

# O sujeito poético em Ana Cristina Cesar

*The poetic subject in Ana Cristina Cesar*

Tânia Cardoso de Cardoso

Sala Redenção Cinema Universitário da UFRGS



**Resumo:** Este artigo estuda parte da produção poética de Ana Cristina Cesar com o objetivo de analisar como a poeta realiza certas operações para a reinvenção do lirismo em sua prática. Para isso, examinamos como se estabelece a construção do sujeito lírico em sua poesia pela inscrição de tal sujeito na experiência da escrita poética.

**Palavras-chave:** Sujeito lírico; Experiência; Escrita poética; Lirismo; Ser da linguagem

**Résumé:** Cet article étudie une partie de la production poétique d'Ana Cristina Cesar dans le but d'analyser de quelle manière elle effectue certaines opérations pour réinventer le lyrisme dans sa pratique.

**Mots-clés:** Sujet lyrique; Expérience; Écriture poétique; Lyrisme; Être du langage

---

Para uma análise sobre a obra de obra de Ana Cristina Cesar, partimos de um artigo de Jorge Larrosa, intitulado “A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida”.<sup>1</sup> O autor constrói uma reflexão a respeito do gênero ensaio para abordar o pensamento do filósofo Michel Foucault. Em suas análises, aponta quatro importantes operações que, segundo ele, Foucault realiza sobre o ensaio, que dizem respeito à verdade, à autoria, à crítica e, ainda, à escrita. Segundo Larrosa (2004), suas reflexões não tratam tanto da forma do ensaio, mas, antes, de como se dá a operação ensaio na obra do filósofo francês, já que, segundo ele, Foucault “inventa<sup>2</sup> o ensaio” ao questionar “alguns pressupostos” que fazem deste um dos gêneros fundamentais da modernidade. O autor deixa claro que sua tentativa consiste em “sondar como o ensaio pode ser tomado como uma linguagem da experiência, como uma linguagem que modula de um modo particular a relação entre experiência e pensamento, entre experiência e

subjetividade, e entre experiência e pluralidade” (2004, p. 31). Chama a atenção para a experiência do presente, para o quanto é difícil o presente, e conclui que por ser o ensaio “uma escrita no e para o presente”, é uma escrita para o enfrentamento de suas certezas e de suas evidências. Para o autor, a primeira operação de Foucault sobre o ensaio seria: “pensar o presente do ponto de vista de sua des-realização” (p. 36), ou seja, problematizar não só a ideia de realidade, mas a própria realidade.

A segunda operação de Foucault sobre o ensaio seria “pensar o sujeito, essa primeira pessoa do singular que pensa, que escreve e que vive, do ponto de vista de sua transformação” (p. 38). Ao afirmar que o ensaio aparece com o eu e com o sujeito moderno, ele chama a atenção para o fato de que tal sujeito aparece “não em sua força ou em seu orgulho, mas aparece em sua precariedade, em sua contingência” (p. 36). Para Larrosa, “o ensaio tem algo da expressão de uma subjetividade e da biografia de uma subjetividade” (p. 37), entretanto apenas se esta subjetividade expressar um mundo – “o seu mundo” –, apenas se ela for posta a prova, se ela se ensaiar, se inventar e se transformar. Ao questionar se o ensaio pode dar conta de uma subjetividade que reivindica uma experiência não antropológica e não subjetiva do pensamento, da escrita e da vida, ele nos lembra que esta foi a operação feita por Foucault ao emancipar o ensaio da figura do autor, “da

<sup>1</sup> Mesmo que o autor faça apenas uma vez referência explícita a Adorno, é evidente que o artigo tem como texto base “O ensaio como forma”. Optamos por partir do texto de Larrosa por nele haver uma reflexão sobre o pensamento de Foucault que nos ajuda a pensar a obra de Ana Cristina Cesar de diversas formas.

<sup>2</sup> Apesar de Larrosa utilizar o verbo “inventar” fica claro para nós que quem inventa o ensaio é Montaigne, a quem o autor fará referência no artigo.

figura desse que é o duplo literário do conceito filosófico de sujeito”, ao desmascará-lo como ficção, “como efeito de linguagem, destituindo-o de sua soberania” (p. 37). O que para ele significa dizer que Foucault transformou também a relação entre sujeito e verdade. Significa dizer também que o ensaio passa a não ser mais “a expressão de um sujeito, mas o lugar no qual a subjetividade ensaia a si mesma, experimenta a si mesma, em relação à sua própria exterioridade, àquilo que lhe é estranho”.

