sentida, mas a própria noção de “dor”. No caso do meu poema, que você cita, há um diálogo com outros textos do mesmo livro, inclusive com o poema de abertura de *Não se diz*. O que está em questão é tanto a dor quanto a “arte” que a nomeia. Colocada como verdade da representação, a “mentira” persiste

---

<sup>72</sup> CESAR, Ana C. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

indefinidamente; ela nos impõe a espiral sem fim da falha da nomeação, ou seja, uma espécie de “mau infinito” (noção filosófica usada por Hegel). O excesso de inversões necessárias para lidar com isso se aproxima de uma gagueira sem fim, traindo algo que seria mais da ordem de um *escorrer*, daquilo que por definição escapa (por exemplo, entre os dedos). A microssituação narrativa colocada entre parênteses, ao final, interrompe bruscamente a deriva da formulação abstrata, associando a ela uma experiência afetiva, que traz em si descompasso semelhante àquele que o poema comenta.

**JM: Outro aspecto que observo na sua obra e na de Ana Cristina Cesar, está no jogo de revelar a intimidade ao leitor. Você buscou isso na escrita de Ana ou foi algo que desenvolveu por meio de outras leituras?**

MS: A intimidade é algo que sempre me interessou como poeta, mesmo antes de conhecê-la. Talvez conte aí o flerte com o “romântico”, que Ana Cristina Cesar profana ininterruptamente. De modo mais geral, os elementos da vida pessoal e afetiva (independentemente de serem ou não experiências vividas, independentemente de terem um “eu” como sujeito) são matéria fundamental da tradição que outrora chamávamos “lírica” e que hoje chamamos simplesmente “poesia”. Há muitas discussões a respeito disso, mas digamos que esse é um material que me interessa, ainda que de modo menos homogêneo que no caso dela. Quando se fala de intimidade, não se trata – isso já deve estar claro – de “revelar a intimidade” (como se *revela* um segredo); tampouco de revelá-la “ao leitor” (como se este fosse um receptáculo passivo e determinado para aquilo que tenho a dizer). Nesse sentido, prefiro não insistir no paradigma da simulação, do engano, do voyeurismo, do jogo de pistas: prefiro pensar em termos de uma intimidade eviscerada, invertida em coisa pública, e colocada na perspectiva de um outro (de um “leitor”, entre aspas) – uma intimidade que envolva esse outro, que acene para ele, que carregue as consequências de sua indeterminação. Ana Cristina Cesar conheceu (como também eu, depois dela) os *Fragmentos de um discurso amoroso*<sup>73</sup>, do Barthes, que é um livro muito fino sobre as minúcias da relação de afeto. Ana Cristina Cesar lia também Derrida. Pergunto-me se chegou a conhecer o livro *O cartão postal*<sup>74</sup> (de 1980), que a teria certamente interessado, com sua retórica da correspondência, com a figura de uma destinatária amada, o todo vinculado à discussão psicanalítica com questões de Freud e de Lacan.

<sup>73</sup> BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. Livraria Francisco Alves Editora S.A. Rio de Janeiro, 2ª Edição, 1977.

<sup>74</sup> DERRIDA, Jacques. **La carte postale, de Sócrates à Freud et au-delà**. Paris: Aubier Flammarion, 1980.

**JM: Em “Modo de usar”<sup>75</sup>, você faz uma referência à poesia despersonalizada de Mallarmé e retoma uma questão marcante na obra de Ana C., que é o teatro da sinceridade. Você acredita que o fingimento e o engano também são fontes para o seu trabalho poético? Como você observa essa questão hoje na poesia contemporânea?**

MS: Creio que já comentei alguns aspectos dessa questão, nas respostas anteriores. No poema que você cita, falo de “impessoalidade programada” para me referir à ilusão da ausência do sujeito em um poema. Aliás, não é bem uma ausência objetiva o que propõe Mallarmé, quando pensa em “despersonalização” – noção a meu ver mal compreendida quando é vulgarizada pela teoria e pela história literária. Associo o verso àquilo que chamo de “teatro da sinceridade”: é uma expressão que usei em meus estudos sobre Ana Cristina Cesar para descrever o trabalho que ela faz com a questão da mentira poética. É importante lembrar o quanto alguns críticos, naquele momento, estavam empenhados em se contrapor ao “mito” biográfico reconhecível na leitura de sua poesia, associada à intimidade. O “obscurantismo biográfico”, contra o qual a própria poeta militou incansavelmente, é um problema muito comum na recepção de poesia. Ocorre que, ao mesmo tempo em que há um discurso do *profissionalismo* poético, há também um interesse muito grande, da parte de Ana Cristina Cesar, pela retórica do segredo e da sinceridade – e esse jogo conflituoso é uma das marcas complicadoras/enriquecedoras de seu “teatro da sinceridade”. No poema que você menciona (do livro *O roubo do silêncio*), faço uma série de cruzamentos entre ideias associadas ao verso e ideias associadas à prosa. Vou invertendo projetos e resultados, até chegar numa solução aparentemente aporética, do ponto de vista da poesia: “não há verso simples, apenas prosa subvertida”. Como se a voz do poema, na sua aparente ingenuidade “sincera”, fosse não exatamente um ator convencido de seu papel num teatro pré-determinado, mas um gesto de subversão *pensante* das ilusões da “prosa” (sobretudo no que se refere à linguagem da comunicação, entendida como moeda de troca). Ao contrário da ideia comum de que resta à poesia, passivamente, abrir seu coração, trata-se de propor uma perturbação da estrutura da comunicação, na qual “eu” é antes de mais nada um dispositivo que requisita a abertura de/para um “outro”. Isso dito, não tenho certeza de que o “fingimento” e o “engano” são questões fortes para a poesia, hoje, da maneira como eram colocados. Há poetas que defendem a dimensão complexa da intimidade como portadora de um

