

## INTIMIDADE SEM SUJEITO: ANA C. E A DESMONTAGEM DO DIÁRIO E DA CARTA

Annita Costa Malufe  
(UNICAMP)

### RESUMO

O artigo analisa a construção da intimidade na poesia da carioca Ana Cristina Cesar. O objetivo é mostrar que a poeta cria, a partir de seus singulares procedimentos de linguagem, um tipo de intimidade impessoal, que viria na contraposição à ideia de uma expressão subjetiva. Trata-se de um importante deslocamento de sua obra em relação a seus colegas de geração e o tipo de literatura que era por eles defendida, naquela que ficou conhecida como poesia marginal dos anos 70. Como veremos, a intimidade daquele que escreve, segundo Ana C., não encontraria na literatura um sentido comunicável, sendo a intimidade do texto um efeito de leitura, a ser construído e criado por procedimentos de linguagem. De modo que sua poesia vai se construindo cada vez mais como um lugar de indecisão e abertura do sentido, em que a escrita dos gêneros supostamente íntimos – e o clichê destes gêneros portanto – sofre uma desmontagem cada vez mais radical. PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira contemporânea; Ana Cristina Cesar; gêneros da intimidade; desconstrução do sujeito.

Poderíamos conceber na poesia a construção de uma intimidade sem sujeito, uma intimidade assubjetiva, despersonalizada, ou desprivatizada? É nesta direção que evoco a poética de Ana Cristina Cesar em contraposição ao tipo de poesia subjetiva, confessional, que ganhava relevo no grupo em que, em meados da década de 1970, sua produção começou a vir a público. Como assinala Michel Riaudel:

Num momento em que seus companheiros da poesia marginal hesitavam entre a expressão exasperada e neorromântica de um eu incompreendido, sofredor, e a violência insolente, anarquista, de uma contestação da instituição literária (...), Ana Cristina Cesar percorria caminhos perigosos, questionando o próprio estatuto do autor (2001, p. 40).

Esta diferença de concepção pode ser facilmente verificada em seus escritos sobre literatura, reunidos em *Crítica e tradução*,<sup>1</sup> mas acima de tudo em sua poesia, numa obra que se destacou do senso comum da época, levando vários críticos a terem opiniões como: “Ana Cristina foi, sem sombra de erro, o talento mais refinado da geração de poetas que se formou ao longo da década de 70 no Brasil” (GONÇALVES 1983, p. 64). Havendo até quem chegue a se indignar com sua associação à chamada poesia marginal, como é o caso de Ivan Junqueira (1987, p.1):

Enganam-se os que supõem haver desleixo formal ou discursivismo no verso da autora. Tais características são antes atributos da má poesia que escreveram quase todos os seus companheiros de geração. Esse aparente desleixo nada mais é que uma estratégia destinada a impedir que se coagulem a fluência do discurso e o ritmo do verso.

No entanto, há quem defenda que Ana C. teria traçado esta via singular servindo-se do próprio clima da época. Isto é, ela não simplesmente “negaria” sua geração mas, ao contrário, seria a poeta que, levando ao limite mais extremo as tendências principais de seu tempo, teria traçado aí uma linha própria e criadora, como num movimento de emancipação daquele modelo-marginal que então se delineava. É o que vemos sublinhado de modo exemplar na fala de Régis Bonvicino (1998, p. 4):

A “poesia marginal” foi um desdobramento do tropicalismo, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, onde encontrou, na segunda metade dos anos 70, em Ana Cristina alguém que, ao mesmo tempo, o encarnou e o transcendeu. Ana Cristina escreveu, como tantos outros daquele período, explorando um registro coloquial. Mas, ao contrário da quase todos, que se limitaram a repetir descobertas dos modernistas, ela articulou este coloquialismo a outros modelos, como o da norte-americana Gertrude Stein da década de 10. Em seu caso, a informalidade, mais do que a coloquialidade, funcionava como instrumento de crítica e de desconstrução das poéticas anteriores (concretismo, João Cabral) e como estratégia de captação do mundo.