Ao introduzir a terceira operação, Larrosa afirma que o ensaísta “abre e ajusta uma distância” que não só nos “separa do mundo, da realidade, do presente”, mas, principalmente e acima de tudo “de nós mesmos” (p. 38). Para ele, a questão é saber se essa distância ainda pode ser chamada de uma distância crítica ou de uma distância reflexiva – ou se melhor seria chamá-la de uma “distância mediadora” –, pois, se o ensaio é o gênero da crítica é por ser também o gênero “da crise de uma certa forma de pensar, de falar, de viver” (p. 38). Ou, diz ele ainda, ao citar Montaigne: “o ensaio é a escrita de um tempo inseguro e problemático, de um tempo ‘à deriva’” (p. 38). A terceira operação de Foucault sobre o ensaio seria então [...] pensar a crítica, ou a mediação, ou o pensamento, como exercício de liberdade, como um exercício mais afirmativo do que negativo, mais criativo do que militante, mais de exposição do que de oposição.

Segundo o autor, a literatura talvez tenha sido “um dos lugares que Foucault escolheu para uma mediação sobre a relação entre escrita e pensamento” (p. 40). “Foucault, a um só tempo, faz da filosofia, ficção, e da literatura, verdade. E aí a escrita aparece como o lugar do pensamento e como o enigma de um fosso reflexivo que se abre” (p. 40-41). Para o autor, “em Foucault o pensamento se faz escrita, se pensa como escrita e, no limite, se dissolve em escrita. E é justamente ao dissolver-se como escrita que ele se abre para a sua própria transformação, para seu próprio ensaio” (p. 41). Esta seria justamente a quarta e última operação efetuada por Foucault sobre o ensaio: “transformar em problema a relação entre escrita e pensamento” (p. 41).

Por que, então, iniciarmos uma discussão a respeito da obra poética de Ana Cristina Cesar, partindo de um texto a respeito de operações realizadas pelo filósofo Michel Foucault sobre o ensaio? Porque pensamos que as análises feitas por Jorge Larrosa a respeito de tais operações são importantes também para uma análise sobre a obra poética de Ana Cristina Cesar. Ana C. também realiza certas operações para questionar e problematizar alguns pressupostos do gênero lírico e que, em tal prática, também há um desejo de afirmação e de reinvenção de um certo lirismo em seu projeto poético. E para isso ela irá problematizar questões que também dizem respeito à verdade, à realidade, à crítica, à autoria e, principalmente, à escrita.

Ao iniciarmos uma análise sobre a obra poética de Ana Cristina Cesar, é de fundamental importância voltar no tempo para dar conta do contexto em que surge o trabalho da poeta. Ana Cristina Cesar aparece no cenário literário entre os anos 70 e 80, destacando-se entre os poetas da chamada “geração marginal” ou “geração mimeógrafo”, a qual os poetas produziam, divulgavam e veiculavam seus próprios livros. Em função dessa dinâmica e por situar-se à margem das publicações das grandes editoras, a produção dessa geração de poetas ficou conhecida como “poesia marginal”. A poesia de Ana C., no entanto, diferencia-se da poesia da maioria dos poetas de sua geração – mesmo estando inserida dentro deste quadro. Inclusive, essa distância será tematizada, de alguma forma, no seu projeto poético.

Para Flora Süssekind, a poesia que surge no período pós-64, apesar de ser uma *poesia do eu*, longe de mergulhar nas biografias, depoimentos e memórias, é mais uma poesia centrada no *ego*, nas experiências do cotidiano. São as vivências cotidianas dos poetas que servirão de matéria-prima para sua poesia. Para a autora, diferentemente da prosa de ficção – cheia de referencialidades ao real –, na poesia do eu, o verossímil já não é tão importante e, na verdade, desconfia-se dele. O importante nessa poesia não é a referência, mas sim a tentativa de expressão de uma subjetividade. Influenciados pelo tropicalismo, pelos movimentos de contracultura, a geração de poetas marginais mistura em sua poesia inúmeras influências e, nela, é o diálogo com os *mass media*, e não com o sistema literário, o que dá o tom para a produção poética; a biblioteca não é mais o lugar por excelência dessa nova geração de poetas.

Como podemos pensar, então, a obra de Ana Cristina Cesar? Quais as relações que podemos fazer entre sua obra – tanto em prosa como em verso – e a produção literária surgida nos anos 70 e 80? De que forma Ana Cristina se articula e se diferencia das tendências apontadas pela autora? Ao mesmo tempo, não podemos dissociar sua produção da época em questão, inclusive porque Ana C. compartilhava com o grupo o desejo de romper com alguns padrões estéticos dominantes até aquele período, participando ativamente do debate sobre os rumos da literatura brasileira.

Ana Cristina Cesar aparece no cenário literário através da publicação da antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Holanda. A publicação nessa antologia talvez seja o momento em que o seu laço com a “poesia marginal” tenha sido mais significativo – ou que os seus poemas mais próximos estivessem de uma estética dita marginal. Mesmo assim, já encontramos lá muitos traços que a diferenciariam de alguns dos poetas de tal geração. No conjunto de poemas selecionados para publicação, nota-se uma certa preocupação em apresentar

caminhos diferentes a serem trilhados mais tarde, como também elementos que estariam em jogo para a construção de um projeto poético bem particular. Através dos poemas escolhidos para a antologia em questão, já podemos ver um primeiro esboço de projeto – mesmo que nela a maioria dos textos ainda esteja próxima da estética marginal.

