

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

PÉS NA ESTRADA: a poética da viagem em Ana Cristina Cesar

Ana Paula Rodrigues Manga

Belo Horizonte
2007

Ana Paula Rodrigues Manga

PÉS NA ESTRADA: a poética da viagem em Ana Cristina Cesar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Márcio de Vasconcellos Serelle

**Belo Horizonte
2007**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

M277p Manga, Ana Paula Rodrigues
Pés na estrada: a poética da viagem de Ana Cristina Cesar / Ana Paula Rodrigues Manga. - Belo Horizonte, 2007.
92f.

Orientador: Márcio de Vasconcellos Serelle.
Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras.
Bibliografia.

1. Cesar, Ana Cristina – Crítica, interpretação. 2. Literatura brasileira – História e crítica. I.Serelle, Márcio de Vasconcellos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81).09

Bibliotecária – Valéria Inês da Silva Mancini – CRB-1682

Ana Paula Rodrigues Manga
Pés na estrada: a poética da viagem em Ana Cristina Cesar

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora: Belo Horizonte, 2007.

Profa. Dra. Eliane Mourão
Faculdades Pedro Leopoldo

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes
(PUC MINAS)

Prof. Dr. Márcio Serelle - Orientador
(PUC MINAS)

A

Thelma e Alberone – meus pais – que
traçaram a primeira pauta-estrada sobre
a qual caminhou minha mão pequena,
pelo inominável,

dedico.

GRATIDÃO

Professor Márcio Serelle:

- o roteiro da viagem; as primeiras pistas; tutoria; encaminhamento; sinais; exemplo.

Professora Suely Silva Lobo:

- overdose de informação e poesia; baú de conhecimento estonteante; orientações labirinterárias e carinhosas; o muito dito e o não dito.

Elcie Helena Rodrigues:

- andarilha primeira; destinatária e remetente; farol que várias vezes iluminou um céu sem estrela; vento forte que docemente soprou o barco cansado.

Oldemar Barbosa Rodrigues Junior:

- companheiro de jornadas de papel e café; tempestade e bonança; porto e remo.

Vívian Andrade Coelho, Pedro Augusto R. de Paiva e Adriana Barbosa:

- amizades com toque de academia; irmãos; diálogos lítero-afetivos; encontro e partida; os superlativos todos; parceria ritmada.

Lúcia Rosa Menezes de Paiva, Alberone José de Paiva, Gelva Costa Rodrigues:

- contadores de história; pioneiros em desbravar fronteiras; avós; amigos; testemunhas; bússolas.

Demais adorados irmãos; “um de nós”; família; amigos:

- tripulação; dedos entrelaçados; lágrimas e flores que levo na mala.

Agradeço ao CNPq por possibilitar a elaboração desta dissertação.

*“Como eu chego de viagem com dentes trincados e disfarces de ódio, me prometi que nesse romance não figuro. Que numa sessão de dor arranço o calendário da parede. Que corto de vez essa espera de carteiro. A minha figuração **não**. Mas ele pobre de mim acho que não peguei direito. Talvez a figurante entre de gaiata, e aí já viu, babau meus planos disciplinares no quartinho que não é Paris, nem bliss.”*
ACC

RESUMO

A dissertação tem como objetivo uma discussão da obra da poeta Ana Cristina Cesar, tendo em vista as possíveis relações entre viagem e poesia que seu texto parece estabelecer. Descobre-se, assim, uma obra marcada pela possibilidade de a escrita se dar através de diálogos entre os próprios textos que a compõem, bem como com aqueles muitos que a extrapolam, inclusive em outras modalidades artísticas, como o cinema, a música e a fotografia. Depara-se com uma obra que reflete permanentemente sobre o literário e sobre o laço que une tão estreitamente memória e literatura. Aponta-se a fragmentação de uma poesia que se produz significativamente apoiada em um sujeito poético estilhaçado, cuja voz se espalha por lugares, estilos e gêneros, ao longo da estrada que os poemas traçam.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; poesia; viagem.

ABSTRACT

The dissertation has, as an objective, the discussion of the work of the poet Ana Cristina Cesar, especially looking at the relations between travel and poetry that her text seems to establish. It's found, thus, a work stamped by the possibility of writing to be realized through dialogues between the texts that compose it and those many that trespass it, including in other artistic modalities, as cinema, music, and photography. It's revealed then a work that reflects constantly about literature and its strong link with memory. The fragmentation of a poetry produced mainly supported in a divided poetic entity is pointed out, which voice scatters around many places, styles and genders, along the road the poems draw.

Key-words: Ana Cristina Cesar; poetry; travel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: Poesia e viagem: mensagens em garrafas	15
1.1. Iniciando a viagem	15
1.2. A poesia de viagem e a viagem da poesia.....	22
CAPÍTULO 2: Poética do espaço: pegadas de uma travessia por terras estrangeiras	37
2.1. A herança imaginativa de nações marcadas por ilha e mar.....	37
2.2. Poética da conversação: os diálogos de um texto “multilíngüe”.....	44
2.3. Marginais e <i>beatniks</i> : duas gerações com o pé na estrada.....	47
CAPÍTULO 3: A escrita da viagem e seus jogos: poesia de bordo, poesia epistolar	52
3.1. Estratégias discursivas dos gêneros de viagem.....	52
3.2. A escrita de si: um jogo de espelhos.....	59
CAPÍTULO 4: Poesia e registro: os artifícios da representação literária	70
4.1. Luz, câmera e ação: uma poesia em movimento.....	70
4.2. A estrangeiridade da poesia e o exercício da tradução	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89

INTRODUÇÃO

Com poemas que chamam a atenção pela economia de palavras, pela expressividade pictórica e silenciosa que lembra o registro cinematográfico, como se, muitas vezes, poemas fossem curtas-metragens, Ana Cristina ousadamente entrega aos leitores da década de setenta o livro **A teus pés**. Nele, mar, céu e todas as metáforas ligadas à travessia se configuram como espaços poéticos impregnados do sentido etmológico da aventura que as viagens ao desconhecido representam.

Seguindo os passos desse eu-lírico que se apresenta como andarilho, decidiu-se traçar, entre os vários eixos possíveis de leitura da escrita sofisticada dessa carioca, um estudo do que aqui passou-se a denominar “poética¹ da viagem”. Afinal, são comuns os termos que designam categorias discursivas como “narrativas de viagem”, “romance de viagem”, “crônica de viagem” ou mesmo “jornalismo de viagem”, além de ser a epistemologia inclusiva do tópico “viagem e literatura”, certamente, inesgotável. No entanto, poderia uma dimensão da escrita tão desassociada da linearidade do real empírico como a poesia estar também de alguma forma estreitamente relacionada a um tema – e principalmente a uma imagem – tão ligada à realidade física e concreta quanto a viagem?

Foi esse o questionamento que gerou o presente estudo, que busca identificar e entender a trajetória de um eu-lírico traçada por imagens como o céu, o mar, os cartões-postais, os trilhos de trem. A antologia escolhida como objeto de análise – **A teus pés** – sugere o traçado do itinerário de um sujeito lírico para quem o mar, o céu, o vôo e a travessia por mundos superpostos são pautas sobre as quais

¹ Dos formalistas russos aos estruturalistas de Praga, entende-se por poética o estudo das estruturas lingüísticas de uma obra literária. Valéry ampliava o termo a todos os gêneros de arte e falava de um estudo do fazer artístico (VALÉRY: 1998).

se revela a linguagem poética nessa obra. Um sujeito que se apresenta ao leitor em sua condição de viajante, andarilho, forasteiro e errante, e em que a saudade é parte essencial da identidade que se forja, criando um ambiente onde é possível falar daquilo que mais povoa a poesia: a ausência. Ausência de espaço, de línguas, de fronteiras, de referentes, que tenta se representar através do que Ana Cristina chama de “arte ininterrupta de pintar saudades loucas” (CESAR, 2002: 58). Passear nessa que é a principal obra de Ana Cristina Cesar publicada em vida é fazer uma viagem constantemente pontuada por extremos, jornada antitética entre o amargo e o doce, o topo vertiginoso e o vale fundo, em uma sofisticada ode ao movimento.

Nos últimos cinco anos, em várias universidades brasileiras, foram defendidas dissertações de mestrado que têm Ana Cristina como objeto de análise. A maior parte dos trabalhos tem como viés a análise da atmosfera autobiográfica que envolve a poética da carioca, aspecto pertinente que de fato salta aos olhos do estudioso. Algumas pesquisas estudaram ainda a relação entre o trabalho ensaístico e de crítica literária e o processo da escritura na máquina composicional da poeta. Até o momento, no entanto, não há nenhuma leitura crítica da obra de Ana Cristina que se proponha a olhar sua produção poética de forma a procurar entender as várias formas através das quais a viagem – em suas várias significações – surge no texto, guiando-o. A originalidade da abordagem foi um dos motivos que alimentaram a realização da presente pesquisa.

O trajeto percorrido para desenvolvimento do presente trabalho, desde a fase de “exploração” bibliográfica até a seleção do material, estruturação da discussão e análise do texto, no que diz respeito à metodologia, é aqui apresentado tendo em vista localizar em que âmbito, e com base em que referências, a questão da viagem e sua relação com o fazer poético são estudadas.

Os caminhos da investigação podem ser divididos em dois momentos distintos: a pesquisa bibliográfica e a análise da obra literária escolhida. O delineamento do estudo efetuou-se por uma abordagem qualitativa, por ser fundamentalmente subjetiva a dimensão em que se situa o objeto de análise. A pesquisa é fundamentada em uma hipótese norteadora: a viagem, entendida de uma maneira ampla, pode ser vista como eixo da escrita de Ana Cristina Cesar.

A questão primordial que guia o trabalho é a maneira como viagem e escrita se relacionam para produzir uma obra poética que, entre inúmeros temas, questiona a função e os limites da escrita. Foram de extrema importância para a escolha dos autores que apoiaram este estudo as disciplinas cursadas durante o primeiro ano do programa de pós-graduação, que apontaram subsídios teóricos que, juntamente com as teorias da literatura já conhecidas, formaram a base dessa pesquisa. A natureza do objeto de estudo impôs a metodologia qualitativa como concepção teórica de abordagem, na medida em que esta é entendida como “aquela capaz de incorporar a questão do significado e da intencionalidade como inerente aos atos, às relações e às estruturas sociais” (MINAYO, 1992: 10).

A teus pés, antologia que reúne as quatro obras literárias de Ana Cristina Cesar, compostas de poemas, trechos de prosa poética e cartas-poemas, foi publicada pela Editora Brasiliense, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1982, como consequência do reconhecimento alcançado pela poeta. Em vários momentos, tem-se a impressão de que um poema pode ser continuação do anterior. Por exemplo, ao ler-se dois dos poemas sem título posicionados em seqüência, em que um termina com “o copo d’água/ a espera do café” e o outro se inicia com “reaparecia subitamente/ como se nada tivesse acontecido” (CESAR, 1998: 63-64), é possível entender que um poema é continuação do outro. Apesar de cada texto apresentar

unidade e significado independente, o conjunto pode ser lido como um único longo texto, em um fôlego só, de modo que um poema ou trecho em prosa freqüentemente complementa o anterior.

A primeira etapa do trabalho em questão compreendeu uma pesquisa bibliográfica sobre a viagem e suas possíveis relações com a literatura, e se constituiu em um estudo exploratório, cujo foco foi o levantamento de subsídios teóricos nos quais se apóia a reflexão. Optou-se por estruturar a dissertação em quatro capítulos. O primeiro deles apresenta os diferentes conceitos e perspectivas relacionados à idéia da viagem e explica os três olhares – a viagem como campo semântico principal, a viagem como cenário/espaço do texto e pegadas de viagem do eu-lírico – lançados neste estudo sobre a escrita de Ana Cristina. O segundo capítulo recupera a herança imaginativa das literaturas portuguesa e inglesa, frutos de culturas marcadas por viagens além-mar, por se acreditar estar este imaginário impregnado nos versos de **A teus pés**. Disserta-se acerca do processo composicional de Ana Cristina, que se realiza por uma costura de diálogos entre textos dela mesma e de outros autores. Ainda neste capítulo, é traçado um paralelo entre dois momentos históricos da literatura brasileira e norte-americana, respectivamente, por onde a poesia da carioca passou: a literatura marginal e a *beatnik*. O terceiro capítulo reflete sobre as estratégias discursivas do gênero de viagem e os efeitos de sentido por elas provocados, bem como sobre os jogos de engano presentes em uma escrita que seduz vestindo ares confessionais. O quarto capítulo aponta para o movimento no texto de Ana Cristina, estabelecendo relações interessantes entre sua composição poética e o exercício das manifestações artísticas primordialmente imagéticas, como a fotografia e o cinema. Fala-se, por fim,

das características comuns ao que é estrangeiro e que compõem a natureza do fazer literário, bem como o exercício da tradução.

O material básico com que se trabalhou foi o **discurso**, tendo sido o texto o objeto analisado, escolha que remete a Bakhtin, quando ele diz que a palavra é “o fenômeno ideológico por excelência” e define o “caráter histórico e social da fala como um campo de expressão das relações e das lutas sociais que ao mesmo tempo sofre os efeitos da luta e serve de instrumento e de material para a sua comunicação” (BAKHTIN, 1998: 41). É esse fenômeno simbólico o que através desta pesquisa se observa, examina e analisa.

Para se pensar na simbologia que compõe a atmosfera da viagem, foi importante recorrer a Bachelard e seu estudo sobre o imaginário. Flora Süssekind e seu estudo sobre a “poética da conversação” contribuiu significativamente para o desenvolvimento do capítulo que trata das literaturas de língua inglesa na obra de Ana Cristina Cesar. Barthes, Foucault e Philip Lejeune apoiaram a reflexão sobre a máscara autobiográfica do sujeito poético como estratégia discursiva. É importante também mencionar a relevância do estudo de Chevalier e Gheerbrant sobre os símbolos.

Uma poesia livre de fronteiras, em que tudo se move, em estradas de terra, vento e água, em que influências canônicas e dos próprios fragmentos de texto da escritora – trechos de cartas, pensamento crítico publicado em ensaios e resenhas, trabalhos acadêmicos etc. – reposicionados se misturam homogeneamente e se entrecruzam em um texto denso e leve. É com essa poesia que Ana Cristina Cesar presenteia o leitor.

CAPÍTULO 1

Poesia e viagem: mensagens em garrafas

*“(...) é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço”
ACC*

1.1. Iniciando a viagem

A recorrência de palavras pertencentes a um campo semântico relacionado ao vôo e à navegação na obra de Ana Cristina Cesar parece constituir uma primeira fresta através da qual se pode realizar uma leitura particular de sua poesia. Metáforas que, de alguma forma, falam de um corpo em trânsito insinuam um eixo na escrita da poeta firmado na idéia da viagem. O canto das possibilidades do vôo em uma obra marcada pela vertigem lembra o leitor do sonho de Ícaro – representação do anseio humano de ultrapassar fronteiras obliterado pela flutuante sombra do abismo. Há significantes que se repetem em vários poemas, como asas, cartas, aeroportos, navios, configurando um movimento e um *tópos* – a viagem – que, se visto como aquilo que sustenta a produção desta poeta, pode constituir uma lente através da qual é possível lançar um olhar crítico sobre sua poesia.

A obra escolhida como objeto da análise – a antologia poética intitulada **A teus pés** – é um livro de poemas que gira em torno de um eixo traçado pelas idéias, principalmente, de exílio, despedida, saudade e espaço. Trata-se de um conjunto de textos – constituídos por escritos que se apresentam como diários e correspondências, curtos poemas em prosa e prosas poéticas – cuja classificação

quanto ao gênero seria no mínimo delicada e provavelmente irrelevante no contexto literário pós-moderno de abolição das barreiras entre categorias e formas antes fixas. **A teus pés** é também um livro carregado de um tom coloquial de intimidade e confissão que seduz o leitor. Seu estilo é marcado por uma sensação de incompletude, delineada por um vôo em direção ao abismo, talhado pela vertigem do desejo de ultrapassar fronteiras.

Dos três intelectuais que mais estudaram Ana Cristina Cesar – Heloísa Buarque de Hollanda, Flora Süssekind e Ítalo Moriconi – nenhum deles se dedicou especialmente à análise da presença da viagem – em suas várias nuances – como possível eixo do processo criativo da poeta. Não se pode dizer mais, atualmente, em face dos diversos estudos, dissertações e teses sobre Ana Cristina Cesar², que ela seja uma escritora pouco estudada na academia. Süssekind se debruça sobre seus manuscritos para desvendar a marca do trabalho de tradução no seu fazer poético, além de procurar ler os rascunhos, anotações e desenhos feitos por Ana Cristina como pistas de leitura de sua obra. A estudiosa chega a mencionar, ao analisar um texto curto encontrado nos manuscritos da carioca, localizados em seu acervo no Rio de Janeiro, a presença importante da palavra “traslado”, apontando ao mesmo tempo para movimento e tradução, o que de certa forma se relaciona ao presente estudo (SÜSSEKIND, 1995: 57).

Outro crítico que se debruçou sobre a obra de Ana Cristina, Ítalo Moriconi, em um ensaio sobre a carioca, disserta sobre o cenário político que a envolveu e sobre a sua produção literária, vista como parte do delicado movimento

² Verificou-se que vários estudos sobre Ana Cristina Cesar foram realizados, entre artigos e dissertações, principalmente nos últimos dez anos. Entre os trabalhos lidos nesta pesquisa (ver Referências Bibliográficas ao final deste trabalho), encontrou-se, por exemplo, uma proposta de estudo da figura do narrador pós-moderno na prosa da escritora (SOARES, 1996), análises de um possível caráter autobiográfico de sua escrita (AZEVEDO, 1989), uma busca por apontar uma relação entre a melancolia, o suicídio e sua poesia (NASCIMENTO, 1999) e uma análise de um de seus manuscritos (RIOS, 1992). Não foi encontrado nenhum trabalho que abordasse a viagem como marca do trabalho de Ana Cristina.

que se denominou “poesia marginal”, dando ênfase aos acontecimentos biográficos. O livro apresenta um certo tom de depoimento e se declara como conjunto de “anotações para uma futura biografia” (MORICONI, 1996: 75). Quando discorre sobre as viagens da poeta, é de forma a enfatizar, na posição de amigo pessoal da escritora, o valor que Ana Cristina dava às chances que ela tinha de viajar. Em um certo momento, Moriconi fala especificamente do papel da viagem na formação de Ana Cristina, quando divide então as “viagens de formação” da geração de 70 entre viagens para o exterior e para o interior, referindo-se aos trajetos realizados fora ou dentro dos limites territoriais brasileiros, respectivamente: “Para o exterior: Europa ou Estados Unidos. Mais raramente, Índia, ou outros lugares exóticos. De outro lado, a proverbial viagem ao Nordeste, à Bahia. Ou Bolívia, Peru, Lago Titicaca. Ou roteiros mais extensos pela Hispanoamérica” (MORICONI, 1996: 92). O crítico fala, de certa forma, da valorização cultural da viagem, da idéia de que o conhecimento do mundo como parte da boa educação parece ter se fortalecido gradualmente ao longo da história.

