

UMA POÉTICA DO SEGREDO: O PACTO AUTOBIOGRÁFICO COMO PROJETO POÉTICO EM ANA C.

A POÉTICA OF SECRECY: THE PACT AUTOBIOGRÁFICO AS PROJECT IN POÉTICO ANA C.

Luciana Borges¹

RESUMO: A poética de Ana Cristina Cesar se constrói sobre os pilares do confessionalismo e da ficcionalização do eu – o que a autora, emprestando Fernando Pessoa, chamava de “fingimento”. Tal projeto poético pode ser percebido com leitura de *A teus pés*. Assumindo ser “fiel aos acontecimentos biográficos”, Ana Cristina estabelece com o leitor uma relação de indiscrição e ausência de segredo, constituindo o que Phillippe Lejeune (1991) denomina pacto autobiográfico. Entretanto, a aparente confissão pode se revelar um mecanismo retórico de construção do poético em que se verifica a tensão entre a reinvenção de um gênero – a autobiografia – e a fragmentação do sujeito lírico, o qual percebe a realidade por meio de instantâneos do cotidiano, estes nem sempre retratados de modo confidencial, mas como parte de um procedimento que inclui muito de profissionalismo e premeditação.

PALAVRAS-CHAVE: Pacto autobiográfico – Confissão – Segredo

ABSTRACT: The poetics of Ana Cristina Cesar is built on the pillars of the confidential process and the creation of the fictional self - the one that the author, lending Fernando Pessoa, called of “feigning”. This project can be realized with poetic reading of *A teus pés*. Assuming to be “faithful to the biographical events”, Ana Cristina provides the reader with a relationship of indiscretion and secret absence, that constitute it that Phillippe Lejeune (1991) denominates autobiographical pact. However, the apparent confession may prove to be a rhetorical mechanism of construction of the poetic. There is a tension among the reinvention of a gender - the autobiography - and the lyrical subject's fragmentation, which notices the reality through instantaneous of the daily, these not always portrayed in a confidential way, but as part of a proceeding, that includes a lot of professionalism and forethought.

KEY-WORDS: Autobiographical pact – Confession – Secret

Então:

É daqui que 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.

Ana Cristina Cesar

Intimando o leitor: ler a intimidade

Misto de poesia e prosa, um primeiro olhar sobre os textos presentes no conjunto de poemas intitulado *A Teus Pés*², de Ana Cristina Cesar, já indica ao leitor que este não está diante

¹ Professora Assistente de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Goiás – Campus de Catalão. Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. E-mail: borgeslucianab@gmail.com

de produções que pretendam se ater aos procedimentos da lírica tradicional. Pelo contrário, os textos objetivam redimensionar a produção poética por meio da desconstrução e da reconstrução do cotidiano – transfigurado em literatura – e das formas tradicionais da poesia – pulverizadas em textos que recriam gêneros literários.

Reinventar modos e fazeres, fugir de uma orientação única, este parece ser o propósito de toda poesia contemporânea. De fato, nos dizeres de Secchin (1996), a escolha pelo descompromisso com a verdade faz com que a poesia tenda a fugir de qualquer processo classificatório e seja apreendida apenas nas margens; justamente por esse motivo, “a poesia representa a fulguração da desordem, o ‘mau caminho’ do bom senso, o sangramento inestancável do corpo da linguagem, não prometendo nada além de rituais para deus nenhum” (SECCHIN, 1996, p.18).

No caso da poesia de Ana C., a tentativa de apreender a fragmentação do sujeito lírico por meio de instantâneos do cotidiano se apresenta como mecanismo de criação de uma grande proximidade entre autora e leitor/a, uma vez que tenta inserir este último em uma atmosfera de intimidade, a partir da apresentação de acontecimentos que supostamente têm relação direta com a vida daquela que escreve. A exposição do eu não se dá apenas em termos de emoções, sentimentos ou aspirações pessoais, mas constitui procedimento para a escrita literária, em poemas nos quais, reflexivamente, problematiza-se a própria inserção de aspectos pessoais na poesia.

