

O RISO DE ANA CRISTINA CESAR: A POESIA ENTRE O CORPO E O TEXTO

Maria Beatriz Thibes¹

Resumo: O artigo busca pensar a poesia crítica, ou a crítica presente na poesia de Ana Cristina Cesar. A forte presença de uma *cena de intimidade* em sua poética, que chama, convoca o leitor a ler uma confissão e, no mesmo momento, o deixa com os fios abertos da leitura, os fios abertos da própria vida, do próprio corpo. É essa tensão entre linguagem e realidade, literatura e vida, corpo do poema e corpo do autor (da autora), que nos interessa aqui. Tensão (jogo) criados, na e pela linguagem, que seduz e (des)orienta o leitor, o corpo do leitor (da leitora). Seduz e sustenta o jogo (o gozo) que é a escrita, a leitura.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Roland Barthes; Hélène Cixous; linguagem; realidade; corpo.

THE LAUGHTER OF ANA CRISTINA CESAR: POETRY BETWEEN BODY AND TEXT

Abstract: The article seeks to contemplate critical poetry, or the criticism present in the poetry of Ana Cristina Cesar. The strong presence of an intimate scene in her poetics, which calls, summons the reader to read a confession and, at the same time, leaves them with the open threads of reading, the open threads of life itself, of the body itself. It is this tension between language and reality, literature and life, the body of the poem and the body of the author (the author herself) that interests us here. Tensions (games) created in and through language, which seduce and (dis)orient the reader, the body of the reader (the reader herself). It seduces and sustains the game (the pleasure) that is writing, reading.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Roland Barthes; Hélène Cixous; language; reality; body.

¹ Mestranda no Programa de pós-graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo (LETRA - USP). E-mail: mbzthibes21@gmail.com

Introdução

Gostaria de começar com uma experiência: a de ter ido ver, no dia primeiro de outubro de 2023, a peça *Ana Marginal: um navio ancorado no espaço*² - em cartaz no Espaço Elevador, na Bela Vista. A peça - dirigida por Nelson Baskerville e Anna Zêpa (assistência de direção), com dramaturgia de Michelle Ferreira - conta com três atrizes, três corpos, três mulheres, que são Ana e Cristina e Cesar, que são Ana Cristina Cesar, e que são tantas. As atrizes Nataly Cavalcanti, Carol Gierwastowski e Bruna Brignol se desfazem, se separam e se cruzam num ponto, no centro móvel da poesia.

Uma poesia que parece ser mesmo feita para ser dita em voz alta, em corpo alto. Poesia feita para ser encenada. Quantas vozes há na poesia de Ana Cristina Cesar? Quantos corpos? A peça não responde, mas encena - grita e cala, cala e grita - as diferentes vozes de uma mesma poesia, os diferentes corpos de um mesmo corpo poético-gráfico, poético-bio-gráfico, as diferentes vidas de uma (não tão mesma assim) vida. É com esse (nesse) cruzamento vida e obra, indissociáveis para Ana Cristina Cesar, que a peça trabalha. Indissociáveis na medida em que se re-inventam, mutuamente, uma à outra. Obra inventa vida, vida inventa obra. Ana Cristina Cesar é poeta, professora, pesquisadora, crítica literária, mulher. A poesia dela é feita disso tudo, nasce desses cruzamentos, das urgências, das tensões de ser várias. Há, portanto, uma preocupação, uma voz formal, estética, crítica na poética de Ana Cristina. Uma voz crítica, quase uma voz-diretora, que dá o roteiro, arma a cena, dirige, uma voz que pensa a cena. Um teatro que se pensa teatro. Uma poesia que se pensa poesia. Ana, que na peça é Cesar, a acadêmica, pensa a poesia. Cristina, a bailarina, vive. Ela mesma, corpo; ela mesma, poesia. Ana - a poeta - sente a poesia. Essas vozes não se sobrepõem, se horizontalizam: se desfazem, se separam e se cruzam no centro móvel do corpo. Também do nosso. Perceber-me ali, enquanto corpo, me fez de repente, leitora. O que devolveu a mim, o meu corpo, o meu riso. A peça traz esse riso, que é de Ana C., que é nosso, das mulheres. Um riso que acontece porque algo se liberou, vazou para fora, pelo corpo. O riso por onde escapa o desejo, o riso, ele mesmo, desejo escapado. Riso de quem se entregou ao desejo, e não resistiu a ele. Ler Ana C. é sempre se devolver a si mesma. Devolver-se a si, não sem uma boa dose de perda. Sonhei, na noite anterior à peça, que tinha perdido a apresentação, que seria em dia único, e acordei aflita, angustiada, como se tivesse perdido o voo. Ler Ana C. é também um pouco (um muito) como perder o voo. Para ganhá-lo: o voo do próprio corpo, este, não se perde - não sem angústia - se ganha,

² Peça em cartaz no Espaço Elevador entre os dias 9 de setembro a 30 de outubro de 2023. Projeto contemplado pela 16ª Edição do Prêmio Zé Renato de Teatro para a cidade de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura.

se inventa, se voa. Se ri. Esse artigo é re-escrito, então, depois disso, depois do teatro, depois dos risos e perdas que ele me trouxe. Teatro que no fundo sempre esteve ali, em cena na poesia de Ana Cristina. Cada parte deste artigo é uma lembrança (inventada) da peça. O artigo terá três partes: na primeira, trataremos desse lugar *fora de poder* que é a poesia, a partir das ideias de Roland Barthes, presentes em *Aula* (1977) ; na segunda, abordaremos a relação entre linguagem e realidade, a partir de autores como Marcos Siscar, Flora Süssekind; na terceira nos deteremos no corpo da poeta a partir do texto (sexto) *O riso da medusa* (1975), de Hélène Cixous. Todavia, não apenas o corpo escrito de Ana C., mas também aquele corpo com o qual ela vivia fora do papel. Além disso, estenderemos a discussão para nosso corpo de leitoras.

Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa.³

Ana Cristina escreve, num dos textos do póstumo *Inéditos e Dispersos* (1985) : “Discurso fluente como ato de amor” / “Não ter posição marcada, ideias, opiniões, fala desvairada / “Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa” (CESAR, 2013, p. 237) Ao escrever isso, ela parece estar conversando com a questão central para Roland Barthes, presente em *Aula*⁴ (1977), e cara a grande parte de sua obra: o discurso de poder - inscrito, sempre, desde toda a eternidade humana, na linguagem. (BARTHES, 2013, p. 12) Roland Barthes traz a literatura para o centro circundante da discussão, dizendo-a, sonhando-a como um lugar de onde e por onde se pode chegar a experimentar “o fora do poder”. É, pois, justamente nos discursos do saber que se revelam (se impõem), os discursos da arrogância, de poder - dos quais Barthes parece desejar se distanciar. Ele diz: “A literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas - que sabe muito sobre os homens.” (BARTHES, 2013, p. 19) Saber algo, saber de algo, saber muito sobre: o saber acompanhado, jamais apenas o saber e ponto final. O saber reticente: saber-sabor. A literatura vai, portanto, dar a conhecer, ensinar, fazer saber, por vias diferentes - porque carregam, em sua forma, imaginação e fantasia: bases da liberdade:

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua

³ Cesar, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 237.

⁴ Transcrição de sua Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Collège de France, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977.

obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua: desse ponto de vista, Céline é tão importante quanto Hugo, Chateaubriand tanto quanto Zola. O que tento visar aqui é uma responsabilidade da forma [...] (BARTHES, 2013, p. 17-18).

A pergunta parece ser, então, essa: os saberes (as ideologias) estão presentes no texto literário e, mais especificamente, na poesia, mas como? Circulares, circundantes, caminhantes. Segundo Barthes, “a literatura assume muitos saberes.” (BARTHES, 2018, p. 18) E o faz de maneira indireta, quer dizer, “não fixa, não fetichiza nenhum deles [...]”. (BARTHES, 2018, p. 19). Os saberes caminham (dançam) ao ritmo das festas: [...] “as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa.” (BARTHES, 2018, p. 21).

A delicadeza da qual fala Ana Cristina é uma delicadeza, da linguagem literária, poética. Linguagem que cria linguagem e (se) faz reparar, se esconder, se multiplicar enquanto tal. Ao assumir delicadeza, ela assume também a possibilidade de dizer, voltar atrás, repensar o que foi dito, como foi dito, ou ainda, a de não dizer: guardar segredo: “É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso” (CESAR, 2016, p. 14). Ana C. não se rende ao dito, claro, confesso. Ela parece ir até lá – lá onde o discursivo e o sobressalto se encontram: “Veja-se os meus livros: entre a prosa e a poesia, entre o discursivo e o sobressalto.” (CESAR, 2018, p. 415). Parece ser desse (nesse) encontro, que sua poesia se faz sentida, se faz sentido. Assim, nessa (des)ordem.

O que são, então, esses não-ditos? São ditos - de outra forma? Ditos - delicadamente? Perversamente? Perverso porque plural, porque livre, porque *do desejo*:

Essa liberdade é um luxo que toda sociedade deveria proporcionar a seus cidadãos: tantas linguagens quantos desejos houver: proposta utópica, pelo fato de que nenhuma sociedade está ainda pronta a admitir que há vários desejos. Que uma língua, qualquer que seja, não reprima outra: que o sujeito futuro conheça, sem remorso, sem recalque, o gozo de ter a sua disposição duas instâncias de linguagem, que ele fale isto ou aquilo segundo as perversões, não segundo a Lei. (BARTHES, 2013, p. 26)

A delicadeza de que fala Ana Cristina é a delicadeza (perversa), a perversão (delicada) do desejo. Tanto em Ana Cristina quanto em Barthes, a delicadeza assume

uma totalidade vulcânica, estilhaçada, circular. O desejo nunca é, o desejo está, está sendo, e sendo muitos, muitas:

Não sou idêntica a mim mesmo
sou e não sou ao mesmo tempo,
no mesmo lugar e sob o mesmo ponto de vista.
Não sou divina, não tenho causa
Não tenho razão de ser nem finalidade própria:
Sou a própria lógica circundante⁵

Esse poema de Ana, escrito em 1969, e publicado no póstumo *Inéditos e Dispersos*, em 1985, cujo título *poema óbvio* causa certa estranheza - uma vez que as questões do poema são óbvias e, ao mesmo tempo, parecem carregar e ser a própria anti-obviedade em si. Quer dizer, essa não-linearidade do desejo, do sujeito, da própria poesia vai ser tema e forma para Ana Cristina Cesar. Para ela, assim como para Barthes: “tantas linguagens quantos desejos houver” (BARTHES, 2013, p. 26)

Essa relação entre linguagem e poder, linguagem e desejo é tema do poema *sete chaves*, do livro *A teus pés* (1982):

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história
passional, que guardei a sete chaves, e meu coração bate incom-
passado 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.⁶

Há um segredo (escondido, guardado a sete chaves). Há um interlocutor, que parece de início ser o próprio leitor – ou alguém outro que caminha ao lado dessa voz *da enunciação*. Ela o convida: há um convite – no início, íntimo e biográfico: “Vamos

⁵ Cesar, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 172.

