



Ana Cristina Cesar: uma poética dos retalhos

Ana Cristina Cesar: a poetic of patches

Annita Costa Malufe¹

Resumo: O artigo aborda a poesia da carioca Ana Cristina Cesar, uma das principais poetisas da geração dita “marginal” dos anos 1970. O objetivo é investigar como se dá a construção de sentido em seus textos, mostrando qual a potência trazida pela fragmentação que lhes é própria. Neste sentido, ressalta-se aqui a recorrência em sua escrita do recurso da bricolagem, ou intertextualidade, compondo esta que seria uma poética dos retalhos.

Palavras-Chave: Poesia; Ana Cristina Cesar; intertextualidade; bricolagem.

Abstract: This text is about one important poet of the called “marginal” generation of the 70’s, Ana Cristina Cesar. We intent to observe the construction of sense in her texts, as long as the power of their fragmentation. By the way, we’re going to show how the bricolage participates in her writing, helping to compose what we call here as a poetic of patches.

Key-Words: Poetry; Ana Cristina Cesar; intertexts; bricolage.

Colcha de retalhos

Dentre os críticos que se debruçaram sobre a obra de Ana Cristina Cesar, não é novidade dizer que a poeta tinha por hábito roubar falas de outros autores, utilizando-se de recursos típicos das vanguardas artísticas do início do século XX, a colagem, o *ready-made*. Ana fazia um “poema que é uma verdadeira colcha de retalhos de citações de outros poemas e de textos religiosos e científicos, funcionando como colagem de falas”, nas palavras de Ítalo Moriconi, para quem: “Ana desentranhava poemas de outros poemas” (MORICONI, 1996, p. 98). E estes poemas poderiam ser de outros ou dela mesma, uma vez que ser processo de escrita implicava em uma constante reescritura de si, uma recorrência sistemática a seus próprios escritos, anotações, rascunhos, diários, mais tarde tão divulgados.

Para acabar com possíveis intenções interpretativas de caráter psicologizante – frequentes no caso de uma poeta mulher, que optava por uma escrita próxima aos gêneros íntimos e que teve um fim trágico, suicidando-se aos 31 anos de idade, em 1983

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Doutora em Teoria e História Literária pelo IEL/ Unicamp, Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou também o Pós-Doutorado sobre Samuel Beckett na USP e na PUC-SP sobre Poéticas Contemporâneas e a escrita do filósofo Gilles Deleuze.

–, há muitos críticos que gostam de se referir a esta apropriação de vozes alheias realizada por Ana C., provando que, em muitos casos, as situações que ela narra não passam de frases dragadas de outros autores. De fato, bastante afeita ao recurso da chamada “intertextualidade”, da citação, ou, poderíamos dizer, da bricolagem,² Ana C. tomou emprestado muitos versos de outros poetas, muitas falas de escritores, fornecendo-nos, ou não, as devidas fontes.

A apropriação das vozes de outros autores, brincando com seus textos, fazendo alusões, citando-os ou não, também é destacada no conhecido estudo sobre a poeta de Flora Süssekind (1995, p. 20), *Até segunda ordem não me risque nada*, como um dos principais recursos utilizados na composição poética de Ana. A escrita que se constrói como uma grande colagem, e especialmente uma colagem de falas: pedaços de poemas de outros, de seus próprios poemas, falas das ruas... Enfim, uma escrita que se apresenta como uma verdadeira conversação, como fala (SÜSSEKIND, 1995, p. 13).

Segundo Flora Süssekind, a obra de Ana C. não quer ser autorretrato, tampouco busca um personagem-narrador auto-retratável, com contornos fixos, narrador onipotente, centrado. O que vemos, ao contrário, é uma “dissolução do eu romântico na mascarada errante do sujeito poético instaurada pelo modernismo, configurando uma alternativa à ‘desaparição elocutória do eu’ proposta e realizada por Mallarmé”, nas palavras de Moriconi (1996, p. 99). Um sujeito poético errático, de olhar ramificado, mutante, que, para Süssekind, estaria expresso no próprio modo de escrita de Ana C.: “(...) para um texto e um sujeito visualmente descentrados, um poema em palavras soltas, sós, declarações telegráficas, relatos reticentes, cortes” (SÜSSEKIND, 1995, p. 31). Um sujeito também retalhado, portanto.