Afinal, foi também a partir da exploração dos gêneros da intimidade, da incorporação do registro coloquial, do recolhimento de falas das ruas – experiências tão levadas a cabo por sua geração – que Ana C. trilhou seu percurso singular, marcadamente experimental, no sentido mesmo das vanguardas: uma poética que experimenta novas formas, questionando padrões estabelecidos. Ou seja, o corte radical que sua produção assume em relação às demais teria sido possível a partir dos materiais ali disponíveis, deste conjunto de procedimentos e atitudes que configuravam a tal “marginalidade” de então. Neste sentido, pode-se dizer que sua poesia seria o traçado de uma escapada de dentro daquele que começava a se tornar um dialeto de grupo, uma certa fórmula do que seria ou não o marginal literário. É daí que Ana C. traça sua fuga, sua linha singular, destoando daquilo que seria o território fixo que então se armava. Sua produção, neste sentido, pode ser vista como aquilo que Deleuze e Guattari chamaram de “literatura menor”:<sup>2</sup> a ideia de uma língua menor surgida de dentro do sistema maior da língua, fazendo todo o sistema balançar, variar.

E esta fuga criadora de Ana C. consiste principalmente em fazer a poesia saltar de uma mera exposição ou representação subjetiva, para a construção desta intimidade sem sujeito – saltar do mero extravasar de uma interioridade privada, para aquilo que, a partir de Blanchot<sup>3</sup> e Deleuze, entenderíamos como uma intimidade voltada para fora, para as forças do fora, do exterior – tal a exterioridade, vale dizer, é aqui marcada em oposição a uma suposta interioridade do sujeito, como prenunciavam tanto as filosofias do Romantismo quanto um senso comum que delas se difundiu.

Para enxergar melhor este deslocamento, podemos partir da constatação de como a produção de Ana C. era de fato sintonizada com seus contemporâneos: os poetas ditos marginais privilegiaram o diário e a carta como gêneros que favoreciam sua busca de proximidade, de papo íntimo com o leitor; foi o *boom* dos gêneros da intimidade, a tentativa de inseri-los cada vez mais no cenário da literatura. E foram estes os gêneros privilegiados por ela desde o início. Entretanto, ao fazer um diário como este “Jornal íntimo” – de *Cenas de abril*, mas presente também em *26 poetas hoje*:

30 de junho

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta produzir contradições,

é preciso explicá-las”. De leve recito o poema até sabê-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável. (1999a, p. 109)

... é certo que Ana C. 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. Desde aí, é como se ela inserisse uma pequena diferença fundamental, que faz a própria linguagem de diário, da anotação íntima, ganhar um desequilíbrio. 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. “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”: a que ela estaria se referindo, por que esta frase tanto a “preocupa”? Em seguida, há algum poema que a narradora recita: ela diz recitar “o” poema, mas que poema seria? Ela não disse antes de que poema se trata, mas fala dele como se nós soubéssemos qual era. Em seguida, entra uma personagem, Célia, que a encara com um “muxoxo” – tão inexplicável para ela quanto para nós. Quem seria Célia? Qual a relação entre este muxoxo e o que a narradora antes afirmava quanto às contradições e quanto ao poema recitado de cor? Qual o sentido que ligaria estes significados todos?

Logo, este diário não satisfaz a curiosidade de quem o rouba às escondidas para ler o segredo do outro – pelo contrário: ele é feito de ocultamentos, hesitações. Você abriu o diário de alguém mas encontrou ali uma linguagem aparentemente cifrada, que encarna a própria forma do segredo. Há aqui portanto uma inversão: o diário, este lugar em que alguém escreve seus segredos com todas as letras, confessa sua intimidade, de repente não confessa nada.

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. Não temos o segredo deslindado, mas temos sim a forma do segredo vinda à tona, tornada sensível. Vem aí um procedimento de Ana C. a inserir esta pequena diferenciação: ela faz com que sempre tenhamos a impressão de que perdemos algo, uma palavra, uma informação... falta-nos algo que des-

vendaria o mistério, que daria a significação, o “bom” sentido, do enunciado.