⁶ Cesar, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p 14.

tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história” / “passional, que guardei a sete chaves, e meu coração bate incom-” / “passado entre gaufrettes.” Ora parecemos estar *dentro* do poema, como personagens dele, ora observamos, à certa distância, o que se passa. Entre interlocutores e espectadores (*les voyeurs*): vemos a cena, nos é dado ver (entrever?) o que pede o interlocutor: “Conta mais essa história, me aconselha” / “Ihas como um marechal-do-ar fazendo alegoria.” (CESAR, 2018, p. 81) É pedido (pedimos) ao *sujeito da enunciação* que conte a história, *mais essa história*. Na ação mesma de “aconselhar a contar”, se obriga a contar, podemos talvez dizer. Há algo de violento nisso. Uma violência talvez intrínseca à própria língua, que inibe a criação artística e da qual a poesia, sendo festa, escapa – tenta escapar. Como dito anteriormente, ao tratar da *literatura* em sua *Aula*, Roland Barthes a coloca num lugar *fora de poder*. A língua, o idioma, mostrou Jakobson, está sempre a serviço de um poder e “se define menos pelo que permite dizer do que por aquilo que obriga a dizer” (BARTHES, 2013, p. 13). Se a língua é fascista, pois “obriga a dizer” (BARTHES, 2013, p. 15), o que nos resta é trapaceá-la. Daí a literatura e a poesia – em constante “deslocamento que exercem sobre a língua”, em constante “responsabilidade da forma” (BARTHES, 2013, p. 18).

Quem pede, pede *como um marechal-do-ar fazendo alegoria*. Pede, aconselha, obriga: controla o voo. Daí talvez a rapidez da *voz do enunciação* em anunciar: “Estou tocada pelo fogo” [...] / “Eu nem respondo” / “Nem te conheço.” A enunciação rapidamente se inflama e muda o tom. Nesse sentido, o diálogo parece ser repensado: vou contar, mas não da *forma* que você “aconselha”, não da *sua forma*. Quer dizer, se de início é dito - confesso que o que se seguirá é uma *história passional*, mais adiante, noutra tom, a voz diz estar *tocada pelo fogo*. Outro tom, outra linguagem. Ana C. refaz a cena, (re)conta a história – sem dizê-las, *com arbítrio silencioso*, não as descreve: coloca-as diante de nós.

Ana Cristina aparece e desaparece nesse poema que, não à toa, se chama *sete chaves*. O que nele está tão guardado? E de quem, para quem? Para quem eu abro o jogo e revelo a cena? De quem eu (me) escondo? – o poema parece perguntar. O poema (a poesia) de Ana Cristina Cesar pergunta, mas não responde – lança os dados. Ficamos assim: à margem. Não há revelação. É dado, portanto, ao interlocutor (ao leitor) o gozo do corte, do desvio, de (se) perder. Barthes, em *Prazer do texto* (1973), diz:

Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isso que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não interessa; o que ele quer é o

lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo do gozo (BARTHES, 2013, p. 12).

O que, de início, parecia confissão, agora é *inconfissão*. Ana Cristina repensa e reconta a história – não sob “aconselhamento” do *marechal-do-ar*, quer dizer, dribla a censura do interlocutor, com arbítrio silencioso, tira versos de uma *festa* que não sabemos qual é, ela não confessa a origem (talvez a leitura? a própria poesia? o corpo?). Cabe a nós puxarmos os fios. Segundo Michel Riaudel (2020), Ana Cristina Cesar “constrói os textos para você achar que descobriu uma referência ou uma fonte, mas por trás há uma outra eventualmente, sempre de um modo abissal.” (RIAUDEL, 2020, p. 182). E a leitura é mesmo isso: um puxar de fios, como Ana Cristina diz: “Ler é meio puxar fios, e não decifrar” (CESAR, 2016, p. 301) Ana C. dribla a censura do interlocutor, faz aparecer as margens, (se) aparece – no movimento mesmo do desaparecimento. Além de driblar a censura, ela a devolve como gesto-projeto poético (e político). Gesto que espelha e devolve, a arbitrariedade (o silêncio, a censura) de um discurso de poder porque, antes (não sem perda e desconforto) desloca e abre, em vez de estabelecer – ensina e (se) dá a ver da maneira mais ampla possível e, por isso mesmo, não ver. Entrever.