Pode-se dizer, assim, que a construção do “eu lírico” em Ana C., se quisermos pensar ainda nestes termos, dá-se como resultado desse procedimento de colagens, ou bricolagem, de falas. O eu que se manifesta no texto é um sujeito desmembrado, maleável e disforme, sem uma identidade fixa e definida. Conforme Ítalo Moriconi, a bricolagem é um dos principais recursos que expressam a fragmentação do sujeito poético em Ana Cristina. É na justaposição de falas, e na conversação que se encontra o sentido dos seus escritos e da formação de sua persona poética. Trata-se de um “eu” descentrado, que se apresenta como burburinho, na acertada definição de Süssekind, para quem o sujeito que percorre os textos de Ana C. é na verdade uma voz: voz que vai pouco a pouco se delineando, marcada pela intromissão de muitas falas, uma voz

² Tenho em vista o conceito de “bricolagem” cunhado por Lévi-Strauss em *La Pensée sauvage*, ao referir-se a uma outra lógica de agenciamento, presente em povos de cultura tradicional – uma lógica não-linear, não-transcendente, que opera por justaposição e analogia, aproximando elementos díspares, distantes.

múltipla, um eu lírico dramatizado como conversação. Uma “poesia-em-vozes”, vozes suas, dos outros, vozes anônimas ou famosas, mas sempre a busca de uma voz própria, em uma obra que ela define como “biografia imaginária, em fragmentos, de uma voz”.

Roubar, conversar, criar

A respeito de seu livro *A Teus Pés*, Ana C. afirma, em um depoimento presente em *Crítica e Tradução*: “Aqui mesmo tem um índice onomástico que dá algumas pistas de autores com os quais eu cruzo, que até, às vezes eu copio, cito descaradamente” (CESAR, 1999A, p. 267). Trata-se de uma verdadeira listagem que fecha o livro:

Índice Onomástico

Alvim, Francisco
Augusto, Eudoro
Bandeira, Manuel
Bishop, Elizabeth
Buarque, Helô
Carneiro, Angela
Dickinson, Emily
Drabik, Grazyna
Drummond, Carlos
Freitas F^º, Armando
Holiday, Billie
Joyce, James
Kleinman, Mary
Mansfield, Katherine
Meireles, Cecília
Melin, Angela
Mendes, Murilo
Muricy, Kátia
Paz, Octavio
Pedrosa, Vera
Rhyns, Jean
Stein, Gertrude
Whitman, Walt

Dedicatória

E este é para o Armando (CESAR, 1998, p. 84).

Ana C. faz questão de explicitar sua crença de que “cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos”, um texto, diz, “nunca está sozinho”. Todo autor está sempre atento ao que lê, ao que ouve, diz ela, e incorpora ao texto tudo isto, o que seria para ela “quem o texto namora” (CESAR, 1999A, p. 268). Daí advém o que ela via como uma necessidade tanto para se ler quanto para se escrever literatura, o que seria “ser iniciado em literatura”, penetrar neste que seria um universo próprio, formado de textos que constituem “uma rede sem fim” (CESAR, 1999A, p. 267).

O conhecimento dos autores com quem Ana C. “conversava” em seus textos pode ou não participar da construção de sentidos em sua criação. De certo que, se o leitor conhece as fontes e portanto o contexto de onde os fragmentos foram retirados – Jorge de Lima ou Baudelaire, Clarice ou Ângela Melim... – isso fará com outras relações participem dos efeitos do texto. No entanto, embora esse procedimento fizesse parte de seu método de composição, sugiro que ele não seria determinante, ou obrigatório, para o acesso do leitor à potência sensível de seu texto. Ela mesma diz, em um texto poético publicado em *Inéditos e Dispersos*: “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, 1999B, p. 173).

Talvez seja de fato impossível “flagrar” todas as “ladroagens”, talvez nem mesmo um mapeamento exaustivo das referências (sejam elas bibliográficas ou biográficas) poderia reconstituir o caminho composicional de Ana C. – e nem mesmo de qualquer outro autor.³ E, ao referir-me aqui ao recurso da bricolagem, meu esforço é apenas o de, partindo de um procedimento que era conhecidamente privilegiado por ela, observar alguns efeitos dele resultantes. Ou seja, não se trata de fazer uma escavação em busca das fontes eruditas dos poemas, mas antes, de ressaltar qual potência este tipo de prática poderia nutrir o poema de Ana Cristina. Cabendo-nos mesmo perguntar: para um leitor que não “flagre a ladroagem”, que não identifique as origens do poema, a bricolagem, a intertextualidade, participa dos sentidos que se farão em sua leitura? Se sim, de que modo? Ou seja: haveria uma potência inerente a este recurso?

