

ANTARES ANTARES Letras Humanidades

Suspiros no contrafluxo: corpos de tinta na poesia de Ana Cristina Cesar*

Sighs in counterflow: ink bodies in poetry by Ana Cristina Cesar

Priscila Pesce Lopes de Oliveira**
Claudia Consuelo Amigo Pino***

Resumo

A partir de “Final de uma ode” e percorrendo outros poemas de *A teus pés*, o presente artigo visa examinar fios das tramas de relações entre corpo, eu, língua e escrita na poesia de Ana Cristina Cesar. À guisa de introdução, apresenta-se em linhas gerais “corpo” e “língua” como vetores na composição do “eu”, noções desestabilizadas ao longo do século XX. As seções seguintes do texto dedicam-se sucessivamente às relações entre corpo e eu, corpo e língua, corpo e escrita em *A teus pés*: examina-se no *corpus* a figuração do sensório, da escrita e da leitura, assim como aspectos formais.

Palavras-chave

Ana Cristina Cesar; corpo; *A teus pés*

Abstract

This article takes “Final de uma ode” as a starting point and meanders through other poems from the book *A teus pés*, intending to examine threads of the web of relations between body, I, language, and writing in Ana Cristina Cesar’s poetry. Firstly, we outline “body” and “language” as vectors that compose the “I”, taking into account that the three notions were disrupted throughout the 20th century. The subsequent sections set out an approach to the relations between body and I, body and language, and body and writing in *A teus pés*. We examine formal aspects of the *corpus* as well as its figurations of sensory experience, writing, and reading.

Keywords

Ana Cristina Cesar; body; *A teus pés*

* Recebido em 22/09/2014 e aprovado em 10/12/2014.

** Aluna de mestrado no Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Universidade de São Paulo – USP.

*** Professora associada de literatura francesa no Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo – USP.

O CORPO PAIRA SOBRE A ENCRUZILHADA DE MUITAS DICOTOMIAS: EU/MUNDO, imanência/transcendência, natural/cultural; fronteiras que têm instigado reflexão ao longo de muitas épocas e culturas e se tornado progressivamente menos nítidas ao longo da segunda metade do século XX.

O corpo, assim como a língua, é pele-do-mundo na experiência, cruzamento de linhas de força: há, por exemplo, um componente coletivo, uma vivência do corpo como experiência cultural; ao mesmo tempo, a fronteira corporal circunscreve o esboço de “indivíduo” – a mônada que encadearia em relação causal caráter → palavras-ações, como prescreve Aristóteles sobre as personagens trágicas e analisa Foucault (1986) a respeito da concepção moderna de autor. Há uma tendência recente de o senso comum¹ afirmar que cada ser humano comporta diversas facetas, das quais a menos exibida seria “mais verdadeira”, em um movimento que preserva o critério ocidental milenar de autenticidade (localiza a origem dos comportamentos imanentes em um núcleo transcendente²), e reconhece uma fratura nessa expressão ocasionada por pressões sociais. Os estudos da grande área de humanidades têm investido em diversas frentes contra essa concepção do eu solidificada no XIX, sendo o talho mais venenoso possivelmente o da psicanálise, na medida em que drena o controle do indivíduo sobre o primeiro termo da equação causa → ação.

O “eu” em perigo torna-se questão:

FINAL DE UMA ODE³

Acontece assim: tiro as pernas do balcão de onde
via um sol de inverno se pondo no Tejo e saio de
fininho dolorosamente dobradas as costas e
segurando o queixo e a boca com uma das mãos.
Sacudo a cabeça e o tronco incontrolavelmente,
mas de maneira curta, curta, entendem? Eu
estava dando gargalhadinhas e agora estou
sofrendo nosso próximo falecimento, minhas
gargalhadinhas evoluíram para um sofrimento
meio nojento, meio ocasional, sinto uma dó
extrema do rato que se fere no porão, ao que
outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano
torpor me atira de braços abertos sobre as ripas
do cais ou do palco ou do quartinho. Quisera
dividir o corpo em heterônimos - medito aqui
no chão, imóvel tóxico do tempo.