Gesto poético perverso não pela destruição que engendra, mas pelo lugar de perda (e gozo) que deseja. Daí o *arbítrio silencioso*, irônico, um silêncio outro, delicado e perverso, aquele que não é mudez – porque reconcilia e abarca sem excluir: o silêncio da poesia, fora do lugar de poder. Silêncio de perda, de gozo – provocado por textos que nos põem, como diz Barthes (2013) “em estado de perda, desconforto (talvez até certo enfado), fazem 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, 2013, p.20-21) *Sete chaves* começa de uma forma e termina de outra. O que estava guardado no poema, nas mãos da poeta (um segredo, uma confissão – aquilo que é contado num diário: a verdade?) termina por ser posto como responsabilidade (de invenção) do leitor. Se no início temos uma aparente confissão, o poema se movimenta e entra (nos faz entrar) em crise. O poema parece passar por pequenas perturbações, onde a *voz da enunciação* muda o tom: ela não entrega, não confessa nada, se distancia: “Nem te conheço”. Ao final, nos é dada a responsabilidade (a possibilidade) de criação, a de ler em seu verdadeiro pacto. Ana C. nos seduz e depois nos *passa o ponto e as luvas* (CESAR, 2016, p. 14). Ana C. nos seduz para que passemos a (nos) inventar.

Nesse sentido, a delicadeza de Ana Cristina, que nesse poema, e talvez possamos dizer em sua poética em geral, se revela (e se esconde): a intimidade, a busca pelo outro, o interlocutor, esse corpo a corpo que é a leitura, faz parte de um projeto poético que se debruça sobre suas próprias questões, sobre as questões da linguagem, da poesia. Aos pés do próprio fazer poético, aos pés da poesia, podemos

dizer. A tais coisas Ana Cristina Cesar parece se render. Ana insiste na *maldade de escrever* (CESAR, 2016, p. 71), se rende à *verdade do desejo*, às *verdades dos desejos* (BARTHES, 2013, p. 26). Verdade que é, sempre e a cada vez, comunicada delicada e perversamente:

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.⁷

Aventura bruta (em versos)

Ao lermos Ana Cristina Cesar, é, pois, importante lembrar que seus textos são múltiplos e, como diz Riaudel (2020), “cheio de artimanhas e pequenas ciladas de linguagem, como os jogos de palavras, ambiguidades.” (RIAUDEL, 2020, p. 181). Não estacionar numa primeira leitura (subjetiva, confessional) parece ser uma das “chaves” para ler a sua poesia. No lugar, então, de encontrarmos uma poesia subjetiva, confessional “derramada”, reveladora de um mistério, encontramos textos que se fazem, se fingem íntimos – e isso atrai, seduz o leitor. Segundo Riaudel: “O texto da Ana Cristina Cesar suscita um desejo de curiosidade, de se intrometer [...] A grande arte de Ana Cesar era fingir que era espontâneo, e ela consegue fingir muito bem, quando não é.” (RIAUDEL, 2020, p. 178) Quer dizer, encontramos isso de maneira construída, consciente – e o mistério (a poesia) se guarda como é: “enigmática, cifrada, jogo” (RIAUDEL, 2020, p. 178)

Ora, a relação entre realidade e linguagem vai ser tema central da poesia de Ana C., ou melhor, a “superação da relação ingênua entre linguagem e realidade”, o “distanciamento entre o real do poeta e aquilo que escreve”, como bem lembra Marcos Siscar (2011, p. 17-18). Nesse sentido, ela parece se aproximar, ficcionalmente, de seu leitor. Ana C. se apresenta e se ausenta: um eu confesso dentro do jogo ficcional (um *je(u)*, podemos talvez dizer), dentro de uma poesia *construída e penosa* (CESAR, 2016, p. 309), como descreve Ana, em depoimento no curso de literatura de mulheres no Brasil, ministrado pela professora Beatriz Resende, na Faculdade da Cidade, em 1983. Ana C. constrói a intimidade: a inventa. A linguagem (literária) finge a intimidade, mesmo nos casos de gêneros como diário e carta, gêneros privilegiados por ela e por

⁷ Cesar, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 71.

seus colegas poetas marginais nos anos 70. Ana C, no entanto, subverte a proposta do grupo:

Utilizar o diário aqui não parece ter a mesma intenção comunicativa de seus colegas. A diferença é facilmente sentida: o diário não traz uma revelação muito esclarecedora, ele não fornece uma revelação, a descoberta de um segredo [...] A linguagem-diário que encontramos não é aquela do desvelamento de coisas íntimas, ela não é mais a reveladora de um mistério, não é a mensageira das confissões de alguém que se escancara e se derrama, sem pudores, nas páginas de seu “querido diário”. Isso porque algo sempre parece ocultar-se por detrás de cada frase, de cada ideia. (MALUFE, 2009, p. 142)

Assim como Malufe (2009), Sússekind (1995) pontua a diferença entre a dicção de Ana Cristina e seus colegas marginais. Ana C. perverte “a lei do grupo” dos anos 70: em vez de “vida real”, apresenta, ou melhor, *representa*. Ficcionaliza:

Ana Cristina, ainda em meados dos anos 70, ficcionalizaria correspondências e jornais íntimos, como nas “Três Cartas a Navarro”, assinadas por “R”, guardadas na pasta rosa de “inacabados, soltos ou rejeitados”, nas quais brinca diretamente com o que chama de “obscurantismo biográfico”. (SÜSSEKIND, 1995, p. 41)

