

PASSAGENS ENTRE ESCRITA E VIDA

Recebido em 09/12/2009

Aceito em: 03/03/2010

Annita MALUFE *

Resumo: *Ana Cristina Cesar (1952-1983) ficou conhecida como uma poeta próxima a gêneros da intimidade. No entanto, sempre se posicionou contrariamente à identificação simplista entre vida e obra do autor. O artigo busca trazer as reflexões da poeta e ao mesmo tempo propor modos de leitura de seus poemas que fujam dos dois pólos predominantes da crítica literária: por um lado, a total identificação entre autor e obra, numa relação de espelhamento, ou por outro, um radical corte entre eles, como se houvesse a possibilidade de uma pureza da linguagem. Para tanto, o artigo opta pelo diálogo com o pensamento de Gilles Deleuze, filósofo lido pela poeta, chegando à ideia da construção de uma intimidade impessoal, que extrapola a instância do sujeito. O objetivo é vislumbrar trânsitos possíveis entre a escrita e a vida, sem que esta relação se restrinja ao âmbito subjetivo, privativo, de seu autor.*

Palavras-chave: *poesia contemporânea; intimidade; Ana Cristina Cesar*

Seria a obra um espelho de seu autor? Quais são as variações, ainda hoje, de um pensamento que insiste em fazer da obra o reflexo, mais ou menos distorcido, de uma vida? É interessante percorrer os escritos de alguns poetas e notar como, a partir da modernidade, cada autor tenta achar uma saída para a “ligação direta” – operada por algumas críticas mas sobretudo reforçada pelo senso comum – entre vida e obra. De diferentes modos, parece que os esforços vão no sentido de fugir de uma relação simplificada entre esses termos. É como se, a partir do cenário pós-romântico, uma certa busca por descolar vida íntima e produção literária se intensificasse, seja nos escritores ou na própria crítica literária; e por que não, na arte de modo mais geral.

Na poesia, já teríamos em Baudelaire a presença de um movimento de “despersonalização”, segundo Hugo Friedrich, no sentido de buscar desencilhar a lírica dos sentimentos pessoais do autor: “Baudelaire justifica a poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal” (1978, p. 37). Seria, para o teórico, os primeiros lampejos da separação entre sujeito poético e eu

* Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. E-mail: annita.costa@terra.com.br.

empírico, que só encontraria em Rimbaud uma manifestação mais acabada, com a célebre expressão “o eu é um outro”. Friedrich enxerga aí o que ele chama de “eu artificial”, um eu que se constrói no poema e só a ele pertence. E então com ele, Mallarmé seria uma espécie de ápice desta tentativa de uma poesia pura, apartada do vivido: “Junto com Rimbaud, Mallarmé introduz o mais radical abandono da lírica baseada na vivência e na confissão” (1978, p. 110).

Tal concepção da lírica moderna seria, também para Alfonso Berardinelli, aquela que se constrói após Baudelaire. Trata-se da “desagregação da noção de indivíduo e a indeterminação da categoria de experiência” (2007, p. 63). A poesia passaria a aspirar então a um novo tipo de objetividade “infra-individual ou transcendental”, em que eu lírico deixaria de coincidir com o eu empírico, descolando-se dele. Segundo Berardinelli, a teorização poética deste impulso poderia ser bem encontrada em poetas como Eliot, Valéry e Benn, mas também em Breton. Neles veríamos bem este “impulso de negação de qualquer vínculo entre experiência individual e linguagem poética”. Crítico de uma separação estanque entre experiência e poesia, Berardinelli quer mostrar como esta foi a ideia predominante acerca da poesia moderna, que teria deixado de fora muitos autores que não aderiram a esta “linha” de modo tão radical.

Eliot por exemplo inventou a sua “teoria impessoal da poesia” e afirma em seus ensaios coisas como: “O progresso de um artista reside num contínuo auto-sacrifício, numa extinção contínua da personalidade” (1997, p. 26). “A emoção da arte é impessoal” e “A poesia não é um soltar de emoção mas uma fuga à emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga à personalidade” (1997, p. 32). Afirmações que vinham, certamente, responder a necessidades de uma época, ressoando com as propostas de vanguardas que então surgiam no pós-guerra. Para Octavio Paz, essa crítica do sujeito naquele contexto ligava-se antes a uma crítica do individualismo burguês: não uma destruição do poeta ou do artista, mas sim da noção burguesa de sujeito. Ainda, segundo Paz:

Desde o romantismo a poesia moderna tem feito a crítica do sujeito. Nosso tempo consumou esta crítica. Os surrealistas outorgaram ao inconsciente e ao acaso uma função primordial na criação poética; agora alguns poetas destacam as noções de permutação e combinação (1987, p. 223, trad. livre).

Assim, a proposta surrealista desloca o cerne da criação de uma subposta consciência do sujeito para algo menos controlado e controlável: o recém-descoberto inconsciente. Há uma valorização aqui desta instância que escapa ao sujeito e a seu controle voluntário, o que os leva inevitavelmente a conferir um papel decisivo ao acaso. A obra não seria o produto de um autor onipotente, de um sujeito que no momento da criação está de plena posse de seus poderes. De modo que o autor que se presentifica na obra já não se identifica plenamente com o sujeito de carne e osso que o deu origem. O

desdobramento disto, diz Paz, nas vanguardas do pós-guerra, seria o trabalho com as permutações e as combinatórias – um exemplo forte disto seria o grupo francês OULIPO¹ – valorizando, agora de um outro modo, o papel do acaso, as próprias relações matemáticas e linguísticas como “o outro” daquele que escreve. Tanto numa como noutra proposta, está em foco uma ultrapassagem do eu empírico, uma destituição do sujeito do autor, na qual o imprevisto e o acaso tornam-se protagonistas importantes.