¹ Esse pode ser ilustrado pela seguinte propaganda: <http://youtu.be/ubkXOtsfKZQ>

² Barthes, R. *L'Empire des Signes*. Paris: Seuil, 1969.

³ Exceto indicação em contrário, todos os poemas citados são da edição de *A teus pés*, conforme consta nas referências.

“Final de uma ode” traz algumas das questões remexidas neste ensaio: quais relações podemos tecer entre corpo e eu, corpo e língua, corpo e escrita na poesia de Ana C.?

hoje sou eu que / estou te livrando / da verdade: corpo e eu

“Final de uma ode” inicia com a proposta de um pacto narrativo: “Acontece assim?”. Contudo, os parâmetros da cena são bastante difusos; predominam as marcações de espaço e tempo no presente da enunciação do poema: “tiro”; “saio”; “agora estou”; “aqui no chão” etc.. Estes recursos de debreagem enunciativa (FIORIN, 1995) diminuem a distância temporal entre o narrador e o fato narrado, mecanismo de organização da experiência em sabedoria por parte do narrador, o que contribui para minar a autoridade deste, em relação direta com sua capacidade de atribuir sentido à experiência.

A aceção de que a experiência seria em si vazia de sentido, a ser construída na percepção (processo biopsicossocial) ou via reflexão posterior, foi fortemente questionada por Merleau-Ponty. Em seu *Fenomenologia da percepção*, ele defende uma relação intrincada entre linguagem, percepção e comportamento, em que a experiência humana de estar vivo não dissocia mente – domínio do sujeito monádico transcendente – e corpo – ferramenta de acesso ao mundo imanente⁴ –, uma vez que se dá em pleno processo cognitivo. Isso contribui para que o corpo passe despercebido no processo (voltaremos a este ponto na próxima seção). Em “Final de uma ode” há um movimento semelhante, por meio de indiferenciação qualitativa entre o sensório (1) e sua significação (2), que se revezam, misturam e entrelaçam no fluxo verbal: “ai que / outra dor (1) súbita, ai que estranheza e que lusitano (2) / torpor me atira (1) de braços abertos (1)”. O mesmo processo pode ser observado em “Meia noite. 16 de junho”: “Não volto às letras, que doem como uma / catástrofe”.

Essa alternância contém em filigrana outra característica da escrita de Ana C.: a fragmentação. Em “Final de uma ode”, a narrativa é constantemente interrompida por recursos fáticos (JAKOBSON, 1995). Há os que referenciam o registro oral – repetição, confirmação (“curta, curta, entendem?”), coloquialismo (“de fininho”) – e os de

⁴ Concepções cartesianas tradicionais, atualmente em pleno processo de desconstrução pelas Ciências Cognitivas, sobre os alicerces prévios da Psicanálise, Filosofia, Linguística e Biologia. Vide NOË, A. An Astonishing Hypothesis. *Out of our heads: why you are not your brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*. Macmillan, 2009 e LAKOFF, G. & JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh*. Basic Books, 1999.

inclusão de uma audiência plural (“entendem”, “nosso próximo”). O verniz coloquial é talhado ao final do poema por “quisera”, tempo verbal incomum na fala oral e/ou informal e que acentua o fazer literário, reforçado pelo termo técnico “heterônimos”. A dissonância no registro pode ser vista como uma cisão no *ethos* do eu-lírico, que assume diferentes posições em relação ao leitor:

1) a horizontalidade da conversa informal, em que os referidos recursos fáticos do poema sugerem que nem o tema nem a figura do narrador sejam suficientes, por si, para justificar a atenção do interlocutor;

2) a hierarquia do narrador detentor de um saber a ser transmitido, e que pode se dar ao luxo de, ao final do poema, meditar, cessando de solicitar seu interlocutor (não por acaso, nesse ponto o poema termina).