Ana parecia valorizar a abertura que uma palavra “estranha”, ou uma expressão, uma frase meio fora de lugar, um corte súbito, algo inserido de modo inesperado, poderia causar na leitura. E, como vemos, não se tratava de encarar esta quebra, este “pato”, como um símbolo que fosse dono de uma verdade original, um significado fixo que só seu autor deteria. Tratava-se sim de encarar estes elementos como significantes que puxam muitos outros. A leitura, para Ana C., é justamente este momento de se produzir significados, sentidos livres, que não estão preestabelecidos pelo autor – não há o sentido “verdadeiro”, diz ela: “Ler é meio puxar fios, e não decifrar” (1999c, p. 264). Questionada sobre por que a palavra “pato” estaria tão presente em seu livro, se o pato teria algum significado simbólico por detrás, ela responde, no depoimento editado em *Crítica e tradução*:

Pato, por acaso, é um significante que puxa muitos outros (...) Quanto mais puxar melhor (...) Ele migra (...) Não tem insinuação nenhuma, não. Fala em pato, você puxa as associações que você quiser com aquilo. Eu posso lembrar de várias, mas não vou chegar nunca na verdade do meu texto. Não vou dizer nunca para você que, para mim, o símbolo do pato significa... (1999c, p. 263-264).

Este desequilíbrio, causado por uma sensação de ocultação, pode complexificar os sentidos possíveis, abrir o poema à fabricação de sentidos por parte do leitor. Assim, mesmo nos momentos em que Ana C. era mais comunicativa, não encontramos uma poesia que seria facilmente identificada com aquela de sua geração. Há sempre ali o espaço para que o leitor puxe seus fios, crie sua rede. Mesmo nesses poemas, os quais Cacaso,<sup>4</sup> considerava mais fiéis à “causa marginal” – como se lê no depoimento de Ana C. a Carlos A. Messeder Pereira (1981) – se olharmos mais atentamente, há algo que escapa, há sentidos que resistem a serem traduzidos facilmente.

É esta mesma impressão que leva Silviano Santiago (1984) a afirmar que Cacaso se enganava ao dizer que em um dos tipos de poemas de Ana C., por serem menos comunicativos, o leitor estaria “excluído”. Para Silviano o leitor na poesia está, por definição, incluído; o poema é por definição um convite à participação ativa do leitor. E então ele inverte o jogo de Cacaso: os textos que excluiriam o leitor seriam aqueles que dão de bandeja um sentido único e um senso comum, ou seja: são

justamente os poemas “fáceis” e comunicativos os que mais dispensam o leitor – pois que dispensam sua participação na construção infinita de sentidos à qual nos convidaria o texto literário.

Os chamados textos fáceis (os verdadeiros, é claro) não conseguem impulsionar a linguagem ao infinito da travessia (seriam eles poemas?), reduzidos que sempre ficam a uma viagem cujo percurso é passageiro e batido, embora às vezes acidentado e útil, como, por exemplo, quando se empenham num processo de conscientização. Trens suburbanos – se permitem (SANTIAGO, 1984, p.3)

Por isto, segundo ele, Cacaso engana-se ao dizer que os textos mais “difíceis” de Ana C. “excluem” o leitor – seriam estes os que mais o incluiriam, exatamente pela tal dificuldade; do mesmo modo, engana-se Cacaso ao dizer que, no outro grupo, estariam os poemas “fáceis” de Ana, pois se fossem mesmo fáceis, segundo Santiago, o que menos eles precisariam é do leitor. Para o crítico, os poemas de Ana C. sempre ofereceriam uma certa dificuldade, ao menos aquela necessária para o texto que se quer literário. É a dificuldade que obriga o leitor a puxar seus fios, ilimitados, convidando-o à viagem da leitura, deixando-lhe brechas para construir e reconstruir sentidos, passagens de ar para ele se relacionar, de fato, com o texto. Que tipo de leitor é afastado diante deste tipo de texto? O leitor autoritário, que só busca no texto reconhecimentos, comprovações, que vai ao poema com ideias pré-concebidas, responde Silviano.