Com textos aparentemente simples, às vezes beirando até mesmo o banal, já encontramos algumas provocações que serão frequentes na obra de Ana Cristina Cesar. Através de pequenos fragmentos e anotações desencontradas – em que se estabelece o jogo com a falsa intimidade e com a confissão “fingida” –, quase desconexos entre si, Ana apresenta-nos textos que se situam na margem entre a confissão e a literatura, ao mesmo tempo em que subverte os limites do gênero – já que os textos fogem à forma clássica de um poema. Na primeira parte da antologia, temos uma série com dez textos poéticos antecedidos por datas, lembrando, assim, pequenas anotações em forma de diário. Os textos foram reunidos sob o título *Simulacro de uma solidão*. A seguir, citamos três:

30 de agosto  
 Hoje roí cinco unhas até o sabugo e encontrei no  
     [cinema, vendo  
 Charles Chaplin e rindo às gargalhadas, de chinelo  
     [de couro,  
 um menino claro. Usei a toalha alheia e fui ao  
     [ginecologista.

9 de setembro  
 Tornei a aparar os cachos. Lúcifer insiste em se dar  
     [mal comigo;  
 não sei mais como manter a boa aparência. Minha  
 amiguinha me devolveu a luva. Já recebi o montante.

5 de agosto  
 Ainda não consegui fazer filosofia, versos, ou colar  
     [retratos aqui.  
 (26 poetas hoje, 2001, p. 141).

A banalização do que é dito no poema é proposital e visa causar um certo estranhamento, como forma de dessacralizar o texto poético e libertá-lo de uma certa estética do sublime e dos grandes temas, na tentativa de criar uma tensão entre os temas sérios e os coloquiais. Tal estratégia será recorrente nos textos de Ana C.: ela constrói uma expectativa até o limite para, então, lembrar que a relação de pretensa intimidade entre a figura do poeta e a do leitor é uma ilusão de ótica, ou seja, pretender buscar em um poema a intimidade do poeta seria, na verdade, uma armadilha que pode enganar os menos avisados ou menos “iniciados” em poesia. Assim, entre distanciamentos e aproximações, os textos poéticos de Ana Cristina provocam o leitor através do choque, da

tensão entre a revelação e o segredo, entre a cumplicidade e a impossibilidade desta. Não podemos deixar de chamar a atenção para as datas acima de cada verso, de cada poema. Tais datas já indicam por si só a desconexão existente neste possível diário ou caderno de anotações cotidianas. Ao contrário do que é esperado de um diário de anotações, não há entre elas uma sequência ordenada de dias, apresentando uma organização temporal aleatória. Mais uma vez há a desconstrução de uma intimidade, há um jogo com a linguagem e, também, mais uma vez o título do poema parece ser talvez a única chave para um possível segredo: há apenas o “*simulacro* de uma solidão”.

Após essa série de pequenos textos, temos o poema (agora em verso) “Flores do mais”, que remete diretamente à obra *Flores do mal*, de Baudelaire – um de seus poetas preferidos. A partir desse poema, podemos fazer outras importantes observações a respeito do trabalho poético de Ana Cristina Cesar. Em primeiro lugar, porque a seleção de tais poemas para a antologia demonstra, a nosso ver, um certo desejo da poeta de apontar as características próprias de seu trabalho, de sua maneira de criar, de seu labor poético, afastando-se, assim, de uma estética dita marginal. Não podemos esquecer que Ana Cristina Cesar é de uma geração posterior a dos primeiros poetas marginais, o que faz com que ela apresente poemas que, de certa forma, rompem com a poesia daquela geração e com que sua produção até mesmo “simule” uma estética marginal como mais uma de suas estratégias textuais. Podemos talvez pensar no referido rompimento no poema seguinte. Em “Flores do mais” ela recupera, busca e traz para a reflexão o necessário diálogo com a tradição literária. E é novamente na construção do poema, jogando abertamente com a sedução, com o poder exercido pela palavra poética, que se dá sua reflexão:

devagar escreva  
 uma primeira letra  
 escrava  
 nas imediações  
 construídas  
 pelos furacões;  
 devagar meça  
 a primeira pássara  
 bisonha que  
 riscar  
 o pano de boca  
 aberto  
 sobre os vendavais;  
 devagar imponha  
 o pulso  
 que melhor  
 souber sangrar  
 sobre a faca

das marés;  
 devagar imprima  
 o primeiro  
 olhar  
 sobre o galope molhado  
 dos animais; devagar  
 peça mais  
 e mais e  
 mais  
 (26 *poetas hoje*, 2001, p. 141)