---

<sup>75</sup> SISCAR, Marcos. “Modo de usar”. In.: \_\_\_\_\_. **O roubo do silêncio**. Rio de Janeiro: Ed.7Letras. 2006. p. 28.



projeto para a poesia (e o que escrevo poderia ser entendido nessa chave, naturalmente). Mas há também aqueles que continuam a oferecer outras soluções para a poesia, seja rejeitando a dimensão da “profundidade” da experiência como uma espécie de mística poética, seja rotulando reelaborações do real pela via do afeto como mero “sentimentalismo”. São mal-entendidos cultivados laboriosamente em relação à intimidade, em nome de uma postura “crítica” (poética ou social). Por outro lado, talvez a novidade contemporânea seja o reinvestimento na ideia do sujeito, que pretende fazer valer a identificação imediata entre sujeito poético e sujeito real, a fim de modificar politicamente seu “lugar”. É uma discussão que, do ponto de vista da *poética*, ainda é muito incipiente. O que talvez seja possível dizer é que há, em muitos casos (nos que me interessam mais de perto), um deslocamento da questão da subjetividade. Para alguns poetas e leitores de poesia, parece não interessar tanto se o sujeito de um poema corresponde ou não ao sujeito real: trata-se de constituir por meio dos seus agenciamentos um espaço interpretativo que pode ter relação com uma situação real mais ampla, com os “recalques” e “poderes” que nos constituem em relação à realidade. Claro que, quando isso acontece, nos reaproximamos decisivamente da inquietação que era também a de Ana Cristina.

**JM: No *Ciranda da poesia*<sup>76</sup> sobre a sua obra, Masé Lemos aponta a similaridade entre a ideia irônica de Ana C. sobre o “agora sou profissional” ao seu poema “Profissão de poeta”. Essa questão vai na esteira de João Cabral, em que se coloca a intenção de uma busca por rigor, mas que abre espaço para a elaboração de uma afetividade. Como você observa essa similaridade entre você e Ana C.?**

MS: Há pelo menos dois sentidos em jogo na palavra “profissão”: o de atividade profissional e o de declaração de fé. O sentido irônico da palavra usada em Ana Cristina Cesar (no poema “O tempo fecha”<sup>77</sup>, de *A teus pés*) refere-se apenas ao primeiro sentido. Já o sentido que sobressai (e é trabalhado explicitamente) no meu poema “Profissões de poeta” (do livro *Interior via satélite*<sup>78</sup>) é o segundo. Não me refiro ao primeiro sentido. Mas uma relação pode ser feita, é claro, até pelo fato de que a questão da sinceridade e a relação com o interlocutor estão em jogo nos dois poemas. O poema que inicia com “O tempo fecha.” Me parece muito representativo do modo como Ana Cristina Cesar se relaciona com o tópico.

<sup>76</sup> LEMOS, Masé. *Ciranda da poesia*: Marcos Siscar. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011.

<sup>77</sup> CESAR, Ana C. “O tempo fecha”. In: \_\_\_\_\_. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 79.

<sup>78</sup> SISCAR, Marcos. *Interior via satélite*. Cotia: Ateliê editorial, 2010.

**JM:** No seu último livro, *Isto não é um documentário*<sup>79</sup>, você dialoga com Ana C. através do trecho que escolheu para a epígrafe: “Percebo ainda que sou eu que sou vivida, sou eu que sou grafada, sou eu também que escuto em surdina o velho discurso que me grafa”. A associação de Ana Cristina em alguns de seus poemas parece então, de alguma forma, autorizada por essa epígrafe. Vejo-a, por exemplo, no poema “Isto não é um documentário”, em que você aborda a confusão entre vida e obra que se dá no trabalho poético, remetendo-se, inclusive, ao livro *Literatura não é documento*, em que Ana coloca em dúvida os aspectos autobiográficos retirados de uma obra e as pretensões de uma verdade documental. Essa associação é correta?

Estou consciente de que o título de meu livro *Isto não é um documentário*, seguido de uma epígrafe de Ana Cristina Cesar, vai suscitar quase de imediato essa associação com o texto *Literatura não é documento*, dissertação de metrado que ela defendeu na UFRJ (em 1979), aliás mais lembrado pelo título que pelo conteúdo. Mas o que eu pretendo com meu título é melhorar a compreensão da ideia aparentemente simplista de recusa do real. Quero dizer que *Isto não é um documentário* não defende a tese de que “literatura não é documento”. O poema homônimo, dentro do livro, aliás, dialoga mais diretamente com o documentário *Santiago*, de João Moreira Salles. Abusando talvez da memória que o leitor possa ter do paradoxo do quadro de Magritte (“Ceci n’est pas une pipe”), eu procurava recolocar a profunda ambivalência do *documentário* como metáfora de uma obra de linguagem que faz a opção pelo “real”. No sentido banal, um documentário é uma representação que traz consigo uma *prova de real*. Trata-se de mudar essa chave, e pensar qual seria o modo de realidade de um livro. O livro, de fato, não é um “documentário” em mais de um sentido. A ambivalência do título em modo negativo está no fato de que o livro é um livro de poemas (portanto, não é um documentário) e, metaforicamente digamos, é também (mais decisivamente, inclusive) um documentário. Se documentário quer dizer trabalhar com elementos da realidade, com a matéria explicitamente biográfica e histórica (datada inclusive), então meu livro é de fato um *documentário*. Embora não queira ser *prova de real*, ele é feito de real. Isto é, o real não só seu conteúdo, mas o suporte para uma *lógica* do desejo, ou do apego, que redefine nossa relação com a vida. Há diferenças importantes entre as expressões “literatura não é documento” e “isto não é um documentário”: a primeira é uma declaração que constata objetivamente determinado modo de tratar a literatura e que toma