A saída encontrada por Fernando Pessoa, com seus “outros”, para lembrarmos mais um caso exemplar, vai justamente neste sentido de um descolamento, de uma “desidentificação”. São os heterônimos e as inúmeras reflexões redesenhando a relação entre a sinceridade poética e o fingimento. A voz lírica aproximava-se da dramática e buscava confundir um pouco as noções de personagem, autor e eu lírico.

Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros) (PESSOA, 2004, p. 81).

Seja na ideia das personas poéticas, seja na proposta das vanguardas, na busca de um coletivo da poesia engajada, ou em um coletivo mais etéreo, como o dos surrealistas, o curioso é ressaltar a multiplicidade de caminhos criados pelos poetas no sentido de tornar mais complexa, menos direta e especular, a relação entre a obra e a experiência vivida.

Ana C. e a radicalização pós-estruturalista

A produção poética e teórica de Ana Cristina Cesar não ficou alheia a toda esta problemática típica da poesia e da arte modernas, pelo contrário. Escrevendo na década de 1970 e início da de 80, a poeta dialogou bastante com correntes pós-estruturalistas que então questionavam radicalmente o estatuto e a função do autor. Para uma poeta que optava por um tom de prosa íntima, flertando com gêneros da intimidade, como o diário e a correspondência, a autoria estava no centro da criação de sua poética. E o posicionamento de Ana C., como veremos, de certo modo aderiu a um descolamento radical entre vida e obra. Naquela época, no Brasil, tratava-se de “nadar contra a corrente”, ao menos contra a corrente de seus colegas de geração, aquela que ficou conhecida como a geração marginal dos anos 70. Este fato é destacado por Michel Riaudel, ao colocar em destaque a verdadeira “fabricação” de identidade que estaria em jogo nessa poesia:

¹ *Ouvroir de Littérature Potentiel*, corrente literária, fundada em Paris em 1960, da aliança entre escritores, pintores e matemáticos que propunham a criação de textos a partir do estabelecimento de regras ou restrições (*contraintes*). O grupo, ativo até hoje, pode ser visitado no site: www.ouliipo.net

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

De algum modo, após a morte trágica da poeta, essa se torna uma questão relevante a ser explicitada quando nos pomos a ler sua poesia. Tanto por sua história pessoal, quanto pelo seu modo de escrita, Ana C. oferece um prato cheio para quem busca na literatura um espelho da intimidade do autor. Não bastasse o golpe final que deu à sua vida, ainda jovem e bonita, Ana C. incitava mais a tentação do leitor em incorrer nesse tipo de leitura simplificadora, por escrever poemas na forma de diários, cartas e insistir no tom confessional, nos temas próximos à intimidade. O que poderia fornecer mais elementos para o desejo de se enxergar os textos como expressão, tradução de seu estado de alma?

Ana C. dizia brincar propositadamente com esse desejo do leitor, puxando até o limite sua curiosidade. Ficcionando correspondências e diários, ela “brinca diretamente com o que chama de ‘obscurantismo biografílico’”, como remarca Flora Süssekind (1995, p. 41). Ana C. deixa claro que os diários – que compõem praticamente inteiro seu livro *Luvras de pelica* e parte de *Cenas de abril*² – não são seus, mas sim, diários inventados:

Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa”. E continua dizendo que “a intimidade... não é comunicável literariamente. A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura (CESAR, 1999c, p. 259).

Para se produzir literatura, Ana C. acreditava ser possível partir de uma emoção, um sentimento. Contudo, essa intimidade só seria apropriada pelo escritor, dizia ela, enquanto uma espécie de material bruto, inicial, sobre o qual será necessário trabalhar, empregando o que ela chama de “olhar estetizante” (CESAR, 1999c, p. 159). Nessa operação obrigatória para se criar o texto literário, poético, ela acreditava ser impossível se manter fiel ao sentimento inicial, ainda que assim se desejasse. As obsessões pessoais do autor participariam sim da criação na arte, mas somente enquanto matéria-prima para uma obra que, em seguida, ganhará vida própria.

Nos depoimento de Ana C. publicado em *Crítica e tradução*, bem como em diversos artigos seus aí reunidos, são inúmeros os momentos em que a

² *Luvras de pelica* (1980) e *Cenas de abril* (1979), assim como *Correspondência completa* (1979), são os três livros que Ana C. publicou em edição independente e mais tarde reuniu no livro, publicado pela Ed. Brasiliense *A teus pés* (1982) – onde também constam os poemas do próprio *A teus pés*.

poeta marca este distanciamento de sua poesia com a mera expressão de sua intimidade privada. A postura adotada por ela diante da questão da autoria e do estatuto do texto literário se aproxima muitas vezes de filósofos considerados pós-estruturalistas, como Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze. Conforme pode-se observar em sua biblioteca particular,³ Ana era de fato leitora de autores que partilham certo universo de pensamento comum, aquele em que vemos afastar-se uma concepção meramente representacional da arte. Além de diversos livros de Octavio Paz, alguns de Jorge Luis Borges, encontramos – lidas e com anotações da poeta – obras de Michel Foucault, Roland Barthes, Antonin Artaud, Jacques Derrida e ainda uma de Deleuze: *Logique du sens (Lógica do sentido*, na primeira edição francesa). Estes, em meio a diversos outros autores também bastante conhecidos por sua geração, como Maiakovski, Mallarmé, Augusto e Haroldo de Campos, Mário e Oswald de Andrade, T. S. Eliot, Ezra Pound e alguns estruturalistas.⁴