Neste poema, encontramos um verdadeiro jogo de sedução através do contato com a palavra (contato este quase tátil), pois nele é descrito, em ritmo lento, o processo da descoberta do prazer e da intimidade com a linguagem e com a palavra poética. “Devagar escreva/ uma primeira letra/ escrava/ nas imediações/ construídas pelos furacões;/ devagar meça a primeira pássara/ bisonha que/ riscar/ o pano de boca/ aberto/ sobre os vendavais.” É no processo de inscrição da palavra, de cada palavra, que vai sendo talhada, trabalhada, em um universo povoado de lembranças de outros textos, de expressões do universo poético – “a primeira pássara bisonha”, “vendavais” – que estão à mão para serem experimentadas na construção do poema (“experimentadas” no sentido mesmo de quem degusta as palavras), que se dá a descoberta da poesia – ou até mesmo do corpo textual do poema. O que é sugerido no poema, de fato, é a descoberta e busca da poesia através do prazer erótico de uma primeira experiência de entrega amorosa que resulta num verdadeiro florescimento, que leva a poesia adiante, que a transforma em mais poesia – como sugere o título do poema. E, com ele, a homenagem final: flores do mal que se transformam em “Flores do mais”; eco *do* poeta no eco do desejo *da* poeta, que pede mais, mais e mais poesia. Os versos “Peça mais/ e mais e/mais” podem ainda ser interpretados de outra forma. Em tais versos o pedido por mais poesia pode ser entendido também como uma forma de ruptura com a poesia de toda uma geração que deixa a tradição literária de fora da criação. A poeta pede mais e mais poesia em seu diálogo com Baudelaire – com a tradição literária – e, ao mesmo tempo, pede mais poesia àqueles poetas da sua geração que deixam a tradição literária fora da criação poética.

No próximo poema a ser analisado, intitulado “Algazarra”, encontramos versos que nos incitam a pensar os caminhos da criação. Tal poema é extremamente rico por conter um amplo questionamento a respeito não só da elaboração poética, na preparação de um poema, como também da recepção pelos leitores e críticos do produto final de tal criação. Novamente o poema exige não apenas a leitura, mas evoca o sabor e o contato com as palavras que está em jogo na elaboração do poema:

a fala dos bichos  
 é comprida e fácil:  
 miados soltos  
 na campina;  
 águias  
 hidráulicas  
 nas pontes;  
 na cozinha  
 a hidra espia  
 medrosas as cabeças;  
 enguias engolem  
 sete redes  
 saturam de lombrigas  
 o pomar;  
 no ostracismo  
 desorganizo  
 a zooteca  
 me faço de engolida  
 na arena molhada do sal  
 da criação;  
 o coração só constrói  
 decapitado  
 e mesmo então  
 os urubus  
 não comparecem;  
 no picadeiro seco agora  
 só patos e cardápios  
 falam ao público  
 sangrento  
 de paixões;  
 da tribuna  
 os gatos se levantam  
 e apontam  
 o risco  
 dos fogões.  
 (26 *poetas hoje*, 2001, p. 144-145)

Os primeiros versos do poema talvez nos enganem, pois eles iniciam como se fossem simples impressões bucólicas, podendo nos conduzir a uma interpretação equivocada do título dado a ele: Algazarra. “A fala dos bichos/é comprida e fácil:/miados soltos na campina”, mas logo em seguida a palavra toma força e o poema nos conduz para outra direção, obrigando-nos a prestar mais a atenção nas relações sugeridas entre as palavras na sequência de seus versos. Há uma riqueza enorme de sentidos sugeridos em cada parte do poema. Há uma mescla de elementos da natureza com uma espécie de construção simbólica que tais elementos sugerem, num encadeamento entre o suposto natural e o construído, entre as palavras e as coisas – *entre significantes* que engendram *outros significantes* –, entre o som e as rimas que estão em jogo no processo de criação poética. Há uma mistura de vários elementos, tanto do universo urbano quanto do universo mitológico, na composição do poema: “águias/hidráulicas/nas pontes/na cozinha a hidra espia/medrosas cabeças;/enguias engolem/sete redes/saturam

de lombrigas/o pomar”. Como se a cada significante acrescentado, a massa do poema tomasse mais forma, como em uma espécie de receita de criação poética. “No ostracismo/desorganizo/a zooteca/me faço de engolida/na arena molhada do sal/da criação;”. A “desconstrução” da natureza é cada vez mais evidente, e a referência à “zooteca”, leva-nos a pensar tanto em “zootecnia”<sup>3</sup> como em uma espécie de biblioteca de bichos. Na mão do poeta, tornando-se palavra, a zooteca é desorganizada, alterada – e duplamente, pois o poeta parte já da palavra e nunca da coisa. Não podemos deixar de notar uma certa ironia do eu lírico que se diz no ostracismo, mas, ao mesmo tempo, afirma que “se faz” de engolido na arena molhada do sal da criação.<sup>4</sup> Eis nos próximos versos, a afirmação: “o coração só constrói/decapitado/e mesmo então/os urubus não comparecem;/no picadeiro seco agora/só patos e cardápios falam ao público/sangrento de paixões”. Aqui fica evidente que para a criação poética há a necessária e incondicional decapitação do coração (da pessoa do autor?) e que nem urubus comparecem (porque não há restos?); e no picadeiro agora seco só patos e cardápios falam, ou seja, não há mais bichos, campinas, pomar, corações. Só patos (não mais como bicho da natureza, como palavra inscrita, mas como produto) e cardápios (com a lista de produtos a serem consumidos) falam ao público sangrento de paixões (um público leitor ávido ainda por sangue e não apenas por palavras, ou ávidos por consumir o produto?). E ao final: “da tribuna/os gatos se levantam/e apontam/o risco dos fogões”. Nestes últimos versos, a referência à crítica, que, muitas vezes, apenas aponta os possíveis problemas que tal obra possui.