---

<sup>79</sup> SISCAR, Marcos. *Isto não é um documentário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

posição (em estilo reflexivo, ensaístico) em relação a isso. Tem um tom de “manifesto”. A segunda é uma maneira oblíqua de tratar a nomeação, por meio da qual um livro de poemas se autodefine ironicamente, aludindo à sua situação de realidade. Nesse sentido, ficaria mais fácil relacionar meu título com o que Ana Cristina Cesar dizia a propósito de *A teus pés*: que não era propriamente um livro, mas que era *ela*; é ela que se coloca aos pés do leitor ao intitular seu livro dessa maneira. No poema “Dificuldade de fundo”, escrevo: “Aqui não tem documentário. É tudo verdade. Buquê da vida literal. Cinema de vestígios. Realismo do outro.” Não pretendo tratar o real nem como matéria de prova, de tese, nem como ficção disponível na superfície límpida e regrada de um filme que é projetado para a “plateia” (conhecida como “leitor”). Quero flagrar esse real em efervescência nos diálogos, na experiência de leitura, vendo e sendo visto pelos “buracos” na tela de projeção (como diz um dos poemas). Não o definiria como um “texto que desejaria não ser texto”, que desejaria saltar para fora do texto para escancarar o desejo, como dizia Ana Cristina Cesar. Não vejo muito interesse em fazer tal oposição entre texto e realidade. Mas certamente é um texto que deixa ver em si, como algo que o constitui (assim como a nossa linguagem e a nossas ações), os dilemas do desejo. A epígrafe de Ana Cristina Cesar (“Percebo ainda que sou eu que sou vivida, sou eu que sou grafada, sou eu também que escuto em surdina o velho discurso que me grafa”) me interessa no sentido de que, num certo nível da elaboração do real, já não se sabe quem escreve e quem é escrito. Não é uma declaração de fingimento, mas resulta da percepção de que minha vida está sendo *escrita* enquanto vivo, de que aquilo que me transborda é também aquilo que me define; de que ler já é estar sendo escrito, de certo modo. A tentativa que faço no livro, não só a partir da epígrafe, mas de vários outros elementos dialogantes (incluindo a referência ao documentário *Santiago*, a inúmeros filmes, a poemas de outros autores, a textos meus do passado) é tirar consequências dessa situação. São questões que aparecem em Ana Cristina Cesar, mas que tenho a impressão de não chegou a elaborar suficientemente, do ponto de vista crítico.

**JM: O que mais te chamou atenção na poesia de Ana C.? Está mais relacionado ao uso da linguagem, às apropriações das obras de outros autores ou a forma com que ela constrói o texto, como, por exemplo, o uso da escrita missiva?**

MS: Tenho a impressão de que o trabalho de Ana Cristina Cesar é bastante prejudicado ao ser lido como confessional, mas igualmente como pura ficção “profissional”. Não sei se por razões dessa ordem, ainda hoje é vista com muitas reticências por leitores habituais de poesia. O que ela escreve passa a me interessar quando fica claro o tipo de jogo que há no texto, no qual se

mobiliza o processo todo da “comunicação” (o lugar do “eu”, o estatuto da obra e a negociação com o leitor), de modo articulado com uma compreensão da tradição e das questões do contemporâneo. Tanto o jogo com a matéria íntima quanto a retórica de mobilização do interlocutor (e daí, eventualmente, o dispositivo da correspondência) saem valorizados, quando vistos a partir dessa perspectiva.

**JM: Entrevistei Armando Freitas Filho para esse trabalho. Ele foi categórico ao afirmar que a Ana não foi uma influência para a poesia dele (mesmo que ela tenha sido citada diversas vezes), mas disse também que muitos homens não admitem essa influência e que é uma pena que eles não souberam aproveitar a escrita de Ana C em seus trabalhos. Nesse sentido, ele disse que vê a Ana como uma referência maior para as mulheres, não só para as poetisas, mas também para as pesquisadoras. Dos trabalhos mais relevantes que observei sobre a poética de Ana C., você é um dos pouquíssimos pesquisadores homens a compor essa bibliografia, além de ser um dos únicos poetas homens fora da geração marginal a colocar essa referência explícita em seu trabalho poético. Como você encara essa questão de gênero que se formou em torno da obra da poeta? Você acredita que há uma resistência por parte dos poetas homens em assumirem influências femininas em suas obras?**

MS: Ana Cristina Cesar é uma poeta muito valorizada hoje, e sua legitimação passou a se associar também ao fato de ser uma mulher. Digo francamente (embora isso não seja bom nem ruim) que a questão do gênero, do modo como é colocada, não era um critério para mim no momento em que me interessei por reler a poesia dela mais de perto. Tratava-se principalmente de um interesse pela singular reunião de afeto, corpo e inteligência de sua poesia. Esse interesse provinha de estranhamentos e convergências de diferente natureza. Mas, claro, não deixava de ter relação com episódios de minha memória pessoal e afetiva. Não há como desconhecer que a situação de leitura hoje é completamente diferente e que ler Ana Cristina Cesar, ou uma autora qualquer, é quase que uma tomada de posição. Esse é um aspecto. Pessoalmente, acho que é importante, sim, reler e reavaliar autoras mulheres, sobretudo quando isso significa liberar obras de autoras mulheres dos paradigmas críticos e das práticas institucionais que prejudicam sua leitura. É muito provável que haja “resistência”, como você diz, em relação à produção feminina. Mas a questão muitas vezes se localiza no *modo de ler*, tanto quanto na questão de gênero, no sentido mais estrito. As duas coisas não podem ser separadas, mas tampouco assimiladas uma à outra. Esse é o problema com o qual as próximas gerações vão ter que lidar.