Sua postura na grande parte das vezes é, de certo modo, radical, caminhando no sentido de uma total cisão entre vida e obra. É quando poderíamos ver uma proximidade com a radicalização de um pensamento que tem no artigo de Barthes, de 1968, “A morte do autor”, um ícone. Ela chega a afirmar, por exemplo, que: “Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura” (1999c, p. 266). Marcando sua simpatia com as ideias de Barthes, para quem, especialmente neste artigo de 1968, a escrita implica numa destruição de toda e qualquer identidade, começando por aquela de quem escreve. A escrita seria um neutro sem origem, voltado exclusivamente para seu destino: o leitor. Diz Barthes:

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este defasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa (1987, p. 49).

A desaparecimento do autor neste artigo de Barthes é vista como uma condição para toda a literatura. O escritor moderno, no entanto, seria aquele que, consciente desta operação, sabe que, mesmo se esforçando por exprimir uma intimidade através da escrita, possui apenas palavras e mais palavras,

³ O arquivo particular de Ana C. – do qual fazem parte 515 manuscritos, 662 periódicos, 83 correspondências e cerca de 500 livros de sua biblioteca pessoal – encontra-se no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro desde 1999.

⁴ Em relação a estes, lê-se em uma carta de Ana C. a uma amiga: “Arrumei a estante, reclassifiquei os livros (...). Nessa, descobri que tenho uma quantidade enorme de livros inúteis (quase todos os estruturalistas, que formam uma boa prateleira, poderiam ser dispensados; os de linguística também) (...)”. Carta a Ana Candida Perez, de 18/09/76 (CESAR, 1999b, p. 226).

um grande dicionário infinito, e não emoções, sentimentos, paixões. 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 que o texto moderno surge como um campo sem origem, um real em si. Também para Jacques Derrida, outro filósofo muitas vezes associado a esta radicalização do texto como um real sem origem, escrever é saber retirar-se da sua própria escrita, deixar a linguagem caminhar sozinha: “Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra” (1995, p. 61). Linguagem desamparada, por um lado, mas por outro, liberada, liberta em sua procriação.

Mallarmé é, neste caso, um marco: o primeiro momento em que o autor é colocado em xeque. Quem fala é a linguagem, e não alguém anterior a ela: “Escrever é (...) atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, ‘performa’, e não ‘eu’: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita” (BARTHES, 1987, p. 49). Em 1969, o artigo de Foucault “O que é um autor?” vem dialogar com os debates que então se colocavam, situando historicamente a função-autor. Foucault aí afirma que, com o questionamento da autoria, é como se tivéssemos a fundação de “um dos princípios éticos da escrita contemporânea”: a indiferença em relação ao autor produzindo uma escrita que se basta em si mesma. Abandonada a questão da expressão – o texto como a expressão da intimidade de um eu – podemos enfim pensar que:

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer (2001, p. 268).

Igualmente para Blanchot, o escritor não pode afirmar-se na linguagem, mesmo que assim o acredite ou deseje. Na escrita, ele é arrastado para fora de si e aí encerrado. A literatura só nasce desta renúncia do sujeito, sendo uma verdadeira quebra do vínculo que une a palavra ao eu. Desse modo, seria mesmo um pressuposto o fato de que o texto literário fale em nome de um impessoal anônimo, que é ao mesmo tempo todos nós, e encontre “a neutralidade de um eu sem rosto” (1987, p. 20). Assim como em Barthes, o neutro em Blanchot é um conceito importante para se pensar a literatura na contemporaneidade. Algo que parece nos ajudar a pensar uma outra relação, menos especular, entre a voz da escrita e a voz íntima do autor. A poesia encontraria aí a possibilidade de ser uma linguagem impessoal e coletiva ao mesmo tempo: “A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala’” (BLANCHOT, 1987, p. 35). Uma vez que quem fala é a linguagem, vemos anunciar-se a extinção daquele que seria tanto o passado quanto pai do texto. Só podemos encontrar aqui um escritor que nasce ao mesmo tempo em que

seu texto, como afirma Barthes, no único tempo que existiria para o texto: aquele da enunciação (1987, p. 51). O livro deixa de ser invenção do poeta e se torna seu inventor.

Esta inversão, em que o poeta se torna a criação do livro, é a que encontramos ainda em Derrida, no ensaio sobre o poeta egípcio-francês Edmond Jabès: “Trata-se realmente de um trabalho, de um parto, de uma geração lenta do poeta pelo poema do qual é pai” (Derrida, 1995, p. 55).⁵ Para Jabès, trata-se de escrever um livro que ao mesmo tempo escreve o poeta; o poeta é sujeito e assunto do livro (palavras que se confundem em francês):

O poeta é então de fato o *sujeito/assunto* do livro, sua substância e seu mestre, seu servidor e seu tema. E o livro é de fato o sujeito/assunto do poeta, ser falante e conhecedor que escreve *no* livro e *sobre* o livro.⁶

Intimidade construída

Essas ideias todas, dentro das quais as afirmações de Ana C. parecem ter nascido, marcam, assim, um contexto filosófico bastante ativo na década de 70. Ressoavam, ainda, ideias que de outro lado influenciaram a poesia concreta e circulavam entre as vanguardas das décadas anteriores. Era a época em que a poeta se formava, fazia seu mestrado, e publicava seus primeiros poemas, que estrearam na antologia *26 poetas hoje*, de 1976, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda (reeditada em 1998). É época em que, no entanto, seus colegas de geração optavam por uma via menos radical, quase neo-romântica, em que a identificação do autor com o texto fazia parte de seu discurso. A poesia marginal foi uma busca da ligação direta entre poesia e experiência, entre arte e vida, esbarrando, muitas vezes, em uma relação mais ingênua do autor com sua obra.