Flora Sússekind, em seu belíssimo ensaio *Até segunda ordem não me risque nada* - escrito originalmente em 1989, e publicado em 1995 - define a poesia de Ana Cristina Cesar como “arte da conversação” (SÜSSEKIND, 1995, p. 9) - e o faz superando a ingenuidade da confissão, tal como pontua Siscar (2011, p. 17) - o faz assinalando a *dicção construtiva* da poesia de Ana Cristina, dicção composta por uma “série de textos em mútua conversação”. (SÜSSEKIND, 1995, p. 41). Para a autora, Ana Cristina une o bruto e o construtivo, o texto e a vida, a linguagem e a realidade - o que confere à sua poesia uma voz, uma voz crítica:

Como voz, e não propriamente como personagem, auto-retrato, emblema geracional ou figura com máscaras ou contornos fixos, é que se define o sujeito nos textos de Ana Cristina Cesar. E como colagem de falas, sucessão de tons, ritmos, conversas, que se singulariza sua forma de composição poética. O que, em parte, sobretudo porque

expressa geralmente em primeira pessoa, se conduz a uma sensação de marcada intimidade (daí, talvez, a sedução voyeurística com que certos leitores se apropriam de seus escritos como exemplares de uma zona de indistinção entre lírica e biografia, por outro lado, revela um constante exercício de aproximação a uma das vertentes mais marcadas da poesia moderna: a do monólogo dramático, a de textos que se apoiam simultaneamente numa forma teatralizada de composição e num efeito lírico. (SÜSSEKIND, 1995, p. 13)

Quer dizer, é justamente porque se trata de uma poesia que se pensa, se constrói, se encena, se dramatiza - que podemos pensá-la como crítica, que podemos nela verificar a presença de uma crítica. Segundo Marcos Siscar:

[...] o poema é crítico não somente quando rompe com o individualismo da experiência biográfica do real, não somente quando reintroduz o “relaxo” da experiência contra o “capricho” da tradição (para retomar as palavras de Leminski), mas sobretudo quando evidencia sua desconfiança em relação ao espírito de continuidade com o real, de maneira mais ampla. Quando chama para dentro do poema - de um modo que não é simplesmente teatral, no sentido da ilusão produzida, mas *dramático*, no sentido da intensidade - a cumplicidade ou a irritação de um outro. Ou seja, quando introduz uma ambivalência provocante, uma brecha que esvazia a oposição e a hierarquia entre vida e poesia. (SISCAR, 2011, p. 25)

Ora, a poesia de Ana Cristina é, justamente, essa poesia que mistura as fronteiras entre vida e poesia, sem perder a dramatização. A poesia é poesia, e não a vida, apesar de contê-la, apesar de sê-la. O que está em jogo aqui é a “responsabilidade da forma” (2013, p. 18), de que fala Barthes. A vida, a intimidade está o tempo todo na poesia de Ana C., mas está *em cena*, provocante, metamorfoseada:

A poesia é construída e o poeta, um fingidor. Desde o momento em que a vida passa para o poema, ela se perde ou se transforma. A biografia num poema não pode, diz ela a propósito de uma edição das cartas de Álvares de Azevedo, ser tomada “ao pé da letra”. Entra no poema é uma metamorfose. No poema, saímos do material bruto e entramos na literatura. Trata-se de uma produção de sentido, da criação de uma nova realidade. (SISCAR, 2011, p. 15)

A biografia, a intimidade na poesia de Ana Cristina é, então, encenação, provocação, *intenção estética*. Não sabemos sua motivação intrínseca: sua *intenção pessoal*, é verdade, mas como ela mesma diz: “acho que não interessa de jeito nenhum.” (CESAR, 2016, p. 297). As intenções pessoais são sempre várias, o que interessa, no entanto, e que se revela no livro, diz a autora: é a *intenção estética*⁸ (CESAR, 2016, p. 297).

Uma de suas intenções estéticas parece ser o desvelamento. Desvelamento de uma intimidade (inventada), desvelamento do leitor. Ana C. nos chama, nos tira do esconderijo: nos desafia, nos embaralha e emaranha. Ao nós: autor-leitor. Autor-com-leitor. A autora mesma diz, em *Crítica e Tradução* (2016): “A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro.” (CESAR, 2016, p. 294). Nesse autor-ao-leitor, autor-com-leitor: o outro. Esse outro-interlocutor é, não à toa, não ao acaso, preocupação da escritora:

[...] de repente... eu me defrontei muito de perto com a questão do interlocutor, eu comecei, fui fazer poesia e tal, mas de repente, isso aí me incomodava muito. Quem é esse interlocutor? Inclusive, não sei se vocês notaram o título do livro, *A teus pés*, pés de quem? Muita gente me perguntou: aos pés de quem? Muita gente brincou com esse título. Para quem é? Muita gente se intrigou com isso. Quer dizer, não é que seja alguém determinado. Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor [...] (CESAR, 2016, p. 295)

Ainda que não seja alguém determinado, a leitura atualiza, autoriza quem lê (a ser um *eu*, a ser um *outro*, a ser). Mas ao aceitarmos o convite, parece nos alertar: não se esqueçam de que estão a mirar pelo olho mágico: atentem-se, leitores, ao fato de que leem: a leitura é um pacto. Nesse pacto, portanto, a confissão (ou o que parece sê-la) pode não ser. Se for, é inventada: inconfissão⁹.

⁸ Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso literatura de mulheres no Brasil, ministrado pela professora Beatriz Resende, na Faculdade da Cidade, em 6 de abril de 1983. A transcrição das fitas foi feita por Ana Cláudia Coutinho Viegas e Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro. A edição é de Beatriz Resende.