É preciso ressaltar que não se pretende aqui de forma alguma desenvolver uma crítica fundada no “biografismo”, percorrendo ingenuamente uma trilha de especulações em busca de pistas inexistentes. Não se trata de lançar um olhar sobre a obra poética de Ana Cristina que a enxergue como produto de viagens empreendidas pela carioca, através de uma leitura ingênua comprometida pela tentação de se relacionar o itinerário biográfico da escritora às marcas do espaço que ela calculadamente insere como pegadas no seu texto. Nesse sentido, faz-se aqui notar que a própria poeta se dedicou com tanto afinco ao estudo da relação entre ficção e biografia, entre literatura e documento, tendo este assunto sido uma de suas principais preocupações teóricas.

Viagens ao exterior, ou mesmo pelo Brasil, foram freqüentes na vida de Ana Cristina Cesar e parecem ter sido relevantes no seu processo de formação, assim como é possível perceber que essas travessias, de várias formas, refletiram-se em sua produção intelectual e literária. Com apenas doze anos, ela realizou sua primeira ida ao exterior, quando visitou o Uruguai, juntamente com a família. Anos mais tarde, patrocinada por um programa de intercâmbio da Juventude Cristã, estudou um ano em Londres (1969-1970), na Richmond School for Girls. Durante esse período, ela conheceu várias cidades, como Dublin, Florença, Roma, Milão, Paris, Amsterdam e Boston. Nesse trânsito entre aeroportos, de todos os lugares, ela registrou suas impressões em bloquinhos de anotações – que inevitavelmente, no contexto do presente trabalho, remetem à idéia do diário de bordo (MORICONI, 1996). Esses registros, juntamente com o material de suas cartas e cartões-postais, eram escritos muitas vezes a um leitor que se configura como remetente impessoal – apesar de se enderçarem a pessoas reais – e parecem ter servido como matéria-prima para sua composição.

É importante neste ponto do trabalho conceituar o termo diário de bordo³, que se repetirá ao longo da dissertação. O gênero – também chamado de narrativa de navegação ou registro de viagens – está diretamente relacionado à atividade do viajante, e de alguma forma também estreitamente ligado à estratégia discursiva utilizada por Ana Cristina, e que aqui se busca entender: “Assim, mesmo sem resposta, abrindo meu *caderno de notas* seis meses depois. Folheio seis meses à toa; a folha não é macia nem tem marca-d’água extraforte com dobras de envelope

³ Não foi encontrada definição para o termo nos dicionários de língua portuguesa. No dicionário *online* de língua inglesa há, no entanto, definição do termo *ship’s log*, que seria o registro náutico completo da viagem de uma embarcação ou aeronave. Há ainda em inglês o vocábulo *travelogue*, filme ou narrativa pessoal ilustrada de uma viagem. (The Oxford Dictionary of English, 2003)

que viaja de avião, selado com dois anjos inocentes que rasguei” (CESAR, 1998: 137 – grifos meus).

Há uma urbanidade na escrita de Ana Cristina Cesar que remete à poesia baudelairiana que tematiza Paris, e realça esteticamente o não-convencional, o efeito-surpresa, aquilo que até então não era admitido como parte do universo da poesia (HYDE *apud* BRADBURY; MCFARLANE, 1989). É pertinente, nesse contexto, confrontar a cidade pós-moderna escolhida como cenário da maior parte dos poemas de Ana Cristina com o retrato da Paris do século XIX feito por Baudelaire. A poeta também apresenta as várias cidades pelas quais o eu-lírico passeia – como o Rio de Janeiro, Londres ou mesmo a própria Paris – apontando para o binômio baudelaireano multidão/solidão, utilizando-se de um turbilhão de imagens em movimento que caracterizam o imaginário que envolve as grandes cidades, desde a Modernidade. Seu sujeito poético, assim como o *flâneur* da poesia moderna, também surge como um observador anônimo e solitário da cidade, como se pode perceber no seguinte trecho: “Me encosto contra a mureta do bondinho e choro. Pego um táxi que atravessa vários túneis da cidade. Canto o motorista. Driblo a minha fé. Os jornais não convidam para a guerra.” (CESAR, 1998: 45). Nessa perspectiva de se identificar o diálogo da carioca com a “poesia da cidade” de Baudelaire, é notável que o poeta francês esteja presente no Índice Onomástico – espécie de conjunto de referências bibliográficas colocado ao final do livro “A teus pés” – que compõe a antologia de mesmo nome aqui estudada – além de outros poetas modernos, como Walt Whitman, T. S. Eliot e Fernando Pessoa.

Outro aspecto curioso dessa poesia pode ser visto na forma como ela revisita o lugar-comum, resignificando-o, o que remete à idéia do *Unheimlich*, conceito freudiano que se refere ao que gera no indivíduo um efeito tanto estranho quanto

familiar (FREUD, 1976). Através desse recurso de se utilizar do *Unheimlich*, o leitor é tocado pelo significante e pelo trabalho consciente do autor com a origem etimológica da palavra. Por exemplo, um P.S. (*Post Script*), que usualmente em uma carta seria um recado objetivo e factual, surge no texto como um hermético e sofisticado entrelaçamento de imagens superpostas, em que não há mensagem clara, não há fatos concretos: “*P.S. para ontem ou reflexos sobre a caixa preta: o espaço incompleto no final da galeria era na verdade claro, aberto ou uma clarabóia de vidro branco; na verdade havia uma passagem com três degraus um pouco mais acima*” (CESAR, 1998: 129 – grifos da autora).

Ana Cristina Cesar trabalha freqüentemente com esse efeito de estranhamento conseguido através da contrariação do senso comum, o que parece ser um aspecto do seu esquema técnico de composição poética. Um exemplo disso é o poema “Mocidade independente”. O título, a propósito do que aqui foi apontado como marca de uma “poesia da cidade em Ana Cristina”, parece estar presente para caracterizar o cenário de um poema que se passa no Rio de Janeiro. Já o estranhamento pode ser percebido no verso em que diz: “Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei para cima sem medir as conseqüências” (CESAR, 1998: 44). O que se espera é que a regra seja voar para cima, o pleonasma do vôo. No entanto, esse sujeito poético infringe o próprio conceito de vôo, que pela “regra de ouro” apresentada acaba se configurando como queda ao invés de ascensão. Em outro momento da obra, a poeta ressignifica o tão conhecido código de ética dos navegadores, que prega que, em caso de naufrágio, mulheres e crianças têm prioridade no salvamento. Ana Cristina, no entanto, reposiciona o código: “As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios” (CESAR, 1998: 46). Outros exemplos de momentos em que se transgride as expectativas,

trabalhando-se com o efeito de estranhamento, podem ser vistos nos versos: “(...) nos perdemos – exclamo num achado” (CESAR, 1998: 81) e “Conversa de cerca-lourenço, para inglês não ver” (*idem, ibidem*: 108 – grifos meus).

Ao se analisar o esquema de construção do poema utilizado por Ana Cristina Cesar para se trabalhar a viagem, chama a atenção o título dessa antologia, que também nomeia um dos livros que dela fazem parte: **A teus pés**. Uma primeira leitura aponta para uma idéia de dedicação desse objeto que é a obra, talvez indicando os pés de um leitor, aos quais se oferece aquelas palavras. Os textos se colocam de forma a homenagear o sujeito ao qual se dirigem, o que retrata, de certa forma, uma postura submissa desse sujeito lírico, mas que ao mesmo tempo remete a um gesto de cortesia arcaico, uma reverência. Os poemas, no entanto, são ofertados com a menção evidentemente intencional deste vocábulo que se relaciona a caminho. A presença desse vocábulo – pés – que metonimicamente sugere deslocamento, o movimento do indivíduo, no título da obra, apresenta essa poesia, emblematicamente, como tessitura da metáfora da viagem, alegoria de um corpo em trajetória. Os pés surgem como representação do meio de transporte para que o sujeito poético se desloque, juntamente com o leitor, em um movimento que deixa um rastro ao mesmo tempo sofisticado e coloquial. São “teus” esses pés, ou seja, pertencem a essa segunda pessoa imensurável para quem o texto é escrito. Assim, não só o sujeito poético se apresenta como andarilho, como também no leitor desses poemas é ressaltada sua natureza caminhante.

1.2. A poesia de viagem e a viagem da poesia

Interessante, ao se pesquisar estudos sobre narrativas de viagem realizados em língua inglesa, perceber que não raro é apontada uma diferença importante entre os termos *travel writing* e *writing of travel*, o primeiro termo referindo-se a relatos de viagem, aos diários de bordo, e o segundo englobando os escritos que têm a viagem como eixo do enredo, tanto como viagem física quanto interior dos personagens. No caso de Ana Cristina Cesar, há uma articulação dessas duas categorias da escrita, já que, além de apresentarem um sujeito em viagem que registra sua passagem, há nos poemas características e elementos que os identificam com o diário e a carta, o que é melhor analisado no quarto capítulo deste trabalho. Nos recentes anos, o campo de estudos das narrativas de viagem ganhou importância por sua natureza interdisciplinar, cuja relevância reside em boa parte na possibilidade que o tema oferece de conectar os estudos literários aos estudos culturais em geral, a teoria da recepção, as discussões acerca do papel do etnógrafo, dos remapeamentos territoriais e, principalmente, da construção das identidades.

Sharon Brown (1993) descreve as características dos textos de viagem como gênero, desenvolvido no curso da literatura anglo-americana, desde as narrativas de exploração do Novo Mundo aos escritos de fronteira romanceados, como **A tour on the prairies**, de Washington Irving. Mesmo sendo textos separados por duzentos anos, originados em todas as regiões dos Estados Unidos, e de autores que pertencem a três diferentes classes da sociedade (exploradores, colonos e cidadãos americanos), essas narrativas de viagem compartilham características que constituem um gênero de prosa de relevância literária. Segundo Brown (1993), as narrativas de viagem norte-americanas têm como característica principal do estilo a

pessoa do narrador. Como denominador comum, os narradores apresentam-se perseverantes, otimistas e preocupados com a comunidade a que pertencem, ao mesmo tempo que exibem o forte sentimento de independência e individualidade. A estudiosa ressalta o lugar das narrativas de viagem na tradição literária norte-americana como de grande importância para que se compreenda os distintivos temáticos e estilísticos que marcam as obras produzidas ao longo da história da literatura de seu país. É importante ressaltar que não é a intenção do presente estudo dar conta de toda literatura crítica sobre viagem e suas relações com a escrita.

Na tradição literária de língua portuguesa, é interessante lembrar que a viagem é marcante como tema das narrativas, através de travessias, odisséias e epopéias que envolvem os heróis navegadores. O primeiro texto sobre o Brasil é também um relato de viagens: a carta de Pero Vaz de Caminha. Lendo-se a obra de Goethe, que registrou literariamente suas andanças pela Itália, ou os textos de Stendhal, Maupassant e tantos outros, percebe-se que era comum as elites européias, especialmente no caso da Inglaterra, ultrapassar as fronteiras do país, sair da ilha, para conhecer o continente. As viagens constituíram um esquema mitológico arcaico, via para o conhecimento do mundo e de si mesmo e se configurou como tema ou gênero presente nas obras de autores de diferentes épocas e lugares, fecundando o imaginário literário de todos os povos .

Além disso, no que diz respeito às relações entre viagem e criação literária, mais que se alimentar de relatos de viajantes, a literatura também se abastece da própria viagem, tomada então como motivo, em que se vale do deslocamento espacial fictício do eu-lírico. Sobre essa relação, na introdução de seu livro intitulado **Viagens na literatura**, Elvira Souto fala que:

A viagem é um daqueles motivos maiores – daqueles temas modelo poderíamos dizer – que, depois de namorarem os poetas, seduziram os estudiosos, e os frutos destas relações apaixonadas foram em verdade tão copiosos e até prolixos que o simples crítico pode sentir-se eximido sem culpa de qualquer esforço teórico suplementar. (SOUTO, 1991: 11)

Tanto as viagens reais – deslocamentos espaciais – quanto as imaginárias, associadas à loucura e ao sonho, ao desejo de evasão e à busca exaltada de um ideal foram temas característicos da escola literária romântica. A travessia foi um elemento essencial no enredo dos romances antigos, em que o deslocamento espacial parece indicar um modo de expiação, levando os protagonistas à purificação pelo sofrimento. A escrita que remete à aventura da viagem se concretiza dessa forma como aventura da linguagem. A respeito das relações entre a viagem e seu relato, Todorov explica que:

O deslocamento no espaço é o indício primeiro, o mais óbvio, da mudança; ora, quem diz vida, diz mudança. O relato também se alimenta da mudança; nesse sentido viagem e relato se implicam mutuamente. A viagem no espaço simboliza a passagem do tempo, o deslocamento físico o faz para a mudança interior; tudo é viagem, mas trata-se de um tudo sem identidade. (TODOROV, 1999: 13)

A palavra “viagem” abraça significados diversos. Viaja-se partindo de um lugar a outro; viaja-se por experiências intensas provocadas por substâncias alucinógenas; viaja-se pela imaginação criativa; viaja-se, na gíria, nas interpretações equivocadas; viaja-se sem se sair do lugar, através do mundo invisível da ficção. Assim, dizer que a “viagem” parece ser uma diretriz possível para a leitura da produção poética de Ana Cristina Cesar soa tão polissêmico quanto sua própria poesia. No entanto, as relações estabelecidas entre escrita e viagem podem ser estudadas a partir da reflexão acerca da adoção dos gêneros associados aos relatos de viagem como da viagem ficcionalizada, passando pela análise das pistas de um caminho percorrido que esse eu-lírico andarilho deixa salpicadas na poesia.

Dessa forma, percebe-se a presença da viagem na escrita da carioca particularmente em três perspectivas, que de forma alguma se excluem. Há textos em que é possível enxergar a viagem como imagem recorrente, **tema** da poesia ou como ação do sujeito poético que se infere através das marcas que os lugares que ele ficcionalmente visita imprimem na escrita, como percebe-se no seguinte trecho: “Viajo num minibus pelo campo inglês. Muitas horas viajando, olhando, quieta” (CESAR, 1998: 125 – grifos meus). A viagem faz parte do “enredo” do poema – fazendo-se uma analogia a um elemento da narrativa – já que o eu-lírico declara abertamente estar viajando, e, sendo assim, é essa jornada que tematiza a poesia. Identificam-se também **marcas** de uma passagem por países e cidades conhecidos – e destacam-se aqui as menções às terras inglesas – em muitos trechos do livro. E, por fim, há o uso de **imagens** relacionadas à viagem, como a do minibus, a cena do passageiro silencioso que olha pela janela. No entanto, no presente estudo, distinguem-se essas três perspectivas por motivos didáticos.

A primeira seria a **viagem como imagem** predominante na poesia, ou seja, a identificação de um léxico singular povoado por palavras que de alguma forma têm seu sentido associado a deslocamento, trânsito, distância, travessia. Isso pode ser notado no seguinte trecho de **Luvras de pelica**:

Querida. É a terceira com esta a quarta que te escrevo sem resposta. No dia do meu aniversário pegou fogo na linha férrea e eu vinha lendo A Man and Two Women e tive de mudar de cabine de tanto que me irritou a mulher que não falava uma palavra, feia apontando pro livrinho, e o velho prestativo se inclinando e abrindo a boca para falar mais. Saí da cabine e procurei um canto vazio mas não tinha. Horas paradas esperando. Troquei de trem e o inglês falando bem das minhas botas, minha roupa errada. (CESAR, 1998: 136)

O gênero epistolar que dá forma à prosa poética sugere distância em relação ao interlocutor, tanto espacial quanto afetiva, já que o destinatário é acusado de não responder às cartas. O sujeito que fala se encontra em movimento, não há um

espaço definido que ambienta o poema, o relato parece ser feito de dentro de um trem, indicado nas citações de “linha férrea”, “cabine” e “trem”. A presença do estrangeiro – “o inglês falando bem das minhas botas” – aponta para o afastamento do próprio eu-lírico, em cuja voz percebe-se um tom de irritação; ele procura um canto vazio, está há horas parado, a mulher da cabine o irrita, o velho inglês fala demais. A carta a esse vocativo “querida” funciona para esse sujeito como desabafo dessa angústia de se estar deslocado que o poema transparece. O livro de contos citado – **A man and two women** – mais uma vez estabelece uma relação intertextual com as literaturas de língua inglesa. O conto que dá nome à obra de Doris Lessing (1963) tem como tema a angústia da escolha, do dilema. Interessante como as escritoras mais referenciadas por Ana Cristina Cesar se assemelham em alguns aspectos. São geralmente mulheres ousadas, cuja escrita confronta tabus e desafia preconceitos, freqüentemente associadas ao movimento feminista e em cuja composição é possível vislumbrar uma dimensão autobiográfica. Este é o caso de Lessing que, apesar de ter nascido na Pérsia, viveu grande parte de sua vida – e vive até hoje – em Londres. A menção à obra inglesa também se refere, de forma inteligente, ao fato de que há na cabine duas mulheres – a que não falava uma palavra e a voz poética – e um homem inglês, realizando-se assim um entrelaçamento da ficção do poema com elementos de outra obra ficcional.

Nessa perspectiva, saltam aos olhos textos que, ainda quando tenham outro assunto como principal, utilizam-se de vocábulos associados à viagem como principal analogia. Como exemplo de texto marcado por essas imagens, destaca-se o poema “Instruções de bordo”:

Pirataria em pleno ar.
 A faca nas costelas da aeromoça.
 Flocos despencando pelos cantos dos
 lábios e casquinhas que suguei atrás
 da porta.

Ser a greta,
 o garbo,
 a eterna liu-chiang dos postais vermelhos.
 Latejar os túneis lua azul celestial azul.
 Degolar, atemorizar, apertar
 o cinto, o senso, a mancha
 roxa na coxa: calores lunares,
 copas de champã, charutos úmidos de
 licores chineses nas alturas.
 Metálico torpor na barriga
 da baleia.
 Da cabine o profeta feio,
 de bandeja.
 Três misses sapatinho fino alto esmalte escarlata nau
 dos insensatos supervôos
 rasantes ao luar
 despetaladamente
 pelada
 pedalar sem cócegas sem súcubos
 incomparável poltrona reclinável.
 (CESAR, 1998: 94)

Através de um léxico que remete às narrativas épicas das viagens marinhas, Ana Cristina monta uma cena de filmes de pirata: bordo, nau, pirataria, degolar e atemorizar (que ao mesmo tempo que são uma forma irônica de brincar com as palavras decolar e aterrizar, também remetem a um ataque).