Enquanto a crença da poesia marginal era na “espontaneidade”, a poesia como expressão espontânea das emoções e do cotidiano de seu autor, a de Ana Cristina era, enfaticamente, a da “construção”. A linguagem, o texto, o poema é visto, invariavelmente, como construção, e não representação de uma realidade preexistente. Um texto constrói um real, seja ele do autor – o autor como produto do livro, como vimos – seja ele o do mundo, das coisas. Ele constrói, cria, e não representa ou expressa um sujeito que a ele preexiste.

⁵ “Edmond Jabès e a questão do livro”. Este ensaio encontra-se referido em um manuscrito de Ana C., pertencente a seu acervo.

⁶ Optamos por salientar o sentido duplo que a palavra *sujet* possui em francês: “Le poète est donc bien le *sujet* du livre, sa substance et son maître, son serviteur et son thème. Et le livre est bien le sujet du poète, être parlant et connaissant qui écrit *dans* le livre *sur* le livre.” (DERRIDA, 1995, p. 100). Trad. livre, grifos no original.

Dessa forma, Ana C. defendia a impossibilidade de se chegar à verdade do significado de um texto, uma vez que ela não existe, assim como nunca se chega à verdade de um autor, ou à verdade de o que quer que fosse. E ainda se houvesse “A Verdade”, do autor, do mundo, das coisas, não seria função do texto escondê-la ou revelá-la, o que seria mesmo impossível. Em suas palavras:

Ao produzir literatura, eu não faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca de minha subjetividade. É uma impossibilidade até (CESAR, 1999c, p. 273).

Esta impossibilidade de se decalcar a subjetividade, a intimidade, na escrita Ana C. afirma ter percebido, justamente, na tentativa de fazê-lo, ao escrever seus próprios diários pessoais. Ela conta que, no início, literatura e diário eram para ela duas modalidades de escrita separadas. Havia o diário, num canto, e havia a poesia, no outro. De um lado, o diário, que ela reservava para contar seus sentimentos, inquietações, seus amores; de outro a literatura, que ela diz que “não entendia direito o que era”. E estas experiências não se cruzavam. Mas, com o tempo, ela conta ter percebido algo curioso: o diário queria mas não conseguia revelar, fracassava em ser fiel às inquietações pessoais; e, por sua vez, a literatura, que não era o lugar para essas questões pessoais, acabava trazendo um desejo de revelar. E assim essas duas modalidades de escrita foram se aproximando, se tornando uma só. Não porque o diário tivesse simplesmente invadido a literatura, mas sim porque: “Percebi que no ato de escrever a intimidade ia se perder mesmo. A poesia tendia, a poesia queria revelar e o diário não conseguia revelar” (CESAR, 1999c, p. 270).

Ana C. não fala mais sobre isto em seu depoimento. Mas dá a entender que haveria algo que a literatura conseguiria revelar que, muitas vezes, acabava sendo mais próximo da experiência do que o próprio diário, tão cheio de intenções de verdades, de fidelidade ao real. Como se a poesia, meio sem querer, acabasse deixando algo escapar. E assim, a sua poesia parece ser resultado da elaboração de um terceiro tipo de escrita, que já não é meramente o diário íntimo, mas também não é um ideal de literatura pura, purificada da experiência.

Este trecho do depoimento de Ana C. é curioso, porque de certo modo destoa de suas afirmações mais contundentes acerca da separação radical entre a literatura e a vida íntima, a experiência, a vivência, do seu autor. Aqui, ela deixa uma pequena margem que diz que a literatura, que era esta outra escrita diferente da do diário, “queria revelar”. Mas revelar o quê? Como vemos no início da fala, o que estava em jogo eram exatamente os conteúdos, digamos, mais “subjetivos”, as inquietações e emoções pessoais a que caberia ao diário guardar e “revelar”. Há um paradoxo aí, em que, por um lado, a literatura é vista como aquele lugar em que, como vimos anteriormente em suas palavras “a subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não

se coloca”; mas por outro lado, ela é também este lugar que revela alguma coisa, mais até do que a escrita intencionalmente subjetiva e privada do diário. E esta alguma coisa parece ter a ver com as vivências, os corpos de carne e osso, a vida do autor e do mundo que o rodeia.

Assim, a opção pela “construção” (no lugar da representação) de um universo íntimo em Ana C., pela construção de uma determinada intimidade no texto literário – no lugar de um mero decalque da intimidade do autor –, não implica em dizer que a experiência de vida do escritor não participe aí, de algum modo. Não implica em colocar a poeta no *hall* daqueles que militavam em prol de uma “poesia pura”, tampouco excluí-la daquela linhagem, a que Berardinelli alude, de poetas mais ligados à “experiência”. O que talvez seja interessante é buscar uma leitura mais nuançada, em que as dicotomias não estejam assim, tão estanques: de um lado, poetas da linguagem, objetivistas, militantes de um Mallarmé da “poesia pura”; de outro, poetas da experiência, subjetivistas, muitas vezes alheios a questões de ordem técnica – de um lado, os tecnicistas, de outro, os de cunho espontâneo... e assim por diante.