Tal (impre)cisão aponta para uma relação problemática do narrador com o leitor e com a própria narração. Em outros poemas de Ana C., há problemas também na relação do narrador com a matéria narrada, ficando evidente na fragmentação da dicção e do encadeamento das orações:

JORNAL ÍNTIMO⁵
[...]
27 de junho
Célia sonhou que eu a espancava até quebrar
seus dentes. Passei a tarde toda obnublada.
Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas
suaves. Binder diz que o diário é um artifício,
que não sou sincera porque desejo secretamente
que o leiam. Tomo banho de lua.
[...]
25 de junho
Quando acabei O Jardim de Caminhos que se
Bifurcam uma urticária me atacou o corpo.
Comemos pato no almoço. Binder me afaga
sempre no lugar errado.
27 de junho
O prurido só passou com a datilografia. Copiei
trinta páginas de Escola de Mulheres no original
sem errar. Célia irrompeu pela sala batendo com
a língua nos dentes. Célia é uma obsessiva.

Em “Jornal Íntimo”, a fragmentação aparece já na temporalidade: a marcação dos dias segue a sequência 30, 29, 27, 27, 26, 25, 27, 28 e 30 de junho, ou seja, o movimento não é linear, desencorajando as relações causa-consequência entre os acontecimentos ou ao menos propondo um trabalho maior por parte do leitor para estabelecê-las. O mesmo ocorre com as frases; enquanto algumas parecem estar ligadas

⁵ Esse poema está reproduzido na íntegra em anexo.

(“O prurido só passou com a datilografia. Copiei / trinta páginas [...]”), outras colocam em dúvida o encadeamento (“Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas / suaves.”) e outras, ainda, parecem estar próximas por justaposição (“Binder diz que o diário é um artifício / que não sou sincera porque desejo secretamente / que o leiam. Tomo banho de lua.”). Este último caso é predominante em poemas como “21 de fevereiro”, “Meia noite. 16 de junho” e o primeiro de *A teus pés*.

MEIA-NOITE. 16 DE JUNHO

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

No início do poema, nos defrontamos com uma alavanca: enquanto função performativa, “Não escrevo mais” é uma declaração tão impossível quanto “Estou morto”. Eis-nos confortavelmente instalados no terreno da ficção e prontos para deixar de lado o literal ao menor sinal de literatura.

A tensão de aproximação e distância com relação ao leitor continua no trabalho de construção das frases, de uma fluidez entrecortada. Tomemos como exemplo o trecho das linhas 8 a 11: as muitas vírgulas e a enumeração aceleram a leitura, aumentando os solavancos de estranheza das imagens (“ciúme negro brilhando no gogó”, noivas “filhas do horror da noite”). Parece-nos que Ana C. lima seus versos em uma recusa da leitura fácil e desinteressada, das curvas agradáveis e ergonômicas, optando por uma construção que se faça sentir enquanto tal durante a leitura, diante da qual o leitor não possa se anular e experimentar catarticamente o poema, mas precise de todos os seus recursos para o contato. Tal estratégia, além de presente em outros poemas, é particularmente pertinente em “Meia-noite, 16 de junho” pois está em cena um conflito.

A rigor, a coerência se dá pela retomada de certos termos e campos semânticos: meio (linhas 2 e 3), perfume (7 e 8), horror (8 e 10), ciúmes(8)/ciúme(9), gogó (4 e 9); matilha(4)/caça(5) e noivas(10)/brancas(10)/buquês(11). “insone” remete ao título,

caracterizando a composição como instantâneo de um momento vivido, o fim do amor cuja trajetória figura no poema: podemos lê-lo como contorções do eu-lírico insone ensimesmado às voltas com o turbilhão fragmentário de seu interior. A imagem das noivas, que remete à esperança de felicidade do começo, se debatendo contra a escuridão solitária, perece na precisão do extermínio.