⁹ Mariana Cobuci Schmidt Bastos (2018), em seu mestrado, percorre a escrita de Ana Cristina (em *A teus pés*), dizendo-a uma “escrita sob o signo da paixão”: escrita desejosa, mobilizadora, misto de angústia e felicidade (p. 11). Apesar de *paixão* evocar aspecto amoroso, “derramamento lírico”, Ana Cristina enfatiza que não transcreve sua intimidade, ou subjetividade, uma vez que isto é impossível.

Essa poesia construída, penosa, acaba – começa – por envolver (seduzir) o leitor ao próprio processo de leitura. Quer dizer, a autora, consciente do próprio (fazer o) discurso, da própria (construção da) voz, chama o leitor a conhecer a sua, chama o leitor a (aprender a) ler. Se “Ana tira o eu do esconderijo”, como afirma Alice Sant’Anna, no prefácio de *Crítica e Tradução* (CESAR, 2016, p. 14), ela também tira o você: o eu-leitor: nós – não mais objetos, mas sujeitos ativos frente ao texto.

Quer dizer, os textos de Ana Cristina são um convite ao gesto: um movimento duplo, no qual estão espelhados (e empenhados) autor-e-leitor. Autor-com-leitor. Empenho, engajamento, *exercício ontológico do corpo*. Maurício Ayer (2019) afirma que o leitor acolhe em si o corpo do outro. O corpo que escreve convida, o corpo que lê acolhe o corpo que escreve:

Escritor e leitor, ambos são poetas. Ambos vivem o exercício ontológico do corpo, o exercício do sentir e dar a sentir. A escritura é a carícia. [...] Quem escreve projeta-se num corpo ausente que o acolherá e lhe dará corpo em outro tempo e lugar; quem lê projeta um gesto de autoria, uma respiração que tratará de atualizar, de dar corpo em seu corpo. (AYER, 2019, p. 90-91)

Ou ainda, como diz Paul Zumthor (2007): “O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma.” (ZUMTHOR, 2007, p. 53). O texto se estabiliza (cumprindo seu papel, seu corpo) quando desestabiliza (acaricia, toca) o leitor. O texto se (des)estabiliza quando acolhido por outro corpo. É, então, no (a partir de um) corpo desestabilizado – porque atravessado por outros – que se estabelecem deslocamentos (de leitura, tempos, lugares). O texto vibra, o leitor o estabiliza ao acolhê-lo: se desestabiliza e desestabiliza o texto: “Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade.” (ZUMTHOR, 2007, p. 53).

A leitura é, portanto, espaço de liberdade, jogo, (co)criação: desejo. *O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja*¹⁰, diz Roland Barthes, em *Prazer do texto* (1973). Ana C. não está alheia a essa prática poética, a essa reflexão teórica. Consciente – convida, convoca, chama – *é para você que escrevo* (CESAR, 2018, p. 55). Como visto acima, existe a preocupação obsessiva com o

Trata-se da paixão como técnica. E, também, de uma técnica apaixonada – é aí que a escrita da autora se torna mais complexa. Pois se Ana Cristina enfatiza o seu olhar crítico, o poema como construção, assumindo a distância entre linguagem e realidade, ela faz disso algo não puramente “cerebral”, mas afetivo. (p. 11)

¹⁰ Barthes, Roland. In: *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 11.

interlocutor, Ana Cristina mesma diz isso. Existe a pergunta constante *escrever para quem?*¹¹, como aponta Mariana Cobuci Schmidt Bastos (2018). Não sabemos *para quem*, tampouco *onde* esse outro-leitor está. Importa mobilizá-lo, seduzi-lo:

Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “drague”), sem saber onde ele está. Um espaço de gozo fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. (BARTHES, 2015, p. 9)

Isto é, para o Barthes de *Prazer do texto* (1973), a leitura é pacto, jogo, sedução. Ora, também a poesia, a *intimidade* da (na) poesia de Ana Cristina é pacto, jogo, sedução. Provocação: “A referência ao ‘exibicionismo’ da intimidade não deixa de ser uma estratégia que afere o tom de sua poesia, dentro de uma visão específica do que seria a capacidade crítica e/ou sedutora do poema.” (SISCAR, 2013, p. 24)

Barthes diz que o escritor deve *dragner* o leitor, é exatamente disso que ele está falando, dessa capacidade *sedutora* e, por isso mesmo, *crítica* de um texto, de uma poesia. É a palavra posta *em cena* que interessa, a palavra como teatro, roupagem, jogo:

O jogo é de extrema importância na teoria e na prática barthesianas: jogar com as palavras (trapaceando na língua) é ao mesmo tempo uma atividade sem finalidade outra senão a do próprio jogo (função estética) e uma tática de crítica e transformação da ideologia congelada nas repetições languageiras (função política-utópica). Essa tática consiste em *jouer* (jogar) e *déjouer* (frustrar, baldar). (BARTHES, 2013, p. 98).

Não é, então, o por debaixo que interessa, é a luva, enquanto palavra posta em cena, teatro. Enquanto jogo, trapaça, fingimento. Na verdade, nós, leitores, ficamos a desejar o por debaixo, a mão nua e pele e entregue. Isso, no entanto, não nos é dado a ver, pelo menos não totalmente, ou verdadeiramente. Daí a dinâmica *jouer-déjouer* (jogar-frustrar), fortemente presente na poética de Ana Cristina.