Hoje, com um maior distanciamento histórico, podemos notar até mesmo a necessidade que Ana Cristina sentia de, naquele contexto, enfatizar uma leitura menos contaminada pela figura do autor. E isto, a ponto de deixar uma sequência de três cartas inéditas, a um suposto interlocutor, “Navarro”, em que ela critica explicitamente os “psicólogos da literatura”, ávidos pelo eu do autor, e defende uma leitura que se atenha ao que diz a linguagem em si, em sua materialidade:

Navarro,

Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biográfico. Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar dos signos. R. (CESAR, 2008, p. 16).

Algo se passa entre o autor e a obra?

Mas se Ana C. de algum modo chegava a dizer que a literatura “queria revelar”, que parecia dar conta de algumas coisas do mundo de carne e osso, é porque ela aí vislumbrava a efetuação de algo que ligava a poesia à vida. De certo, não que se tratasse de um mero espelho, longe disto. Mas para ela a poesia, num dado momento, começou a dar mais conta de falar de certas inquietações do que a literalidade (aí sim especular) do diário. Como vimos, Ana C. chega a dizer que as coisas vividas pelo autor participam como uma “matéria-bruta” em cima da qual seria necessário aplicar um “olhar estetizante”. A poesia é esta estetização das experiências, dos fatos, dos sentimentos, das sensações. Ela nasce a partir desta, ou nesta, estetização. Há uma constru-

ção estética inevitável, mas esta construção só se dá em cima daquilo que pertence ao mundo, às vivências, às emoções. O material bruto, portanto, pertence à vida do autor.

No entanto, diferentemente da operação da escrita do diário, a operação da escrita poética parece se ater a um material menos “bruto” ou menos “pronto”. Eis a nossa hipótese: quem sabe na intenção de relato fiel do diário os fatos da vida, e as emoções que os acompanham, não estejam demasiadamente formados e definidos? Quem sabe eles não sejam ali um material de fato “bruto”, no sentido de um bloco compacto, em que os elementos já estão relacionados entre si, as situações já estão definidas, prontas, apenas à espera de uma forma, ou uma fôrma que as enforme no papel?

No caso do diário, talvez a experiência seja tomada como uma *matéria* e a escrita como uma *forma* que virá, simplesmente, dar-lhe um formato escrito. Neste caso, apenas o vivido é apreendido, e apreendido enquanto objeto dirigindo-se à percepção de um sujeito. Estamos, de certo modo, no campo da fenomenologia. Há aqui uma restrição ao campo perceptivo, ao campo das formas percebidas pelos órgãos do sentido. E a relação é dual, dando-se entre duas instâncias mais ou menos fixas, que se mantêm mais ou menos inalteradas em sua relação: de um lado o sujeito e de outro o objeto. Por isto a relação é, ainda, de representação. Trata-se de representar formas, essas que aparecem prontas à nossa percepção. Mas quem sabe a escrita poética e aquilo que Ana Cristina tente definir como estetização, seja algo que extrapola essas matérias formadas? Quem sabe a escrita poética seja aquela que trabalha com elementos muito pequenos, ou grandes demais, a ponto de nossa percepção nem ao menos conseguir alcançar? Quem sabe ela não misture um pouco mais esses termos?

Esta saída estaria sugerida em filósofos de uma determinada inspiração nietzschiana, os quais muitas vezes são confundidos com a visão pós-estruturalista radical, centrada na opacidade do texto (tal como acabamos de ver acerca de uma fase específica de Barthes e de uma leitura específica de Derrida). Deleuze e Guattari não seriam conciliáveis com tal tendência, tampouco poderiam ser filiados a uma exacerbação formalista. O que ali pode nos ser útil para pensar uma outra relação entre autor e obra, entre corpo (que é escrito e de quem escreve) e texto, é justamente a possibilidade de flexibilizar esses termos e enxergar entre eles uma relação constitutiva indissociável.

À afirmação de Ana C. de que a arte implica em elaboração estética das emoções e da experiência do autor, este pensamento nos permitiria acrescentar que é enquanto *forças* que estas emoções e experiências vividas participam da criação do escritor. E não enquanto *fatos* ou sentimentos vividos por um sujeito x ou y e já portadores de funções ou significados. Objetos do mundo, situações, lugares, pessoas, experiências, emoções não são transpostos em sua molaridade, sua face “macroscópica”, perceptível, para o texto.

É como se eles fossem antes decompostos, molecularizados, retidos apenas em suas partículas constituintes, em suas forças, em suas linhas intensivas. Assim, diferentemente de entender o escritor como um sujeito que percebe um objeto, poderíamos vê-lo como alguém que capta nas filigranas do real as forças que estão por detrás das formas já constituídas. Há um trabalho aí com a sensação, com pequenas forças intensivas que tudo atravessam.⁷