Evidentemente, estas afirmações iniciais sobre a poesia de Ana C. partem de uma proposta de leitura que se estabelece, desde um primeiro momento, como uma hipótese vinculada a determinados mecanismos de interpretação. Umberto Eco (1986), estudando textos narrativos, afirma que um texto é um ‘mecanismo preguiçoso’, composto de espaços em branco que, não raras vezes, foram deixados pelo autor previamente para que fossem preenchidos na leitura. Tal afirmação poderia ser estendida ao texto poético que, por princípio de economia e de abertura, deixa que o leitor formule suas hipóteses interpretativas como parte de uma estratégia de cooperação entre autor e leitor. Por meio dessas estratégias, o autor poderá prever “um leitor-modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava e, de movimentar-se interpretivamente conforme ele se movimentou gerativamente” (ECO, 1986, p.39). Desse modo, os poemas lidos neste artigo são apresentados em uma estratégia de leitura

² Apesar de ser utilizada a edição de *A teus pés*, publicada pela Editora Brasiliense (1982), que inclui *Cenas de abril*, *Correspondência completa* e *Luvas de pelica*, o presente texto atém-se apenas ao conjunto de textos que leva especificamente este nome.

que considera a formulação de um modelo de leitor para o texto como mecanismo de sua própria textualidade.

Este leitor, conforme será visto adiante, deve aceitar a participação em um acordo, o qual figura dentro mesmo da construção poética como um todo, como parte do projeto literário da autora. Se pensarmos que os procedimentos de leitura se inserem em uma tríade de intenções (Eco, 1995) que envolve autor, leitor e texto, a *intentio operis*, no presente caso, pode ser vista como uma tentativa de confundir fatos ficcionais e fatos biográficos.

Exposição da intimidade, culto do banal e do desimportante: estes os aspectos da poética mais comumente instituídos por poetas do contexto dos anos 1970-80. Conforme Camargo (2003, p.44), “inserida em seu contexto, Ana também se vê às voltas com a problemática do texto confessional, da autobiografia inscrita nos limites entre a confissão e a literatura”, e faz dos acontecimentos cotidianos e corriqueiros sua principal matéria poética, seu principal ponto de partida para a compreensão da existência e da própria poesia. Tal posicionamento entra em consonância com os elementos caracterizadores da modernidade, uma vez que, como afirma Baudelaire (1996, p.25) “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno, o imutável”. Assim, incluir na poesia os acontecimentos que parecem não transcender o seu momento de existência é cultivar o transitório como sintoma da modernidade e da atualidade necessária à instauração do poético.

Não obstante, uma prática que parece antiintelectual e improvisada trai uma profunda preocupação com os mecanismos de ficcionalização próprios da literatura, uma vez que, dizer *eu*, nem sempre é garantia da identidade de quem fala. Uma outra questão que se coloca quando se pensa a inserção do cotidiano na poesia diz respeito à tensão que se cria entre a simplicidade da linguagem – cotidiana, coloquial – e a densidade do sentido – capaz de direcionar o texto para questionamentos profundos sobre a natureza do ser e da poesia. Por outro lado, a postura dos poetas dessa geração parece redimensionar um aspecto da lírica moderna (considerados em seus momentos inaugurais em berço europeu) que, pela freqüente preocupação com o experimentalismo formal, está sempre envolvida em obscuridade e enigmas. De fato, conforme afirma Friedrich (1991, p.17):

Ela [a poesia moderna] prescinde da humanidade no sentido tradicional, da ‘experiência vivida’, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo.

Como tentativa de resgate do eu que havia se transformado em uma ‘inteligência que poetiza’, bem como do ambiente poético que trata de tema ‘sem significado em si mesmo’, a poesia de Ana propõe a revisitação desses procedimentos, abrindo mão do formalismo excessivo e reivindicando processos extremamente personalizados em termos de uso da subjetividade. Entretanto, ver-se-á que a *vida* não aparece nos poemas de modo gratuito, mas como parte de um projeto de produção poética, fato que compromete o dito viés autobiográfico.

Pactuando com o leitor: a ficcionalização do eu

A leitura do seguinte poema pode nos indicar o modo como constelam intenção biográfica e ficcionalização do eu:

O tempo fecha.
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos
que não largam! Minhas saudades ensurdecidas
por cigarras! O que faço aqui no campo
declamando aos metros versos longos e sentidos?
Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não
sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida:
agora sou profissional.

Ao afirmar que é *fiel aos acontecimentos biográficos*, o eu tenta estabelecer um acordo com o leitor: acredite, tudo que eu escrevo está preso aos acontecimentos próprios da biografia. Segundo a conceituação de Lejeune (1991, p.48), a autobiografia seria “relato retrospectivo em prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”. Conforme o autor, este é o formato canônico do texto autobiográfico, existindo outros gêneros vizinhos nos quais nem todos os critérios acima mencionados se encontram atendidos. Um desses gêneros seria o poema, pois este gênero não obedeceria ao critério “relato em prosa”. Ainda de acordo com Lejeune (1991), o estabelecimento da autobiografia se faz por meio da coincidência de identidade entre o autor, o narrador e a personagem do texto.