¹¹ “Ainda que cada livro apresente problemas específicos, no conjunto e na organização, de *A teus pés*, é possível notar um caráter propositivo, já que, durante os poucos anos em que publicou suas obras, vê-se que a poeta se manteve fiel à pergunta “*escrever para quem?*”. (p.11)

Aliás, é mesmo na (com a) contradição que Ana Cristina Cesar parece mobilizar o leitor. Ana C. se apresenta e se ausenta, se mostra e se esconde. Parece ser nesse entre-lugar ou lugar-nenhum, radicalmente ambíguo, que a poesia dela e o *prazer de seu texto* acontecem: “[...] é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.” (BARTHES, 2015, p. 16). Nesse sentido, vale lembrar do que diz Marcos Siscar:

A poesia de Ana C. é provocante ao decepcionar ou interromper uma expectativa de oposição: por um lado, ela interrompe a “franqueza” artística de um sujeito que se assume como tal, consciente de seu papel manipulador; por outro, o discurso do corpo material do poema é interrompido pelo filete de sangue, que remete ao corpo próprio do sujeito. (SISCAR, 2011, p. 26)

Para o autor: a poesia de Ana Cristina frustra, decepciona na medida em que reafirma em nós - leitores e leitoras - o desvio da “franqueza”, da “confissão”, da “intimidade” para um lugar de *cena*, de *linguagem*. É o caso do poema *sete chaves*, de *A teus pés* (1982), citado no início deste artigo. É também o caso do poema a seguir:

O tempo fecha.
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos
que não largam! Minhas saudades ensurdecidas
por cigarras! O que faço aqui no campo
declamando aos metros versos longos e sentidos?
Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não
sou mais veja, não sou mais severa e ríspida:
agora sou profissional.¹²

Esse poema, como o poema *sete chaves*, acontece na fusão entre intimidade e profissionalismo, entre realidade e linguagem. Há de início alguém “extremamente apegado aos acontecimentos da própria vida” (SISCAR, 2011, p. 26), que depois se revela *profissional*, consciente de *ser - na linguagem*:

¹² Cesar, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 12.

Ser “profissional” não é apenas ter domínio de sua arte, é também trair a paixão, a espontaneidade ou a gratuidade envolvidas na leitura de um poema. A palavra marca um distanciamento em relação ao impulso de identificação do leitor com o poema, ao estabelecer um contraste com o aspecto caloroso do início. “Agora sou profissional” é um modo de dizer: isto é apenas um poema; quando digo isso, sou apenas um efeito do poema; no momento em que sou mais franca, também sou mais “fingida”; quando exponho meu segredo, deixo claro que o segredo não vem ao caso; que meu segredo mais íntimo é que não há segredo. (SISCAR, 2011, p. 29)

A voz do poema, a *voz da enunciação*, sabe, se sabe poeta. Quer dizer, a poesia, a poética de Ana Cristina é uma poética com força crítica, força da própria consciência/artifício da escrita, como bem diz Flora Süssekind: “A consciência da escrita barrando, já nesses poemas e prosas breves de meados da década de 70, a possibilidade de uma literatura ingenuamente expressiva.” (SÜSSEKIND, 1995, p. 41) Não contar um segredo, mas encená-lo. E nos chamar para fazer parte da cena. A poesia de Ana C. é pacto, sedução. Aventura bruta (em versos).

O riso-recado de Ana Cristina Cesar

Hélène Cixous começa seu *O riso da Medusa* (1975) assim:

Eu falarei da escrita feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto - como no mundo, e na história -, por seu próprio movimento. (CIXOUS, 2022, p. 41)

O que Cixous diz em *O riso*, não é o que Ana Cristina Cesar diz em sua poesia, diz *não dizendo*, diz *encenando*? A poesia de Ana Cristina não é, no que diz respeito à forma, um manifesto. É poesia. Não diz que vai dizer nada, apenas diz, encena. No entanto, talvez não seja absurdo pensar que existe, sim, um manifesto, um recado, um grito. Ana C. grita. Grita o quê? O próprio corpo. Grita a si, a nós, mulheres. Ana quer

o tempo todo gritar a si mesma, se escrever, se inventar. E nos convida a fazer o mesmo. Nesse sentido, a poesia de Ana C. parece ganhar um tom coletivo, um tom *de e para* mulheres e, por isso mesmo, um tom de manifesto. Um convite à escrita, a habitar o próprio corpo, a se escrever.