Deleuze e Guattari, em *O que é a filosofia?*, definem a arte como uma composição que se ocupa da sensação. Compor artisticamente é criar blocos de sensação. E de que natureza são esses blocos? São justamente blocos de forças, não são blocos materiais, formados, que podemos pegar com as mãos. Não são estados de coisas. Trata-se aqui de algo da ordem do intensivo. Esses elementos são o que eles chamam de afectos e perceptos. Na arte e na literatura trata-se do manejo de forças, para criar sensação, forças que extrapolam o nível perceptivo: os afectos estão para além – ou aquém – das afecções, os perceptos para além – ou aquém – da percepção. A arte seria uma composição de blocos de sensação, que são justamente blocos de afectos e perceptos. No lugar da percepção, temos antes uma micropercepção. A composição com a linguagem, no caso da literatura, tem em vista assim descolar as percepções, fazer com que forças sejam disparadas e possam, por fim, fazer com que um texto afete um corpo, com que as palavras sejam capazes de nos tocar. Dizem Deleuze e Guattari: “O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, os afectos (*sic.*) das afecções, a sensação da opinião” (2000, p. 228). Nessa operação, o escritor sai de um espaço de representação e se lança no que podemos chamar de plano de composição, que sempre implica em criação de realidade, atualização. Lidando com palavras, com a sintaxe e com os mais diversos seres de sensação, ele busca compor blocos que, por si só, sejam capazes mais tarde de provocar sensação, constituam um puro ser de sensação.

Trecho do diário fictício de Ana C., de *Luvax de pelica*:

Que tristeza esta cidade portuária. Subo London Road de bicicleta e sinto as bochechas pesarem.

Comprei um cartão de avião para Malink – um avião roliço, tropical, feliz de estar partindo.

Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência.

Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante (foto muito oblíqua, de lado, olheiras invisíveis na luz azul).

Ou ser repentina e exclamar do avião – não me escreve mais, suave (1999a, p. 141).

⁷ A ideia da arte como a apresentação de forças – no lugar de uma representação de formas – atravessa toda a filosofia de Deleuze: “Em arte, na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou de inventar formas mas de captar forças. É por este viés que nenhuma arte é figurativa.” (2002, p. 57).

Aqui, vemos que o tal olhar com critério estético é aplicado ao texto do diário, que, apesar de fictício, como ela alega no seu depoimento, possui referências explícitas a fatos de sua vida. Por exemplo, a ambientação na Inglaterra: o livro *Lovas de pelica* que contém o texto acima, republicado em *A teus pés*, foi escrito durante sua estadia para estudos naquele país. A preocupação em “dar rumos à correspondência”: são desta época também diversas cartas a suas amigas que compõem o livro *Correspondência incompleta*, editado após sua morte. Da mesma forma em que vemos aqui a reclamação com alguém que não respondia suas cartas, ou a referência a seus passeios de bicicleta, às saudades do Brasil, aos cartões postais que ela comprava, podemos encontrar diversos pensamentos e fatos que ela descreve nas cartas retomados em seus poemas. Cartas, inclusive, em que também está presente esse olhar com preocupação estética, um visível tratamento literário em cima dos fatos e sentimentos reportados. Já uma busca em ultrapassar o vivido em suas percepções e afecções, talvez?

Mas como essas referências diretas aí aparecem? A composição de Ana C. no trecho citado acima faz saltar os afectos (um acinzentar, um chover...) da estrada que ela percorre de bicicleta, ainda que ela pouco a descreva. E, de certo modo, não importa ao leitor se de fato ela esteve lá, quem é ela e que estrada é aquela. O que nos salta é a atmosfera, são as bochechas pesando, o ritmo do pensamento que envolve o texto. Não há uma preocupação documental, pelo contrário, há lacunas, há uma brincadeira de fragmentos, de caleidoscópio. Com os procedimentos de que ela se vale ao compor a linguagem do texto, imagens escolhidas, alternâncias de cenas, cortes, ritmo das frases..., ela destaca a atmosfera, dá-lhe espessura, luz, põe-lhe em evidência. Como se ela colocasse em um palco, sob a luz de um holofote, as imagens da bochecha pesando, do avião, das ruas, das correspondências e as fizesse crescer, agigantasse-as. Deleuze e Guattari dizem que uma pergunta rondaria o escritor: “Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si?” (2000, p. 223). Para eles é um pouco disso que o percepto e o afecto fazem, dão uma espécie de vida própria às imagens. Então, por exemplo, em “Subo London Road de bicicleta e sinto as bochechas pesarem”, temos grandes bochechas em destaque, quase como se sentíssemos a gravidade que as atrai. “Pesar” é um afecto das bochechas. Como “partir” é um afecto do avião ao qual ela se refere como “roliço, tropical, feliz de estar partindo”.

Quando Ana C. escreve, em mais um trecho de seu diário fictício:

Não vou mais à Espanha. O motociclista me dispensou inexplicavelmente depois de cinco dias em que não parei de pensar em uma garupa. Saí para arejar no parque e sabe aquele susto todo de perda concentrado num único parágrafo? Lembra que abri um mapa e havia planos incontáveis de viagens? Aflição de não poder retomar daquele ponto, com toda a inocência de turista (1999a, p. 137).

Ela se refere a uma situação de sua vida, de fato ocorrida, durante sua temporada de intercâmbio na Inglaterra, como se constata em uma carta sua a Heloisa Buarque de Hollanda: “Acabo de ter um convite para ir à Espanha na garupa de uma moto, parando no interior da França e depois uma semana de praia” (1999b, p. 60). No entanto, não faria muita diferença o leitor saber disto para que a sensação de confidência, a velocidade acelerada do texto, os saltos que o compõem, se efetuem na leitura. A situação vivida parece funcionar apenas como um disparador de sensações para ela que, mais tarde, pôde utilizá-la para compor esteticamente, escrevendo uma cena, um diário forjado que, agora, se mantém sozinho, na independência do fato ocorrido. Seu material bruto foi um bloco de sensação, os afectos e perceptos que ela extraiu da situação, e não aquilo que o fato possui de representativo, de narrativo, factual, ou anedótico.