Dizendo de outra maneira, nem sempre o sentido de uma resistência é algo imediato. Quando é imediato, sexista, evidentemente precisa ser combatido. Porém, em se tratando de poesia, a discussão precisa incluir mediações e levar em conta questões que são *políticas* exatamente por serem *poéticas*. Pode acontecer, por exemplo, que a resistência à obra de uma mulher não se refira exatamente ao fato da autoria, mas ao vínculo que a obra tem com determinada concepção de poesia. A resistência pode ter relação com alguma ideia de “feminino” construída pela tradição, ou seja, por determinada expectativa masculina sobre o que é o feminino em poesia (é uma questão crítica discutida, inclusive, pela própria Ana Cristina Cesar); e pode ter relação também com alguma outra concepção de poesia não reconhecível, de imediato (como a retórica pouco programática ou militante, por exemplo). Cada uma dessas concepções de poesia traz consigo uma problemática crítica e histórica. É um efeito que pode se relacionar com a ideia de gênero, mas que certamente extrapola a questão de gênero. Ana Cristina Cesar elege Cabral, por exemplo, como contraponto de sua poética (e de sua geração), mas não nomeia a questão diretamente pelo viés do masculino. Talvez seja possível dizer que há uma visão de poesia em Cabral associada *historicamente* à literatura praticada por homens, embora não seja possível dizer que ela seja *essencialmente* “masculina”, já que é também praticada por mulheres. De modo geral, parece que Ana Cristina Cesar procura se situar em relação à poesia pela via de um raciocínio geracional, mais do que de gênero. Hoje, a situação é diferente. E é ótimo que estejamos atentos a isso. É uma questão política. E junto dela há também outras questões a se levar em conta, lembrando que a obra e a figura de Ana Cristina Cesar passaram, nos últimos anos, por uma valorização e uma institucionalização sem paralelo na poesia brasileira recente. Sem prejuízo para o interesse de sua poesia, esse processo precisaria ser entendido, também, na sua relação com o mercado editorial e com determinados deslocamentos de história literária.

**JM: Em uma entrevista para a tese de doutorado da Annita Costa Malufe<sup>80</sup>, você disse que a morte de Ana Cristina marcou a maneira como você conheceu a obra da poeta. Você acha que hoje há uma leitura de Ana C. sob a ótica da tragicidade? É impossível desassociar essa poética à ideia de seu suicídio?**

MS: Sim, meu “encontro” com Ana Cristina Cesar se deu por ocasião de matéria que noticiava sua morte num suplemento literário, pouco tempo após o suicídio. Foi algo que me tocou, como se eu descobrisse ali alguma coisa importante sobre a relação com a vida e com a poesia. A

---

<sup>80</sup> MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. FEPESP, 2011.

morte dela fez parte, por assim dizer, da minha formação afetiva e poética. Cheguei a escrever um poema, no início de 2019, recortando notícias dos jornais daquela época:

**NOVEMBRO 1983**  
**(elementos para uma hagiografia)**

*ela era linda com os cabelos de ouro sob o nostálgico chapéu de feltro marrom. comprei brigas ao defendê-la de colegas na década de 70 as mulheres não suportavam o brilho dela. ria alto como nem sempre fazem as princesas inglesas bonita que era um desperdício.*

*há trinta dias procurou-o em seu trabalho levava junto um poema recém-terminado. confessou que estava se sentindo emparedada passava por uma crise emocional gostaria que o médico lhe receitasse algo que a fizesse chorar. deixou-lhe uma carta de teor ainda desconhecido.*

*não há ninguém que lhe faça sombra as sombras que saltaram da tela para o coração conceitual e poético continuam em cartaz mesmo depois de ela ter passado o ponto e as luvas. a violência com que a geração que tem agora 30 foi forjada confundiu-a a escritora brasileira mais importante surgida nos últimos tempos.*

*alguns amigos vão organizar um livro com seus poemas inéditos durante a noite haverá um lançamento em homenagem textos e fotos estarão espalhados pelas paredes. era como uma rima e por isso difícil dissociar sua poesia de seu texto.*

*presta-nos o bom serviço de lembrar a poetisa. essa talentosa e linda menina que resolveu ir embora poeta 31 anos autora de a teus pés matou-se no dia 29 do mês passado.*

Isso faz parte do meu encontro com Ana Cristina Cesar. A questão da “mitificação” pelo fato de sua vida curta e trágica é um problema crítico, que marcou um momento de recuperação da poeta no início do século XXI. É uma discussão importante. Mas tenho a impressão de que essa discussão foi ficando em segundo plano conforme foram se estabelecendo de maneira quase irrecusável perspectivas que justificam, hoje, por outros caminhos, o vínculo entre a leitura da obra e a dimensão biográfica (o fato de se tratar de uma mulher, para retomar o assunto da