As lendas de pirataria sempre despertaram um certo fascínio no imaginário popular e o poema trabalha com esse medo e fascínio que todo o universo marítimo acorda no leitor. O mar e toda topologia marítima é uma das metáforas-chave para a leitura de **A teus pés**. É essencial analisar a presença insistente de elementos da linguagem náutica mesclados a termos que remetem a uma viagem realizada em avião, o que ocorre tanto no poema acima como em vários outros momentos da obra. Estrada povoada por deuses, mitos e arquétipos, o mar, devido ao próprio movimento de ir e vir das ondas, torna-se uma imagem que se adequa ao movimento que compõe a escrita de Ana Cristina. Por ter sido durante muito tempo na história da humanidade um espaço do desconhecido, por evocar fascínio e medo, pelo mistério que circula seu imaginário arcaico, o mar não deixa de ser um objeto

facilmente revestido de erotismo. Há certa sensualidade nos objetos que simultaneamente se teme e deseja. O mar também pode ser visto como metáfora da liberdade, ideal amplamente almejado mas em si mesmo vertiginoso, facilmente associado à figura do viajante, do nômade.

Apesar da analogia à viagem de navio, fica claro que toda cena se ambienta no interior de um avião. Seguindo a linha de se trançar as imagens de mar e céu, o avião é comparado a uma baleia – “metálico torpor na barriga da baleia” – o que também é uma referência à narrativa bíblica da história do profeta Jonas. A voz poética se identifica com o personagem, também essa voz estando presa na barriga metálica da aeronave. O sujeito poético, em vários momentos de **A teus pés**, parece querer aproveitar toda bagagem arquetípica que o universo das navegações desperta na mente do leitor para conferir ao quadro pintado com o poema um tom de lirismo, como no seguinte trecho: “Dans mon île, vendo a barca e as gaivotinhas passarem. Sua resposta vem de barca por aqui, muito rara” (CESAR, 1998: 57).

Ainda em relação ao poema “Instruções de bordo”, fica claro que Ana Cristina cria uma atmosfera de sensualidade e pavor, no que diz respeito às imagens utilizadas, como, por exemplo, os flocos que despencam pelo canto da boca, expressões como “suguei atrás da porta”, “torpor na barriga”, “a mancha roxa na coxa” e “despetaladamente pelada”, imagens que, ainda que eróticas, possuem uma certa conotação violenta. O eu-lírico quer ser a greta, que remete ao órgão sexual feminino, mas quer também ser o garbo, a fineza de gestos, a distinção. Trata-se de um erotismo que vem adornado de *glamour*, percebido, por exemplo, na menção evidente que os dois vocábulos, interessante e escrita em letra minúscula, fazem a Greta Garbo, atriz cujo sobrenome já significa galhardia, elegância de modos, musa hollywoodiana que emblematicamente representa uma figura

sofisticada, enigmática e sensual. A referência também à arte oriental de Liu-Chiang, cujos quadros são freqüentemente encontrados em formas de pôsteres e postais, marcados pela predominância do vermelho, também compõe esse cenário “pornô chic” que caracteriza os cabarés europeus, que se completa com a menção aos licores chineses, aos charutos úmidos, ao sapatinho fino alto e ao esmalte escarlate. O que se desenrola na cena é um ato de invasão pirata que atemoriza, que degola, que aborda a aeromoça com uma faca enfiada nas costas, que exige controle, que lembra a voz poética de apertar um certo cinto, o senso. Mas o que transborda nas imagens é principalmente o desejo sexual, misto de prazer e proibição (essa relação sexual que é no poema vista como supervôo insensato), uma volúpia que lateja os túneis do corpo, que gera no sujeito poético torpores na barriga e calores lunares, deixa mancha roxa na coxa. Ainda que se passe apenas no campo mental do eu-lírico, o ato que se descreve se dá atrás da porta, pela greta, porém com garbo, e culmina com o êxtase, a “incomparável poltrona reclinável” – o orgasmo. O assunto principal que tematiza o texto parece ser o desejo que acompanha o medo de voar, vendo-se aqui o vôo de forma ampla, também como metáfora da plenitude e do prazer. Interessante pensar sobre os possíveis efeitos de curiosidade que provoca a intenção premeditada de Ana Cristina ao dedicar esse poema a ela mesma, representada pelas iniciais A.C., “temerosa, rosa, azul-celeste” (CESAR, 1998: 94).

A segunda perspectiva da análise de **A teus pés** seria a da **viagem como “lugar”**, isto é, o reconhecimento de marcas do espaço – descrições de locais distantes, menções a nomes de países, cidades, localidades etc. – de várias regiões reais que são cunhadas ao longo dos poemas, de modo a sugerirem a natureza nômade do sujeito que se inscreve, como nos trechos: “(...) Brasília está tombada/ iluminada/ como o mundo real” (CESAR, 1998: 59) e “o ar engarrafado no aterro do

Flamengo” (*idem, ibidem*: 83), ou ainda: “(...) te levo para a avenida Atlântica beber de tarde” (*idem, ibidem*: 70). Ao deixar no texto “marcas de lugar”, os espaços reais por onde Ana Cristina passou parecem ter sido usados como pista forjada nesse processo de ficcionalização do eu que configura uma poética mascarada de autobiografia.

Há vários trechos em **A teus pés** em que o sujeito lírico menciona as cidades por onde passa, que ilustram o que, no presente trabalho, tem-se denominado marcas de lugar. Essas “pegadas” se imprimem no texto através da indicação de uma localidade estrangeira, que freqüentemente vem acompanhada de uma referência intertextual de autores que escrevem na língua daquela localidade. Nesse contexto, nota-se, por exemplo, um trecho em que Ana Cristina Cesar insere em seu poema um verso de um poeta francês:

La rivière que j'ai sous la langue. Como um verso de Éluard, a ilha se expande nas primeiras luzes deste fim de tarde. Um gato atravessa a beirada e rápido entra pelo gradis; que árvores são essas que se debruçam sobre a água como que para escutar melhor? (CESAR, 1985: 81).

Ao se mergulhar no poema “La rivière” (o rio), de Paul Éluard, salta aos olhos o uso do “rio” como metáfora principal:

O rio que eu tenho sob a minha língua,
A água que não se imagina, meu pequeno barco,
E, cortinas baixadas, falemos.
(ÉLUARD, 1971: 219 – tradução nossa)

Substantivo que na língua francesa assume o gênero feminino, *la rivière* representa aqui o fluxo da língua e é apresentada como uma imagem de percurso por onde passam as idéias, os signos. Por seu determinante de gênero, vem assim envolvido nessa atmosfera relativa ao feminino. Também em Ana Cristina, rio, mar ou mesmo céu surgem como diferentes estradas pelas quais o eu-lírico viaja. Logo,

o verso dialoga também nesse sentido com o texto em que se insere. A chave interpretativa desses dois textos parece ser identificar essa estrada como via de passagem do lirismo. Há, no entanto, uma bifurcação nesse rio enquanto linguagem. Éluard apresenta um rio que corre sob a língua, demonstrando intimidade com esse espaço. Já o eu-lírico de Ana Cristina se posiciona claramente como observador e apresenta esse rio com o distanciamento característico do olhar estrangeiro.

Sobre o símbolo cambiante que é a imagem da água, sugerindo uma possibilidade de interpretação desse signo, Bachelard (1942) fala da água mestra da linguagem. A água que não se imagina figura como palavra, signo, que, ao fluir, torna-se rio – linguagem. O pequeno barco, vocábulo também presente nas viagens poéticas do eu-lírico de Ana Cristina, no poema de Éluard, refere-se às possibilidades de travessia. A voz poética declara que, por ser *petit* o *bateau* (pequeno barco), é difícil imaginá-lo executando o trajeto, sendo assim o meio – aqui podendo ser lido como meio de transporte ou meio de comunicação – insuficiente como instrumento de representação, por reconhecer o sujeito lírico a amplitude da dimensão das águas-palavras que fluem pelo rio-linguagem. A imagem das cortinas que surge adiante no mesmo poema completa essa idéia, insinuando talvez que a tarefa do escritor é descortinar o que o rio das palavras esconde.

Ainda pensando o poema, vê-se que um trecho espacial é comparado a um trecho poético: a ilha se expande como um verso. O eu-lírico, mais uma vez vestido de estrangeiro, dá pistas de se sentir estranho ao local onde está, afinal, “que árvores são essas?”. De novo, há no poema a atmosfera da viagem, do exercício de observador do lugar novo, comum ao viajante, que percebe o gato, questiona as árvores, descreve a iluminação: “um gato atravessa a beirada e rápido entra pelo gradis; que árvores são essas que se debruçam sobre a água como que para

escutar melhor?” (CESAR, 1999a: 308-309). Ana Cristina Cesar parece sugerir uma analogia entre o pensamento e o deslocamento. Obviamente, não se trata de um deslocamento principalmente espacial, mas de um sujeito que se pretende sem fronteiras, mesmo idiomáticas – livre de paradigmas simbólicos. Na tentativa de se apropriar talvez de uma linguagem universal, a inserção do verso em francês indica um sujeito que se propõe despatriado, poliglota, cosmopolita.

Parece então que os espaços geográficos a partir dos quais Ana Cristina escreveu não eram espaços naturais, mas lugares simbólicos, em que ela sobrepõe outra extensão mensurável de percurso. Entendendo lugar como o espaço dotado de valores e significados para as pessoas que nele vivem, a idéia aqui extrapola o que é físico e concreto, transcendendo rumo a uma dimensão simbólica, mas que pode ser delimitada e “visitada”, uma idéia culturalmente moldada ou moldável, um ambiente que o imaginário desenha sobre o próprio espaço.

Esse “lugar” visitado por um viajante deixou marcas na escrita que a poeta empreendeu, o que pode ser visto tanto nos momentos em que a voz poética parece atravessar o oceano em busca de outras paragens, quanto nos trechos em que se apresenta pincelada de cor local. A poesia de Ana não se restringe a um momento específico da viagem, mas perpassa por ela, confunde-se a ela. Seus caderninhos de notas – de certa forma, seus diários de bordo – sempre foram companheiros de jornada. Assim, a viagem integra o processo de composição e se funde à escritura que, tomando as formas de correspondências e diários, então funcionam como substratos da poesia. Além de surgir como tema, como pistas de um trajeto que sugerem um eu-lírico em deslocamento, o espaço também é incorporado ao próprio corpo do sujeito poético. A voz que se ouve se mistura à paisagem que essa pretende registrar. O texto se configura como uma espécie de foto-poesia, algo

como uma escrita pictórica, cujo quadro se revela por meio da escolha de palavras e expressões com força descritiva: “Sem você bem que sou lago, montanha” (CESAR, 1998: 51).

Lendo-se **A teus pés** como um texto único composto de trechos de poema em prosa ou prosa poética em seqüência, é possível enxergar uma estrada se formar ao longo dos versos, e um eu-lírico que caminha por ela, lembrando o leitor, de tempos em tempos, de que quem fala é um sujeito em viagem. Isso pode ser visto em vários trechos da obra, como nos versos: “Escrevendo no automóvel./ (...)/ sight-seeing no viaduto para a Liberdade. Caio chutando pedrinhas na calçada, damos adeus passando a mil, dirijo em círculo pelo maior passeio público do mundo” (CESAR, 1998: 81). Em um certo momento, afirma a voz poética: “Felicidade se chama meios de transporte” (CESAR, 1998: 80). E mais adiante, em outro poema, continua: “O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata” (CESAR, 1998: 96).

É notável o título do poema – cujo tema mais uma vez é a viagem – “Que desliza”. De fato, a leitura é deslizante, as palavras correm, há um movimento nítido na escrita: “(...) o túnel corre, interminável/ pouso negro sem quebra/ de estações” (CESAR, 1998: 71). Há estações do ano – marcação do tempo, há estações de trem, há passageiros, há deslizamento e há pouso: trata-se de uma trajetória claramente traçada. Assim, o sujeito poético parte, ora de trem, ora de avião, ora de navio, ora de carro: “Quem sabe uma corrida por fora da tabela, meio em ziguezague, motorista de perícia desvairada. Comprou carteira no Detran? E suicidaram-se os operários de Babel” (CESAR, 1998: 82). No mesmo poema, ela se refere ao viajante envolvido na aura romântica que atribuía sabedoria àquele que conhecia várias terras, àquele que vinha de longe. Isso pode ser percebido no

trecho: “(...) mas eu queria uma quiromancia, um olho clínico, mundano, viajado, uma resposta aguda, uma pancada no miolo” (*idem, ibidem*: 82). Ela queria um olhar viajado. Para a voz poética, é esse o olhar capaz de oferecer resposta, então o eu-lírico busca esse deslocamento, pelos muitos meios de transporte possíveis – terra, céu, mar ou linguagem: “o trem os trilhos/ a janela aberta/ uma certa paisagem” (CESAR, 1998: 63). Às vezes, as pistas de que a poesia se ambienta num contexto de jornada insinuam-se mais sutilmente, como no verso: “Estas molas a gemer no quarto ao lado”, que sugere que o sujeito fala de um hotel, moradia, por definição, de quem se encontra em viagem. Outras vezes, a indicação do deslocamento é clara: “Perdi um trem” (CESAR, 1998: 125). Esses versos de Ana Cristina, sendo ilustrações de uma escrita em que o sujeito poético se fantasia de estrangeiro, remetem mais uma vez à discussão que Julia Kristeva desenvolve acerca do estrangeiro e o literário. A autora diz que:

O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontas de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um *sursis*, de ter escapado. (KRISTEVA, 1994: 15)

Enxerga-se aqui também como marcas do espaço os momentos intertextuais em que vozes estrangeiras canônicas ecoam em poemas que se apresentam em um tom forasteiro, por um sujeito poético poliglota, conhecedor de literaturas estrangeiras. Como exemplo, tem-se em uma das prosas poéticas uma referência a Fernando Pessoa, cuja escrita, por sinal, também é uma escrita estrangeira, marcada pela viagem: “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 (...)” (CESAR, 1998: 91). O eu-lírico mais uma vez fala do estranhamento, sentimento constante do viajante, usando uma atmosfera coberta do

lirismo lusitano, cena dramática que escolhe como pano de fundo um lugar que são vários (cais, palco ou quartinho), cada um associado a uma das vozes do poema. O cais, cenário que povoa a literatura portuguesa, faz parte do aqui citado léxico das viagens marítimas, enquanto o palco insinua o fingimento que envolve o fazer literário.

A terceira e última perspectiva destacada aqui seria a da **viagem como tema** principal da ficção. Poemas que cantam a viagem, que declaram o afastamento do eu-lírico, e fazem do resultado entre partida e chegada o suporte onde se apóia a ficção poética, como em: “(...) Consulto o boy da casa/ sobre a hora e o minuto do próximo traslado./ Circulo sob o lustre do saguão. Espera ardente,/ transístor, polaróide, passaporte, verde, o céu/ azul” e “(...) minha fúria de batalha/ que viaja e volta” (CESAR, 1998: 79).

Claro que essa divisão de perspectivas é didática e delicada, já que vários poemas contêm em si mixadas simultaneamente as três nuances da viagem que aqui se procura apontar:

Eu só enjôo quando olho o mar, me disse a comissária de sea-jet.
Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma fera
que hiberna precariamente.
Esquece a paixão, meu bem: nesses campos ingleses, nesse lago
com patos, atrás das altas vidraças de onde leio os metafísicos, meu
bem. (CESAR, 1998: 125)

Nesse trecho do poema, o vocábulo “comissária”, associado ao léxico que envolve as viagens de avião, exemplifica o que neste trabalho se denominou a presença da viagem como imagem. Ao mesmo tempo, os versos falam desse trajeto, especificamente do enjôo que o vôo pode causar, mas tão característico também das viagens de barco. O eu-lírico declara estar partindo, o deslocamento é confessado. É feita, ainda, menção aos “campos ingleses”, neste estudo identificada como marca de um lugar especialmente recorrente, dica de que o sujeito poético

encontra-se ficcionalmente situado na Inglaterra. Ressalta-se, nessa menção, o pronome “nesses” para designar os campos ingleses, indicando a proximidade entre o eu-lírico observador e o espaço observado.

CAPÍTULO 2

Poética do espaço: pegadas de uma travessia por terras estrangeiras

“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.”
ACC

2.1. A herança imaginativa de nações marcadas por ilha e mar

A produção cultural de um povo – e aí obviamente está incluída a literária – é também de certa forma reflexo de suas relações sociais, sua história, suas características físicas e geográficas. A percepção de um símbolo é evidentemente um processo pessoal. No entanto, cada indivíduo carrega consigo a herança imaginativa de uma humanidade milenar e é influenciado por diferenciações culturais e sociais do seu meio:

Os temas imaginários, aqueles que eu chamaria de o desenho ou a figura do símbolo (o leão, o touro, a lua, o tambor etc.), podem ser universais, intemporais, enraizados nas estruturas da imaginação humana; mas o sentido de cada um deles também pode ser muito diferente, conforme os homens e as sociedades e conforme sua situação em um dado momento. Por essa razão é que a interpretação do símbolo (...) deve inspirar-se não apenas na figura, mas em seu movimento, em seu meio cultural e em seu papel particular *hic et nunc*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005: XV)

Essa inter-relação entre arte e espaço pode ser percebida de forma peculiarmente interessante nas culturas que se desenvolveram no Reino Unido e na Península Ibérica. É possível percebê-la, por exemplo, na presença da ilha como

símbolo emblemático das literaturas de línguas inglesa e portuguesa. A ilha britânica surge comumente representada como a terra prometida – ilha vista como centro reservado para mortais eleitos – como são as ilhas de Avalon, ou Tir na nOg, a terra dos jovens das lendas irlandesas. A ilha é o símbolo principal nas **Viagens de Gulliver** (1726), em **Robinson Crusoe** (1719), **A Tempestade** (1611), **A ilha do Dr. Moreau** (1896) etc., assim como o mar marca **Os Lusíadas** (1572), e toda a obra de Fernando Pessoa. As obras que compõem as literaturas produzidas no idioma inglês e português são povoadas de personagens marinheiros e viajantes. Desde o século X, em poemas anglo-saxônicos como **The Wanderer** (975 d.C.), até o século XIX, com **Lord Jim** (1900) – este último escrito por Joseph Conrad –, o mar aparece como elemento tanto de fascínio quanto de temor àqueles que o desafiam. Geralmente descrito como frio e melancólico, o estereótipo do indivíduo da maior parte das nações em que se fala inglês reflete o clima tanto em sua personalidade quanto em suas manifestações artísticas. Talvez em nenhuma outra região a simples passagem das estações do ano tenha um significado tão importante, como se vê no famoso Soneto XVIII de Shakespeare: “Poderei te comparar a um dia de verão?” (SHAKESPEARE, 2005: 11 – tradução nossa). Principalmente no que diz respeito à poesia, independente do ambiente histórico ou cultural, a literatura europeia é rica em imagens dos meses e das estações: flores, folha, vento, frio, neve etc.