Portanto, em *Luvax de pelica* não se trata mais do rapaz que a convidou na vida real para viajar, não se trata de descrever o que houve, de representar um fato vivido por um sujeito. Trata-se, pelo contrário, de deixar de lado a carga narrativa, explicativa e individual do vivido, para extrair dele as forças de conexão, suas intensidades im pessoais. Ou seja, é como se Ana C. retornasse as suas cartas e diários e ali buscasse quais frases, quais trechos teriam a potência de falar por um coletivo, quais forças ali presentes poderiam ser retomadas e reconectadas para não mais serem a voz de uma intimidade pessoal, mas sim, passarem a falar por muitos. O tom de intimidade que se constrói, assim, é um tom íntimo, de uma intimidade que pode ser a de qualquer um de nós. Uma espécie de intimidade assubjetiva, anônima, impessoal.

Como diz Ana Cristina: “Se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou” (1999c, p. 262). Poderíamos pensar então que, ao ser retirada do diário para sofrer um tratamento para “virar poema”, a frase deixa de aludir a uma realidade pessoal e passa a ter um interesse em si mesma. O esforço vai neste sentido: como fazer uma frase valer por si, trazer força em si mesma? Assim, ela vira sonoridade, vira ritmo, vira imagem, palavras soltas, cores, enfim, vira um fato *do* próprio poema. Seria mesmo uma tendência ou um “profundo desejo”, como define Deleuze, aquele que leva o escritor a projetar nas coisas, na realidade, no futuro “uma imagem de si mesmo e dos outros intensa o bastante a ponto dela *viver sua vida própria*” (1997, p. 147), uma imagem que é retomada, intensificada, inflada, aumentada a tal grau que se torna fabulosa, uma espécie de gigante.⁸ O seu excesso consiste em ultrapassar as situações vividas, fazer a sensação criar uma vida própria e se descolar dos fatos.

O material bruto da experiência é então modelado, distorcido, amalgamado com outros materiais e constituirá por fim o plano de composição. E

⁸ Deleuze refere-se à função fabuladora, tal como a definiu Bergson, colocando-a como uma “maquina de fabricar gigantes” (1997, p. 147).

os fatos no plano de composição não aludem mais a qualquer situação particular. Já não se trata *da* viagem de moto *da* moça x com o rapaz y, mas sim: de *uma* viagem de moto de *uma* moça com *um* moço. Viagem em que cabem todas as viagens imagináveis, ou inimagináveis, que cada leitor puder se lembrar, viagem anônima, atravessada por uma potência do coletivo ou do anônimo. Ela pode ser a nossa viagem também, ou o caso confidencial que ouvimos, curiosos, detrás da porta.

Daí que, ao trabalhar literariamente uma situação, através de procedimentos com a própria linguagem, não há mais a expressão de sentimentos pessoais ou o relato de fatos vividos, como ocorre em um diário comum. Trabalhar literariamente implica nesta renúncia da representação, sem a qual não poderíamos ter um texto com a potência de nos atingir, de falar *por* nós, e não apenas *para* nós. Pensando nestes termos, não poderia ser somente o indivíduo Ana Cristina Cesar, com suas crises pessoais, suas questões de vida particulares, a criar a potência de sensação do texto acima; tampouco o Autor Ana C. ou aquilo que se possa atribuir a ele. Aqui há sim uma separação radical. Mas é porque há algo que acontece antes mesmo dos indivíduos constituídos. Por debaixo das formas prontas, há toda uma malha de forças. E é esta malha que nos assalta de sensações. Se “o objetivo da escritura é o de levar a vida ao estado de uma potência não pessoal” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 63), não é no sentido de buscar uma cisão arte e vida mas pelo contrário, é porque a vida, diz Deleuze, é uma potência que extrapola, em muito, algo meramente pessoal, individual. É porque a sensação é este bloco de partículas cósmicas, anônimas, impessoais que nada têm de pessoal ou subjetivo – embora atravessassem, constituam, modulem subjetividades. É na potência do próprio texto de criar em nós blocos de sensação, de despertar nossos perceptos, de chamar as micropercepções para fazer bloco com seus afectos, que reside seu interesse. Sua potência de sensação.

É assim que, ao nos remetermos às cartas fictícias e diários forjados de Ana C., não seria suficiente explicarmos sua estratégia composicional através da ideia dos heterônimos, o fingimento de que fala Fernando Pessoa. Aí ainda poderíamos supor a existência de uma “verdadeira” intimidade para além das personas criadas pela poeta. Lembraríamos-nos antes, aqui, do que diz Deleuze acerca das imagens na literatura de Lawrence, incluindo aquela que o escritor constrói de si mesmo: não caberia entender essas imagens como “mentirosas”, ou falsas, uma vez que elas não se reportam a uma realidade preexistente. “Trata-se de fabricar o real e não de responder a ele” ratifica Deleuze (1997, p. 149). Do mesmo modo, as afirmações muito contundentes acerca da separação total entre autor e obra dificilmente convenceriam leitores de uma autora como Ana Cristina que, afinal, não poderia ser tida como uma autora da “poesia pura” e nem da “arte pela arte”. Uma autora que tanto misturou a literatura com a vida, que fez da vida algo tão rente à sua arte.