pergunta anterior). O problema crítico consiste em saber se não seria faltar com isenção deixar a leitura do poema ser influenciada pelo desenlace radical do suicídio. Vejo com muita descrença (e, no fundo, com reticências estratégicas) um programa crítico que se basearia na separação higiênica entre a leitura de poesia e as paixões ou as políticas do leitor. Aliás, não vejo o interesse ou a isenção como elementos que distinguem, de modo absoluto, uns críticos a outros críticos: há sempre uma retórica, uma política, uma paixão sob qualquer texto crítico. Por outro lado, entendo a crítica ao “mito literário” como uma demanda relacionada ao *entendimento* (há críticos mais rigorosos e críticos menos rigorosos, e é preciso valorizar o rigor e a exatidão) e à *poesia* (o que me interessa no nome “Ana Cristina Cesar”, a princípio, é uma obra poética, e é preciso não perder isso de vista). Em suma, a situação não é simples, mas creio que não se trata de optar de uma vez por todas entre reproduzir ou ignorar a relação entre a vida e a obra do poeta. O que eu teria a acrescentar é que, no fundo, a questão está mal colocada. Não é a morte de Ana Cristina Cesar que levanta a questão do heroísmo do poeta. Pelo contrário: é a existência de uma mitologia literária do heroísmo marginal e suicida que dá um sentido especial à morte de Ana Cristina Cesar. A radicalidade de posições, o “comportamento desviante” (como ela própria diz), a morte ainda jovem, agravada pelo suicídio, constituem um *topos* da tradição poética moderna, “maldita”. Constitui também um elemento importante do imaginário da poesia e da arte (inclusive pop) de sua época. A marginalidade como heroísmo, a abordagem algo explosiva das situações, disposta a precipitar as consequências, a encarar de frente o fim, ainda que seja um fim individual... são elementos recorrentes na “poética” dos anos 1960 e 1970. Não por acaso Torquato Neto é um poeta citado por Ana Cristina Cesar como caso exemplar desse “desvio”. Em outras palavras, não há como pensar em Ana Cristina Cesar sem o suicídio, mas, do ponto de vista da teoria e da história literária, isso não se deve a uma razão estritamente pessoal.

**JM: Você observa o efeito da poesia de Ana C. na obra de outros poetas contemporâneos? Quem?**

Esse cálculo dos impactos é muito difícil. Creio que minhas respostas às suas outras questões podem servir como um termômetro disso. A relação entre duas obras, ou seja, entre dois processos (e projetos) de subjetivação, é suscetível a encontros e desencontros: a encontros não previstos, a desencontros com hora marcada, a pressupostos falsos, a equívocos diversos. Nem sempre consigo ver Ana Cristina Cesar em autores ou autoras que são tratados como seus “herdeiros”. E tenho certeza de que você está bem-informada (mais do que eu, em todo caso)

sobre quem são aqueles que reivindicam essa condição. Uma coisa é certa: para os próprios autores, essa ideia de retomada e de continuidade pode se tornar uma camisa de força criativa, ainda mais no momento em que a obra da poeta passa a ser uma referência midiática e institucional. É uma armadilha, para quem escreve. Acho que o essencial, do ponto de vista do interesse pela poesia, é avaliar como cada poeta contemporâneo constrói *a sua* Ana Cristina Cesar, seja ao dialogar diretamente com ela em sua produção poética, seja ao explicar-se reflexivamente em relação a suas leituras. Não existe *uma* Ana Cristina Cesar: o que existe são interpretações, que dialogam com as Anas que já existiram ou que imaginam as que ainda podem vir a existir.



## Anexo 11 — Entrevista com Guilherme Gontijo Flores

**Data:** 01 de Outubro de 2020

**Modo:** Telefone.

**JM: Você disse que a Ana Cristina Cesar não é uma das suas maiores influências particulares. Quem são?**

GGF: Olha, essa pergunta é difícil. Parece mais fácil dizer quem não é, do que quem é. Eu acho que eu tenho grande influência de Drummond, algo que vem crescendo. Não é uma influência de fundação, mas está ali. Tem uma influência dos concretos, principalmente como tradutores. Tenho de alguns poetas estrangeiros, sou muito influenciado pelo [Federico] García Lorca, [Giuseppe] Ungaretti e pela cultura clássica, já que eu sou classicista. Daria pra resumir por aí. Acho que esses são os que carrego mais em minha formação. Eu também me sinto muito influenciado por coisas que eu estou lendo agora, mais contemporâneas, como a Anne Carson, uma poeta canadense. Eu fui ler Anne Carson sei lá, com quase trinta [anos], ela não foi essa influência direta de coisas que você vai ler com dezoito, vinte, vinte e poucos [anos], que acho que ficam meio assentadas no modo de olhar. Seria uma lista grande, no entanto, porque são sempre leituras que eu vou descobrindo.

**JM: Você falou agora da Anne Carson. Em entrevista, o Armando Freitas Filho afirmou que os homens não admitem que se sentem influenciados pela Ana Cristina Cesar. Você acredita que há uma resistência dos poetas em assumir a influência feminina?**

GGF: Eu acho que no caso da Ana Cristina Cesar, a lista de pessoas que colocam assumidamente a Ana como influência é disparado: o número de mulheres é maior que o de homens. Eu não sei se isso é uma questão de assumir ou não assumir, mas talvez diga muito sobre o caminho poético da Ana em relação às tradições dominantes nas Letras do Brasil, sabe? Eu acho que ela faz parte de uma tradição que foi jogada na marginália, mas que não é isso mesmo. Se a gente pegar um expoente dessa mesma geração, que é o Leminski, vemos que ele é muito ligado na tradição dos concretos, por exemplo. Meio sintético, apesar dele conseguir chegar nisso com todo um jargão erudito, uma fixação pelo saber que é fállica e, portanto tende a ser mais algo mais visado pelos homens. E a Ana C. tem por uma poética que abre para o discursivo, para o que às vezes parece mais delongado, ou até mais para poemas que parecem