É o caso do poema “Atrás dos olhos das meninas sérias”:

³Um mapeamento de influências explícitas em Ana C. pode ser encontrado em *O Desejo na Poesia de Ana Cristina Cesar*, de Regina H. S. da Cunha Lima (Annablume, 1993).

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o meu primeiro side-car anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie's Angel rumando a toda para o Lagos, Seven Year Itch, mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pnalta (CESAR, 1998, p. 53).

Trata-se aqui de uma referência direta ao poema de Manuel Bandeira “Variações sérias em forma de soneto”, do qual Ana C. extrai a última estrofe, sem dar os créditos do autor, muda a diagramação original e “escreve” o seguinte poema que também leva o título “Atrás dos olhos das meninas sérias”:

Mas poderei dizer-vos que elas ousam? Ou vão,
por injunções muito mais sérias, lustrar pecados
que jamais repousam? (CESAR, 1998, p. 52)

Assim, quando abrimos o livro de Ana C. às páginas 52 e 53, temos de um lado, na página à esquerda, este poema acima (que são, na verdade, os últimos versos de Bandeira), e na página à direita, a prosa “Atrás dos olhos das meninas sérias”, que se desenrola em ritmo frenético, ofegante, de certo modo desafiando os versos iniciais de Bandeira: “Vejo mares tranqüilos, que repousam/ atrás dos olhos das meninas sérias”. Os mares talvez não sejam tão tranqüilos assim, parece dizer Ana C. a Bandeira. Sentido que já estaria sugerido pelo poeta na última estrofe do “Variações sérias em forma de soneto”, que é este que ela copia na íntegra, apenas mudando as linhas (no soneto de Bandeira os versos distribuem-se assim: “Mas poderei dizer-vos que elas ousam?/ Ou vão por injunções muito mais sérias,/ lustrar pecados que jamais repousam?”). Segue a dúvida de Bandeira: haveriam “pecados que jamais repousam”, por trás dos olhos das “meninas sérias”?

Como se vê, há uma espécie de conversa de Ana C. com Bandeira. Uma conversa que dá origem a este texto repleto de disparates, imagens se atropelando, personagens loucas enumeradas, retomemos um trecho:

Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante.
Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor:
minha franqueza era meu fraco, o meu primeiro side-car anfíbio nos
classificados de aluguel.

Como se fossem personagens de filmes distintos: “Cigana do horário nobre do adultério”, “Melindrosa basca com fissura da verdade”. Poderíamos nos perguntar ainda aqui: qual o significado que uniria estas figuras – há um significado preexistente? As frases em si já podem ser vistas como colagens disparatadas, fragmentos retirados de diferentes lugares. O poema de Bandeira tendo servido como um disparador destas imagens, desta colagem de pedaços disparatados. Para quem não leu o poema “original”, no entanto, nada falta: não precisamos conhecer o poema de Bandeira para criar sentidos ao ler estes dois fragmentos de Ana Cristina.

Algo que podemos dizer também acerca da bricolagem presente em outra cena:

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular.
Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo. Abomino
Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal. Fica
boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não. Recebe
o afeto que se encerra no meu peito. Me calço decidida onde os
gatos fazem que me amam, juvenis, reais. Antes eu era 36, gata
borralheira, pé ante pé, pequeno polegar, pagar na caixa, receber na
frente. Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta,
querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos
neste pulso. Belo belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando
que nem homem. As cenas mais belas do romance o autor não
soube comentar. Não me deixa agora, fera (CESAR, 1998, p. 106).

Aqui, onde ela chega a citar o nome de Baudelaire, vemos ecos do soneto “Recolhimento” de *As Flores do Mal*, em que temos o primeiro verso: “Sê sóbria, minha Dor, e mantém-te mais quieta!”; ou o último da segunda estrofe: “Minha Dor, dá-me a mão! Teu corpo em mim se escude!”; e que termina com: “Escuta, minha cara, a doce noite que anda”(BAUDELAIRE, 1964, p. 326). Há ainda mais uma referência a Bandeira,

ao livro *Belo Belo*. Mas o que se pode notar, mais uma vez, é que a partir desses diálogos Ana C. criou um novo plano, um plano dela, em que essas peças alheias se rearranjam em função de novos sentidos.