Dessa forma, as “duas linhas” que Ana C., na entrevista a Pereira em *Retrato de época*, diz constituírem sua poesia, uma de índole mais “fácil” e direta e outra mais “torturada”, levariam em conta a leitura que seus companheiros faziam de sua produção. Como salienta Silviano, ela estaria ali marcando também “o equívoco de leitura que este caminho que se bifurca estava originando entre seus pares”, representados, talvez, pelo “bom leitor”, o “classificador” Cacaso, como se refere Ana nesta mesma entrevista. Quem sabe mais diretamente influenciada pelos preceitos dos colegas, estas duas vertentes estejam mais visíveis na seleção que aparece na antologia *26 poetas hoje* (que marca sua estreia em livro) e em *Cenas de abril* (de 1979), seu primeiro livro solo, em que encontramos uma curiosa afirmação em:

18 de fevereiro  
Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O irremovível trabalho da redação téc-

nica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me.  
Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem! (1999a, p. 103)

Os diários eram de certa forma “exigidos” por seus colegas, pelo clima da época, eram eles que faziam mais sucesso de crítica e público. Diários estes de “ritmo seco”, direto, avesso a uma suposta “dicção nobre”, mais tradicionalmente literária. Alguns poemas deste livro optam de modo claro por esta dicção mais sublime, misturando-se aos poemas-diários prosaicos, como é o caso deste que, não por acaso, leva no título o verso inicial do poema “Salut” de Mallarmé:<sup>5</sup>

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. (1999a, p. 97)

Como na maior parte dos poemas de Ana C. o que aqui se tematiza é a própria escrita. A escrita é uma deusa? A literatura é uma deusa-sereia cantando ao longe? Como encontrar-se com ela? Para Ana C., como se vê na entrevista a Pereira, a literatura sempre foi algo presente em sua vida, desde menina, pela convivência dos pais – a mãe professora de literatura, o pai grande estudioso, editor – as estantes cheias de livros, a boa formação em colégio inglês, os encontros de intelectuais em sua casa. A literatura era uma deusa, inatingível, instrumento de prestígio e inserção social:

Então eu não estou ainda bem resolvida com a literatura; eu inclusive não me assumo como escritora, como poeta... Você fala poeta Ana Cristina, eu acho ridículo. Inclusive eu sou muito menos poeta do que todas as outras coisas. Sou professora de português... escrevo pra jornal... gosto de escrever artigo... Faço mil outras coisas e não me identifico como escritora. Tanto que eu não consegui publicar um livro... (PEREIRA, 1981, 191)<sup>6</sup>

Havia certo mito em ser escritora, em escrever literariamente. E todo este peso da tradição erudita parece ter encontrado um bom antidoto no movimento ao qual Ana se ligou. A poesia marginal, afinal, era a pura desmistificação desta tradição toda, foi o que a sua escrita precisou para se livrar de uma exigência que se impunha desde os mais

remotos anos – quando pequena, ela ditava poemas para a mãe, publicava em revistas da escola, da igreja, sendo, como ela diz, a típica “menina prodígio”. Exigência que poderia paralisá-la, talvez, como vemos tematizado no poema-diário de *Cenas de abril*: “Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais.” (1999a, p. 107).

A tendência a uma escrita entranhada no universo literário, em intertextualidades, é algo que a poeta não vai abandonar, nem mesmo nos momentos em que tenta ser mais prosaica e direta. É uma escrita que vai se construindo nesta oscilação, entre o universo de leituras e reflexões e o mundo das festas, do desbunde, dos encontros com os colegas e a dicção coloquial. Nos dois livros que se seguem, essas vertentes estão ainda mais visíveis: temos *Correspondência completa* (de 1979), um livrinho constituído por uma carta assinada por “Júlia” e endereçada a “My dear”, ou seja, ele é todo uma carta só, e depois *Luvás de pelica* (de 1980), construído como um grande diário. Ou seja, nestes dois livros os poemas mais herméticos cedem lugar a textos que são explicitamente carta e diário.

Mas, se olharmos mais de perto, é como se a outra vertente, a série de linguagem mais “torturada”, fosse incorporando-se à linguagem dos gêneros íntimos. Como se ela fosse discretamente se infiltrando naquilo que o leitor poderia esperar ser um texto de comunicação direta e “sincera”. A carta que ironicamente leva o nome de *Correspondência completa* é uma coleção de frases inconclusas, que nada têm de “completude”. Há tom de confidência, de linguagem cifrada entre pessoas íntimas, e no entanto, não há segredo desvelado; resta apenas a sensação de que há algo oculto, que perscruta mas resiste por detrás das situações banais narradas. As frases são cortadas pela metade, se atropelam, as ideias não se concluem – o que é tematizado de início:

Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés frios sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? Ouça muito Roberto: quase chamei você mas olhei para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu. (...) (1999a, p. 117)

Nisto que é anunciado aqui, em “Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira?”, está a brincadeira proposta pela poeta: instigar a curiosidade do leitor, jogar com a vontade que todos teriam de “olhar pelo buraco da fechadura”. Mas vamos



lá e vemos que não há nada – taí o grande “blefe” de Ana C., taí uma de suas subversões ao “ideal” marginal: o que está no texto não é a vida do poeta, não é sua confissão. Ainda que se saiba que há algumas referências diretas à vida da poeta, o que vale é a construção que é feita no texto, a partir deste material “bruto” da vida “real”. O que vale é o emprego do que ela chamou de olhar estetizante. A arte, insiste ela, implica em elaboração estética das obsessões pessoais do autor: estas participam da criação na arte, mas apenas como uma espécie de matéria-prima, como também é matéria-prima tudo que o autor leu, viu, ouviu, sobre a qual o poeta elaborará esteticamente (1999c, p. 159).

Ainda que se saiba haver referências diretas neste texto – como por exemplo a personagem Mary, que seria Heloisa Buarque de Hollanda; e Gil, que no início pensou-se que seria Cacaso, e que mais tarde vem-se saber que seria Armando Freitas Filho –,<sup>7</sup> o interessante é notar, como diz Silviano, como se pode vislumbrar um pouco de como Ana via as leituras de seus textos pelos amigos:

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. (1999a, p. 120)

Esta leitura que não perdoa o hermetismo era a que predominava em Cacaso (mesmo ele não sendo “Gil”). E este leitor é aquele que procura desvendar mistérios, segredos da autora. Ele não perdoa o hermetismo porque nele enxerga um lugar de ocultação, de conteúdos biográficos a serem decifrados. Mas o suposto hermetismo em Ana C. não espera a decifração, ele não remete o leitor à vida íntima do autor mas, ao contrário, propõe ao leitor aquela outra tomada de postura. Como diz Maria Lúcia Camargo: “É este espaço literário que pede um leitor que vá além da dicotomia verdade/ imaginação. Ou seja, um leitor que não esteja em busca do buraco da fechadura, mas que entre no jogo da linguagem” (2006, p. 76). E Ana C. em seu depoimento:

Você está buscando o quê? O que não está ali? (...) o texto é muito aquela materialidade que 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 (1999c, p. 262).

Então se olharmos de perto esta carta em ritmo frenético, repleta de cortes, veremos que há um elemento desorganizador, dificultador

dos significados, que não deixa que ela seja de comunicação “fácil”. E, ao mesmo tempo, esta suposta dificuldade não apontaria para a presença de segredos íntimos a serem desvendados.

Assim é igualmente *Luvás de pelica*, uma espécie de diário, mas igualmente não previsível. Menos didático até do que *Cenas de abril*, ele já não traz a marcação dos dias, é um texto corrido, sem subtítulos, um longo caderno de viagem de anotações reticentes, com pouca linearidade. Tem-se, mais uma vez, a subversão do gênero “fácil”, da escrita íntima, apontando para a ideia de que esta distorção da linguagem, que desmonta o diário convencional, não supõe uma ocultação da intimidade. Como diz Ana, há quem caia na “armadilha” de crer que ali haveria um segredo íntimo, armadilha esta que ela assume propor a partir deste diário “fingido”: “Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa... (...) a intimidade... não é comunicável literariamente” (1999c, p. 259).

Vê-se nitidamente a inversão realizada com os preceitos dos poetas marginais quanto à expressão da intimidade. A leitura feita daquele ponto de vista, em que a poesia seria o lugar da expressão subjetiva, só poderia ser aquela que busca nestes textos estranhos, repletos de reticências, um sentido único por detrás, que residiria na “verdade” do autor. Se partirmos desta lógica, perguntaríamos-nos, talvez como os colegas de geração de Ana: para quê fazer textos difíceis, herméticos, para quê camuflar sua expressão, por que não deixar livre trânsito do leitor à sua intimidade?