Nossa hipótese é que essas relações do narrador com o leitor, o ato de narrar e a matéria narrada sejam tensionados pela problematização do “eu” subjacente ao *ethos* do eu-lírico que, instável enquanto origem, passa a ser uma incógnita no próprio poema. Antes de ser investigado pela teoria literária, tal jogo acontecia, por exemplo, na escrita dos heterônimos pessoanos, cujas características ressoavam em suas escolhas formais e temáticas, formando uma rede ficcional relativamente coesa.

No contexto específico de Ana C. – o Brasil na década de 1970, em que a balança, sob a batuta militar, pendia para a coletividade – muitos escritores investiram na exaltação do individual, por vezes operando neste uma metonímica redenção do grupo, valorizando o desvio (indivíduo/grupo) como resistência ou ambos. Contudo, como notou Sússekind (1985), já nessa época a própria concepção de indivíduo encontrava-se em estado terminal. No caso de Ana C., ruiu a própria possibilidade de coesão de um “eu”, mesmo que construído.

Na ausência de um centro organizador, as experiências corporais e sua significação (processo cognitivo) flutuam à disposição de novas combinações – por exemplo, “Quando acabei O Jardim de Caminhos que se / Bifurcam uma urticária me atacou o corpo”, em que permeabilidade e indissociação entre as experiências mentais e corporais comportam também uma associação por aliteração. Em outras palavras, o “eu” de “Final de uma ode” tem a vivência corporal como elemento constitutivo, ao mesmo tempo em que se coloca como processo, ou seja, não existe *a priori* dessa vivência. Encontramo-nos diante de uma escrita que não subscreve ao senso comum de uma suposta transparência da língua: como outras manifestações artísticas contemporâneas, “Final de uma ode” propõe-se como experiência em si, como objeto-do-mundo, não como uma camada de significação/discurso/intervenção sobre ele.

um sofrimento meio nojento, meio ocasional: corpo e língua

O “eu” pulsante aparece em muitos poemas de Ana C. como corpo: partes do corpo, sensações corporais, imagens de carne, vísceras e fluidos fisiológicos. Na figuração do

sensório chama a atenção a frequência com que as sensações narradas não são neutras para o eu-lírico:

FINAL DE UMA ODE

[...] saio de / fininho **dolorosamente** dobradas as costas e / segurando o queixo e a boca com uma das mãos. / Sacudo a cabeça e o tronco **incontrolavelmente**, / mas de maneira curta, curta, entendem? Eu / estava dando gargalhadinhas e agora estou / **sofrendo** nosso próximo falecimento, minhas / gargalhadinhas evoluíram para **um sofrimento / meio nojento**, meio ocasional, [...] outra **dor** súbita, [...]

MEIA NOITE. 16 DE FEVEREIRO

Não volto às letras, que **doem** como uma / catástrofe. [...] Daqui do meio sinto **cara / afogueada, mão gelada, ardor dentro do gogó**. [...] **O horror dos perfumes**, [...]

JORNAL ÍNTIMO

[...] Célia sonhou que **eu a espancava até quebrar / seus dentes**. Passei a tarde toda **obnublada**. / Datilografei até sentir **câimbras**. [...] Quando acabei O Jardim de Caminhos que se / Bifurcam **uma urticária me atacou o corpo**. [...] Recurso **mofado e bolorento!** [...] **Fungo e suspiro** antes de deitar. [...] (grifos nossos)

Com efeito, o corpo aparece amiúde como prazer ou incômodo. Nossa hipótese, mais uma vez recorrendo a Merleau-Ponty, é de que ocorra com o corpo o mesmo que com a língua: só se torna uma questão quando sua suposta transparência começa a falhar. Se a língua não mais reveste o mundo mas integra esse mundo, o texto pode ser simultaneamente um objeto de linguagem (à maneira dos concretistas) e um objeto do mundo, isto é, além de tocar o corpo, o poema tem corpo:

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

Esse poema exíguo, curtinho, todo em tom menor com sua caixa baixa e formulação prosaica (à exceção talvez da escolha de “filete”), alterna a dureza das oclusivas com nasais que escorrem – assim como os sons de “r” e “s”, se levarmos em conta o sotaque carioca: **tempo**, **corpo**, **poema** / **perder**, **vista**, **corpo** / **sentir**, **separado**, **entre**, **os**, **dentes** / **filete**, **sangue** / **nas**, **gengivas**. Temos figurado nos campos sonoro e semântico um choque que termina emudecido em uma dissolução presente desde o início. O jogo com olhar e vista coloca em questão quem olha e seu distanciamento com

relação ao objeto olhado, uma vez que a proximidade regula a percepção do objeto e do contexto. Ao perder de vista tudo que não o corpo, o eu-lírico abre mão de travar relações analíticas (das partes com o todo, do objeto com seu contexto) e deixa de posicionar-se mesmo enquanto sujeito uno, impossibilidade levantada na primeira seção deste texto.

A própria escrita poética, assim como a leitura, aparece como integrante, intercambiável ou inextrincável em relação às atividades corporais, inclusive sensações:

(B)

ARPEJOS

Acordei com coceira no hímen. [...]
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.
[...]

(C)

JORNAL ÍNTIMO

[...]
Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas
suaves. [...]
Quando acabei O Jardim de Caminhos que se
Bifurcam uma urticária me atacou o corpo.
[...] Tivemos uma briga.
Binder se recusava a alimentar os corvos. Voltou
a mexericar o diário. Escreveu algumas palavras.
Recurso mofado e bolorento!
[...]

(D)

as palavras escorrem como líquidos
lubrificando passagens ressentidas
(Inéditos e Dispersos)

(E)

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus
bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio
dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio.

(Inéditos e Dispersos)

No poema (E), textos e corpo são equiparados como superfícies em que passeia o olhar e se constitui o “eu” na fronteira movediça com a alteridade. É colocada em cena a flutuação na relação entre textos e seios: estes obstruem a leitura, dificultando sair de si rumo ao outro, e secretam uma forma toda própria desses outros, (mais) um

fluido corporal que é o jogo letras/tetas. Tematizado, o procedimento fica a descoberto: menos elíptica mas ainda profissional.

“Meia noite. 16 de junho” desenvolve bem a noção do corpo que não é instrumento e sim vivência visceral. Após as primeiras frases peremptórias de negação da escrita, abre-se uma fresta de luz: “Estou no meio da cena”. Estar nessa cena-poema alvoroça o funcionamento do corpo, que se manifesta apenas por incômodos: “cara afogueada, mão gelada, ardor dentro do gogó”, os perfumes insuportáveis, males corporais que são também tão emocionais: o desconforto das relações com “quem adoro e quem me adora”, o horror dos ciúmes, o ciúme no gogó (o nó na garganta, possivelmente entremeado na recusa de escrever) e finalmente as letras que doem, novamente vivência fisiológica do emocional apontando para uma integração. Neste ponto, ressaltamos que o corpo não é o eu-lírico mas está em relação com ele; no caso do poema (A), relação de estranhamento e vontade de interpenetração. Não há nesse poema cisão corpo-intelecto e o olhar, contato tão etéreo e violento, reduz o fôlego dos versos e rompe a película-limite do corpo que olha, agora indistinto do corpo olhado.