Por ter a ilha e o mar como atmosferas predominantes em uma escrita herdeira do imaginário anglo-americano e lusitano, como é a de Ana Cristina Cesar, é inevitável pensar a respeito das possíveis formas de compreensão no que diz respeito à escolha do navio ou do porto como cenário em que se passam vários poemas. Parece ser através dessas metáforas que a composição de **A teus pés** se

apropriada do imaginário marinho, não só pela remissão a deuses e mitos, mas também por percorrer espaços relativos a passagens clássicas gregas e romanas que atravessam a obra de Ana Cristina Cesar:

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/ aos homens os terrores noturnos, os fantasmas/ e os espectros. Os romanos a veneravam/ como deusa da magia infernal. (CESAR, 1998: 95)

Com a presença dessa deusa dos mortos, faz-se notar a recorrência de imagens sombrias em **A teus pés**. Recorrendo-se à mitologia grega, tem-se Hécate como a deusa lunar que reestabelece a ligação dos três patamares do mundo, deusa das encruzilhadas. Não só no poema acima citado, em vários outros trechos da obra há uma aproximação temática e semântica com o imaginário clássico que envolve as narrativas náuticas, através de alegorias presentes no uso da imagem da sereia, do navegador debruçado na amurada de um barco, da entidade monstruosa que é a deusa que castiga com seus uivos, na espuma do mar. São imagens enigmáticas que parecem figurar no poema por um objetivo estético e retórico que se faz visível no espaço poético em que se ambienta a escrita de Ana Cristina Cesar. Percebe-se essa atmosfera de navegação em diversos momentos da obra, como no poema “Último adeus II”:

O navio desatraca
 imagino um grande desastre sobre a terra
 as lições levantam vôo,
 agudas
 pânicos felinos debruçados na amurada

 e na deck-chair
 ainda te escuto folhear os últimos poemas
 com metade de um sorriso
 (CESAR, 1998: 100)

O poema acima remete a um trecho de uma carta de Ana Cristina Cesar, endereçada à amiga Clara Alvim e publicada no livro **Correspondência Incompleta**,

em que a escritora diz, a respeito de uma possível mudança do pai para o exterior: “Ainda não se sabe qual o \$\$ e eu tenho medo de imaginar, me vejo com seis meses, imagino poemas à beira do cais... sempre o cais, não há despedidas no aeroporto” (CESAR, 1999: 19). A exemplo do que foi aqui discutido no primeiro capítulo, percebe-se como o envolvimento do poema com o universo das navegações remete às viagens intercontinentais dos navegantes ingleses e portugueses, à topologia insular mediterrânea e atlântica, às travessias heróicas realizadas pelo oceano, à nostalgia da epopéia. A navegação é uma espécie de errância coberta de lirismo, o cais possui um caráter muito mais romântico que as modernas salas de embarque. O aeroporto – espaço pós-moderno das partidas e chegadas – abriga viagens monitoradas tecnologicamente, com previsibilidade de horários, com a possibilidade de comunicação a distância, trivial nos tempos de Internet. A carga dramática das viagens que se iniciam nos velhos portos faz com que esse espaço de despedidas se distinga dos aeroportos, principalmente pelo enlevo poético, por não ter o viajante marítimo qualquer certeza de volta, de segurança, de que irá rever os que na beira do cais abanam o lenço. Essa estratégia de evocar o universo das viagens de navio é usada em vários momentos do livro, como no seguinte trecho: “(...) estás falando para mim, sou eu que está aqui, deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais” (CESAR, 1998: 81). A mesma idéia é percebida em outros trechos, como no primeiro poema que compõe **Luvás de pelica**: “Eu só enjôo quando olho o mar, me disse a comissária de sea-jet” (CESAR, 1998: 125) ou em “Que tristeza essa cidade portuária” (CESAR, 1998: 141).

O fascínio que o espaço marítimo exerceu sobre o imaginário de Portugal – país onde floresceu o que se chama de literatura de expansão ultramarina – é

facilmente percebido em obras cujas principais imagens giram em torno do cenário do mar. A expansão marítima e comercial dos séculos XV e XVI legou às literaturas de língua portuguesa uma profusão de textos ilustrados predominantemente com imagens da paisagem marítima. É pertinente aqui lembrar que poetas portugueses de que a carioca é herdeira, como Camões e Pessoa – autor da máxima famosa de que “navegar é preciso” – produziram obras poéticas em que a viagem também pode ser vista como eixo da composição, particularmente marcadas pelo personagem do conquistador lusitano, pelo imaginário que envolve as navegações e por toda mitologia ligada à viagem.

Várias leituras são possíveis ao se tentar justificar a escolha do imaginário marinho como pano de fundo de vários poemas. A metáfora do mar envolve-se em considerável erotismo e se relaciona com uma povoada mitologia, em que se inclui, por exemplo, o mito de Afrodite anadiómena. A poesia de **A teus pés** sugere que o sujeito lírico tenha nascido, como a deusa, da união do céu e da terra, da espuma de Urano, caída no mar. O mar remete ao gesto livre da água, e seu devir é um espetáculo, fonte de contemplação do eu-lírico etnógrafo. O mar também compõe metaforicamente a identidade do sujeito poético, através da força alegórica com que remete a heróis arquetípicos, personagens que enfrentam e atravessam o oceano em suas viagens. Nessa que se configura como poética do espaço – cósmico, celeste ou espaço-mar – Ana Cristina tira proveito de aspectos da topologia insular para fantasiar o eu-lírico com o imaginário das navegações portuguesas e inglesas.

As imagens da ilha e do mar são fortes em culturas de sociedades, como a brasileira, que se fundaram sobre navegações. Ana Cristina articula assim a topologia marítima à nostalgia da epopéia e aos navegadores portugueses e ingleses do século XV, em suas rotas e errâncias. O século XVIII, comumente

descrito como a era do romance, foi a era dourada das narrativas de viagem, e teve, desde seu nascimento, dessa forma, uma relação muito próxima com a ficção, desde a obra que inaugurou o Romantismo na Literatura Inglesa – **Robinson Crusoe** – marcado pelas metáforas e símbolos mais idiossincráticos da Grã-Bretanha: a ilha como lugar da utopia, o mar e as viagens além-mar, como espaço livre para criação de mitos e lendas. As narrativas de viagem enquanto gênero literário tiveram um papel relevante no desenvolvimento das literaturas de herança inglesa e portuguesa, pela forte marca das grandes navegações no imaginário dessas nações. Sendo assim, o diário de bordo é um formato de escrita que se associa ao mesmo tempo à viagem e ao passado histórico e literário que mais influenciou Ana Cristina Cesar, poeta cuja escrita percorreu de forma especial as literaturas de língua inglesa.

Pensando-se ainda em possíveis paralelos entre sua produção poética e o universo imaginário que envolve as navegações, é interessante olhar os textos de Ana Cristina como mensagens em garrafas enviadas pelo mar. Garrafas-poemas, garrafas-cartas, garrafas-diários de viagem. E ampliando ainda mais esse olhar, poderia-se dizer que o perfil de todo escritor é um pouco o de um mensageiro que envia palavras a um destino incerto. O público-leitor, sem rosto, volumoso e inconquistado, é também um mar desconhecido à espera da mensagem.

Além dessa relação entre a poesia de **A teus pés** e as culturas marcadas pelas viagens além-mar, é interessante notar como essa escrita é costurada através de diálogos de textos alinhavados, cujo conjunto constitui o que se tem denominado em diversos estudos da obra de Ana Cristina Cesar como a “poética da conversação” (SÜSSEKIND, 1995). A poeta utiliza um método de composição por montagem em mosaico, espécie de palimpsesto, em que o texto-base é em parte

copiado, em parte alterado, constituindo nova fusão. Ao fazer isso, Ana empreende uma viagem por poemas provenientes de uma linhagem poética composta, principalmente, por escritores de língua inglesa, com predominância de mulheres, entre elas Elizabeth Bishop, Emily Dickinson, Cecília Meireles e Katherine Mansfield. Sua escritura se realiza também através da apropriação de versos e trechos de outros escritores, que são reescritos, parafraseados e parodiados, principalmente deslocados, gerando uma obra que remete o leitor a constantes reflexões sobre a natureza do texto literário. O próprio eu-lírico parece refletir sobre esse movimento de apropriação de vozes alheias que compõe o estilo de **A teus pés**: “Fico considerando se não roubei demais, mas nessa hora acordo com um sonho incomodando como um sinal de alerta” (CESAR, 1998: 136)⁴.

Poder-se-ia desenvolver um estudo longo sobre a forma única com que Ana Cristina realiza diálogos e referências e costura a literatura clássica do mundo inteiro à cultura contemporânea, ao cinema, à televisão, característica que é um dos emblemas mais interessantes do seu estilo literário. Pode-se dizer que há intertextualidade com o samba nacional, por exemplo, em “Samba-canção”, no verso: “(...) Tantos que ouvi, de graça,/ pelo telefone – taí,/ eu fiz tudo pra você gostar” (CESAR, 1998: 72). A crítica literária Flora Süssekind dedicou uma obra inteira – **Até segunda ordem não me risque nada** – a fim de analisar essa poética que se efetua através de diálogos entre textos diversos. Trata-se de um estudo sobre o que ela chama de “poesia em vozes”, sobre as interferências literárias que

⁴ Apesar de aqui se procurar ressaltar as intertextualidades estabelecidas com as literaturas inglesa e portuguesa, pelo motivo simples da necessidade de restrição que se impõe sobre uma dissertação de fôlego curto como é a de mestrado, é importante lembrar que a poeta também referencia com frequência autores franceses, como o moderno Baudelaire, e brasileiros, como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

permeiam os textos de Ana Cristina, cuja escrita é Sússekind quem batiza de “arte da conversação” (CESAR, 1998: 9).

O livro foi especialmente importante como suporte teórico para o desenvolvimento do presente estudo, que foi naturalmente levado a se ater à análise das marcas, em suas várias nuances, da cultura, da literatura e do imaginário que envolvem as nações inglesa e americana. Pois, se é possível dizer que o sujeito lírico dessa poesia percorre várias localidades e cruza vários territórios, é notável que ele tenha então se ancorado mais demoradamente, ao longo de suas viagens literárias, em terras de navegadores. A escolha por esses roteiros é sugerida, por exemplo, na consideravelmente mais freqüente presença, em **A teus pés**, de vocábulos de língua inglesa e de versos da literatura anglo-americana, se comparadas, quantitativamente, às inserções relativas a outras línguas e culturas.

2.2. Poética da conversação: os diálogos de um texto “multilíngüe”

Explicou-se no capítulo anterior que o espaço por vezes se configura na poética de Ana Cristina Cesar através de marcas de um determinado lugar existente, o que lembra o leitor do constante movimento do sujeito poético, o que além de lhe conferir a já citada aura de certa forma romântica que o andarilho desperta, também lhe possibilita a tentativa de emitir vozes a partir de pontos de vista diversos, na medida em que o eu-lírico se desloca. Saltam aos olhos durante toda leitura, no entanto, as marcas de lugar especificamente referentes ao espaço que englobam as nações de língua inglesa, presentes em muitos trechos do livro, como nos seguintes, em que o eu-lírico expressa o estranhamento diante da estereotípica polidez ancestral dos britânicos: “A matilha de Londres caça minha maldade pueril, cândida

sedução que dá e toma e então exige respeito” (CESAR, 1998: 107). São inúmeros os trechos em que o sujeito poético passeia por terras inglesas, comumente se lamentando diante do peso da estrangeiridade intrínseca ao viajante: “Subo a London Road de bicicleta e sinto as bochechas pesarem” (CESAR, 1998: 141). A presença marcante das palavras de línguas estrangeiras serve, mais uma vez, para ilustrar o deslocamento do sujeito que escreve, cuja poesia é marcada pela distância, pelo exílio e, conseqüentemente, pela saudade: “Torça, filho, torça, mesmo de longe, na distância de quem ama e se sabe um traidor. Tome bitter no velho pub da esquina, mas pensando em mim entre um flash e outro de felicidade” (CESAR, 2002: 45).

A sistematização do conceito de estrutura e as revoluções processadas nos estudos semiológicos levaram os críticos ao gradual abandono dos critérios tradicionais de literariedade, através da ampliação do conceito de texto e da sistematização do termo intertextualidade. Os poemas de Ana Cristina Cesar, até certo ponto vistos como tecidos confeccionados também por colagem de retalhos de outros textos, são exemplos ilustrativos de discurso literário há muito desvinculado de um caráter fechado e auto-suficiente, que levam o leitor a compreender o processo de construção desse corpo textual formado de fragmentos.

É sabido que, por mais que se esforce no sentido de se alcançar uma identidade poética, é impossível se satisfazer qualquer desejo de absoluta originalidade autoral, na medida em que o texto, ainda que não intencionalmente, é sempre povoado por outros textos. Ana Cristina parece assumir essa característica do ato criativo, fazendo com que a essência do seu movimento de criação literária resida na habilidade da costura de vozes, na tecelagem de fragmentos de falas distantes. De fato, dificilmente na contemporaneidade poder-se-ia escrever de uma

forma que não se constituísse essencialmente como um processo de releitura da tradição literária. A esse respeito, Harold Bloom (1975), em obra intitulada **A ansiedade da influência**, oferece uma descrição da influência poética, ou melhor, a história das relações intra-poéticas na literatura. A influência poética que os cânones inevitavelmente exercem sobre um escritor que realiza sua escritura, para o autor, geraria um princípio de ansiedade, uma angústia pela linguagem. Ele ressalta que essa influência poética que os escritores exercem entre si não compromete sua originalidade individualmente. Bloom explica que a melancolia criativa é sobretudo um fenômeno pós-iluminismo e argumenta que, após a confirmação socialmente celebrada de vários cânones literários, o poeta se viu vítima da hierarquia dos saberes ou da “maldição do tardio”. Nas palavras do próprio autor:

Os talentos mais fracos idealizam; figuras capazes de imaginação se apropriam de si mesmas. Mas nada é pêgo por nada, e a auto-apropriação envolve a imensa ansiedade da impossibilidade de haver dívida, pois que forte criador deseja a criação que ele mesmo falhou em criar? (BLOOM, 1975: 5 – tradução nossa)

Para explicitar esse movimento dialógico entre textos, há ao final de **A teus pés** um “índice onomástico” que se constitui como traçado de uma trajetória de contrastes e/ou afinidades com alguns grandes nomes que tocam a poesia de Ana Cristina Cesar. Em uma entrevista, a poeta chega a oferecer uma pista de leitura, ao dizer: “o índice onomástico é cheio de chaves” (CESAR, 1999b: 264). Assim, a escritora revela a função desse índice como chave de leitura que destranca vários textos. Estrategicamente posicionada ao final da obra, essa lista de referências, que apresenta nomes como Elizabeth Bishop, Carlos Drummond de Andrade, Billie Holiday e Walt Whitman, funciona como cortina que se levanta no término do show para que a platéia testemunhe a montagem da peça, que se estrutura em diálogo, em conversação.

2.3. Marginais x *beatniks*: duas gerações com o pé na estrada

Ao se lançar o olhar sobre a escrita de Ana Cristina Cesar, através de uma lente que busca encontrar referências à literatura anglo-americana, chama a atenção o fato de o texto mais longo de **A teus pés** referenciar Jack Kerouac, escritor norte-americano, cuja obra mais conhecida intitula-se **On the road** (Na estrada)⁵. Não se trata de uma paródia, mas de uma espécie de palimpsesto literário, em que ela cria uma narrativa nova sobre o texto de Kerouac, inserindo-o a ele próprio como uma personagem de sua prosa poética. Kerouac foi o primeiro a usar o termo “*beat generation*”, em um manifesto publicado no New York Times, referindo-se a um grupo relativamente pequeno de escritores norte-americanos, controversos pela sua defesa da não-conformidade. **On the road** ilustra bem o padrão comportamental seguido por essa geração: a liberdade boêmia e romântica de se viver na estrada. Os personagens principais passam quase toda a estória pegando caronas sem rumo certo. Sal, personagem principal, pega a estrada para Denver e São Francisco em busca de afirmação, às vezes sozinho, às vezes na companhia de outros *beat* que compartilhavam a mesma busca violenta. Em sua escrita, o autor norte-americano que é comumente encontrado na categoria “literatura de viagem” no índice das bibliotecas, registrou a vida do viajante nos Estados Unidos e a experiência da geração *beat* dos anos 50. Tornando a viagem o tema que suporta sua obra, Kerouac retrata nela o comportamento itinerante característico de sua geração. O seguinte trecho ilustra bem a atmosfera aventureira do romance: “Então veio a primavera, o grande tempo da viagem, e todos no espalhado grupo se preparavam para fazer uma viagem ou outra” (KEROUAC, 1988: 12 – tradução nossa).

⁵ Interessante lembrar que, no Brasil, a obra foi publicada como “Pé na estrada”. A tradução acaba por sugerir outro diálogo entre as duas obras, ambas carregando o membro do corpo que caminha no título.