Como podemos ver, em apenas um poema, Ana Cristina constrói e evoca todas as etapas presentes na produção de uma obra poética e literária. O poema nos evoca não só ao ato de criação em si, mas vai mais longe, ao nos remeter ao processo pelo qual esse ato de criação passa para tornar-se um produto de consumo para leitores e críticos. Cabe a eles apreciar, analisar – e, no caso específico deste poema, consumir – de formas diferentes, o produto da criação poética. Eis que agora se desvenda o verdadeiro sentido do título: são várias as vozes que estão envolvidas na construção e na recepção de uma obra, de um produto literário. Aliás, novamente recorrendo a definições encontradas em dicionário,<sup>5</sup> o verbete “algazarra” tanto pode ser definido como “vozeria, barulheira, tagarelada”, quanto como “grita ou alarido dos mouros quando iniciavam um combate”. E ainda os primeiros versos do poema, os “miados soltos na campina”, podem ser repensados à luz desse achado. Não podemos deixar de mencionar que outros poemas e autores também estão presentes na massa poética. Em alguns versos do poema parece haver um diálogo com versos de “A flor e a náusea”, de Drummond: “melancolias, mercadorias

espreitam-me” dialoga com “só patos e cardápios falam ao público”, este último verso relacionando diretamente a criação poética a um produto a ser consumido, a uma mercadoria.

Duas questões, portanto, são fundamentais para se pensar a obra poética de Ana Cristina Cesar: o diálogo que há em seus textos com a tradição literária, como também, e principalmente, a forma que se dá a construção, ou melhor, a inscrição de um sujeito em suas composições. Quais são, então, as especificidades desse sujeito na escrita poética da autora?

Ana Cristina lê, escreve e traduz poesia, e sua poesia é elaborada a partir da experiência de tal cruzamento com a palavra e do jogo imbricado com a linguagem. É a partir do diálogo com a tradição que Ana Cristina vai experimentar escrever sua própria palavra poética. Sua escrita é elaborada na tensão e no choque com essa herança que é presença constante em sua construção textual. Longe de assumir uma devoção ingênua, Ana Cristina se apossa do acervo da tradição com uma devoção de herdeira, uma devoção de quem se sabe (se pensa) responsável, de quem busca no outro, com o outro a sua palavra na experiência criadora. Podemos pensar que a interpenetração dos discursos narrativo e lírico na obra poética da autora é uma estratégia utilizada por ela para, com isso, tensionar ainda mais a discussão acirrada sobre o sujeito que se escreve e se enuncia nesses textos. É a partir do texto que Ana C. irá questionar os limites entre gêneros e formas literárias, entre realidade e ficção, entre confissão e literatura, entre literatura e biografia e, enfim – e como já foi apresentado –, problematizar o literário justamente a partir de textos, em princípio, não literários.

Dominique Rabaté (1996), em seu artigo “Enunciação poética, enunciação lírica”,<sup>6</sup> parece ir ao encontro de nossas análises a respeito da inscrição de um sujeito na experiência da escrita poética. Segundo a hipótese de Rabaté, uma discussão sobre os três modos de enunciação literários, o romance, a poesia e a narrativa, deveria ir um pouco mais além no que diz respeito ao problema da identidade do eu lírico como experiência poética. Para o autor, é através de uma “modalidade específica de inscrição” que se deve tentar definir o lírico e o poético,

<sup>3</sup> No *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* constam as seguintes definições: 1. Ciência da produção, criação, trato, domesticação ou manejo de animais; 1.1. Ciência que objetiva o aumento da produtividade e da rentabilidade na criação de animais economicamente úteis [Engloba a pecuária, a piscicultura, a avicultura, etc.]; 1.1.1. Ciência voltada para o aperfeiçoamento genético de animais economicamente úteis.

<sup>4</sup> Como diz Barthes, “Escrever implica calar-se, escrever é, de certo modo, fazer-se ‘silencioso como um morto’ [...]” (2007, p. 15).