O poema de Ana Cristina, não trata explicitamente do relato de um acontecimento, apesar das referências espaciais que localizam o desconforto do *eu* em um contexto campestre. O

sentido do deslocamento é dado pela inquietação e pela reflexão sobre o próprio não-lugar: um eu-mulher (a inscrição do feminino é dada pelos adjetivos *sentida* e *portuguesa*) que escreve versos longos e sentidos em meio a mosquitos e cigarras. Nem tampouco é uma retrospectiva do passado em que alguém conte a história de sua personalidade. Como, então, poderíamos falar em procedimento autobiográfico no poema citado?

O simples uso do *eu* em um texto não é garantia de que este pronome remeta a alguém preestabelecido; pelo contrário, o eu isolado insere o discurso no âmbito do anonimato. O fato é que a categoria eu é discursiva, até mesmo performática: é necessário que o pronome reenvie a informação para um nome próprio, apenas assim é possível estabelecer uma referência de identidade para a formulação discursiva que o circunscreve. Conforme Viegas (1998):

o *eu* é uma linguagem conceitual criada por nós mesmos: a ficção de que um conjunto de características semelhantes de um sujeito é o resultado de uma essência, quando fomos nós mesmos que as agrupamos e criamos sua similaridade. (VIEGAS, 1998, p.29).

No caso da autobiografia, é necessário que o leitor associe esse eu que fala ao nome do autor que aparece na capa, nisto reside o *pacto autobiográfico* do qual nos fala Lejeune (1991): o reconhecimento, por parte do leitor, da identidade entre personagem, narrador e autor. O poema de Ana Cristina, ao inserir afirmar que o eu não é apenas *fiel aos acontecimentos biográficos*, mas mais que isso, *presa*, estabelece com o leitor esse pacto, mesmo que não seja pelo modo canônico. Não se trata necessariamente de dizer a verdade sobre si, mas dizer que a diz, fazendo da associação entre vida e obra um efeito da verdade. A afirmação leva, sub-repticiamente, o leitor a associar esse eu que fala ao nome da autora escrito na capa, tratando-os então, como uma única e mesma pessoa. O efeito de leitura será então, o efeito de uma autobiografia.

O procedimento de Ana coloca em relevo um motivo recorrente em sua poesia: o segredo. Segundo Hollanda (1998), Ana era adepta dos pactos, como um modo de criar uma ligação íntima com as pessoas, incluindo nesse processo o leitor:

Esse segredo em termos de pacto, um pacto que ela fazia com o leitor, um pacto que ela fazia com o editor, um pacto que ela fazia com o tradutor, ela vivia de pactos. Um 'pacto' que eu estou falando no sentido de ser... um segredo. (HOLLANDA, 1998, p.131).

A inclusão do leitor em uma atmosfera de indiscrição e ausência de segredo é, por outro lado, um indicador de contradição, uma vez que o segredo não se desvenda para/ por qualquer

um. O texto *a clé*, como ela gostava de dizer, apresenta-se como aquele que desvela e esconde, numa tensão constante entre confissão e ficcionalização do eu. Até que ponto este eu que fala no poema pode mesmo ser identificado com o nome de autora assinado na capa do livro? O final do poema citado oferece uma pista:

Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não
sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida:
agora sou profissional.

A tensão de sentido que o *enjambement* estabelece entre “agora não/ sou mais,” indica a ambigüidade em relação ao que se considera profissionalismo em termos de produção poética, a partir da tensão entre negatividade e positividade dada pela quebra da linearidade do verso. Ser “sentida e portuguesa”, assumir as emoções e o sentimentalismo é a profissão da poeta; ao mesmo tempo, rejeitar a severidade e a rispidez (note-se o paralelismo por oposição aos termos anteriores: sentida e portuguesa/ severa e ríspida), é marca também de profissionalismo. Com a interrupção do fluxo do verso, amplia-se a possibilidade de leitura; ser severa e ríspida, ou mesmo sentida e portuguesa são procedimentos profissionais: ambos fazem parte do processo de encurtamento da distância entre autora e leitor, um modo de estabelecimento do pacto, a transmissão de um segredo, neste caso, da gênese da poesia. Ao mesmo tempo, o fingimento, tanto do sentimentalismo quanto da rispidez, fazem parte do processo de ficcionalização do eu e de suas atitudes mais secretas.