Diferentemente de Bandeira ou Baudelaire, em ambos os exemplos encontramos uma composição que é própria da escrita de Ana C., uma composição fragmentária, em que as partes do poema parecem rompidas, interrompidas, afastadas, por um lapso, um abismo, um silêncio indecifrável. Ou seja, não há um significado “claro e distinto”, não há uma história ou uma mensagem se desenrolando passo a passo: há saltos, distâncias incomensuráveis separando os trechos e imagens. As ligações entre as frases, as palavras são muitas vezes suprimidas, de modo que o que resta ao leitor é esta espécie de colcha de retalhos: superfície formada por cacos, vindos cada um de um diferente tecido. Como “pedaços de quebra-cabeças que não vêm do mesmo, mas de quebra-cabeças diferentes, violentamente inseridos uns nos outros”, imagem que podemos tomar de empréstimo de Deleuze e Guattari (1976, p. 61), ao se referirem à obra de Proust.

Diante de tal plano, repleto de direções, cores, tons, ritmos, temas, métricas coexistindo, só podemos encontrar a unidade do fragmentário, unidade múltipla em si, incapaz de amalgamar, ou fundir, suas partes. Conjunto em que cada parte parece continuar solta, independente, preservando suas texturas e estampas, como peças de quebra-cabeças distintos que trazem, cada uma, um pequeno fragmento de um mundo estrangeiro. Daí o interesse de trazermos a imagem do *patchwork*, ou uma colcha de retalhos. Assim, o recurso da bricolagem, da colagem de fragmentos disparatados, dá-se em Ana Cristina muitas vezes a partir da apropriação de pedaços de outros textos. Muitas vezes é aí que Ana C. encontra e costura seus retalhos, criando um novo tecido de texturas múltiplas.

Cinematografizar

No momento em que nos deparamos com retalhos de tecidos diversos, peças importadas de diferentes quebra-cabeças, somos lançados no silêncio: ali ainda não há significados predeterminados, não há relações preestabelecidas pelo senso comum. É o que podemos sentir ocorrer mesmo entre as frases de um texto-poema de Ana Cristina. Muitas vezes ali, justamente no corte, no ponto final, na quebra inesperada que se dá entre elas, um não-dito se instala e nos suspende por uns instantes:

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei para cima sem medir as conseqüências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei para cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando

o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão (CESAR, 1998, p. 44).

Esperamos a explicação da primeira frase (como assim “infringi a regra de ouro”?! Que regra? Voar sem medir as consequências... o que significaria isso?!), e no entanto uma pergunta (“Por que recusamos ser proféticas?”) corta a atmosfera apresentada e logo insere um novo ambiente, um novo problema. Neste corte repentino, algo fica em suspenso, um não-dito que ocupa o lugar de um sussurro, de uma fala em silêncio, um campo vazio, pleno de elementos ainda não formados.⁴

Trata-se do mesmo procedimento o fato de que, para além de uma composição fragmentária, cada texto de Ana C. em si parece ser, ele mesmo, um fragmento retirado de uma história maior. Fragmentos formados por fragmentos. Cenas repentinas. Flashes. Ao lermos uma cena como:

Diálogo de surdos, não: amistoso no frio.

Atravanco na contramão. Suspiros no contrafluxo. Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo (CESAR, 1998, p. 42).

Temos a impressão de literalmente termos “pego o bonde andando”. O que viria antes e o que viria depois dela? No papel, nada. Essas linhas mostram-se como o trecho de um texto que teria começado antes de “diálogo de surdos” e terminado depois de “essa que não tem nenhum segredo”. Desde o começo, ficamos suspensos, somos atropelados por quase-imagens, uma quase-cena, um inacabamento que nos deixa pontas soltas, fios a serem puxados. Como juntar essas partes, como costurar esses retalhos?

Ana C. chega a falar, em um artigo, sobre o que ela chama de cinematografização do texto literário, espécie de tendência da prosa e da poesia contemporâneas caracterizada pela justaposição de fragmentos, uma verdadeira operação de corte e colagem de cenas, como em um filme: uma “narração que se impõe pela montagem” (CESAR, 1999A, p. 175-176).⁵ Boa descrição para pensarmos na composição de seus

⁴Valho-me da concepção de sentido desenvolvida por Deleuze em *Lógica do sentido*, a qual não terei como desenvolver nos limites deste artigo. Vale ressaltar que o sentido ali não coincide com significado, e implica na erupção de conexões inéditas. Trabalhei essa questão com mais nuances em meus trabalhos: *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (Ed. Annablume, 2006) e *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (Ed. 7Letras/FAPESP, 2011).