Na prosa poética intitulada “Na outra noite no meio fio”, cuja epígrafe é um trecho da obra de Kerouac, é interessante ver como Ana Cristina ficcionaliza uma relação entre o eu-lírico e o escritor norte-americano, dialogando com ele através de um texto que se inicia com ares de tradução e segue descrevendo lembranças forjadas de intimidades entre o sujeito poético e um Jack feito personagem:

Na outra noite sonhei que estava sentada no meio-fio com papel, lápis e assobios vazios me dizendo: ‘Você não é Jack Kerouac apesar das assombrações insistirem em passar nas bordas da cama exatamente como naquele tempo’. Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida. (...) Eu era rainha das cobras. Jack com sobrolho carregado e ar desentendido. Ninguém devia saber de nada, nem a gente. (CESAR, 1998: 111)

Como foi dito anteriormente, Ítalo Moriconi e outros estudiosos da geração de 70 falam sobre como a viagem foi nessa época valorizada como parte da formação intelectual da elite cultural brasileira. Estadias pela Europa faziam parte do percurso de um jovem letrado. A própria Ana Cristina Cesar seguiu essa tendência, e por duas vezes morou na Inglaterra com o objetivo de enriquecer sua formação intelectual. A relação estabelecida culturalmente no Brasil entre viagem e letramento, no entanto, não se iniciou nos anos 60 e 70, mas tem suas raízes no processo eurocêntrico de colonização das Américas. Foi bem depois, devido ao *glamour* que envolveu os exilados pela ditadura nos anos 60, que ficou reforçada na geração posterior a valorização do cosmopolitismo como forma de comportamento e visão de mundo. Viajar era mais que uma atitude, curiosamente, tanto para os *beatniks* quanto para os marginais. Viajar era uma virtude. A liberdade de qualquer amarra convencional, o espírito transgressor, a boemia, a loucura, esses eram alguns valores incentivados tanto pela ideologia relacionada aos marginais quanto pela relacionada aos *beatniks*. Esse “elogio à loucura” fica bem evidente em **On the road**:

(...) porque as únicas boas pessoas para mim são loucas, aquelas que são loucas para viver, loucas para falar, loucas para serem salvas, desejosas de tudo ao mesmo tempo, aquelas que nunca

bocejam ou dizem um lugar comum, mas queimam, queimam, queimam (...). (KEROUAC, 1988: 11 – tradução nossa)

Envolta na atmosfera de viagem que assume assim um caráter virtuoso de um movimento de liberdade, é nesse contexto que muitas vezes o sujeito poético de Ana Cristina insere paisagens na escrita. Nesse trajeto, além de fronteiras espaciais e lingüísticas, ao fazer com que seus textos dialoguem com outros, mais do que se reportar a autores estrangeiros, ela se relaciona de forma peculiarmente íntima e direta com eles. A relação entre a poesia de Ana Cristina Cesar e as literaturas de língua inglesa, por exemplo, manifesta-se através de uma conversa entre textos que, apesar de separados por época, estilo, nacionalidade etc., encontram-se sem se chocarem. A longa menção a Kerouac é uma pertinente ilustração desse movimento dialógico.

Assim como há controvérsias em entender o que se chamou de geração marginal no Brasil como um movimento literário, o que se denominou Geração *Beatnik* foi muito mais um fenômeno comportamental e social que uma tendência artístico-literária. Os termos “marginal” e “beatnik” têm inclusive significados semelhantes. A geração de escritores dos anos 70, no Brasil, foi por muito tempo classificada de marginal, por se efetivar fora do universo das editoras e das distribuidoras, através de tiragens pequenas e trabalhos de acabamento rústico com um caráter artesanal e que contavam sempre com a participação direta do escritor. É esta marginalidade material e institucional que define, principalmente, os “marginais”, também chamados de “geração mimeógrafo”.

Curiosamente, prosseguindo com o levantamento de semelhanças entre os dois movimentos, o termo *beatnik* (brincadeira com o nome do satélite russo sputnik) sugere a idéia de “fora da órbita da sociedade”. Tornou-se então uma expressão

associada a um estereótipo de homens vestidos com trajes pretos, que usavam cavanhaques, assumiam o personagem do viajante, do andarilho. Os ecos da geração *beat* influenciaram várias formas de cultura alternativa e contracultura que surgiram nos Estados Unidos posteriormente, como os *hippies* e os *punks*. A subversão da ordem do cotidiano e do comportamento é um traço que se identifica tanto nas tendências literárias marginais quanto *beatniks*. Ambos os movimentos se configuram como projetos de arte que se utilizavam do comportamento grupal como instrumento de crítica social. A vanguarda que essas gerações representavam vinha principalmente da ludicidade do descompromisso com o alinhamento em escolas e da recuperação do cotidiano do poeta como parte do poema.

Não é possível rotular a escrita de Ana Cristina Cesar com um selo que a classifique de forma restritiva quanto a um gênero, a uma época ou a uma categoria literária. Assim, no que diz respeito aos movimentos que tanto *beatniks* quanto marginais performaram, ao mesmo tempo que a poeta se insere nesses fenômenos de vanguarda, sua poesia também se afasta deles. Por exemplo, **A teus pés** se assemelha ao que foi produzido como poesia marginal quando os versos que o compõem parecem se equilibrar entre arte e vida, binômio que caracterizou a poesia dos anos 60 e 70. A subversão da ordem do cotidiano e do comportamento são traços que Ana Cristina também apresenta em comum em relação a seus contemporâneos. Tratava-se de projetos de arte que incluíam o comportamento como elemento crítico. Nas palavras da própria poeta:

as preocupações com o corpo, o erotismo, as drogas, a subversão de valores apareciam como demonstração de insatisfação com um momento em que a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade (CESAR, 1999b: 214).

No entanto, apesar de Afonso Romano de Sant'Anna ter classificado sua produção como marginal, Ítalo Moriconi acredita que Ana era marginal por

convivência, já que, segundo o autor, havia um distanciamento entre seus textos e o que era produzido por seus contemporâneos (MORICONI, 1996). Sua escrita se distingue em muitos pontos da de sua geração, como, por exemplo, no que diz respeito à peculiaridade de sua composição poética, que se dá por um processo de apropriação e transformação. Seus próprios escritos e o diálogo entre eles e textos de outros escritores, deslocados e ressignificados, resultam em uma obra que remete o leitor a constantes reflexões sobre a natureza híbrida do texto literário.

CAPÍTULO 3

A escrita da viagem e seus jogos: poesia de bordo, poesia epistolar

“As cartas não mentem jamais”

*“A única coisa que me interessa no momento
é a lenta cumplicidade da correspondência.”*
ACC

3.1. Estratégias discursivas dos gêneros de viagem

A adoção do formato diarístico na produção de Ana Cristina Cesar também remete a um gênero literário comumente considerado feminino, o da narrativa epistolar, que sugere uma troca de intimidades e confirma a ligação da carioca com o universo intelectual e afetivo das mulheres. Através de um movimento que combina crítica cultural, reflexão, prática e estética, a poeta desafia a divisão tradicional de lugares e gêneros. Em Ana Cristina, o eu-lírico frequentemente se apresenta como uma entidade epistolar: “Tenho correspondentes em quatro capitais do mundo” (CESAR, 1998: 130). Textos relacionados à viagem, como é o caso dos diários e das cartas, parecem funcionar como recursos e estratégias discursivos pela carioca.

As palavras e imagens que fazem parte de um grupo simbólico povoado por jornadas permeiam textos que se apresentam em forma de diários de bordo e cartas, com predomínio do tom de confiança e de intimidade, sendo assim impossível não notar que o eu-lírico que encena nesse particular palco literário utiliza uma máscara de proximidade com quem lê. A estratégia é clara e parece mesmo

tratar-se de um jogo articulado com o intuito de seduzir o leitor, usando-se como isca esse desejo *voyeur* de desvendar segredos alheios. A própria poeta explicita essa estratégia em seus textos ensaísticos, quando diz, por exemplo, que “a intimidade não é comunicável literariamente” ou “o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura” (CESAR, 1999: 259). Com isso, ela parece sugerir que o produto final que se imprime como poema, apesar de muitas vezes se sugerir vinculado à realidade vivida, é sempre ficção. A lição de Fernando Pessoa que ecoou suficientemente para que o verso fosse bem absorvido – sim, o poeta é um fingidor – ensina que a literatura tem esse fingimento como pré-requisito. Sabe-se também que há várias estratégias possíveis para se mascarar um sujeito na ficção. Assim como Pessoa, Ana Cristina versa sobre esse fingimento, que se torna então tema da poesia: “A intimidade era teatro” (CESAR, 1998: 80).

É evidente que há inúmeras obras literárias em que os relatos de viagem são absolutamente ficcionais. No entanto, não deixa de ser importante lembrar que o gênero literário que constitui a escrita de viagem apresenta essa propriedade de causar no leitor uma expectativa de fidelidade ao real vivido através do uso de uma linguagem que se desenvolve primordialmente em primeira pessoa, fazendo-se uso, muitas vezes, de descrições objetivas. Ao conferir a vários de seus textos poéticos ares de diário de bordo, Ana Cristina parece estar propositalmente trabalhando com essa expectativa para estabelecer com a recepção da obra um pacto de leitura particular.

É interessante pensar aqui as estratégias discursivas peculiares à poesia de **A teus pés** nessa teatralização inerente à literatura. Pois, por mais que seja este um jogo que é próprio da poesia, em cada poeta ele se efetua com predominância de determinada cor, através de um eixo metafórico, dando preferência a algum grupo

semântico. Ana Cristina Cesar aponta esse jogo da intimidade forjada em vários trechos do texto, como no seguinte, em que a escrita de si é representada como um jogo de espelhos: “O manequim de dentro, reflexo do manequim de fora. Se você me olha bem, me vê também no meio do reflexo, de máquina na mão” (CESAR, 1998: 128).

O objetivo foi assim destrinchar os versos de **A teus pés** a fim de tentar reconhecer e compreender a forma peculiar com que Ana Cristina realiza o jogo da ficção poética, forma essa que constitui a marca da sua escritura, seu estilo. “Samba-canção”, por exemplo, é um poema que fala dessa dinâmica da representação, em que o eu-lírico fala dos personagens nos quais ele se ficcionaliza – “tantas fiz” – e avisa que esse movimento “era uma estratégia” (CESAR: 1998, 72). A voz poética chega a insinuar que é a autora a personagem da ficção criada, como no texto de **Cenas de abril**: “Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada” (CESAR, 1998: 105). “Tudo que eu nunca te disse dentro dessas margens./ A curriola consolava./ O assunto era sempre outro” (CESAR, 1998: 80).

Os “cadernos de nota” ou diários (de bordo ou não), juntamente com a vasta correspondência acumulada por Ana Cristina, juntamente com diversas obras canonizadas que ela analisava como crítica literária, explorava como professora universitária ou traduzia, constituem uma espécie de matéria-prima de sua produção literária. Ítalo Moriconi (1996) fala que a amiga e poeta tinha o hábito de sempre andar com um bloco de papel na bolsa, no qual tomava nota de tudo à sua volta. Os “diários de bordo” são mencionados em seus poemas, como no trecho seguinte: “Quando você morrer os caderninhos vão todos para a vitrine da exposição póstuma. Relíquias” (CESAR, 1998: 126).

A necessidade de se registrar um mundo que se desenrola aos seus olhos e de dizer desse mundo – memória e representação – é provavelmente o principal tema que emerge da sua poesia, o que a voz poética parece declarar em vários momentos: “Como todo mundo, comecei a fotografar as pessoas à minha volta, nas cadeiras da varanda” (CESAR, 1998: 125). Sua composição se dá através do que se pode talvez denominar poética da experiência transformada, através da apropriação de textos – grande parte escritos por ela mesma – que são então deslocados, editados e ressignificados. Longe de envolver o leitor em uma atmosfera sacralizada herdada da concepção romântica da arte literária, como fruto de uma originalidade absoluta conseguida através do dom e da inspiração que resultaria em um belo absoluto, o que se percebe em **A teus pés** é um trabalho arquitetural com a palavra. Não se trata de uma poesia que registra o oficialmente belo, mas, pelo contrário, muitas vezes é uma escrita que explora o inusitado, o antilirismo do cotidiano deslocado, característica não só da poética de Ana Cristina Cesar. É mesmo um dos distintivos de sua escritura em relação a de sua geração essa composição poética por um processo de reescrita da própria escrita.

Esse movimento de auto-apropriação e deslocamento do objeto, que então se torna artístico por reposicionamento, remete o crítico aos ensaios frankfurtianos que discutem a perda da aura do objeto artístico que ocorreu gradualmente durante a idade moderna, devido a, entre outros fatores, o domínio crescente do mercado sobre a arte e sobre a literatura. Para Walter Benjamin (1993), a reprodução técnica significou a atrofia da aura, mas ao mesmo tempo libertou a obra de arte do domínio da tradição. O frankfurtiano acreditava que essa reprodução técnica iria significar maior autonomia para o original, aproximando o indivíduo da obra.

Essa peculiaridade percebida no processo de composição poética de Ana Cristina, a que aqui se refere como auto-apropriação, também lembra um termo moderno utilizado para designar uma tendência artística contemporânea: os *ready-mades*. Trata-se também de conferir o *status* de arte a objetos triviais através de apropriação, recriação e deslocamento. Antoine Compagnon, no texto “O mercado dos otários: expressionismo abstrato e arte pop”, fala sobre a obra de Duchamp, que ilustra a arte *ready-made*. A obra de Duchamp – que se auto-entitulava um anti-artista – produzida a partir de 1912 é construída a partir de objetos achados ou do ajuntamento de objetos achados, como uma roda de bicicleta fixada sobre um tamborete. Negando o “belo” como critério estético, esse tipo de produção convida ao questionamento do que faz artístico um objeto, se ele em si ou se a atitude do receptor diante dele. E, segundo Compagnon, desafia as noções tradicionais ligadas à obra de arte, sendo estas, segundo o autor, criatividade, originalidade, beleza e autonomia:

O *ready-made* é evidentemente iconoclasta, ainda mais na época. Descontextualizando o objeto e dotando-o de um título, ele leva ao cúmulo o nominalismo pictural, quer dizer, a substituição do plástico pelo lingüístico na arte, ou do discurso sobre a arte ao objeto de arte, sempre silencioso em sua revolta, e por isso sempre recuperável. (COMPAGNON, 2003: 93)

Além dos livros mencionados, há muito texto inédito. Ana Cristina Cesar deixou cadernos e pastas com rascunhos, poemas incompletos, propostas de tradução, esboços de textos, malas cheias de agendas, bloquinhos de anotações e diários, além de cartas, cartões e bilhetes. Há, a respeito desse acervo, um ensaio escrito por Flora Süssekind: **Até segunda ordem não me risque nada**. Sua correspondência aponta para um talento epistolar, verificado em inúmeras cartas tingidas de intenções literárias, algumas delas publicadas em **Correspondência incompleta**, obra organizada por Armando Freitas Filho. A respeito desse conjunto

de cartas, ele escreve, juntamente com Heloísa Buarque de Hollanda, no prefácio do livro:

Em muitos e extensos momentos dessa correspondência, ouvimos trechos de sua dicção poética de teor tão peculiar. Verdadeiros exercícios prévios do que mais tarde ela iria transportar para os seus textos literários. Em cartas e cartões temos a sensação de que, se suprimíssemos o destinatário e o remetente, estaríamos lendo alguns de seus poemas (...). (CESAR, 1999a: 9-10)

O presente estudo buscou lutar contra a comum tentação de se associar ficção e biografia ao se ler Ana Cristina, já que a escritora viveu alguns anos de sua vida, em períodos distintos, na Inglaterra, e realizou várias viagens aos Estados Unidos. E também por ter a própria poeta “brincado” com essa curiosidade *voyeur* do leitor ao realizar uma escrita que se apresenta dissimuladamente autobiográfica, ao inscrever o próprio nome, as próprias iniciais, e sinais que poderiam ser facilmente associados à sua biografia no corpo do texto, através de uma peculiar estratégia de engano. No entanto, a voz poética constantemente sugere que, por mais que essa escrita pictórica abuse da capacidade da palavra escrita de gerar no leitor imagens, os quadros através delas pintados não fotografam ou têm compromisso com qualquer real existente: “Fico esperando na janela – fazendo uma figura – você vê? – com truques: as árvores maiores no fundo e as árvores menores na frente, (...) todos os trechos certos da paisagem e a perspectiva toda errada” (CESAR, 1998: 144)

A escrita confessional, em especial a diarística e epistolar, é comumente vista como uma escrita feminina, pela atmosfera doméstica criada, pela sensação de troca de confidências, pelo grau de intimidade atingido por essas formas textuais. Talvez seja interessante fazer notar que o trabalho de tradução de Ana Cristina é realizado predominantemente sobre literatura de mulheres, fato que em si só representa uma colaboração com os estudos feministas. Seus poemas se apropriam

tanto de textos de autores do cânone ocidental quanto de vocábulos do idioma inglês, assim como freqüentemente são ambientados em cenários britânicos, onde a escritora viveu por dois períodos diferentes. Uma das referências mais relevantes no contexto dessa reflexão é a interferência traduzida do conhecido poema “One Art”, em que a escritora norte-americana Elizabeth Bishop fala da arte de perder e do desapego:

Do alto da serra de Petrópolis,
com um chapéu de ponta e um regador,
Elizabeth reconfirmava, “Perder
é mais fácil que se pensa”.
Rasgo os papéis todos que sobraram. (CESAR, 2002: 73)

A poeta americana, que morreu em 1979 e se mudou várias vezes de um país a outro, também deixou uma obra literária na qual é possível identificar essa poesia do deslocamento. Em “One art”, a propósito do tema da viagem, há uma estrofe que diz: “Então exercite perder mais e mais rápido: lugares e nomes por onde você pretendeu viajar. Nada disso trará desastre” (BISHOP, 1983: 57 – tradução nossa). Bishop nunca se estabeleceu de vez em um lugar só. Morou na Nova Escócia, na Nova Inglaterra, em Washington, no Brasil, em Key West. Cada lugar se localizava em algum ponto da costa das Américas. Em um de seus mais curtos poemas – “Sandpiper” – o eu-lírico de Bishop examina com grande detalhe o mundo visto por uma ave praieira, que migra constantemente ao longo da costa do Atlântico. Em “Questions of travel”, escrito logo após ter fixado residência no Brasil, o sujeito poético é um observador estrangeiro, um viajante que experimenta o novo lar e o afastamento das raízes. Percebe-se, assim, no poema referenciado de Bishop e na obra de Ana Cristina Cesar, a enunciação de uma poesia que se mascara em autobiográfica e dialógica, através de um projeto literário sustentado em

alicerces confessionais que, antes de limitá-la, funcionam como linhas para o tecido de uma rede de significações.

3.2. A escrita de si: um jogo de espelhos

“Quanto mais o homem fala de si, mais deixa de ser ele mesmo. Mas deixe que se esconda por trás de uma máscara e então ele contará uma verdade.”
Oscar Wilde

O texto confessional escrito por Santo Agostinho, as famosas cartas de Kafka e as belas correspondências de Anne Stevenson já se apresentavam como impressões de perspectivas pessoais da vida. Esses são exemplos de textos que se enquadram em uma modalidade de escritura que Foucault denomina “escrita de si”. Em ensaio crítico, Michel Foucault (1992) apresenta um panorama dos significados assumidos pelos auto-relatos em dois contextos que, segundo ele, influenciaram os costumes e modos de vida ocidentais. O estudioso define **escrita de si** como sendo o registro de movimentos interiores, pensamentos, desejos e ações daquele que escreve. Nessa pesquisa, o filósofo francês apresenta uma análise de três formas de auto-relatos encontrados em documentos da literatura cristã e em registros da Antigüidade grega, detendo-se, principalmente, nas funções exercidas por essas formas de auto-relatos para seus autores. Esta mesma função foi observada por Foucault (1992) ao analisar uma outra forma de escrita de si, conforme era praticada na Grécia, aproximadamente dois séculos antes: a correspondência. Ao examinar as cartas de Sêneca a Lucílio, o autor aponta que elas forneciam, aos correspondentes, a impressão de proximidade física e que reproduziam, de certo modo, a sensação de “um contato face-a-face” (Foucault, 1992, p. 150). Segundo Foucault (1992: 132),

a escrita de si era, para os filósofos gregos, uma das atividades que contribuíam para o “auto-adestramento”, uma prática essencial no aprendizado da arte de viver.