Mas a intimidade, para ela, não encontra na literatura um sentido “comum”, comunicável. A poesia vai se construindo cada vez mais como este lugar de indecisão do sentido, em que a escrita dos gêneros supostamente íntimos, e o clichê destes gêneros portanto, vai sofrendo uma desmontagem cada vez mais radical. É o que vemos atingir o ponto máximo no último livro, *A teus pés* (de 1982): uma radicalização desta desconstrução, da deformação do diário e da carta. Aqui, as duas linhas que no início até seriam separáveis em sua poesia, e que começam a se misturar pouco a pouco, aparecem definitivamente fundidas, em um estilo único, que é justamente a mescla das tais tendências “facilitadora” e “dificultadora”. Aí, nem há mais um “gênero” definido: nem diário, nem carta, nem poema, nem prosa, nem poema em prosa... Grande parte dos textos parecem trechos de algo maior que os extrapola. A dúvida do leitor vai desde aí: o que estou lendo? Onde este escrito se

situa, me situa? Não há forma fixa, sendo bem vinda a ideia de “informalidade” de que fala Bonvicino (1998, p. 4). Recortemos:

Tal informalidade explica a dissolução das fronteiras entre prosa e poesia e a utilização de gêneros considerados literariamente inferiores, como a carta e o diário. Ana Cristina construiu uma poesia apenas em aparência subjetiva, pois, na verdade, de exploração de novas possibilidades da linguagem e de violenta oposição ao mundo.

Como sublinha Maria Lucia Camargo (2006), o que se teria não é apenas a ruptura entre os gêneros poesia e prosa, ocorrida na modernidade, mas sim, sua completa indiferenciação e portanto desierarquização de registros. Indiferenciação esta que, lembra-nos ela, tal como remarcada por Caio Fernando Abreu na apresentação do livro da então amiga Ana C., resvala a outras indiferenciações neste espaço literário particular: “onde não há diferença entre poesia e prosa, entre dramático e irônico, culto e emocional, cerebral e sensível” – lê-se na contracapa da edição da Brasiliense de *A teus pés*. Podemos então dizer que a indiferenciação se estende entre escrita direta e comunicativa, bem humorada e privativa, de sua geração, e a dicção nobre, os poemas “difíceis”, de escrita torturada, que contradiriam toda a marginalidade de então.

A própria poeta afirma ter havido uma crescente indiferenciação em seu processo criativo. No início havia duas coisas: de um lado o diário, em que ela escrevia seus dramas pessoais, e de outro a poesia “que era outra coisa, e que eu não entendia direito o que era”. Aos poucos, estas duas escritas foram se aproximando, se cruzando. E não porque a confissão do diário tivesse invadido a poesia, mas porque ela teria percebido que “no ato de escrever a intimidade ia se perder mesmo”, e então a escrita foi sendo cada vez mais um lugar de construção de algo novo, e não mero relato. Era a constatação de que: “A poesia tendia, a poesia queria revelar e o diário não conseguia revelar” (1999c, p. 270). Pouco a pouco foi então como se um bloco literatura-diário se formasse: o diário sendo arrastado pela força das palavras, do universo literário, por um lado, e por outro, a escrita literária, que tendia ao sublime, sendo tomada pela coloquialidade e o tom do diário.

*A teus pés* parece nascer desta mistura, deste deslocamento mútuo literatura-diário, poesia-diário, em que ambos se abalam, se indiferenciam, como também se indiferenciam fácil e difícil, prosa e poesia, ficção e realidade, dentro e fora. Ao que me parece, esta

indiferenciação é resultado de uma escrita que atomiza, fragmenta, cada vez mais seus elementos. Basta notar como nestes últimos poemas os elementos se encontram “móidos”, reduzidos ao mínimo: temos trechos de anotações, de cartas, diários, referências, trechos de outros poetas, pedaços soltos, mas nos quais já não identificamos mais as formas iniciais. Eles encontram-se triturados, molecularizados a tal ponto que muitas vezes nem mesmo a situação de enunciação fica clara.