ser organizados ao longo de uma deriva. Enquanto toda essa outra tradição é de concentração mesmo, não é? Então, muito "clichemente", daria para detectar esse polo. Se fôssemos fazer um diagrama muito besta para localizar, eu diria que há uma certa vertente que é racional, fálica, abstratizante, que é muito masculina. A Ana C. estaria em uma vertente que seria algo feminino, por recusar essas lógicas que mencionei. E é o tipo de poética que acontece em outras mulheres que ficaram fora do radar por um tempo. Tanto a Ana C., como a Hilda Hilst, a Maria Lúcia Alvim, que eu tenho ajudado agora a divulgar, são mulheres que, por não terem seguido o programa que teve mais sucesso na segunda metade do século XX, ficaram num certo lugar-sombra. Sombra no sentido pejorativo, no sentido ruim da palavra. Mas isso não quer dizer que isso é masculino *versus* feminino. Estou pensando aqui, o [Roberto] Piva, por exemplo, é um poeta que também pagou por ter feito uma poética que envolve outra ordem de deriva, de delírio, de experimentação que não cabia nesse mesmo modelo. Poderia estar enquadrado ali, junto com a Ana C., junto com a Hilda Hilst, apesar de serem todos eles muito diferentes. Eu queria entender porquê o Armando Freitas Filho pensa assim, talvez tenha algo de organização social do masculino e do feminino. Não sei, vou ficar pensando nisso. É uma questão de pudor de gênero. O Ricardo Domeneck é um cara que escreve muito sobre algumas poéticas que foram apagadas, mas eu não vejo ele falar muito de Ana C. Acho que Ana C., como para mim, não é santa do altar dele. Embora ele defenda radicalmente Hilda Hilst, agora ele também está defendendo a Maria Lúcia Alvim, o interesse pela Regina Colônia, que já lançou um livro e também está desconhecida. Acho que a Ana Cristina Cesar tem algo que é dessa aposta de um certo tipo de deriva que, ou capta alguém que está em busca de um modelo de deriva como experiência estética, ou então não capta. No meu caso, não capta muito. Eu tendo a ficar um pouco na tradição que acabou vencendo - não que eu queira ficar do lado dos vencedores, dos aportes antigos. Meu interesse pessoal, quando eu leio textos da ordem da deriva é que eu mesmo entro em deriva e abandono o texto, vou pensar sobre muitas coisas. Eu não acompanho a deriva do texto. Quando o texto entra em deriva, eu entro na minha deriva, que é outra.

**JM: Que interessante isso.**

GGF: É a minha experiência. E eu tenho grande afeto por isso, porque eu vou lá e tenho as minhas piras e acabo, às vezes, desconcentrado daquele texto. É um texto que tem facetas.

**JM: Mas, talvez, essa deriva seja um próprio efeito que ela causa em você.**

GGF: Sim, sim. Só que aí você acaba guardando menos daqueles poetas, no sentido concreto, material. Não guarda muito dos versos, não guarda imagens muito precisas. Tem algumas coisas da Ana Cristina que eu guardo que são muito fortes, acho que para a época eu imagino que tinha impacto bem poderoso. Mas, sabe, se você falar assim: “diz dois poemas da Ana C. que você guarda”. Eu não tenho. É uma imagem aqui, outra ali. Por isso que eu digo que não é santa do meu altar.

**JM: Tem alguma coisa que te impressionou na poesia da Ana Cristina Cesar?**

GGF: Ela parece uma poesia que foi feita depois do seu tempo. Eu acho é por isso que hoje a gente vê muito sobre ela. Não é um *revival*, porque quando eu era aluno de graduação, ela estava no repertório do que devia ser lido, mesmo que ela não fosse muito editada na época. Aí tinha que catar lá nos sebos as edições da [editora] Brasiliense. Foi mais ou menos nessa época que saiu uma edição do *Inéditos e Dispersos*<sup>81</sup> [1998], e aí agora a Companhia [das Letras] está editando. Ou seja, é uma tradição contínua de estar sendo reeditada, uma coisa até rara. O Leminski mesmo não tinha uma edição reunindo coisas dele há mais tempo que ela, embora costume figurar entre esses poetas mais lidos. O que eu acho é que ela tem algo fresco e não datável, enquanto o Leminski é mais datado, muito a cara da época, anos [19]70, começo dos 80. E a Ana C. tem uma sensação de escapar, até na própria organização da escrita poética e na obra ensaística dela. Tanto que o Álvaro Faleiros estuda no livro *Traduções Canibais*<sup>82</sup> [2019] o jeito dela traduzir, e mostra que ali tem algo muito significativo e que não foi ainda bem elaborado pela Academia. Acho que abre para algumas experimentações que passaram a ocorrer na poesia brasileira no final dos anos 1990, começo de 2000, que volta a ter um aspecto de discursividade, encarando a deriva como um projeto poético mesmo, deliberado. O Carlito Azevedo, por exemplo, não tenho memória dele ter lido Ana C. ou se ela foi algo importante para ele, mas me parece que tem um vínculo ali. Eu tenho essa sensação e isso me parece algo positivo, de que ela conseguiu fazer um experimento que não cumpria com demandas muito específicas do seu tempo. Mas, da mesma forma, estava ali. Não é algo atemporal, mas que não ficou só na onda.

<sup>81</sup> CESAR, Ana C. “Inéditos e Dispersos”. In: \_\_\_\_\_. *Poética*. São Paulo, 2013. p. 125-312.

<sup>82</sup> FALEIROS, Álvaro. *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Cultura e Barbárie Editora, 2019.