Daqui do meio sinto cara afogueada, mão gelada, ardor dentro do gogó: corpo e escrita

É bastante consensual entre os estudiosos da arte dos anos 1970 a tendência de politização do corpo e do cotidiano⁶; em certa medida, uma conflação dos planos de discurso e comportamento. Neste sentido, a postura e vestimenta dos artistas são tão simbólicas quanto sua obra é ação, e há uma forte tendência de leituras biográficas – agravada, como observou Sússekind (2007), em casos como os de Ana C., Leminski, Mário Faustino, Torquato Neto e Caio Fernando Abreu por suas mortes precoces, que dariam margem a uma crítica hagiográfica. Em estudo sobre Ana C., A. Malufe (2006) chama a atenção para a insistência da fortuna crítica na beleza e juventude de Ana Cristina, bem como a recorrência ao suicídio da escritora como chave de leitura. Uma característica recorrente na descrição da chamada literatura marginal⁷ é a busca de um contato mais direto com o público leitor, tanto na dicção e temas quanto na produção

⁶ HOLLANDA, 2004; BASUALDO (org.). *Tropicália*. Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

⁷ Da qual a poesia de Ana C. apresenta dissonâncias, conforme podemos depreender de estudos críticos de Sússekind (1985 e 1995) e da própria Ana Cristina (“Malditos marginais hereges” e “Literatura marginal e o comportamento desviante” (CESAR, 1999).

artesanal dos livros, vendidos pessoalmente pelos autores, circunstância que favorece a ligação simbólica entre a pessoa física do escritor e o eu-lírico.

Brizuela (2007) aborda o papel do corpo físico do escritor no ethos autoral de uma perspectiva bastante interessante, estudando os retratos fotográficos de Ana Cristina que integram boa parte das edições de seus textos.

A referencialidade transparente, a representação direta, a transmissão de uma suposta verdade inevitável, a qualidade de espelho das duas grafias [fotografia e autobiografia] encontrava-se não apenas problematizada; estava de fato em ruínas, e o que emergia desses e de outros estudos eram, entre outras coisas, as estratégias retóricas de cada meio. Nem a fotografia nem a autobiografia podiam mais, a partir dos anos sessenta, pensar-se como documentos. (p. 121, trad. nossa⁸)

Ela propõe que, enquanto as editoras buscavam reafirmar (desproblematizar) o caráter autobiográfico da produção de Ana C., as próprias fotos, claramente retratos, faziam parte da elaboração de uma persona. De nossa parte, quanto às relações entre a pessoa física do escritor e sua produção literária, limitamo-nos tanto a lembrar que, durante o diálogo com gêneros da escrita de si, o eu do eu-lírico dos poemas de Ana C. se dissolve em um turbilhão de vozes, já explicado detalhada e magistralmente por Flora Süssekind (1995), quanto a concordar com Santiago (1989) ao acreditar na posição ponderada da própria Ana C., segundo a qual não há transparência nem opacidade completas, mas uma relação complexa e translúcida, de soslaio:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (CESAR, 1983, p. 90)

Comentamos nas seções anteriores uma suposta “transparência” do corpo durante o processo perceptivo. Contudo, em termos sociais, a conformação corporal é incontornável na constituição da imagem e auto-imagem do eu. A possibilidade de ignorar essa circunstância é, como reiterado por diversos estudos feministas⁹ e/ou comprometidos com outras minorias simbólicas, o privilégio de se ter as próprias características como padrão ou norma. Quando se pertence a um grupo visto como

⁸ "La referencialidad transparente, la representación directa, la transmisión de una supuesta verdad ineludible, la calidad de espejo de ambas grafías [fotografía e autobiografía] quedaba no sólo problematizada sino que más precisamente, en ruinas, y lo que emergía a partir de esos y otros estudios eran, entre otras cosas, las estrategias retóricas de cada medio. Ni la fotografía ni la autobiografía podían, a partir de esos años setenta, ya pensarse como documentos."

⁹ Por exemplo, WOOLF, 1929; BUTLER, 1990; e KEHL, M. R. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

desvio, isto é, objeto de discurso, o próprio movimento de constituir-se sujeito no discurso traz novas dimensões ao estatuto desse “eu” que fala.