O importante disso tudo é que não se recaia no pólo oposto, em que se restitui uma relação simplista entre termos tão complexos como o autor, sua vida e a obra, sua criação. É neste sentido que parece interessante uma terceira via, que leve em conta uma passagem mais sutil, considerando que isto que se chama poema ou arte, ou mesmo isto que se chama vida, é algo atravessado por um plano de forças, por elementos muito mais microscópicos do que nossa percepção poderia dar-se conta.

Sabemos que não se trata de confiança quando Ana C. escreve seus diários ou monta suas cartas fictícias, ou seus poemas-carta, mas sim de construção. Mas esta construção não desconsidera a vida, o mundo, as coisas físicas que nos rodeiam. Daí ela poder ser vista como uma operação de extrair os afectos das afecções, criar novos afectos, de trabalhar com as micropercepções, com os perceptos. Construção que extrai as forças do vivido e compõe com elas o plano de escrita. De todo modo, não falamos mais de um sujeito que se afirma através da linguagem, mas antes, de um sujeito que se desfaz para fazer surgir a linguagem em sua força de sensibilizar. De um sujeito que se desfaz em uma multiplicidade inapreensível de forças e sensações. É daí que evocamos as palavras de Ana C.: “literatura é de um material como que estrangeiro, que nos separa dessa proximidade do sentimento bruto, nos descola de nós e da língua das nossas pessoas” (1999c, p. 250).

Podemos afirmar com Ana Cristina que os diários de *Luvás de pelica* ou *Cenas de abril* são “falsos”; mas podemos também ir além, e notar que são diários desmontados, destorcidos onde quem fala não é mais Ana C., mas sim, em que a própria linguagem se fala, um pouco no sentido em que Blanchot coloca. Mas nem por isto esta linguagem, que se torna potente e sensível, se separa dos corpos com os quais ela se trama, se afeta e é afetada. Muito pelo contrário. A linguagem ganha uma autonomia, um relevo justamente porque muitas coisas passam por ali, pelas palavras, infinitas conexões, para além e para alguém da autora e os fatos de sua vida íntima. Como se aí as percepções vividas encontrassem-se estouradas “numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos”, como afirmam Deleuze e Guattari (2000, p. 222). E assim, os únicos sujeito e objeto que podemos encontrar são aqueles que se delineiam no próprio texto, nas relações presentes no real que o texto constitui. O mesmo em *Correspondência completa*, pequeno livro composto por apenas um longo texto poético que forja uma carta.

Trata-se das linguagens do diário e da correspondência fragmentadas, deformadas, corrompidas. Então quando chegamos em *A teus pés*, sua última série de poemas, as cartas e diários encontram-se ainda mais dilacerados, fragmentados, desfeitos, com o que Ana C. opera uma verdadeira desmontagem destes gêneros e do suposto sujeito que daria voz a eles. De todo modo, algo persiste, insiste, como passagens tênues e sutis, ligando a escrita aos corpos.

Não apenas aquele de quem o escreveu, mas os corpos todos que se cruzam, se modulam, no jogo da vida. Como dizem Deleuze e Guattari, a linguagem entremeia os corpos, passa por eles e eles por ela, ininterruptamente, em uma intermodulação sem fim. São linhas cruzando-se, sem parar, e o sujeito talvez seja uma categoria muito restrita para dar conta de todo este fervilhamento:

Pois somos feitos de linhas. Não queremos apenas falar de linhas de escrita; estas se conjugam com outras linhas, linhas de vida, linhas de sorte ou de infortúnio, linhas que criam a variação da própria linha de escrita, linhas que estão *entre as linhas* escritas (1996, p. 66).

MALUFE, A. PASSAGES BETWEEN WRITING AND LIFE

Abstract: *Ana Cristina Cesar (1952-1983) was known as an intimate poet, writing inspired by genres of intimacy. However, she had always been contrary to a simplistic identification between life and work of the author. This paper brings her reflections about literature and, at the same time, proposes ways of reading her poems avoiding the two predominant literary critics poles: neither the total identification between author and poetry, nor the radical separation between them, like a language's purity search. The article opts for a dialogue with Gilles Deleuze's thought, philosopher read by the poet. It intends to arrive in the idea of an impersonal intimacy that overcomes the subjective instance. The goal is to see possible transits between writing and life, avoiding the restriction in the author's private life.*

Keywords: *contemporary poetry; intimacy; Ana Cristina Cesar*

Referências

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70: 1987 (do original em francês *Le Bruissement de la langue*, 1984).

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007 (do original em italiano *La poesia verso la prosa*, s/d).

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987 (do original em francês *L'Espace littéraire*, 1955).

CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos – poemas e prosas da pasta rosa*. Org. Viviana Bosi. São Paulo: IMS, 2008.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999a.

_____. *Correspondência incompleta*. Org. Heloisa B. de Hollanda e Armand do Freitas Filho. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999b.

_____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999c.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997 (do original em francês *Critique et clinique*, 1993).

_____. *Francis Bacon – Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs*, v.3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik, 1996 (do original em francês *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie*, 1980).

_____. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2000 (do original em francês *Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991).

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998 (do original em francês *Dialogues*, 1977).

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995 (do original em francês *L'Écriture et la différence*, 1967).

ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997 (ensaio reunido para a edição).

FOUCAULT, Michel. "O que é um autor?". In: *Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 (do original em francês *Dits et écrits*, 1994).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. M. M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, *Biblioteca de Bolsillo*, 1987.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa – Volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

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

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: Ed.7Letras, 1995.