Quem é Medusa, e o que ela tem a ver com Ana Cristina? Segundo Cixous (1975):

Bastava que Medusa mostrasse todas suas línguas para que os homens saíssem correndo: eles confundiam essas línguas com serpentes. Precisava vê-los fugir, tapando os ouvidos, com as pernas e também outras partes do corpo bambas, ofegantes, já sentindo a mordida. Eu até achava a cena engraçada. Porém, mais tarde, o Homem voltava de costas, de um golpe forte, com sua espada ereta, sem nem mesmo olhar o que fazia, cortava a cabeça dessa infeliz. Fim do mito. (CIXOUS, 2022, p. 27)

Medusa era de identidade indefinida, monstruosa, causava medo e, por isso, deveria ser decapitada. Ora, as mulheres não correram e correm esse risco o tempo todo? Não por serem, de fato, monstros - mas por terem desejo. Desejos. Por terem seus desejos caçados. O *desejo* das mulheres sempre foi caçado, pelas pessoas erradas, em geral, pelos homens. Só quem deseja pode caçar o próprio desejo, só a mulher pode caçar o próprio desejo. Ana Cristina sabia bem disso. Estava em busca de seu desejo, estava em busca de escrevê-lo, imprimi-lo no texto. Temos muitas marcas do corpo no texto de Ana, marcas do sexo de mulher:

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura. (CESAR, 2016, p. 70)

Essa impressão do corpo no texto pode ser vista em vários poemas, correspondências, cartas. O interessante é que há um movimento do corpo para o texto, como se o corpo sempre *lembrasse*, solicitasse a escrita, e vice-versa. Também a escrita, no momento em que ela acontece, sempre *solicita e lembra* o corpo:

olho muito tempo o corpo de um poema
perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue nas gengivas¹³

Parece ser nessa tensão entre escrita e corpo que a poética de Ana Cristina acontece. Como vimos anteriormente, a poesia de Ana C. está entre realidade e linguagem, vida e texto, corpo e escrita. E que corpo é esse que precisa se escrever? Por que ele precisa ser escrito? E como? “Corpos calados, em silêncios, em revoltas áfonas” (CIXOUS, 2022, p. 65) - corpos que precisam se dizer:

Se a mulher sempre funcionou “dentro” do discurso do homem, significante permanentemente reenviado ao significante oposto, que aniquila sua energia específica, que rebate ou sufoca seus sons tão diferentes, é hora dela deslocar esse “dentro”, de explodi-lo, de revirá-lo e de se apropriar dele, de o transformar em seu, compreendendo-o, tomando-o em sua própria boca; que, com seus próprios dentes, ela morda a língua dele, que ela invente uma língua para enfiar nele. (CIXOUS, 2022, p. 66-67)

“Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem.”, diz Ana Cristina (CESAR, 2016, p. 76). Ana C. procura a sua voz e nos dá a ver, a ouvir a nossa, suas leitoras, interlocutoras. O tempo escutamos a voz de um corpo, de um sexo de mulher, gritando, silenciosa e delicadamente, seu desejo, seus desejos. Um corpo que não cabe nos limites estabelecidos, definidos pela estrutura patriarcal:

Hécate ou Hécata, em gr. Hekáté. Mit. gr.
Divindade lunar e marinha, de tríplice forma (muitas vezes com três cabeças e três corpos). Era uma deusa órfica, parece que originária da Trácia. Enviava homens os terrores noturnos, os fantasmas e os espectros. Os romanos a veneravam como deusa da magia infernal.¹⁴

¹³ Cesar, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 63.

¹⁴ Cesar, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 69.

Hácate é um pouco como Medusa, Medusa é um pouco como as sereias, que são um pouco como Ana Cristina Cesar, sereia de papel, e não só. Vemos em seus *sextos*¹⁵, o corpo aparecer sem freios, em fogo pelos ares, furioso:

Um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo: se ele se escreve, é erguendo, vulcânico com a velha crosta da propriedade, portadora dos investimentos masculinos, e não de outra forma; não há lugar para ela se ela não é um ele? Se ela é ela-ela, é somente quebrando tudo, despedaçando os alicerces das instituições, explodindo com a lei, contorcendo a “verdade” de rir. (CIXOUS, 2022, p. 68)

“Se a Medusa começa a rir, não é porque ela ressurge inscrevendo-se no mundo dos vivos sob a forma de uma morta-viva, mas porque ela consegue se escrever.” (CIXOUS, 2022, p. 20) E qual a chave para se escrever? Qual a chave de sua poesia? Infinitas. Infinitas chaves. É a chave do desejo, seu *sexto*. A chave bem no meio dos lábios. É como se Ana cantasse aqueles versos escritos por Caetano. E que couberam lindamente na voz de Gal, e que caberiam na de Ana Cristina, na voz de todas nós: *Respeito muito minhas lágrimas, mas ainda mais minha risada*.

Basta ler Ana C. Ela é bela, e ela ri.

Referências

- BARTHES, Roland. **Aula** (1977). Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- AYER, Maurício. **Poema como partitura, leitor como performer: outro corpo em outro tempo**. In: *Alea*, Rio de Janeiro, vol. 21/1, pp. 75-91, jan-abr. 2019.
- BARTHES, Roland. **Prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BASTOS, Mariana Cobuci Schmidt. **Sob o signo da paixão: uma leitura de “A teus pés”, de Ana Cristina Cesar**. São Paulo, 2018.
- CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.
- GALVÃO, Raquel Machado. **Michel Rioudelet sobre Ana Cristina Cesar**. In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, nº 32, pp. 172-184, jul/dez 2020.
- MALUFE, Annita Costa. **Intimidade sem sujeito: Ana C. e a desmontagem do diário e da carta**. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v.16, n.25, jul./dez. 2009.

¹⁵ Cixous, Hélène. **O riso da Medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022 p. 12. *Sexto* é um neologismo a partir da aglutinação das palavras “texto” e “sexo”, associando sexo feminino e escrita textual.

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

SISCAR, Marcos. **Ciranda da poesia: Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**.

Submetido em: 20/12/2023

Aceito em: 30/04/2024