No movimento da composição textual, uma voz se fragmenta em múltiplos ecos, curtos mas indissolúveis, fazendo da tarefa de localizar o sujeito da enunciação um desafio, já que ele se esconde e se revela sucessivamente, em imagens especulares e teatrais. Um eu que parece buscar a morte performática, ao mesmo tempo em que busca a imortalidade própria dos objetos artísticos. No poema “Pour mémoire”, é bem ilustrado esse movimento de sujeitos espelhados, como nos versos: “E mais não quer saber/ a outra, que sou eu,/ do espelho em frente” (CESAR, 2002: 69).

Há em **A teus pés** vários momentos metalingüísticos, como é o caso do poema intitulado “Primeira lição” que, fantasiado de texto didático, propõe-se a poeticamente separar e conceituar os gêneros de poesia, sendo eles: “lírico, satírico, didático, épico, ligeiro” (CESAR, 1998: 88). A voz poética fala também do trabalho do receptor, da construção realizada pelo leitor: “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/ as gengivas” (CESAR, 1998: 89). O processo da leitura e da interpretação é assim apresentado como algo doloroso. Discute-se, nas entrelinhas dos poemas, acerca da impossibilidade de representação da realidade através da escrita ecoa Fernando Pessoa, quando este diz, na voz de Alberto Caeiro, que “assim como falham as palavras quando querem exprimir qualquer pensamento/ assim falham os pensamentos quando querem exprimir qualquer realidade” (PESSOA, 1980: 116). Essa discussão sobre os limites da representação emerge constantemente, como quando, por exemplo, uma voz lamenta nos versos: “mas não era este/ o nome” (CESAR, 1998: 68). O assombro da constatação da

impossibilidade de representação de que fala todo escritor, como nos seguintes versos: “(...) desse objeto claro/ e sem nome” (CESAR, 1998: 69). Esse objeto pode ser visto então como qualquer coisa que esteja além da linguagem e que se queira, através desta, representar.

O eu-lírico chega a confessar uma incapacidade de expressão e se critica: “Antigamente eu sabia escrever/ Hoje beijo os pacientes na entrada e na saída/ com desvelo técnico” (CESAR, 1998: 92). O bico fino pode ser lido como metonímia para a escritura, representando o bico da caneta e, simultaneamente, pode ser lido de forma a ressaltar o feminino nesse sujeito poético, ao remeter ao sapato de gala. Usando da ambigüidade – qualidade que, no campo da poesia, funciona como virtude – a voz continua a reclamar do próprio escrever: “(...) sou moça/ estreando um bico fino que anda feio,/ pisa mais que deve” (*idem, ibidem*: 92).

Observa-se, em um outro poema em prosa – “Marfim” –, o trecho: “A imitação da rosa. As aparências desenganam. Estou desenganada. Não reconheço você, que é tão quieta, nessa história” (*idem, ibidem*: 43). Apesar de, em uma primeira leitura, a “imitação da rosa” parecer ser uma referência ao romance infantil britânico **Alice no país as maravilhas**, a rosa vem sendo usada como metáfora da discussão sobre a representação efetuada através da literatura desde Shakespeare. A famosa fala de Julieta, quando a personagem questiona a relação entre a coisa e o nome, ao se perguntar se a flor teria o mesmo perfume caso fosse representada por outra palavra, é um exemplo clássico. O dicionário de símbolos curiosamente explica que a rosa, em uma das interpretações possíveis do símbolo, “designa uma perfeição inacabada, uma realização sem defeito” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005: 788).

Assim como outros poetas, Ana Cristina evoca então a canonizada metáfora para ressaltar também em seu trabalho com a linguagem o assombro diante desse

obstáculo, essa impossibilidade com que o escritor se depara, como quem admite “os limites do romance realista”, “palavra que não mexe mais” (*idem, ibidem*: 43). Também ela está correndo atrás do “é da coisa” de Clarice Lispector.

É comum ver a voz poética reclamar das dificuldades que envolvem a escritura, no que diz respeito ao processo de diálogo que precisa estabelecer com outros escritos para que esta se efetue: “Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro” (CESAR, 1998: 119). A referência ao vampiro, além de remeter à literatura inglesa de horror, e esse personagem clássico que povoa o imaginário britânico, também tem como função representar o processo de criação literária, em que para se produzir um texto às vezes “suga-se” textos anteriores.

O ritmo ofegante em que parecem terem sido escritos os poemas da carioca transmitem a impressão de serem veículos de um fluxo interno, ao mesmo tempo restaurador e destrutivo. É essa ambigüidade funcional que a atividade poética de Ana Cristina parece ilustrar. Por um lado, representa a luminosidade do vôo possibilitado pela palavra, como no poema **Vacilo da vocação**, em que diz: “A poesia não – telegráfica – ocasional –/ me deixa sola – solta –/ à mercê do impossível –/ do real” (CESAR, 1998: 58). Por outro lado, denuncia os limites da linguagem, como no poema que se inicia com o verso “Tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens” (CESAR, 1998: 80).

Marcel Proust diz, em **Contre Sainte-Beuve**, que os belos livros estão escritos em uma língua estrangeira (PROUST, 1954). Talvez mais pertinente seria dizer que o fluxo de pensamentos em que os poemas parecem se espelhar não se efetua em língua alguma, idéia que se aproxima da noção lacaniana denominada “lalangue”, cuja tradução mais apropriada seria a ausência da linguagem. Daí,

provavelmente, resulta a insuficiência da palavra e seus limites representativos, acerca de que não só Ana Cristina Cesar como a grande maioria dos escritores lamenta. Nessa perspectiva, escrever é sempre traduzir uma língua distante, estrangeira, inexistente. Não só a escrita, mas também a leitura é um ato de tradução. Segundo Ruth Silviano Brandão, a leitura, “sendo nova escritura, é também tradução que tenta capturar o representante recalcado que habita o texto” (SILVIANO BRANDÃO, 1996: 37).

Escrever diários pessoais, recheando-os de registros íntimos e de relatos sobre afetos, desafetos, sensações, sentimentos e visões de mundo, é uma prática que se tornou mais comum, segundo Foissil, a partir da segunda metade do século XVII, na França e, principalmente, na Inglaterra. Era usual, segundo o autor, as donas de casa escreverem diários em que relatavam as atividades cotidianas típicas de uma dona de casa da época, como bordados, doces e decoração, bem como as preocupações e alegrias suscitadas pelos filhos (FOISIL, 1997: 353).

Por parecer transitar pela esfera autobiográfica do escritor, as narrativas relacionadas à viagem convocam o leitor a essa encenada partilha de intimidades inventadas. E é talvez por isso que a escolha da viagem como forma discursiva que molda a escrita seja tão freqüente em tantos escritores, já que os gêneros narrativos relacionados ao exílio – cartas e diários – podem funcionar como estratégia para se estabelecer de forma peculiar o pacto de leitura. A esse respeito, fala Flora Süssekind que “as muitas referências a cartas, diários, segredos multiplicam de fato intimidades e pactos de aproximação com o leitor. Mas o ‘pessoal’ aí é, antes de tudo, representação da experiência, efeito calculado” (SÜSSEKIND, 1995:11).

Apesar de terem estado sempre presentes na história da humanidade formas textuais como memórias, crônicas e correspondências, os auto-relatos vêm se

transformando ao longo dos tempos, refletindo, assim, as mudanças sociais, tecnológicas e subjetivas ocorridas. As memórias, crônicas e correspondências não foram, entretanto, as únicas formas literárias que testemunharam a propagação do uso da primeira pessoa do singular na linguagem escrita. Danielle Régnier- Bohler (1997) indica em seu estudo **Exploração de uma Literatura**, parte do segundo volume de **História da vida privada**, como as formas líricas do período medieval, por exemplo, foram marcadas pela presença cada vez maior do “eu” em seus versos, substituindo as tradicionais colocações impessoais. Régnier-Bohler (1997) menciona como o artifício “Eu sou aquele” se torna mais freqüente entre as trovas da época. Um exemplo deste tipo de trova, citado pela autora, é: “Eu sou aquele de coração vestido de negro”, de Charles d’Orléans (RÉGNIER-BOHLER, 1997: 375).

Phillipe Lejeune propõe a noção de “pacto autobiográfico” para fundamentar a idéia de uma poética da autobiografia com a qual o autor trabalha. Para Lejeune, a autobiografia seria “um modo de leitura tanto quanto um tipo de escrita”, assim como “um efeito contratual historicamente variável” (LEJEUNE, 1995: 30). O pesquisador francês acredita na impossibilidade de uma autobiografia de fato, já que, para ele, “contar a verdade sobre si mesmo, conceber a si mesmo como sujeito completo” seria uma fantasia (*Idem, ibidem*: 131). Para pensar acerca desse espaço, busca-se Blanchot, em um capítulo que ele titula como “O diário íntimo e a narrativa”. Segundo o filósofo, todo interesse no diário reside na sua insignificância, que ele justifica por se tratar o relato de uma narrativa de meditação do zero sobre si mesmo.

Em **A teus pés**, o conjunto de exertos literários denominado “Luvas de pelica”, de maneira especial, é uma coletânea de cartas-poemas. A epístola é o estilo narrativo que o eu poético utiliza para aqui conferir à atmosfera que se

estabelece no momento da leitura esse tom de cumplicidade. As cartas se constituem, de forma geral, como narrativas descritivas e diretamente relacionadas à circunstância do afastamento geográfico. Escreve-se cartas por se estar distante do remetente. Assim, a própria escolha do gênero epistolar como eixo da poesia leva o crítico a refletir acerca da relação entre essa composição literária e a idéia da viagem. O eu-lírico recita poemas que são cartas, ou cartas que se apresentam como poemas. Mas qual seria o efeito de sentido pretendido ao se decidir por ressaltar que se trata de um personagem afastado espacialmente? Qual a função desse distanciamento? É óbvio que a poeta não se propõe a fazer um diário íntimo, mas é antes um efeito de diário que a ficção provoca. Ana Cristina utiliza o gênero narrativo do diário íntimo para privilegiar a ficção poética com a sedução autobiográfica.

Pensando-se acerca das características da narrativa epistolar utilizadas como estratégia discursiva na poética de Ana Cristina, é interessante refletir a respeito das relações construídas através da troca de cartas. A correspondência é uma forma de conversação entre pessoas ausentes, entre os quais existe uma circunstância particular de cumplicidade. Assim como o texto diarístico, o epistolar tece uma relação intersubjetiva entre quem escreve e se constrói como personagem e o leitor distante, que também se constrói sob o silencioso nome do destinatário. Destaca-se na carta a possibilidade de se passar rapidamente do privado da situação de dois sujeitos a uma comunicação aberta que envolve vários emissores e destinatários, estando a ênfase em seu aspecto de transmissora de informação. Por se caracterizar pela existência de uma interação – ainda que imaginária – externa ao texto, ao se adotar o formato carta há a necessidade estrutural de se assumir interiormente ao discurso seu eixo comunicativo. De acordo com Guillén, a carta

como escritura implica, por parte do autor, um processo de objetivação, distância e construção de sua própria pessoa ou da imagem ao outro, e, em consequência, implica certo grau de conhecimento e também de ficção (GUILLÉN, 1989).

Na poesia epistolar de Ana Cristina, o remetente se desloca em uma mesma carta-poema. É muitas vezes um destinatário impessoal, como já foi dito, tratando-se de um texto escrito para qualquer um – o leitor. Mas há também momentos em que se ficcionaliza um destinatário, através do uso de instigantes iniciais ou mesmo de um nome próprio. No entanto, mais interessantes são as cartas que conversam com o próprio sujeito lírico, como a seguinte: “Dear me! Miss Brill didn’t know wether to admire that or not!” (132). Assim, através do vocativo próprio das cartas, gera-se no leitor esse efeito de estranhamento. Não há nessa carta a esperada função de comunicação entre dois indivíduos. Depara-se com uma voz reflexiva, que transgride não só o gênero epistolar, que se realiza em **A teus pés** poeticamente. Até na ausência do ponto final o poema provoca essa espécie de desconforto da quebra das expectativas, como o poema que acaba com um verso inacabado: “Estou manic e não sei onde você” (139). O que se espera encontrar depois do vocativo também é contrariado, estratégia que a própria voz poética confessa linhas adiante: “De repente faço uma anticarta, antídoto do pathos”. (132) Ela ressalta esse mistério que envolve o remetente de suas cartas, estando também ele, como outros elementos da poesia de Ana Cristina Cesar, em movimento: “Você será possível que não avisou que se mudou? Eu estou escrevendo para a peça vazia, para a louca senhoria, para a locatária com mania? Me desculpe mas isso é uma grande covardia” (138). O que se percebe no texto é um eu-lírico que avisa que o receptor da mensagem é um sujeito oculto e mutante.

Interessante ressaltar, nesse ponto da reflexão que, em vários idiomas, carta e letra são representados pelo mesmo vocábulo, como é o caso de *letter*, em inglês, e *lettre*, em francês. Nesse contexto, fazem-se notar os seguintes versos: “As cartas/ não mentem/ jornais:/ virá ver-te outra vez/ um homem de outro continente” (CESAR, 1998: 68). A presença da carta na poesia de Ana Cristina Cesar poeta que ultrapassa de forma tão peculiar as fronteiras lingüísticas e faz da própria tradução um tema poético – remete assim a vários significados. Carta –lettre, letter – lembra tanto a força profética do tarô e das cartomantes quanto as correspondências pessoais. O vocábulo, cujas relações de sentido são feitas então intersubjetivamente, parece representar ainda a própria letra, núcleo da palavra, célula do código lingüístico.

Parece haver assim uma intencionalidade em se estabelecer um pacto dúplice – autobiográfico e epistolar – nessa rede ficcional que Ana Cristina costura. Dentro da discussão a respeito do uso de certos artifícios para gerar determinados efeitos de sentido, salta aos olhos a presença das datas, em vários poemas e prosas poéticas. É o próprio sujeito poético que oferece a pista: “Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam” (CESAR, 1998: 109). Vários poemas e prosas poéticas da obra aqui estudada são datados, principalmente nos últimos textos que compõem o livro **Cenas de abril**, em que há uma seqüência de oito poemas que são intitulados por datas ou cujas primeiras linhas são precedidas por marcas temporais. O título de um desses poemas é “Guia semanal de idéias”, que apresenta vários trechos que seduzem pelo mistério, pela impressão falsa que passam de esconderem um segredo, um enigma, uma revelação, como o seguinte: “Cartas de Paris. Disfarcei-me de nariz para enganar PQ” (CESAR, 1998: 108). Datar os escritos parece fazer parte dessa estratégia

textual que intenciona conferir uma encenada factualidade de carta à poesia. O mesmo pode ser dito com relação à adoção do formato diarístico e epistolar em vários momentos de **A teus pés**.

É pertinente refletir, a essa altura da discussão, sobre como as cartas de Ana Cristina são parte integrante da máquina de escritura da poeta. A influência de sua escrita epistolar, da qual a carioca nem precisava se afastar para adentrar o campo da criação literária, é evidente em vários textos de **A teus pés**. Ali mesmo acontecia a transformação. Assim, a poeta trabalha de forma a produzir o que se poderia chamar de “autobiografia ficcional”, que por vezes gera a ilusão de que a máscara literária coincide com o verdadeiro rosto da pessoa Ana Cristina. Ela sugere dessa forma que se enxergue o autobiográfico e o ficcional como categorias não-excludentes. A escrita diarística e epistolar fazia parte da sua atividade geral como escritora.

O uso de vocativos como “My dear” (CESAR, 1998: 117) ou de *post scripts* ao final dos textos, nos quais há inclusive a presença de iniciais, funciona como estratégia de sedução: “P.S.1 – Não quero que T. Leia nossa correspondência, por favor. Tenho paixão mas também tenho pudor!” (*idem, ibidem*: 121). A referência enigmática a essa pessoa que se esconde sob a letra T desperta no leitor a sensação de que está violando uma carta que guarda um segredo. A personagem T parece ser assim criada para gerar a ilusão de um texto íntimo invadido. Os textos fantasiados de cartas são recheados desses personagens sedutores. Iniciais são elementos extremamente instigantes, que insinuam segredo, conferindo credibilidade devido ao ar confessional do texto.

Em seu estudo sobre a novela epistolar, em que analisa a epístola como prática discursiva, Todorov explica que a carta funciona como fator que modela o

elemento central da construção da narrativa, sendo por essa propriedade muitas vezes incorporada a outras categorias literárias, como o romance, por exemplo. A carta possui como aspecto mais evidente um objetivo pragmático comunicativo: trata-se, em termos simples, de uma mensagem escrita que se envia de um emissor a um destinatário. Por seu caráter de conversação, costuma conter em si o tom espontâneo da fala.

Como forma escrita de comunicação, a carta é parte de uma ampla tradição literária, e uma série de autores ao longo da história da literatura se utilizaram dela como recurso. Se a escritura surge como necessidade de transmissão e preservação da informação, a carta cumpre uma função transmissora, e não somente a função de conservação exercida por outras formas de narrativa como as memórias. É premissa invariável da carta ser uma via de comunicação – escrita – entre um emissor e um receptor, separados pela distância física. Essa forte determinação funcional é o que assegura sua existência e continuidade, ainda nos casos em que a carta é incorporada como fator estruturante de outras categorias discursivas, como a poesia, por exemplo. A distância entre o emissor e seu destinatário é um dos aspectos que, apesar de óbvios, constituem a riqueza particular da carta como recurso literário. É uma forma de diálogo sustentado pelo afastamento temporal e espacial que, por isso mesmo, implica a escritura. Ao mesmo tempo, é apenas a simulação desse diálogo que finge a presença de um interlocutor por princípio ausente.