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> RABATÉ, Dominique. *Énonciation poétique, énonciation lyrique*. In: RABATÉ, Dominique (Org). *Figures du sujet lyrique*. France: Presses Universitaires de France, 1996, p. 65-79.

sendo que essa “mudança de acentuação inicial” faz com que seja preferível examinar o sujeito lírico antes que o lirismo como “gênero constituído” (1996, p. 66). Para subordinar a questão de gênero à questão de modo – buscando a possibilidade de uma caracterização modal – o autor afirma, seguindo os passos de Genette, a primazia do eu, ao dizer que “não há lirismo sem enunciação subjetiva” (1996, p. 65-67). O autor nos explica que também é a partir daí que Kate Hamburger funda sua lógica dos gêneros literários, já que, para ela, a poesia lírica tem como referente um “Eu-Origem real” (RABATÉ, 1996, p. 67). O autor, entretanto, aponta uma fragilidade na tese de Hamburger que nos parece importante: como pode o eu da enunciação ser a fonte do enunciado se o enunciado tem o “eu” como sua fonte? A partir de tal indagação, Rabaté coloca em xeque a “metáfora originária” do sujeito, afirmando que o eu da enunciação é produzido igualmente pelo próprio enunciado por “um paradoxo que é consubstancial ao que nos interessa na literatura, isto é, o estatuto problemático de uma *enunciação textual*, o ‘eu’ da enunciação está em uma relação movente com o ‘eu’ do enunciado, o qual é ao mesmo tempo alvo e fonte, efeito e causa” (1996, p. 66, grifo do autor, tradução nossa). Para o autor, esta é uma tensão que não se resolve em uma dialética e que apenas acentua a instabilidade do “sujeito lírico *em questão*, isto é, o sujeito como questão, como inquietude, como força de deslocamento” (1996, p. 66, grifo do autor, tradução nossa). Salienta Rabaté que a construção do sujeito lírico deve ser entendida como um cruzamento de vozes diversas “que lhe dão um volume próprio”. Segundo o crítico, na enunciação há a experiência de uma subjetividade que não é mais a subjetividade do poeta como matriz original de tal experiência e, ainda, “o estatuto do ‘eu’ lírico tem algo de bem particular”, pois, ao mesmo tempo em que parece remeter a uma voz singular, a um sujeito preciso, ele remete também “a uma transparência, a uma porosidade particular” (1996, p. 68).

Para Rabaté, a emergência de uma voz lírica confunde-se com o “esfacelamento do sujeito”, pois, para ele, “o poeta é aquele que faz a experiência do sacrifício de seu eu pessoal para dar espaço à voz poética” (1996, p. 73, tradução nossa), ou, “a enunciação lírica pode também conceber-se como ponto de passagem, ou de fuga, em direção a uma enunciação que se deve então nomear de poética” (1996, p. 73, tradução nossa). Segundo o autor, é somente o poema “como dicção poética e catártica” que pode dizer do acontecimento e da morte do sujeito que o enuncia, “de um sujeito que é necessariamente sujeito de seu próprio luto” (1996, p. 73). Afirma ele ainda: “o lirismo moderno [...] toma como sua tarefa uma dimensão inicialmente trágica da palavra; ele se faz catarse problemática do sujeito” (1996, p. 76, tradução nossa).

Podemos dizer que o questionamento da complexidade do sujeito na modernidade é uma das questões centrais no projeto poético de Ana Cristina Cesar. Ana problematiza em seus textos uma concepção de sujeito, mas, como dissemos, longe de haver em sua poesia a sustentação de um sujeito racional, forte e afirmativo, ela chama a atenção justamente para as fissuras que há em tal sujeito. E esta questão se torna ainda mais determinante quando consideramos que seu texto se constitui como escrita lírica e que a inscrição do sujeito em tal texto é bastante problemática. Trata-se de um sujeito que se ensaia na experiência da escrita poética, em diálogo com outras vozes, entre fragmentos de outros textos (tanto seus como de outros autores) e em constante questionamento e transformação. Ou, ainda, na esteira de Barthes (1988), um sujeito que não pré-existe ao texto, mas que se cria e se recria na produção do próprio texto. A este respeito, é importante resgatar para nossa análise a definição de texto em Barthes. Segundo ele:

Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia (2006, p. 74).

Vimos em Rabaté que talvez seja por uma modalidade específica de inscrição que devemos tentar situar a problemática identidade do sujeito lírico em um texto poético – e não examinar o lirismo apenas do ponto de vista genérico. Acreditamos que é por uma inscrição específica do sujeito na experiência do texto – subvertendo certas noções de gênero – que se dá a reinvenção do lirismo em Ana Cristina Cesar. Parece-nos que a teoria de Käte Hamburger a respeito dos gêneros literários, baseando-se na relação deles com o sistema de enunciação, não dá conta da experiência poética em Ana Cristina. Para a teórica alemã, o que diferenciaria a narração da poesia seria uma diferença de lógica: a primeira seria regida pelas leis da ficção, do discurso vivenciado, ou de um discurso de não realidade; no gênero lírico, em função da presença de um sujeito-de-enunciação, a poesia faria parte de um sistema linguístico de enunciação. Para Hamburger, o sujeito de enunciação não imita uma realidade, mas enuncia uma realidade. Na obra poética de Ana Cristina Cesar, entretanto, apesar de haver um sujeito de enunciação que enuncia e constrói uma realidade, tal sujeito se constrói também na própria experiência da escrita poética. Isso porque, para Ana Cristina, todo o texto é produção e não