**JM: Você acredita que a leitura da obra dela está marcada por uma ideia de musa, bela e trágica?**

GGF: Ah, sempre existe isso, não é? O fascínio pelos suicidas. Na minha geração agora tem o Victor Heringer, que se jogou da janela. E aquilo também o levou a certo estatuto de trágico. É difícil também, porque é uma pessoa talentosa, fazendo uma obra que promete e tem esse corte abrupto do suicídio. Já indica o sofrimento, e parece haver um fascínio nisso, como um gênio atormentado. No caso da Ana Cristina Cesar, acho que tem duas coisas que dão força: o suicídio, que revela o tormento; e a outra é que ela é uma figura importante para uma retomada de um certo feminismo brasileiro. Por exemplo, naquele período, em que se fazia uma poesia objetiva, na esteira do Cabral e dos concretos, como preceptores mesmo - foi essa esteira que dominou o final dos anos 1970, 1980 e boa parte de 1990 - eu acho que ela entra como uma possibilidade de emergir uma linguagem outra, que faz com que o feminino apareça não só no nome das mulheres poetas, mas que dá voz a outros modos de poéticas. Eu vi na retomada dela na FLIP os poetas anunciando suas relações, não sei se de dívida exatamente, mas de influência mesmo. Tenho a sensação de que ela ocupa esse lugar, mais do que Hilda Hilst, por exemplo. A Hilda tem uma poesia amorosa em vários aspectos que não representa muito essa cena feminista. A Maria Lucia Alvim também não, porque faz uma poesia complexa, um prazer pela palavra arcaica. E o Piva, um cara que talvez entrasse por outro viés, ele é gay, não tem uma poesia voltada à questão da mulher. Então, isso mostra que Ana C. estava em um lugar muito singular na época. É uma poeta com esse tipo de força e capacidade de sobrevivência social. Aí junta uma coisa de fora do texto com uma coisa de dentro do texto.

**JM: Sobre muso, você já sabe um pouco. Você foi eleito um dos musos da FLIP de 2017<sup>83</sup>. Isso te assombra? Por mais que seja uma brincadeira, isso afetou, de alguma forma, a maneira como você observa ou como as pessoas observam o seu trabalho?**

GGF: Acho que não. O que mais rendeu foi piada, até porque a ideia foi essa. Eu acho que foi algo feliz porque, de fato, pararam de fazer esse espaço de musa da FLIP. Eu acho que tem esse problema que a Ana C. não conseguiu muito escapar. Ela tinha aquele perfil loura, carioca,

---

<sup>83</sup> MENA, F. ANGIOLILLO, F. MELLO, P. “Eleitos musos da Flip, Lázaro, Luaty e Gontijo revelam segredos de beleza”. Folha de S. Paulo. 30 de jul. de 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1905586-para-subverter-sexismo-lazaro-luaty-e-gontijo-sao-eleitos-musos-da-flip.shtml> Acesso em: 21/04/2021.

magra, que cabe muito em um modelo meio *Barbie* e a poesia não colaborava. Então, o lado musa é um desfavor para ela e a gente vê hoje essa imagem acabar, então eu acho que é saudável. O fato disso coincidir com a poesia dela voltar, acho que isso é uma luta, sabe? No que diz respeito à matéria sobre os musos, ela foi inteira feita de um modo cômico e quando me falaram eu entrei para fazer palhaçada mesmo.

**JM: Sim, quando te perguntaram quais são seus cuidados de beleza, você disse que toma banho e faz a barba.**

GGF: Sim! Foi piada. Mas eu acho que para as mulheres isso já pesou demais. A Hilda Hilst é outra que era muito bonita e que as pessoas se referiam à beleza. Aquilo compete com a capacidade de fazer poesia, e a pessoa paga um preço por isso, um preço que ela não deveria pagar. E a Ana tem isso, não sei se, para a vida dela, era um peso ou não.

## ANEXO 12 - Entrevista com Annita Costa Malufe

**Data:** 16/02/2020

**Modo:** E-mail

**JM: Você é uma das maiores pesquisadoras da Ana Cristina Cesar no Brasil, tenho utilizado muito os seus trabalhos na minha pesquisa e é uma honra poder te entrevistar. Muito obrigada! Gostaria de saber, então, como foi que você escolheu pelo seu objeto de pesquisa?**

AM: Obrigada, Julia. O mais importante é saber que nosso trabalho está sendo lido e sendo útil para que as pesquisas sigam adiante! Escolhi pesquisar a Ana Cristina Cesar no meu mestrado, na PUC-SP, em 2000 – lá se vão 21 anos... Foram minhas leituras de filosofia contemporânea e minhas preocupações mais amplas acerca da escrita que acabaram me levando a focar a pesquisa (que abrangia um grupo maior de poetisas) na Ana C. apenas. Ela se mostrou o “caso” mais interessante para abordar questões que me eram – e me são até hoje – caras acerca da arte e do pensamento. Por exemplo a questão da loucura – e de um certo “modo de operar” da loucura que estaria presente na arte (e não no artista). e, por exemplo, a questão do sentido e do não-senso, de que trato em muitos de meus textos.

**JM: Você já escrevia poemas antes de entrar em contato com essa obra?**

AM: Sim, escrevo desde a adolescência. E, mais sistematicamente, desde a graduação, que entrei em 1994, no curso de jornalismo.

**JM: Como leitora, o que mais te chamou atenção nessa poética?**

AM: Sempre digo que foi o fato de inicialmente eu não entender nada do que ela dizia, de sentir uma profunda “trava” na comunicabilidade do poema. Eu lia como quem passeia pelo ritmo e o som das palavras, captando atmosferas mais do que significações. E, no fim, essa é a questão (teórica) do “não-senso”, que até hoje me é cara, à qual dedico muito de meus escritos acadêmicos, em especial a partir da filosofia de Deleuze, para quem não há sentido sem o não-senso.

**JM: No livro “Explosão Feminista”, Heloisa Buarque de Hollanda te aponta como uma das herdeiras da Ana C. na poesia contemporânea. Você percebe um efeito da Ana C. no modo com que você escreve poesia?**

Não sabia dessa menção. Em 2016 fui chamada na mesa de abertura da programação oficial da FLIP, junto a duas poetisas, Laura Liuzzi e Marília Garcia, e fomos as três sob esse signo das “herdeiras” de Ana C (foi na FLIP em sua homenagem).