CAPÍTULO 4

Poesia e registro: os artifícios da representação literária

*“A câmera em rasante viajava.
A voz em off nas montanhas, inextinguível
fogo domado da paixão, a voz
do espelho dos meus olhos,
negando-se a todas as viagens(...)”
ACC*

4.1. Luz, câmera e ação: uma poesia em movimento

Percebe-se, ao construir essa poética de viagem, que Ana Cristina cruza dois universos naturalmente entrelaçados: literatura e memória, como por exemplo no poema entilado “Pour mémoire”, que começa com os versos: “Não me toques/ nesta lembrança.” (CESAR, 1998: 68). Interessante pensar o cinema e a fotografia como manifestações artísticas fortemente relacionadas com registros de memória e como produções estreitamente ligadas ao ato da viagem, facultando, muitas vezes, o olhar sobre determinada terra estrangeira. Há vários versos em que se nota a referência à sétima arte, como no primeiro poema de **A teus pés**, onde se lê: “trilha sonora ao fundo”, “apuro técnico” e “Billy the Kid versus Drácula”, por exemplo (CESAR, 1998: 35). Outro exemplo é o poema “Casablanca”, que, além do próprio título, traz o verso: “O cheiro inebriante dos cabelos na fila em frente no cinema” (*idem*: 90). O verso de um poema do conjunto “Luvras de pelica” retrata ainda uma percepção da

realidade em *frames* cinematográficos: “Vim olhando quadro a quadro, cheguei aqui e não tem ninguém aqui” (CESAR, 1998: 128).

Vários trechos da poesia de Ana Cristina remetem a técnicas e a elementos do cinema. Como exemplo, tem-se o *travelling*, técnica em que a câmera é montada sobre trilhos, a fim de gerar sensação de movimento por parte do observador. O vocábulo intitula um de seus poemas, que, em vários momentos, como no seguinte verso, desperta essa sensação: “A câmera em rasante viajava” (CESAR, 1998: 73). Interessante lembrar que, além de denominar a técnica cinematográfica, no inglês, *travelling* significa viajar, sendo, simultaneamente, movimento de câmera e viagem. Outras vezes, efetua-se no texto um jogo fotográfico, como nos versos: “(...) luzes de automóveis/ riscando o tempo” (CESAR, 1998: 62). Há um certo caráter pictórico identificável em **A teus pés**, em que a poesia é apresentada como a “(...) arte – ininterrupta – / de pintar –/ A poesia não – telegráfica – ocasional” (CESAR, 1998: 58). É talvez essa qualidade da obra que confere à poesia um aspecto imagético, através de textos que se posicionam como cenas em seqüência, configurando algo que talvez poder-se-ia chamar de escrita cinematográfica: “Há uma fita/ que vai sendo cortada/ deixando uma sombra/ no papel” (CESAR, 1998: 67). O cinema também surge no texto de Ana Cristina como cenário em que se desenrola a poesia: “(...) no cinema é escuro e a tela não importa” (CESAR, 1998: 98). Estreitamente ligado à idéia de tempo livre, em oposição ao momento de trabalho, o cinema pode ser visto, nesse contexto de viagem, como uma atividade relacionada ao lazer, ao turismo e, por associação, ao viajante.

A fotografia tem forte relação com a memória como forma de armazenamento de imagem e representação de um lugar e, assim sendo, é interessante que esteja presente em uma literatura peculiarmente traçada sobre a viagem. A fotografia

também surge na poesia de Ana Cristina tanto como tema dos poemas quanto como recurso que confere uma considerável força imagética que se imprime nos versos, quase plásticos, iluminados: “Aprendo a focar em pleno parque. Imagino a onipotência dos fotógrafos escrutinando por trás do visor, invisíveis como Deus. Eu não sei focar ali no jardim, sobre a linha do seu rosto, mesmo que seja por displicência estudada (...)” (CESAR, 1998: 126). Ao pintar um quadro utilizando a linguagem escrita, Ana Cristina produz com palavras uma poesia plástica e visceral. Em defesa da imagem, o eu-lírico ameaça trocar a atividade da escrita por um trabalho essencialmente visual: “Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca” (CESAR, 1998: 119). O poema aqui parece falar então que a poesia antecede a palavra, esta limitada pela própria relação significante-significado. Por estar o viajante constantemente se despedindo de lugares e pessoas, viajar é uma atividade intimamente ligada às formas de registro da memória, como são a fotografia e o cinema, por exemplo. Talvez devido a essa possível relação entre o eu-lírico viajante e a fotografia e o cinema seja tão freqüente na escrita de Ana Cristina a utilização de termos relacionados e essas atividades. Mesmo a escolha por uma pontuação que gera um efeito dinâmico e possibilita, no momento da leitura, a visualização de uma cena em movimento, parece ser uma tentativa de aproximar escrita e imagem, como no seguinte trecho:

(...) eu faço um pato opaco, inglês, num parque sem reflexo da vitrina que se apaga, devagar (circulo sozinha pela galeria), tela a tela, o contorno da cidade; o último quadro está inacabado, é esquisito porque quando entrei aqui pensei que essa história terminava num círculo perfeito./ Passemos./ A técnica que dá certo (politicamente correta): sentar na Place des Vosges quentando sol./ Eu sei passar – civilizadamente – mas –/ Vim olhando quadro a quadro, cheguei aqui e não tem ninguém aqui./ Tenho certeza de que você não pintaria as paredes de preto. (CESAR, 1998: 127-128)

A referência freqüente às fotografias, aos trilhos, aos cartões postais etc. deixa claro que o eu-lírico é um sujeito em movimento, que, enquanto caminha, dá pistas e registra o lugar por onde está passando – com menções ao inverno europeu, ao planalto central, a estradas cruzadas em São Paulo ou a um sol que se põe no Tejo. Além disso, também fala de saudade, sentimento característico do sujeito que se encontra afastado de seus objetos de afeto, peculiar ao exilado, diretamente relacionado às distâncias: “(...) Volta e meia vasculho esta sacola preta à cata de um três por quatro./ Exatamente o meu peito está superlotado” (CESAR, 1998: 76 – grifos meus). A foto, mais uma vez, surge representando uma possibilidade de registro do tempo. No verso em questão, a sacola preta parece se referir ao baú da memória, enquanto que um três por quatro – a foto – seria o retrato do momento que se busca salvar. “Fotografar era pescar na margem relvada do rio” (*idem, ibidem*: 76), ou seja, fotografar seria a arte de guardar recortes de realidade, “entre um flash e outro de felicidade” (CESAR, 1998: 46). Outro verso – “Nesta volta e meia vira e mexe acabo achando ouro na sacola” (CESAR, 1998: 76) – dá a boa notícia do poeta: no exercício da linguagem, “volta e meia” é possível materializar lembranças ricas.

Considerando-se as categorias semióticas peircianas, a fotografia é tida como ícone do real, ou traço de um real possível. Barthes, em **A câmara clara**, chamou de “punctum” esse aspecto da imagem que parte da cena e trespassa, fere, sendo que, no caso da fotografia, o ponto de vista se sobrepõe à sua capacidade representativa. Para ele, então, uma foto é tida como documento de relevância para a preservação da memória (BARTHES, 1980). Ítalo Calvino, em **Seis propostas para o próximo milênio**, fala que o reconhecimento da identidade cultural obtido através dos livros complementa-se com o uso da linguagem fotográfica que, por sua qualidade

imagética, é capaz de dar visibilidade às expressões abordadas pela obra literária (CALVINO, 1998).

Como metáfora, a fotografia parece poder ser relacionada à arte literária, que – apesar de já ter superado teoricamente a idéia de que a arte imita a vida – também pode ser considerada uma outra tentativa de recorte da realidade, que se realiza com uma declarada intenção de gerar uma experiência estética ou, nas palavras da própria Ana Cristina, através de um “olhar estetizante” (CESAR, 1998: 141): “O fotógrafo feio e fino que me vê pronta e prosa de lápis comprido inventando a ilha perdida do prazer” (*idem, ibidem*: 105). O eu-lírico se posiciona como fotógrafo do fotógrafo e, de certa forma menosprezado (feio e fino), registra – ou inventa – utilizando seu instrumento: o lápis comprido. O foco é invertido, espelhamento que resulta numa espécie de *mise-en-abime*. O retrato se realiza então em prosa, busca do prazer utópico da representação, que figura no poema como o objeto arquetípico desejado pelos navegadores ingleses e lusitanos: a ilha perdida.

Nesse sentido, é significativa a inserção de fotos de Ana Cristina Cesar como prefácio da edição mais atualizada e divulgada de **A teus pés**. A iconografia – resultado de uma intervenção editorial de cunho biográfico – pode ser perigosa, no sentido de induzir a uma leitura equivocada, por incentivar a associação entre verso e foto, poesia e realidade empírica. No entanto, sua presença no início do livro parece ter relação com o que a ficção desperta. Se por um lado elas comprovam o lado viajante da pessoa por trás da poeta Ana Cristina, colocadas ali elas também alimentam o olhar *voyeur* do leitor da carioca, que tenta encontrar no eu-lírico pistas do eu empírico. Em vários momentos de sua poesia, é possível identificar a referência ao exercício do fotógrafo e do cineasta, muitas vezes parecendo funcionar

como fontes de técnicas de composição que, utilizadas também no tratamento das palavras, resultam em um texto que adquire movimento, luz e cor.

4.2. A estrangeiridade da poesia e o exercício da tradução

Literatura, segundo Ana Cristina Cesar, “é um material como que estrangeiro, que nos separa dessa proximidade do sentimento bruto, nos descola de nós e da língua de nossas pessoas” (CESAR, 1999b: 112). É possível se estabelecer relações diretas entre o estrangeiro, o literário e a tradução. Em **A teus pés**, o sujeito poético, ao viajar constantemente, também se apresenta vestido de estrangeiro: “Estou desenhando numa vila que não me pertence./ Não penso na partida.” (CESAR, 1998: 125). O poema intitulado “Inverno europeu” fala da sensação de se estar fora do ninho, o estranhamento aos elementos que compõem a cena, o confronto com a diferença cultural: “Daqui é mais difícil: país estrangeiro, onde o creme de leite é desconjunturado e a subjetividade se parece com um roubo inicial” (CESAR, 1998: 41). O creme de leite – produto tão presente na culinária brasileira e raramente encontrado em supermercados de vários países – é desconjunturado, deslocado na prateleira como deslocado é o viajante em terras estrangeiras, quando lida com a diferença.

Curioso perceber que a própria noção que Ana Cristina Cesar apresenta acerca do literário parece estar ligada à idéia do estrangeiro. Por estar envolvido pelas idéias de afastamento, fragmentação, melancolia, liberdade, da língua traduzida etc., a figura do estrangeiro é um prato cheio para a criação literária como personagem da ficção. Esse indivíduo intenso, fragmentado, marcado e construído por questões lingüísticas é facilmente envolvido em um imaginário encantador povoado de arquétipos sedutores vindos dos heróis andarilhos das tragédias gregas

– os cavaleiros andantes. Sobre isso, vale a pena recuperar uma reflexão que Silvano Santiago desenvolve sobre essa “ética da aventura” e esse fascínio que circunda o aventureiro e suas descobertas ao lembrar dos romances Robinson Crusoe e Don Juan, em que a sedução do leitor se dá pelo engodo da intensidade passageira: “Não há dúvida de que um dos grandes interesses do romance escrito a partir do século XVIII é o de instituir como verdadeira e justa uma ética da aventura para o homem moderno” (SANTIAGO, 1989: 194).

"Quem viaja tem muito o que contar", fala Walter Benjamin em seu famoso texto sobre o desaparecimento da arte de narrar, em que ele apresenta o modelo arquetípico do narrador que viaja (BENJAMIN, 1994: 198). Na verdade, o narrador, para Benjamin, é aquele que possui experiências a transmitir, seja a figura sedentária do camponês que nasceu e sempre viveu em sua terra e, como ninguém, conhece as histórias e as tradições de sua cultura; seja o marinheiro comerciante, conhecedor de outras terras. No segundo caso, é o retorno do viajante para casa ou a sua saída de trânsito que permite a transmissão de experiências, uma vez que somente a partir da interpenetração dessas famílias de narradores a arte de narrar se apresenta em plenitude.

Poder-se-ia dizer que Ana Cristina escreve uma poesia de cidade pós-moderna quando se percebe a inscrição dessa sensação de velocidade e movimento nos seus versos. Ao contrário das cidades tradicionais, feitas para serem vistas de perto, a cidade contemporânea tem sido associada à velocidade provocada pelo deslocamento do olhar do sujeito, que hoje percebe a paisagem planificada, de dentro da janela dos veículos, confundida com os *outdoors*, como se estivesse chapada contra uma tela. As cidades de Ana Cristina não são pintadas como resultado da contemplação que o caminhar lento possibilita – a figura do *flâneur* da

poesia moderna. Esse sujeito poético de **A teus pés** é bem diferente da voz que anda em meio à multidão no poema “A passante” de Baudelaire. A arquitetura pós-moderna consiste nessa transformação do prédio em mural, em letreiro, em tela. O mundo que a poeta retrata se converte nesse cenário de cidade-cinema povoada por indivíduos-personagens e a poesia imagética de Ana Cristina reflete um modelo contemporâneo de realidade, em que a experiência é moldada por quadrinhos, pelo cinema e pela tv. O que se conta já foi alguma vez visto, esses lugares já foram visitados. Tudo é imagem, o que se percebe no seguinte trecho de **A teus pés**, em que a voz poética compõe um retrato de vivências urbanas:

(...) um sonho dentro do automóvel, cidade adentro, uma cidade sem muito contorno, de noite, uma cidade grande, com trânsito noturno, faroletes vermelhos, e um fala-fala que não termina mais, uma consideração de casos e desencontros que vai ficando entorpecida e seduzível e num ponto cego, e acordo com a aflição que bateu dentro do carro. (CESAR, 1998: 136)

É muito comum, tanto na literatura quanto no cinema, que as narrativas explorem a figura do viajante, do forasteiro, estrangeiro, como personagem principal da ficção. Em seu ensaio sobre o olhar do estrangeiro, Brissac Peixoto fala sobre as peculiaridades da perspectiva desse indivíduo que está veio de longe:

aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. Contar histórias, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são (PEIXOTO, 1988: 362).

Conforme Peixoto, dessa forma, o estrangeiro teria essa capacidade de lançar sobre as coisas um “olhar de primeira vez”, o que o torna capaz de ver além do que a imagem apresenta. Talvez por isso – o autor acredita – o cinema recente faça freqüentemente daquele que veio de fora ou que se encontra perdido o seu personagem principal.

Sobre o estatuto do estrangeiro e como ele se modifica ao longo do tempo, observa-se que, para conservar a unidade das comunidades arcaicas, instituiu-se historicamente uma resistência ideológica à figura do estrangeiro desde a Grécia Antiga, materializada no preconceito, na mesma aversão ao indivíduo que chegava de outras terras, antigamente denominado bárbaro. A aversão permaneceu durante muito tempo no imaginário ocidental, sendo maior quanto menor fosse a comunidade, o que pode ser facilmente verificado no misto de medo e fascínio que a figura do forasteiro desperta em organizações sociais pequenas. Por outro lado, essa mesma figura do forasteiro e viajante andarilho é romanceada de várias formas em obras literárias, bem como no cinema, em que se abusa desse personagem. Portanto, se, por um lado, a assimilação da diferença e a corporação do desconhecido que acompanham o viajante despertam desconfiança, o cosmopolitismo – por seu caráter de universalização (ou globalização, para se utilizar o termo em voga) – é valorizado como virtude particularmente pós-moderna. Nas palavras de Kristeva, “o estrangeiro condensa em si a fascinação e a abjeção que a alteridade suscita” (KRISTEVA, 1994: 101).

Também a saudade, de que muitos poemas de **A teus pés** falam, é um sentimento próprio de quem está afastado do que é querido, e que é tão recorrente na poesia de Ana Cristina: “Saudade em pedaços,/ estação de vidro./ Água.” (CESAR, 1998: 68). E mais tarde, no mesmo poema – “Pour mémoire” – “Ela instrui:/ deixa a saudade em repouso/ (em estação de águas)” (*idem, ibidem*: 69). A saudade é parte essencial da identidade desse sujeito, cuja poesia se constrói por caminhadas, paisagens contempladas, janelas de aviões e trens, cartões postais, partidas e chegadas. Aqui a memória se configura não apenas como universo que alimenta e instiga a literatura, estando a lembrança e seu registro tão estreitamente

ligados à representação, mas também aparece como o sentimento de quem se encontra afastado, e porque não dizer então, nessa perspectiva, a saudade figura no poema como uma sensação relacionada ao viajante, parte integrante, dessa forma, de uma escritura que tem seu eixo na viagem: “Minhas saudades ensurdecidas por cigarras!” (CESAR, 1998: 38). Muitas vezes, para o estrangeiro, turista ou viajante, a câmera fotográfica faz o papel de memória, registrando uma cena ou local que poderá ser “revisitado” no futuro, garantindo a fidelidade da lembrança e eternizando o momento. Sobre a lembrança e sua relação com o estrangeiro, fala Kristeva: “Se o vagar converge para a busca da lembrança, então esta se exila de si mesma e a memória polimorfa que dela se livra, longe de ser simplesmente dolorosa, tinge-se de uma ironia diáfana” (KRISTEVA, 1994: 39).

As despedidas também fazem parte do que se imagina como a rotina de um sujeito viajante. Adeus e partida estão obviamente relacionados com aquele que está constantemente deixando um lugar em busca de outro: “Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente” (CESAR, 1998: 125). No poema intitulado “Último adeus III”, a voz poética fala metalingüisticamente da freqüência com que se depara com essa questão: “Tenho escrito longamente sobre este assunto” (CESAR, 1998: 101). Em poema anterior, também se versa sobre a despedida, dizendo-se que “as hélices do adeus despertam pros meus olhos” (CESAR, 1998: 90). Da mesma forma, o exílio também é um tema freqüente em **A teus pés**.

No que diz respeito às marcas que as terras estrangeiras deixaram no texto de Ana Cristina Cesar, o fato de o inglês ter sido sua língua de formação acadêmica no curso de Letras – e foi principalmente do inglês para o português que ela realizou trabalhos de tradução literária – parece explicar a influência do exercício da tradução

no fazer poético, já que se trata de atividades realizadas simultaneamente, o que se percebe, conforme já citado, no índice onomástico. Dos autores citados no índice, fazem parte do cânone intertextualizado por Ana Cristina a anglo-americana Elizabeth Bishop, Emily Dickinson, James Joyce, Katherine Mansfield, Billie Holiday e Walt Whitman. São evidentemente feitas outras referências a autores que não aparecem nesse índice, como os ingleses T. S. Eliot e Lewis Carroll, vistas por exemplo no diálogo estabelecido com o clássico da literatura inglesa infantil **Alice no país das maravilhas**: “O livrinho que sumiu atrás da estante que morava na parede do quarto que cabia no labirinto cego que o coelho pensante conhecia e conhecia e conhecia” (CESAR, 1998: 105). Em seus ensaios teóricos, assim como em entrevistas a jornais e revistas e outros trechos, publicados em obras de coletânea organizadas e publicadas depois de sua morte, há trechos em que Ana Cristina Cesar fala longamente sobre certos poetas de língua inglesa que acabam por compor para ela uma linhagem literária, cujas obras ela escolhe para estudo mais profundo e acabam por marcar e influenciar sua escrita (CESAR, 1999b). É notável a predominância de mulheres nessa linhagem poética, em que tanto a biografia das escritoras referenciadas quanto o estilo poético se assemelham em vários pontos.