representação da realidade, nem de alguma verdade sobre o mundo. Aliás, em sua concepção de texto e de literatura, essa é uma condição e não uma possibilidade. Não há em seus textos nenhuma tentativa de resgatar ou contar uma experiência vivenciada, mesmo sendo ela sempre diferente de como foi vivenciada. Sua poesia tematiza justamente a impossibilidade de um resgate.

Ao apresentar poemas, muitas vezes, vazados em forma de diários e cartas, com tantas pistas biográficas, a poeta simula, inventa, joga e provoca o leitor, justamente para desconstruir a possibilidade de tal regaste, buscando afirmar o texto como linguagem criadora: “Mesmo que não seja literalmente, o poema é o espaço onde você inventa tudo, onde você pode dizer tudo” (CESAR, 1999b, p. 265), diz ela em uma entrevista. Até mesmo a possibilidade de fingimento, de mentira e de invenção pode ser questionada. O que podemos supor, na verdade, é que não há exatamente invenção no sentido de simulação ou de algo falso. O sujeito lírico na experiência de uma escrita poética produz, fabrica uma realidade textual e, nesse processo de criação, ele também se cria e se transforma em tal experiência. Com isso, o texto lírico de Ana Cristina Cesar não parece responder exatamente à divisão entre texto ficcional ou mimético, proposta por Hamburger, já que para a poeta nunca há imitação ou simulação de uma realidade, mas construção de realidade – uma construção textual, é importante que se diga. Em contrapartida, a enunciação lírica em Ana Cristina Cesar abre-se para o mundo ficcional, mesmo que não se possa, evidentemente, considerá-la como idêntica às enunciações do romance e do drama. De qualquer forma, pelo modo de inscrição do sujeito em seu texto, pela interpenetração dos discursos lírico e narrativo na sua construção textual, a poeta questiona justamente os limites entre gêneros e formas literárias, entre realidade e ficção, entre literatura e biografia, entre fingimento e invenção (no sentido de fabricação).

O que nos interessa pensar, então, é como Ana Cristina Cesar, na construção de um projeto particular de escrita poética, realiza a inscrição do sujeito na experiência de seu texto, isto é, como esse projeto responde por uma escrita que pode ser definida como lírica e poética – para utilizar a distinção feita por Rabaté. É pela inscrição de um sujeito – que, lembremos, está sempre “aquém é além do sujeito” – em *experiência de subjetividade na linguagem* que a escrita pode se constituir como lírica e poética. *Subjetividade na linguagem e pela linguagem*, queremos ressaltar, pois como tal sujeito está sempre *em processo*, como ele existe sempre “como inquietude, como força de deslocamento” (1996, p. 66, tradução nossa), entre várias vozes, a sua identidade não se afirma; ao contrário, ela se desfaz na linguagem, pois ela não pode remeter a nenhuma voz e a nenhum sujeito singular.

A experiência de *subjetividade na linguagem*, em Ana C., afirma não o sujeito, mas, ao contrário, afirma a linguagem. Tal experiência abre espaço para que a linguagem surja em sua forma poética, ao mesmo tempo em que o sujeito se desfaz, como ponto de passagem. Como no poema “Sete chaves, de seu último livro:

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha  
[grande história  
passional, que guardei a sete chaves, e meu  
[coração bate  
incompassado entre gaufrettes. Conta mais essa  
[história, me  
aconselhas como um marechal-do-ar fazendo  
[alegoria. Estou  
tocada pelo fogo. Mais um roman à clé?  
Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher  
[moderna.  
Nem te conheço.  
Então:  
É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio  
silencioso e origem que não confesso – como  
[quem apaga  
seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios,  
[e passa  
o ponto e as luvas.  
(*A teus pés*, 1999a, p. 40)

Ana Cristina desconstrói, em seus poemas, os gêneros mais pessoais – como a carta e o diário – justamente para enfatizar o necessário e inevitável “esfacelamento do sujeito”. Como vimos em Rabaté, a emergência da voz lírica confunde-se com tal esfacelamento, ou ainda, o poeta faz da experiência o sacrifício do seu eu pessoal para dar espaço a uma voz poética. Como aponta o poema sem nome:

Olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas  
(*Cenas de abril*, 1999a, p. 89)

É nesse sentido que Rabaté diz que o lirismo moderno se faz catarse problemática do sujeito. Em experiência de escrita, o sujeito lírico é efeito de linguagem e, ao mesmo tempo, aquele que funda a palavra poética. Barthes (1988), inclusive, refere-se à figura do escritor como criatura de linguagem. Ou, ainda, como coloca Derrida:

Escrever é retirar-se. Não para sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. [...] Abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo ou nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada (1967, p. 61).