Com este procedimento inusitado, Ana reinventa o biografismo por meio da fusão de gêneros, estilos e falas, como saída para não perder a própria voz. Ser profissional reside em saber disfarçar a mistura entre biografia e ficção, mesmo que o disfarce seja feito pelo contrário: em vez de se disfarçar a vida, finge-se inserir a vida na obra por meio de pseudo-acontecimentos biográficos, de modo que a fronteira entre o fingido e o vivido torna-se fluida, reversível. Conforme afirma Camargo (2003, p.147), “a fidelidade ao biográfico e a confissão da intimidade, mesmo que irônica e fingida, é um modo de inserção no presente, no agora, este ‘agora’ que opõe severidade e rispidez ao profissionalismo”.

A mesma tensão autobiográfica aparece no poema *Noite Carioca*:

Diálogo de surdos, não: amistoso no frio.
Atravanco na contramão. Suspiros no
contrafluxo. Te apresento a mulher mais discreta

do mundo: essa que não tem nenhum segredo.

Neste poema, vê-se que a conciliação dos termos opostos, discrição e ausência de segredos, produz uma forte imagem. A formulação de imagens é entendida, na poesia, como uma tentativa de superação de uma forma de pensamento excludente, característica do pensamento racional no ocidente, aquela que não admite a combinação de elementos díspares. Considerando tanto a dimensão plástica quanto a dimensão ontológica da imagem, Paz (2003, p.47) afirma que “a ambigüidade da imagem não é diversa da ambigüidade da realidade, tal como a apreendemos no momento da percepção: imediata, contraditória, plural e, não obstante, possuidora de um sentido recôndito”. O uso do termo discrição, o qual excluiria a idéia de exposição do *eu*, reforça o fato de que a exposição dos segredos é também um meio de mantê-los, de criar uma falsa ilusão de intimidade total³, sendo que a identidade da mulher apresentada se constrói por meio de uma contradição (discrição/exposição total) que indica uma possível fragmentação do sujeito.

Como processo de escrita de si, a poesia se estabelece como mecanismo de escuta do si mesmo pelo outro, o leitor, que deve penetrar nesse universo anunciado como totalmente exposto. Ao mesmo tempo, esse chamamento do outro para o de dentro do *eu*, para o dentro do segredo, é parte de uma estratégia de partilhamento que visa deslocar o eu de seu enclausuramento, de sua solidão, desse “diálogo de surdos”, ou melhor, desse frio desencontro amistoso, aceito e conforme. É Foucault (2004) quem nos lembra que a escrita de si mesmo “atenua os perigos da solidão”, sendo que o caderno de notas e reflexões pessoais tem, para o solitário, a mesma função que a comunidade. Assim, escrever é um modo de partilhar, de se expor e, ao mesmo tempo, de se proteger contra a especulação alheia. Apresentando, *a priori* e deliberadamente, o que se pretende como o verdadeiro eu, aquele que escreve pode mesmo se livrar das elucubrações feitas sobre ele pelos outros, que acolheriam sua sinceridade. Cultivando a ilusão da intimidade cria-se a falsa confissão.

Fragmentação, descentramento. Mesmo que o eu aparente nos poemas busque afirmar-se por meio da construção de uma “narrativa do eu”, conforme já foi dito, a idéia de um sujeito essencial, unificado, pode ser abandonada a partir do momento em que se considera que os atributos desse eu não são naturais, mas naturalizados. Dessa maneira, conforme afirma Hall

³ José Castello (1999, p.203), em um texto no qual relata um encontro que teve com Ana Cristina Cesar, percebe essa ficcionalização também em *Luvax de Pelica*, ressaltando que o texto “é uma falsa carta a amigos distantes, carta enganosa que tantas vezes é verdadeira, e outras não. É uma armadilha em que Ana tenta escapar de uma imagem fixa e, para isso, investe em expectativas que logo depois frustra, promete o que não quer ou não pode dar, repele e em seguida seduz com sua dança de palavras, que descerra como véus”.