São freqüentemente estabelecidas relações entre tradução e poesia. O exercício da tradução às vezes surge como combustível do fazer poético, tanto em momentos em que versos traduzidos são costurados aos poemas de Ana Cristina, quanto nos versos que falam a respeito dessa atividade, abertamente: “Sentada na escrivaninha do quarto depois da toailete./ Tentei traduzir e não pude muito com aquilo./ Radio One toca Top of the Pops, Do that to me one more time (...)” (CESAR, 1998: 129). A presença de vocábulos em inglês sem marcação de estrangeirismo demonstram uma aparente tentativa de ausência de fronteiras lingüísticas, como nos

seguintes versos, em que naturalmente as línguas espanhola, portuguesa e inglesa se misturam: “te livrando:/ castillo de alusiones/ forest of mirrors” (CESAR, 1998: 60). Sobre essa que parece uma “escrita poliglota”, fala Julia Kristeva que, “privado das rédeas da língua materna, o estrangeiro que aprende uma nova língua é capaz de cometer as mais imprevisíveis audácias” (KRISTEVA, 1994: 38).

Süssekind aponta para a marca que o exercício da tradução – atividade relacionada ao estrangeiro – deixa na escrita de Ana Cristina, que incorporaria, segundo a crítica, recursos típicos desse trabalho no processo de composição poética. A estrangeiridade da língua parece ser o núcleo da matéria-prima que faz o literário: o intraduzível que vai além da transferência de significado. Essa tentativa de transferência, que constitui o exercício da tradução, dificilmente poderia ser total entre sistemas de significados diferentes, porque o conteúdo de uma comunicação possui dobras, frestas, vazios. Ao enfatizar esse aspecto da escritura, Süssekind fala então da escrita de Ana como “experiência de deslocamento, traslado, deriva” (SÜSSEKIND, 1995: 57). O comentário é curto, mas confirma o que foi discutido aqui anteriormente no que diz respeito às relações entre o trabalho com a linguagem efetuado no exercício da tradução – atividade relacionada de certa forma ao viajante – e a composição poética. Ao se referir à escrita de Ana Cristina como expressão de “experiência de deslocamento”, a crítica fala dessa incorporação de uma atividade estreitamente relacionada ao afastamento geográfico como a tradução efetuada por essa produção poética. Pensando-se sobre essas possíveis relações, foi interessante encontrar em outra das obras de Süssekind uma reflexão acerca da importância que a viagem assume na configuração do narrador de ficção no Brasil do século XIX, em que a autora destaca seu papel na escrita romântica:

A alta conta em que se tinha então no país a viagem na formação individual não é difícil imaginar em que se baseava. Em certa

concepção ilustrada de aprendizado, de viagem. No elogio de Rousseau ao exame pessoal e intranferível, ao contato estreito com a Natureza, ao 'ir ver as coisas' com os próprios pés e direto 'onde estão', exatamente 'como são'. (SÜSSEKIND, 1990: 77)

Assim, ao se dissertar a respeito da singularidade da escrita de Ana Cristina, é interessante observar o rastro que o exercício profissional da tradução deixa em sua obra, particularmente percebido na presença freqüente de vocábulos de língua inglesa. Esse distintivo de sua poesia é possivelmente também uma conseqüência do fato de ter a poeta vivido na Inglaterra durante dois períodos de sua vida. Em várias passagens de poemas, tem-se a impressão de muita familiaridade da escritora com o idioma britânico, dando-se às vezes a sensação de que certas idéias eram melhor expressadas em inglês que em sua língua mãe, e de que seu próprio pensamento se realizava em várias línguas, entre elas o francês, o que bem se evidencia nos seguintes trechos:

Eu também, não resisto. Dans mon île., vendo a barca e as gaivotinhas passarem. Sua resposta vem de barca e passa por aqui, muito rara.

Quando tenho insônia me lembro sempre de uma gaffe e de um anúncio do museu: 'To see all these works together is an experience no to be missed'. Mas hoje estou doente de tanta estupidez porque espero ardentemente que alguma coisa... divina aconteça. F for fake. (CESAR, 1998: 57)

O trabalho da carioca como tradutora a leva a incorporar elementos da tradição da língua inglesa ao seu texto, bem como a produzir novos contextos sígnicos. Estrangeira em sua própria língua, Ana ilustra um aspecto ressaltado por Julia Kristeva quando esta se refere à melancolia e ao dizer do melancólico com a explicação de que:

(...) o melancólico é um estrangeiro na sua língua materna. A língua morta que ele fala e que anuncia o seu suicídio esconde uma Coisa enterrada viva. Mas esta, ele não a traduzirá, para não traí-la: ela

permanecerá murada na 'cripta' do afeto indizível, captada analmente, sem saída. (KRISTEVA, 1989: 55)

Há portanto uma dimensão tradutiva identificada no processo criativo de Ana Cristina, que não deve ser levada em consideração apenas quanto a uma freqüente inserção de termos de outros idiomas, mas principalmente deve ser vista como a tentativa concentrada da poeta de buscar na escrita o que transcende a comunicação e o enunciado, esforço que, para Benjamin, compreende o verdadeiro trabalho da tradução (BENJAMIN, 1992). Assim, é perceptível a dimensão melancólica que abastece e mobiliza uma escrita evidentemente ligada à nostalgia, à ausência e à perda. Ana Cristina Cesar escreve de modo fragmentado, estilhaçado, que fala daquilo que a palavra como signo já não traz, do que ultrapassa a linguagem, realçando os limites entre memória e representação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho é resultado de um olhar que, a princípio, instigou-se pelas idiossincrasias dessa escrita ousada que então parecia se efetuar em uma esfera melancólica, parecia falar de morte nos bastidores do espetáculo que se desenrola página por página em **A teus pés**. O primeiro projeto que levou ao início deste percurso rumo à conclusão do mestrado objetivava estabelecer uma relação entre poesia, melancolia e suicídio. Enxergou-se, em um primeiro momento, a escrita de Ana Cristina como registro do ferimento de um tempo, marca do desamparo do sujeito moderno. A pesquisa caminhou; até deparar-se aqui com uma perspectiva diferente da primeira: a leitura dessa produção literária no sentido de identificar na composição uma poética da viagem.

Ao chegar ao fim deste estudo, parece possível entender que levantar relações entre morte e escrita e procurar compreender o que configura o que aqui se chama de poética de viagem não constituem estudos assim tão diversos. Se pensadas de forma ampliada, em suas infinitas formas de representações, as idéias de morte e viagem apresentam muitas semelhanças. Recorrendo-se a Bachelard para pensar essa questão, tem-se o trecho em que ele diz que “se a morte foi o primeiro navegador (...), o ataúde, nessa hipótese mitológica, não seria a última barca. A morte não seria a última viagem. Será para alguns sonhadores profundos, a primeira verdadeira viagem” (BACHELARD, 1942: 100). Identificar na escrita de Ana Cristina Cesar a melancolia, o vazio, a nostalgia e o isolamento não parece atitude tão afastada do exercício de enxergar essa mesma nostalgia, a saudade, o exílio e a despedida como traços que juntos formam um quadro que remete constantemente

ao afastamento do sujeito, ou melhor, ao seu movimento. Sendo assim, ao fazer essa retrospectiva do percurso temático e metodológico desta pesquisa, ela é vista como resultado de escolhas e descobertas que naturalmente levaram a uma relação mais pertinente com o texto literário enquanto objeto de estudo.

O conjunto das peculiaridades que constituem as estratégias de ficcionalização do literário na escrita da Ana Cristina parece constituir uma forma de mascarar o texto vestindo o eu-lírico de viajante, de andarilho que carrega em suas caminhadas seu diário de bordo, seu bloquinho de anotações, que até tira fotos do caminho registrando os acontecimentos. Em **A teus pés**, observa-se uma intenção nas escolhas na direção de se estabelecer um eixo sobre o qual se apóia a escritura, uma unidade temática ou estilística relacionada à viagem. A voz poética faz referência aos lugares que visitou, muitas vezes escrevendo sobre si com tons confessionais. Trata-se de um texto que conversa permanentemente com outros, de diversos escritores ou da própria autora, em um processo de auto-apropriação de heranças literárias e influências. O que se percebe é a confirmação dessa dinâmica inevitável da arte que se dá através da digestão e da recriação do que é precedente.

A noção tradicional do sublime é abandonada e reestruturada em uma nova esfera lírica, em consonância com a proposta inicialmente trazida pelos modernos de inovação temática na poesia, de contraposição de uma tradição clássica e de fragmentação em face às totalidades opressivas das grandes cidades. Com raízes plantadas no asfalto urbano, trata-se também de uma “poesia da cidade”, extremamente moderna, em que se subverte constantemente o convencional, quebrando-se o sentido usual e causando no leitor um estranhamento. Arquétipos míticos herdados das lendas de navegação sobrevivem nos poemas de Ana Cristina

Cesar, que várias vezes possibilitam uma viagem marítima virtual, remetendo o leitor ao lirismo que envolve as travessias de heróis épicos pelos mares. Entre mar e céu, as imagens apresentam ao leitor um desejo declarado de cruzar fronteiras. Mar e céu não são apenas objetos de desejo do sujeito lírico, mas também são o espaço metafórico da viagem ao fundo desse próprio sujeito.

A ilusão autobiográfica, que se verifica principalmente na escolha do gênero epistolar e diarístico, é uma das atmosferas mais relevantes na composição do estilo da poeta. Assim, trabalha-se com a carta e com o diário, freqüentemente, por exemplo, de forma a convidar o leitor à invasão da intimidade do eu-lírico. No entanto, se lida com atenção, percebe-se que a prosa poética que se configura em forma de epístola resulta em um texto destinado a um remetente impessoal; a carta se dirige ao próprio leitor – não há notícias, o texto não é factual. Também é característica do estilo de Ana Cristina a inserção de outros idiomas presentes nos versos de forma tão familiar quanto o próprio português. Trata-se da transposição de barreiras nacionais e lingüísticas que, de certa forma, demonstram a intenção clara da escritora de que o eu-lírico se apresente como um sujeito em trânsito.

Parece por fim claro que as questões que envolvem um eu-lírico que se apresenta como um indivíduo viajante – a necessidade de elaboração da língua e tradução de idéias, bem como a saudade e a necessidade de registrar memória – estão intrinsecamente relacionadas ao que constitui o literário. O personagem andarilho, por se desterritorializar, ao efetuar um afastamento geográfico através da viagem, acaba por ser naturalmente levado ao afastamento simbólico. Um laço muito estreito une memória e literatura, já que o consciente se constrói como linguagem e a memória se dá por fragmentos, relação que é imediata. A narrativa do personagem que está em trânsito caracteriza-se como a escrita do registro de

memória, do indivíduo que fotografa um espaço que sempre se perde, e talvez nenhum outro personagem então se encaixe mais confortavelmente nessas demandas discursivas do sujeito poético quanto o que se encontra em jornada.

Dessa forma, é possível pensar que, ao ficcionalizar o seu eu-lírico fantasiando-o de viajante, compondo suas falas em tons diarísticos e epistolares, Ana Cristina Cesar crie um palco propício para a manifestação poética de uma escrita que é principalmente cunhada pela fragmentação própria dos tempos atuais. A influência de línguas, linguagens e literaturas estrangeiras, o aniquilamento dos significantes para que novos significados emergjam, através da inserção de vocábulos de outro idioma, elementos presentes nos poemas de **A teus pés**, sugerem que a relação entre viagem e literatura se estabelece por ambas serem fortemente dependentes da tradução, em um sentido amplo. O viajante se confronta com barreiras lingüísticas, necessariamente, e é levado a passear por sistemas de signos diversos. Ao realizar afastamentos, a começar pelo próprio distanciamento geográfico, ele é capaz de uma evasão para o abstrato. Em seu movimento, aquele que viaja acaba por realizar o exercício do escritor ao se afastar do referente que cada palavra carrega em determinado contexto e lugar e recriar um novo sistema simbólico, que carrega uma roupagem única. O que resulta então através desse novo código criado não é língua nenhuma, não se enquadra em categorias de gênero ou escola literários. O que se entrega aos pés do leitor parece ser a interseção desses símbolos todos pelos quais o sujeito poético passeia.

Considerar a leitura de textos uma viagem, que tem no leitor o ponto de partida e o de chegada, constitui um dos lugares-comuns da crítica mais visitados. No entanto, analisando-se a estruturação da escrita de Ana Cristina Cesar, percebe-se que o tema da viagem, ligado metaforicamente, várias vezes, ao da própria

escritura, funciona freqüentemente como eixo em que se ancoram produções textuais flutuantes, de tão sofisticadas. Em suas viagens literárias, é possível encontrar pistas inconfundíveis de um roteiro, traçado com bússola e papel à mão, orientado talvez pelo desejo humano que se realiza através da experiência literária: o de fazer-se distante sem se sair do próprio centro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, ANDRÉ LUÍS DE; RAVETTI, GRACIELA.; UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **Ana Cristina Cesar: o devir de um corpo.** 2004. enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.

AZEVEDO, Maria Helena Castro; OLINTO, Heidrun Krieger; PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO. Departamento de Letras. **Tesão do talvez: A prosa de Ana Cristina Cesar e o ato autobiográfico.** 1989. 107f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética** (A Teoria do Romance). São Paulo: Hucitec, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos.** São Paulo: Martins, 1942.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Trad. Manuela Torres. Ed. 70, Lisboa: 1980.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor.** Trad. Kralheinz Barck. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

_____. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. "El autor como produtor". In: **Tentativas sobre Brecht.** Madrid: Taurus, 1975.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

BISHOP, Elizabeth. **The complete poems: 1927-1979.** New York: Farrar, Straus and Giroux, 1983.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo.** Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLOOM, Harold. **The anxiety of influence: a theory of poetry.** Oxford University Press: London, 1975.

BROWN, Sharon. **American travel narratives as a literary genre from 1542-1832: the art of a perpetual journey.** New York: Edwin Mellen, 1993.

CABAÑAS, Teresa. **A poesia marginal brasileira: uma experiência de diferença.** Revista Artífara, n. 5, dezembro de 2005, seção Addenda.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis.** Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Poesia marginal dos anos 70.** São Paulo: Scipione, 1995.

CAMPOS, Haroldo. "Da tradução como criação e como crítica." In: **Metalinguagem e outras metas**. Perspectiva: São Paulo, 1992.

CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999a.

_____. Escritos no Rio. In: **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999b.

_____. **A teus pés**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Inéditos e dispersos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain et al. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 9. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ELUARD, Paul. **Poesies: 1913-1926**. Paris: Gallimard, 1971.

FOISIL, Madeleine. A escrita de foro íntimo. In: **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FOULCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: 1992.

FREUD, S. **O Estranho**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUILLÉN, Claudio. **Teorías de la historia literaria**. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagem**: CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Editora Rocco Ltda, 1992: 7-11.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HYDE, G. M. A poesia da cidade. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James (org.). **Modernismo**: guia geral 1890-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

KEROUAC, Jack. **On the road**. London: Penguin Books Co., 2004.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEJEUNE, Philip. The autobiographical pact. Trad. Katherine Leary. In: **On Autobiography**. Minneapolis: University of Minnesota Press 1989.

LESSING, Doris. **A man and two women**. London: MacGibbon & Kee, 1963.

MARTINS, Luciano. **A geração AI5**: ensaios de opinião. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MINAYO, M.C.S. **O desafio do conhecimento**. 4.ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec, 1992.
- MOOG, Clodomir Vianna. **Bandeirantes e pioneiros: paralelo entre duas culturas**. 19. ed. Rio de Janeiro, Graphia, 2001.
- MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- _____. Tentando captar o homem-ilha. In: **Matraga**. vol. 1 n^o. 2/3 (maio/dez. 1987), Rio de Janeiro: UERJ.
- NASCIMENTO, Carla; DINIZ, Julio Cesar Valladão. **O eclipse do sentido: poesia, melancolia e suicídio em Ana Cristina Cesar**. 1999. 98 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.
- NASCIMENTO, Carla; COCO, Pina Maria Arnoldi. **Uma mulher do século XIX disfarçada em século XX** um olhar crítico-biográfico sobre o acervo de Ana Cristina Cesar. 2004. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.
- OLIVEIRA, Francirene Gripp de; PEREIRA, Maria Antonieta. **Âncoras ao vento: ensaios da desconstrução em Ana Cristina Cesar**. 2001 enc Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O Olhar do estrangeiro. In: **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 361-363.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal, anos 70**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**. Paris: Gallimard, 1954.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. A exploração de uma literatura. In: **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RIOS, Maria Da Graça; CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **A coquetterie ou a paixão do pormenor**. 1992 enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.
- SA, Carlos Tamm Lessa de; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **A máscara como assinatura: figurações do sujeito na poesia de Ana Cristina Cesar**. 1997. 82f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de letras.
- SANTIAGO, Silviano. "O narrador pós-moderno" In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Trad. Luís Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- SEIXO, Maria Alzira (org.). **A viagem na literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997.
- SERPA, Arminda Silva de. **Lição sobre asas e abismos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Fortaleza, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Ceará, 2003.
- SHAKESPEARE, William. **Love poems and Sonnets**. New York: Doubleday, 2005.

SILVIANO BRANDÃO, Ruth. A crítica e a Literatura Feminina. *In: Atas Congressos Literários*. Campina Grande, 1996.

SOARES, Raimundo Nonato Gurgel; SOUSA, Ilza Matias de. **Luvras na marginália: o narrador pós-moderno na poética de Ana Cristina Cesar**. 1996. 197p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

SOUTO, Elvira. **Viagens na literatura**. Santiago de Compostela: Laiovento, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1990.

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

The Oxford Dictionary of English. Oxford: University Press, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **A viagem e seu relato**. Revista de Letras da UNESP. São Paulo, v. 39, n. 01, 1999.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988: 13.

VIEGAS, Ana Claudia. **Bliss & blue: segredos de Ana C...** São Paulo: Annablume, 1998.