Há produção crítica da própria Ana Cristina sobre a autoria feminina¹⁰, em que ela retoma duas das posições em debate na crítica feminista da época:

- a primeira, inaugurada por Woolf e retomada com desdobramentos por Beauvoir, de que a particularidade de escrita das mulheres estaria nas condições de produção e recepção, mas não seria em absoluto decorrente de alguma diferença essencial entre os seres humanos de genitálias distintas;

- a segunda, de que a própria condição da mulher enquanto simbolicamente marginal resultaria em uma relação diferenciada não apenas com a prática da escrita como com a própria língua, o que poderia propiciar produção literária diferente:

Para Irigaray, o sexo feminino não é uma “falta” ou um “Outro” que define, de modo imanente e em negativo, o sujeito em sua masculinidade. Pelo contrário, o sexo feminino elude os próprios requerimentos para representação, pois ela não é “Outro” nem tampouco “falta”, na medida em que essas categorias permanecem relativas ao sujeito sartriano, imanentes àquele esquema falocêntrico. Desta forma, para Irigaray, o feminino jamais poderia ser a *marca de um sujeito*, como sugeriria Beauvoir. (BUTLER, 1990, p. 10, grifos originais, trad. nossa)¹¹

Muschietti (2007) trata de forma interessante as relações entre corpo, gênero e subjetividade na poesia: “na fronteira da língua, o poema reconstitui o caminho e recupera, em outra forma de tradução, uma carnalidade perdida, outras formas da língua que se aproximam a memória do vivido, uma tensão rumo à percepção ampliada” (p. 90, trad. Nossa)¹². No caso de Ana C., parece-nos que essa questão da existência de modos de escrever especificamente femininos nos auxilia menos na análise poética do que o diálogo de sua poesia com gêneros historicamente praticados por mulheres: as formas diversas da escrita íntima, como a epistolar, o diário de viagem, o diário íntimo.

ARPEJOS

1

Acordei com coceira no hímen. No bidê com
espelinho examinei o local. Não surpreendi

¹⁰ “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”; “Riocorrente, depois de Eva e Adão...”; “Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso ‘Literatura de mulheres no Brasil’”. (CESAR, 1999).

¹¹ For Irigaray, the female sex is not a “lack” or an “Other” that immanently and negatively defines the subject in its masculinity. On the contrary the female sex eludes the very requirements of representation, for she is neither “Other” nor the “lack”, those categories remaining relative to the Sartrian subject, immanent to that phallogocentric scheme. Hence, for Irigaray, the feminine could never be the *mark of a subject*, as Beauvoir would suggest.

¹² “En la frontera de la lengua, el poema desanda el camino y recupera en otra forma de traducción una carnalidad perdida, otras formas de la lengua que acercan la memoria de lo vivido, una tensión hacia la percepción ampliada”

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.

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrímos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorsos.

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata.

“Quanto mais a sociedade as impedia de dizer “eu”, mais elas escreviam-no em seus textos. Até pouco tempo atrás, os gêneros literários de maior representação na literatura feminina são incontestavelmente os do “eu” (DIDIER, 1891, p. 12, trad. nossa)¹³. O ímpeto de passar da condição de objeto à de sujeito do discurso sofre uma derrapada brusca sobre o gelo fino e quebradiço do estatuto contemporâneo da própria noção de sujeito. A autoria feminina torna-se questão especialmente produtiva se considerarmos, ao invés das relações entre texto e uma realidade a ele anterior-exterior, a profunda imbricação de ambos e a perspectiva segundo a qual o sujeito não é anterior ao discurso mas se faz nele. Dessa forma, o sujeito discursivo não deixa de ser um sujeito do mundo (a despeito de não coincidir com uma pessoa física), na medida em que o discurso integra esse mundo; a relação se torna apenas mais oblíqua.