⁵Aqui talvez caiba justificar o termo “bricolagem”, no sentido próximo a Lévi-Strauss, no lugar de “montagem”: este último, emprestado do cinema, poderia nos levar a uma ideia de uma colagem ou justaposição realizada em função de um fio narrativo; ao optar por bricolagem, a intenção é explicitar a ausência de linearidade ou laço funcional entre as partes.

textos. Como vimos, é comum encontrarmos cenas que teriam sido “filmadas” em momentos e locais diferentes, misturadas e depois coladas lado a lado; retalhos, peças autônomas, como “Suspiros no contrafluxo” e “Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo”.

Parece tratar-se assim da construção de um plano composicional que é não apenas realizado por uma montagem (talvez todos o sejam), mas de um plano que explicita a natureza “cinematográfica” de sua construção. Um texto que se mostra enquanto recolhimento de pedaços e colagem, que explicita a “montagem” que lhe dá origem. Para além da constatação da cinematografização do texto, pensemos nos cortes repentinos, que se dão entre as imagens e frases, ou mesmo no início e no fim de cada texto – conferindo a muitos de seus escritos um caráter de fragmento – enquanto um procedimento que nos lança em um campo inédito. Trata-se de um efeito desejável, talvez, a qualquer poesia: abrir um campo para que novas conexões se façam, provocar um processo de criação de sentidos novos.

Daí uma das potências que poderíamos encontrar no procedimento da bricolagem, da composição deste plano tal uma colcha de retalhos: diante desses fragmentos que não se totalizam, que não possuem relações preestabelecidas, só nos cabe criar uma nova costura, novas conexões. Do mesmo modo que em um filme, o todo do poema de Ana C. pode ser entendido como a justaposição de peças independentes que, justamente por estarem próximas, obrigam-nos a fabricar um sentido.⁶ O sentido do todo fica então condicionado às relações que se fabricam, conectando suas partes, como uma linha esfumada que cada leitor cria e faz passar entre as partes, na tentativa de costurá-las de alguma forma.

Ao me referir aqui ao recurso da bricolagem, portanto, não me interessa investigar se Ana C. quis ou não responder a uma crítica literária, mostrando o quanto seus poemas não se resumiam a meros relatos de menina, diários, escrita automática cotidiana etc. E ainda, acredito ser importante não fazer deste artifício das citações a outros autores um redutor da escrita de Ana C. e passar a ler seus poemas buscando as referências literárias, ou procurando nelas explicações escondidas por trás de seu texto.

O que me parece relevante é propor uma leitura na qual o que importa não é a bricolagem em si, o que ela significa em termos históricos ou representacionais, mas sim, a bricolagem enquanto uma estratégia de composição recorrente de Ana Cristina para disparar efeitos de leitura – independentemente do reconhecimento, pelo leitor, de suas

⁶Faço referência aqui ao conceito de movimento trabalhado por Deleuze, a partir de Bergson, em *Cinema 1, a Imagem-Movimento*.

fontes e influências. Parece-me importar mais perguntas como: do que este recurso da bricolagem é capaz? De que potências ele nutre o texto de Ana C.? Como ele participa da criação de sentidos? Como ele seria capaz de produzir novos afetos e percepções no e do poema?

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles (1964). *As Flores do Mal*. Trad. Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Difel.

CESAR, Ana Cristina (1998). *A Teus Pés*. São Paulo: Ática.

_____ (1999A). *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática.

_____ (1999B). *Inéditos e Dispersos*. São Paulo: Ática.

DELEUZE, Gilles (1974). *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva.

_____ (1985). *Cinema 1, a Imagem-Movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1976). *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago.

MORICONI, Ítalo (1996). *Ana Cristina Cesar, o Sangue de uma Poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

STRAUSS-Lévi. *La Penséesauvage*. Paris: Plon, 1962.

SÜSSEKIND, Flora (1995). *Até Segunda Ordem Não me Risque Nada*. Rio de Janeiro: 7Letras.