Em *A teus pés*, portanto, o que se tem é o resultado mais extremo do que ela chama de desmontagem das correspondências e diários, em uma escrita que se assume na tensão desta intimidade que não se diz, mas antes se constrói, na própria escrita. Uma intimidade que é efeito de procedimentos de escrita que deformam os gêneros íntimos; procedimentos que fazem com que eles deixem de figurar a intimidade de um sujeito manifestante que se autoafirmaria na linguagem. Há uma comunicação que emperra, um significado que não se conclui. Nesta dinâmica, não é apenas a poesia de Ana C. que foge ao que ficou conhecido por poesia marginal, mas é toda a dita poesia marginal que encontra em sua poética uma possibilidade de fuga criadora, de movimento de abertura a novos sentidos e sensações, ou ainda, a modos de funcionamento menos codificados, menos marcados por uma concepção interiorizada e romântica do sujeito.

## ABSTRACT

This article analyzes the construction of intimacy in Ana Cristina Cesar's poetry. The objective is to show that the poet creates a type of impersonal intimacy, which refutes the idea of subjective expression. Here, we have an important displacement between her poetry and the poetry which was written by her colleagues of generation and the type of literature that was defended by them, the so called marginal poetry of the 70's. According to Ana C., the author's intimacy would not find in literature a way to be represented. In that sense, the text's intimacy is a reading effect, able to be constructed and created by language procedures. Hence, her poetry is more and more constructed as a place of indetermination and opening of meanings, where the intimacy writing – and the common sense of the genre – undergoes each time a more radical deconstruction.

**KEY WORDS:** contemporary Brazilian poetry; Ana Cristina Cesar; intimate poetry; self deconstruction.

## REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard/ Folio, 1959.
- BONVICINO, Régis (1998). *A teus pés* dissolve fronteiras entre verso e prosa. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, pp.4-10, 08/08/1998.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. Do fim do poema à ideia da prosa: para reler Ana Cristina Cesar. In: PEDROSA, Celia e CAMARGO, Maria L. de B. (orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: Ed.7Letras, 2006.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999a.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência incompleta*. Org. Heloisa B. de Hollanda e Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999b.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999c.
- \_\_\_\_\_. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1999d.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

GONÇALVES, Marcos Augusto . Ana Cristina Cesar (1952-1983). In: *Isto É*, São Paulo, Três Editorial, n.359, pp.64-66, 09/11/1983.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. 2ª edição (1ª edição de 1975). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

JUNQUEIRA, Ivan. Ana Cristina Cesar: a vocação do abismo. In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03/01/1987.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

RIAUDEL, Michel. A fábrica de identidade. In: *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro: Ed.7Letras, n.10, pp.40-48, maio de 2001.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04/11/1984.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Os textos críticos de Ana C. foram publicados postumamente nos livros *Escritos no Rio* e *Escritos na Inglaterra* – e posteriormente reunidos no volume *Crítica e tradução* (Ed. Ática e Instituto Moreira Salles, 1999).

<sup>2</sup> Especialmente em *Kafka por uma literatura menor*, mas também em vários momentos de *Mil platôs*.

<sup>3</sup> O conceito de intimidade com o fora é desenvolvido por Blanchot em vários momentos de *Le Livre à venir*.

<sup>4</sup> Antonio Carlos de Brito, um dos mais velhos dentre os “poetas marginais”, era professor universitário e se tornou uma espécie de líder informal do grupo.

<sup>5</sup> Ana Cristina analisa este poema de Mallarmé no artigo “Traduzindo o poema curto” – inicialmente publicado em *Escritos na Inglaterra* e presente em *Crítica e tradução* – para falar sobre a colocação do problema da linguagem no contexto moderno da literatura: “Quais são seus poderes? Será que a linguagem pode expressar alguma coisa a respeito do mundo e do meu próprio ser? Será que o verso é virgem? Ou será o nada? Ou meramente espuma?”, pergunta-se ela (1999b, p. 414).

<sup>6</sup> Na época desta entrevista, Ana C. tinha publicado apenas em revistas e na antologia *26 poetas hoje*.

<sup>7</sup> Como se vê na “Nota dos organizadores” do volume de cartas de Ana C. *Correspondência incompleta*, organizado justamente por Heloisa e Armando: “Por fim, nós, os organizadores, fomos seus personagens: no livro *Correspondência completa*, de 1979, Mary e Gil são os que agora, 20 anos depois, reúnem, pela primeira vez em livro, parte de sua epistolografia” (1999b, p. 11).

---

Data de recebimento: 27 fevereiro 2009

Data de aprovação: 30 março 2009