(2003, p.12), “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. A percepção da realidade por meio de instantâneos do cotidiano trai essa fragmentação: ausência de fixidez em um único ponto, como se percebe no poema:

Volta e meia vasculho a sacola preta à cata de um três por quatro.
Exatamente o meu peito está superlotado.
Os ditos dele zumbem por detrás.
Na batida dou com figuras de outras dimensões.
Nesta hora grave a mais peituda, estirada no sofá,
encara fixamente a mulher da máquina.
(Junto a lista lacônica das férias: mudança,
aborto, briga rápida com A, tensão dramática
em SP, carta para B – pura negação – ,
afasia com H, tarde sentida no Castelo.)
Rigidez aguardando um clique. Um still.
Que morresse pela boca.
Nesta volta e meia vira e mexe acabo achando ouro na sacola.
Fabulosas iscas do futuro.
Helicóptero sobrevoando baixo o hospital do câncer
Sorriso gabola da turma de 71.
Papai, mamãe, a linha do horizonte.
Concorde. Bonde do desejo. Espaçonave.
Hoje mesmo quando olhei para o rosto exausto de Angelita.
Desde que o Sombra me falou de amor.

O poema revela a procura de retratos três por quatro, justamente aquele tipo de fotografia cujo objetivo é marcar, por meio do registro do rosto enquadrado em primeiríssimo plano, a identidade da pessoa fotografada – fotos de outros que reenviam para si mesma, fotos de si mesma perdidas na sacola preta, caixa-preta do eu. A busca dos retratos trai um desfecho inesperado: o encontro de outros registros de cenas variadas do passado, aos quais se reúnem o presente, este tempo enquanto a máquina não faz clique, e o futuro que, com suas iscas fabulosas, acena possibilidades.

A acumulação caótica de elementos em versos que parecem não se encaixar: “Helicóptero sobrevoando baixo o hospital do câncer/ Sorriso gabola da turma de 71/ Papai mamãe, a linha do horizonte/ Concorde. Bonde do desejo. Espaçonave”, reproduzem o movimento do olho que tenta captar as imagens retiradas da sacola preta para compor com elas algum tipo de conjunto. Entretanto, esse conjunto aparece sempre como fluxo descontrolado de ações e lembranças, como nos versos que aparecem entre parênteses no poema supracitado. O pessoalismo advindo das fotografias que compõem as lembranças do eu tentam reforçar a idéia de que o leitor participa de um reencontro subjetivo com o passado. A simulação de uma procura deliberada pelas lembranças, expressa em “volta e meia vasculho a sacola preta à cata de um três por quatro” contrasta com a enigmática enumeração de iniciais que nada revelam sobre os atores das ações das férias, misturando acesso à intimidade à manutenção da discrição sobre alguns fatos e pessoas. Novamente, a tensão entre revelar e esconder, entre partilhar o vivido e preservar o segredo como estratégia poética se faz presente.

Tocar a realidade com luvas: a ficção da biografia

Em um texto de 1979, sobre a poesia marginal, a própria Ana Cristina avalia esta geração a partir da ênfase na fragmentação como contestação de uma ordem preestabelecida:

na verdade, este gesto de recolher partes do real se manifesta como forma de apreensão de mundo extremamente vinculada a uma postura geral da vida. Mais do que uma observação, em que sujeito e objeto estariam delimitados, a fragmentação é sentida no nível das próprias sensações mais imediatas. Mais que um procedimento literário, a fragmentação é nesse grupo um sentimento do mundo. (CESAR, 1999, p.222).

Afinal, para que serve um poema? “Talvez para insistir que há sempre restos, equívocos, lapsos, fraturas na sintonia do homem com o real”, conforme nos diz Secchin (1996, p.19); em Ana C. esse lapso com o real pode ser auscultado até mesmo na maneira oscilante de assumir a autoria dos textos: Ana Cristina Cesar, Ana Cristina ou Ana C., indicação da criação de uma *persona* autoral e não simples transposição da vida para o poema. Para Annita Malufe (2007), a poesia de Ana Cristina rejeita justamente a idéia de que o texto literário deve estar em sintonia direta com o real, pois “não há modelo e cópia, não há representação de um ideal, mas apresentação de um real inédito”. Se aceitarmos essa idéia, a vida que aparece no poema fica sendo a invenção de um real alternativo e não a reprodução de algo que se possa auscultar *ipsis*

litteris na existência física do eu, aquela que, pelo pacto autobiográfico, identificar-se-ia com o nome na capa do livro.