Está em jogo na escrita íntima o corpo principalmente enquanto componente da auto-imagem. Na primeira estrofe de “Arpejos”, o corpo aparece inescrutável para os próprios olhos, porque leigos, e a falta de saber é empecilho da fruição tanto quanto o

¹³ Plus la société les empêchait de dire «je», plus elles l'écrivaient dans leurs textes. Jusqu'à une époque récente, les genres littéraires qui ont été le plus représentés dans la littérature féminine sont incontestablement ceux du «je».

desconforto sensório. Na segunda estrofe, o *faux pas* na relação social, a quebra de expectativas se dá por um gesto corporal (não é uma gafe verbal). Na terceira estrofe, o gesto involuntário é trabalhado via dramatização, envolvendo desempenho de múltiplos papéis por parte do eu-lírico que continua, contudo, sem mais acesso ao outro (Antônia) do que tem a si. A ausência de controle/conhecimento sobre o corpo da primeira estrofe é superada na terceira, com a insensatez que caracteriza a almejada saída de bicicleta. Sem origem definida (eu monádico, estável) e sem controle do desenvolvimento (categorias estanques e relações claras entre eu, língua e mundo), o discurso passa por uma dramatização, a qual institui permeabilidades entre discurso, corpo, gesto, mundo e sujeito.

Quando a língua desiste de comunicar, o discurso passa a ser performance; o sujeito, oblíquo e processual, e o sangue, tinta.

Referências

- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.
- BRIZUELA, N. Espelho, buraco na parede. Teu retrato, buraco na parede. Ana Cristina Cesar y la fotografía. In: GARRAMUÑO, F.; AGUILAR, G.; DI LEONE, L.. *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- CESAR, A. C. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Inéditos e dispersos*. Org. Armando Freitas Filho. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Crítica e Tradução*. Org. Fernando Paixão e Lizete Mercadante Machado. São Paulo: Ática/IMS, 1999.
- DIDIER, B. *L'écriture-femme*. 3. ed.. Paris: PUF, 1981.
- FIORIN, J. L. A pessoa desdobrada, *Alfa: Revista de Linguística*. V. 39:23–4. São Paulo, UNESP, 1995. Disponível em <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3968>>.
- FOUCAULT, M. *L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard, 1986.
- HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MALUFE, A. C. *Territórios dispersos: A poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MUSCHIETTI, D. Más de una lengua (poesía, género y subjetividad). In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

SANTIAGO, S. Singular e anônimo. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SÜSSEKIND, F. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

_____. *Literatura e Vida Literária – Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. Hagiografias. In GARRAMUÑO, F.; AGUILAR, G.; Di Leone, L.. *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. (ebook) The University of Adelaide Library. Disponível em: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/>>. Acesso em out/2013. [1929]

Anexo

JORNAL ÍNTIMO

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.

29 de junho

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do diário antigo. Trocam olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia.

27 de junho

Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnublada. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam. Tomo banho de lua.

27 de junho

Nossa primeira relação sexual. Estávamos sóbrios. O obscurecimento me perseguiu outra vez. Não consegui fazer as reclamações devidas. Me sinto em Marienbad junto dele. Perdi meu pente. Recitei a propósito fantasias capilares, descabelos, pelos subindo pelo pescoço. Quando Binder me perguntou do banheiro o que eu dizia respondi “Nada” funebremente.

26 de junho

Célia também deu de criticar meu estilo nas reuniões. Ambíguo e sobrecarregado. Os excessos seriam gratuitos. Binder prefere a hipótese da sedução. Os dois discutem como gatos enquanto rumbas me sacolejam.

25 de junho

Quando acabei O Jardim de Caminhos que se Bifurcam uma urticária me atacou o corpo. Comemos pato no almoço. Binder me afaga sempre no lugar errado.

27 de junho

O prurido só passou com a datilografia. Copiei trinta páginas de Escola de Mulheres no original sem errar. Célia irrompeu pela sala batendo com a língua nos dentes. Célia é uma obsessiva.

28 de junho

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

30 de junho

Célia desceu as escadas de quatro. Insisti no despropósito do ato. Comemos outra vez aquela ave no almoço. Fungo e suspiro antes de deitar. Voltei ao