Talvez no meu primeiro livro haja mais isso que você chama de um “efeito Ana C.” que acho que deriva do fato de que à época eu estava convivendo diariamente com sua poética. Os procedimentos que estudei, investigando sua poesia, podem ter-se imantado na minha escrita, e sim, acho que isso aconteceu de modo mais evidente no *Fundos para dias de chuva* (2004)<sup>84</sup>. Mas depois foi-se diluindo, acho, nos outros livros.

Mas sinto-me herdeira de muitos outros autores, talvez mais do que da própria Ana Cristina. Como por exemplo os poetas do modernismo, sobretudo Bandeira e, depois, João Cabral. E, sem dúvidas, Ferreira Gullar, que me marcou demais; e a poesia dita marginal, da geração da Ana, e também Waly Salomão... E os poetas de fora, mais francófonos, como Edmond Jabès, Ghérasim Luca, Christophe Tarkos e, sempre, Samuel Beckett.

**JM: Você buscou mimetizar algo de maneira mais consciente?**

AM: Mimetizar não seria bem o termo, mas experimentar alguns procedimentos sem dúvidas; aqueles que eu ia descobrindo na poesia dela e achando interessantes... acabava por vezes brincando de “testar” na prática, mas não necessariamente em poemas que publiquei depois. Já levei esses procedimentos até em oficinas de escrita que ministrei. Acredito muito na “oficina” do poema, em sua marcenaria. Nos meus poemas que acabaram indo para livro, acho que persistiu algo que o estudo da Ana C. me deixou mais consciente: a ideia de que há sempre um interlocutor, quando escrevemos, por mais abstrato ou inominável que ele seja. Mas depois isso também se liga muito ao Beckett: a ideia de escrita como “companhia”.

**JM: Você acha que esse efeito funciona também como uma forma de autorização para um fazer poético mais livre de amarras e que coloca o feminino como centralidade temática?**

---

<sup>84</sup> MALUFE, Annita Costa. *Fundos para dias de chuva*. 7Letras, 2004.

O feminino nunca foi, para mim, um tema ou um “campo problemático” (para usar esse termo do Deleuze que quer dizer um campo de questões, investigações, preocupações que movem uma pesquisa). Trouxe um pouco de como a Ana C. via essa questão lá atrás, em meu mestrado, pois era algo que foi para ela importante em alguns de seus estudos, e me parece que era um tema de época (e que voltou hoje em nossa época atual). Mas para mim nunca foi um campo de problemas de fato. Já aceitei, mas me incomodo de ser chamada em eventos por ser uma “poeta mulher” e tenho receio das autoras que se agarram nisso como uma espécie de etiqueta. Mas acho que existe muito isso hoje e, de algum modo (talvez isso seja geracional), cresci com essa sensação de que há certa desqualificação quando te chamam para um “evento de mulher” ou “porque é preciso ter uma autora mulher na sessão” etc. Eu continuo sentindo isso. Quando um autor é homem, Kafka por exemplo: ninguém comenta que ele era homem! Acho isso sintomático...

Independentemente do feminino: acho que a poética da Ana Cristina tem uma experimentação ainda hoje rara em nossa poesia e nisso, sim, ela é uma poeta que pode ajudar a libertar a escrita de amarras, padrões e sentidos comuns. Mas não acho que ela é sempre lida ou incorporada desse modo, por essa potência de liberdade (que independe de gênero), que tem a ver, isso sim, com liberdade artística.

**JM: Quais são suas maiores influências para o seu trabalho?**

AM: Acho que respondi acima, quando falei de quem me sinto “herdeira” de certo modo. Mas faltou o T. S. Eliot, como também faltou o Chico Buarque de Holanda!

**JM: Vejo algumas aproximações entre alguns temas trabalhados por você em seus poemas com os da Ana C. Por exemplo, a ideia do não-dito e da elaboração sobre a dor. Como você observa essa associação?**

AM: Trabalho muito com o não-dito, com o silêncio, com o lapso, desde que comecei a escrever. Hoje penso que fui escrever para poder trabalhar com isso, com esse lapso, essa quebra, esse indizível ou inominável, que está sempre colado nas palavras e nos corpos. Acho que o não-dito me levou à Ana Cristina (mais do que Ana Cristina me levou a ele)! Já a elaboração da dor... não sei. Acho que toda arte – pelo menos a que me interessa – trabalha com



a dor, tenta achar, como diz o Deleuze, “alguma saída entre as pedras”, tenta restituir a vida de algum modo.

**JM: Por fim, você observa esse efeito Ana C. na poesia contemporânea de uma maneira geral? Que poetas você observa como seus “herdeiros”?**

Como disse acima, não acho que a Ana Cristina é em geral lida na radicalidade experimental de sua poética. O que sobressai mais, e ainda hoje, é a questão da confissão, do escrito de mulher, da exposição da intimidade... No meu mestrado, e depois mais lateralmente em meu doutorado, tentei mostrar um pouco disso e desmontar essa espécie de “armadilha” que existe na poesia dela. Armadilha que inclusive engloba a força que a própria figura da poeta exerce nas leituras realizadas. Interessante é que a própria Ana C. falava criar essa “armadilha” para o leitor desavisado, era intencional! Mas acho que ainda hoje, infelizmente para a poesia do nosso país, é essa leitura mais comum que predomina.

Há em Ana C. humor, há ironia, e há em toda sua geração de colegas poetas também esses traços, há uma rítmica especial, assim como há outros traços de subversão, que poderiam ser mais lidos e considerados.