Olhar caleidoscópico que caracteriza o eu no poema, gira em meio aos fragmentos de vida emersos dos retratos, e reinventa-os como poema e como estratégia poética. Os elementos do poema devem valer por si mesmo e não significar algo além deles próprios:

Assim, no lugar de uma literatura de entrelinhas, Ana C. acredita no não-dito da literatura, um não-dito pertencente à própria materialidade textual. Enquanto a entrelinha remete a uma insinuação escondida, um “querer dizer sem dizer”, trazendo embutida uma concepção da poesia como veículo de comunicação (de significados, sentimentos, segredos), o não-dito é aquele que pertence ao próprio texto, e não remete a algum objeto externo originário. (MALUFE, 2007, p.03).

A busca do significado dos espaços brancos, da entrelinha, geralmente é parte de uma hermenêutica do deciframento, algo como “procurar a chave do que não está trancado”. Ana C. nos diz: não procure, não interprete, apenas entre no meu mundo, o que eu quero que você veja está aqui, eu já expus de modo indiscreto e nu; esta, a armadilha textual. A poesia reinventa o pacto. Faz com que o leitor aceite o fato de que aquele eu cuja exposição se faz nos poemas é mesmo um eu que vive acontecimentos reais, pois a brincadeira com os gêneros confessionais, como a correspondência e o diário, fortalece a impressão de que o que o narrado |poetizado são acontecimentos, possuem o atributo da veracidade e não apenas uma poderosa verossimilhança. Entretanto, o leitor deverá perceber que, no ‘fogo final’, a própria biografia é ficcionalizada, uma ficção do eu que escolhe contar a si mesmo com procedimentos de escritura profissional. Resta um texto em deriva, aquele que não escolhe entre ser biografia, ficção ou ficção da biografia.

Se o leitor aceitar o pacto, cairá na cilada da autobiografia e tentará procurar, no cotejamento entre vida e obra a razão de ser da poesia de Ana C. Entretanto, a leitura do projeto poético que se estabelece a partir da estratégia adotada pela autora para a poesia revela uma preocupação em extrair o duradouro do transitório, usando para isso a inserção de temas que aparentemente confluem para sua própria vivência como pessoa física. Assim, a *persona autoral* que se inscreve no texto é parte de uma concepção do texto literário como mecanismo de invenção da realidade e não de transposição de fatos acontecidos, pois isto não seria literatura. Nos dizeres da própria autora, “se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou”(CESAR, 1999). Assim, poetizar a simulação da vida, fazendo desta a matéria da poesia e vivificar a poesia, instituindo uma poética dos *segredos do vivido* como

estratégia de escrita torna-se a tônica do projeto poético de Ana Cristina Cesar, fato que não pode ser ignorado por nenhum movimento interpretativo sobre sua obra.

O sujeito que registra os fatos como flashes, ou que usa flashes antigos para dimensionar sua existência, aquela que diz que irá contar todos os seus segredos, enquadra-se diante da poesia em rigidez de pose estudada: é alguém que calça luvas – esta garantia de contato não direto – para tocar a realidade. Mais uma vez, pode ser encontrada a premeditação da naturalidade: o ouro retirado da sacola não é mero produto do acaso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. Coleção Leitura.

CAMARGO, M.L. de B. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CASTELLO, J. A deusa da zona sul. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CESAR, A. C. *A teus pés*. 9ª ed., 1ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 1993.

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

ECO, U. O leitor-modelo. In: _____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. Intentio Lectoris: apontamentos sobre a semiótica da recepção. In: _____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FRIEDRICH, H. Perspectiva da lírica contemporânea: dissonâncias e anormalidade. In: _____. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: _____. *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. Organização e seleção de textos de Manoel de Barros Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 8ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOLLANDA, H. B. Depoimento sobre Ana Cristina Cesar a Ana Cláudia Viegas em 21.06.1990. In: VIEGAS, A. C. *Bliss & blue: segredos de Ana C.* São Paulo: Annablume, 1998.

LEJEUNE, P. El pacto autobiográfico. Tradução Angel G. Loureiro. In: *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*. Revista Suplementos Anthropos,

Barcelona, n. 29, n. esp., p.47-61, 1991. Tradução do primeiro capítulo do livro *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, p.13-46.

MALUFE, A. C. Nas entrelinhas de Ana Cristina. On line. Disponível em <http://www.criticaecompanhia.com/annita.htm> , acesso em 20/04/2007.

PAZ, O. A imagem. In: _____. *Os signos em rotação*. 3ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SECCHIN, A. C. Poesia e desordem. In: _____. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

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