A obra de Ana Cristina oferece-nos uma riqueza enorme de possibilidades de investigação, seja pela desconstrução que faz dos gêneros confessionais na elaboração de seu projeto poético, seja pela problemática imbricação dos diferentes gêneros em seus textos, ou pela construção problemática do sujeito lírico em seus poemas ou, ainda, pela busca de um diálogo com um possível leitor. Em um de seus depoimentos, registrados no livro organizado com o nome *Crítica e tradução*, Ana comenta sobre o título de seu último livro:

Agora, “a teus pés” como eu te disse, eu sinto como uma referência ao outro. Inclusive o assunto do texto é uma paixão. Quando você fala em “a teus pés”, você está fazendo “fragmento de um discurso amoroso”. Como é possível estar “a teus pés?” Esquisito isso, “estar a teus pés”. Quando você escreve, você tem esse desejo alucinante e, se você está escrevendo na perspectiva da paixão, ou sobre paixão, a respeito da paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o texto mobilize (1999b, p. 264).

Como vimos na fala de Ana Cristina a respeito do título do seu livro, a importância do interlocutor em sua poesia já está presente na própria escolha do título: *A teus pés*. Esta expressão remete não apenas ao desejo alucinante de se lançar, de mobilizar, mas a um desejo também de assujeitamento ao leitor como seu interlocutor e como seu outro: uma espécie de submissão apaixonada ao seu objeto de amor, de devoção. Essa submissão pode nos remeter a outra leitura do título: aos pés não só do leitor como seu outro, mas aos pés da escrita poética, da linguagem, também como seu outro. De qualquer forma, são as duas possibilidades que lhe dão sentido. Como coloca Malufe, ao falar sobre a obra de Ana Cristina Cesar:

Junto com o autor, desfaz-se a relação original que o escrito costumou manter com aquele que o grafou: o escritor moderno não é mais aquele que se expressa no texto, mas aquele que usa sua mão para exercer um puro gesto de inscrição. Inscrição e não expressão: eis o texto como um campo sem origem, um real em si. Neste sentido, se encontramos uma poeta nos textos de Ana C., esta não seria mais aquela que o grafou. Mas sim aquela que nasceu no próprio texto, que se constrói no próprio ali, no desenrolar das palavras, no sentido que é fabricado em cada leitura (2006, p. 67-68).

Como no poema, ainda de sua fase inicial, mas que já lançava uma flecha para o futuro:

DO DIÁRIO não diário ‘INCONFISSÕES’  
17.10.68  
Forma sem norma  
Defesa cotidiana  
Conteúdo tudo  
Abranges uma Ana  
(*Inéditos e dispersos*, 1999c, p. 36)

Como dissemos, acreditamos que Ana Cristina Cesar realiza certas operações para questionar e desconstruir alguns pressupostos do gênero lírico com o objetivo de afirmar e reinventar um certo lirismo em seu projeto poético. Para tal reinvenção, ela problematiza em sua obra questões que dizem respeito à verdade, à realidade, à crítica, à autoria e à escrita da mesma forma que Foucault realizara para a reinvenção do ensaio.

Ana Cristina, seguindo os passos de Foucault, Barthes, Derrida e de tantos outros autores, também faz da escrita e do pensamento um problema. É um pensamento de luta, de agonia – no sentido agônico do termo – de silêncio, de vozes, de rumores: de busca e transformação. É dessa busca e desse debate que Ana Cristina quis participar, dar sua voz e sua palavra; palavra viva, errante, que aceita o desafio da viagem incerta na linguagem e na vivência incerta também na linguagem. Como o convite que é feito em outro poema de sua fase inicial:

tenho uma folha branca  
e limpa à minha espera:  
mudo convite  
tenho uma cama branca  
e limpa à minha espera:  
mudo convite  
tenho uma vida branca  
e limpa à minha espera:  
5.2.69  
(*Inéditos e dispersos*, 1999c, p. 48)

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. São Paulo: Pontes, 2005.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral II*. São Paulo: Pontes, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. O canto das Sereias. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999a.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999b.



- CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1999c.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã... Diálogo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A palavra e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: MOTTA, Manuel Barros da (Org.). *Ditos e escritos*. Tradução de Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. v. III.
- FILHO, Armando Freitas. Identidade e diferença. In: CESAR, Ana Cristina. *Novas seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 101-104.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de (seleção e introdução). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. Dossiê Michel Foucault. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 29, n. 1, p. 27-43, 2004.
- MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.
- RABATÉ, Dominique (Org.). *Figures du sujet lyrique*. France: Presses Universitaires de France, 1996.

Recebido: 22 de março de 2011

Aprovado: 15 de abril de 2011

Contato: tania.cardoso@difusaocultural.ufrgs.br