

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

Natália Pereira Buzatti

***AMOR, ISTO NÃO É UM LIVRO, SOU EU:***

**Um estudo sobre a intimidade na poética de Ana Cristina Cesar**

Belo Horizonte

2023

Natália Pereira Buzatti

***AMOR, ISTO NÃO É UM LIVRO, SOU EU:***

**Um estudo sobre a intimidade na poética de Ana Cristina Cesar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Aline Magalhães Pinto

C421.Yb-a Buzatti, Natália Pereira.  
Amor, isto não é um livro, sou eu [manuscrito] : um estudo sobre a intimidade na poética de Ana Cristina César / Natália Pereira Buzatti. – 2023.  
1 recurso online (160 f. : il., fots., color.) : pdf.  
Orientadora: Aline Magalhães Pinto.  
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.  
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 149-160.  
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. César, Ana Cristina, 1952-1983. – Crítica e interpretação – Teses.  
2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Intimidade (Psicologia) na literatura – Teses. 4. Morte na literatura – Teses. 5. Silêncio na literatura – Teses. I. Pinto, Aline Magalhães. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.142



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *AMOR, ISTO NÃO É UM LIVRO, SOU EU: Um estudo sobre a intimidade na poética de Ana Cristina Cesar*, de autoria da Mestranda NATÁLIA PEREIRA BUZATTI, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Davidson de Oliveira Diniz - FALE/UFMG

Prof. Dr. Fernando Baião Viotti - USP

Belo Horizonte, 16 de outubro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Baião Viotti, Usuário Externo**, em 16/10/2023, às 16:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aline Magalhaes Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 17/10/2023, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Davidson de Oliveira Diniz, Professor do Magistério Superior**, em 18/10/2023, às 18:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2626490** e o código CRC **69A812F9**.

*Aos meus amados pais.*

## AGRADECIMENTOS

Sou grata, primeiramente, a Deus.

Gostaria de agradecer à UFMG, uma instituição que oportunizou meu desenvolvimento enquanto pesquisadora, valorizando o conhecimento, os alunos e as pesquisas que contribuem efetivamente para o progresso intelectual do país. Também adiciono a essa conta a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, por ter me conferido a possibilidade de mergulhar em meu trabalho, com a bolsa concedida por todo o período de mestrado. Agradeço à Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, a instituição que foi minha casa no início desta trajetória acadêmica. À Aline, minha orientadora, pela oportunidade oferecida de docência voluntária e sua confiança em mim, por seus direcionamentos e suporte bibliográfico, por suas leituras e retornos atentos e o trabalho em conjunto. Aos membros da banca, prof. Dr. Fernando Viotti, prof. Dr. Davis Diniz e prof. Dr. Georg Otte por toda a disponibilidade e contribuições para minha pesquisa. E aos meus alunos, de minha experiência docente no ensino superior da UFMG, que enriqueceram e fortaleceram-me na escolha desta carreira acadêmica.

Sou agradecida aos meus queridos pais, Cleusa e Palmério, por sempre me apoiarem nesse percurso, encorajando e acolhendo-me e, sobretudo, demonstrando seu forte amor. Ao meu companheiro, Rafael, por garantir o colo nos momentos de frustração, crises e desespero, sempre mostrando que outro dia há de nascer e iluminar a escuridão. À Joicy, minha amiga de caminhada, por suas leituras de várias partes desta dissertação, conselhos, *feedbacks* e apoio incondicional. À Fernanda, minha amiga-irmã, que sempre emprestou seu ouvido e atenção para meus desabafos, explicações e momentos de excitação. À Gabi, amiga querida, pelos risos, cafés, conselhos e puxões de orelha, que tornaram esse trajeto mais leve. À minha professora Miriam Vieira, por sempre se fazer presente, desde a graduação, com seus direcionamentos, palavras de razão, carinho e amizade. Ao meu tio, Nilo, minha bússola literária, por seus livros emprestados que fundamentaram boa parte desta pesquisa, além de nossas conversas e trocas significativas. Também sou grata a todos os meus amigos, que foram meu porto seguro nesta jornada, torcendo por mim e me acompanhando nessa trajetória: Lincoln, Edmar, Christian, Samara, Lorena, Elaine e Gabriela Hollanda. E à minha família maravilhosa, incentivadora e calorosa.

Por fim, gostaria de expressar minha gratidão à Ana Cristina Cesar, essa escritora brilhante que instigou minha paixão por literatura. E a todos os teóricos que produziram tanto conhecimento e ampararam este trabalho.

## RESUMO

O presente trabalho parte da perspectiva de que a escrita desenvolve um importante processo de subjetivação, incidindo na complexa relação entre literatura e vida. Neste panorama, a esfera da intimidade, desde sua ascensão na sociedade burguesa, ocupa um lugar de significância na vida social e, na contemporaneidade, os modos de ser e estar no mundo, bem como as expressões literárias, acomodam-se no devir da publicidade do íntimo. Partindo deste pressuposto, investigamos o papel que a intimidade desempenha na poética de Ana Cristina Cesar, empreendendo uma análise dividida em duas partes: (1) em um primeiro momento, analisamos, comparativamente, três publicações póstumas da poeta, *Inéditos e dispersos* (1985), *Antigos e Soltos* (2008) e *Inconfissões* (2016), seguindo a hipótese de que essas obras espetacularizam a intimidade de Ana Cristina Cesar, seus momentos privados e as questões íntimas que envolveram seu suicídio. Para tanto, associamos a instância da morte com os estudos sobre o silêncio e examinamos o caráter martirológico apresentado por esses exemplares. Como também investigamos a instrumentalização das fotografias e das fontes primárias da poeta, para compor esse espetáculo da intimidade. (2) Em uma segunda parte, estudamos o livro *Poética* (2013), da mesma autora, selecionando seus poemas, a fim de analisar como ela descaracteriza o papel da intimidade enquanto elemento de sustentação da correspondência entre literatura e vida. Para isso, investigamos os contornos que constituem o espaço literário e como os recursos estéticos são potencializados na poesia de Ana Cristina Cesar para subverter a relação vida e literatura. Sendo assim, esta dissertação se introduz com uma contextualização histórico-filosófica sobre o processo de subjetivação pela escrita e sobre o desenvolvimento dos espaços privado e público em relação à esfera íntima e à escrita, bem como suas implicações na atualidade; depois se concentra na espetacularização da intimidade nas obras póstumas de Ana Cristina Cesar e suas especificidades; e finaliza investigando as associações e dissociações que a poeta articula em suas poesias prosaicas, no que condiz à esfera íntima.

**Palavras-chave:** Ana Cristina Cesar. Intimidade. Espetáculo. Morte. Literatura. Vida. Espaço literário.

## ABSTRACT

*LOVE, THIS IS NOT A BOOK, IT IS ME: A study of intimacy in the poetics of Ana Cristina Cesar*

This present work starts from the perspective that writing develops an important process of subjectivation, affecting the complex relationship between literature and life. In this context, the sphere of intimacy, since its rise in bourgeois society, occupies a significant place in social life and, in contemporary times, the ways of being in the world, as well as literary expressions, settle into the becoming of the publicity of the intimate. Based on this assumption, we investigated the role that intimacy plays in Ana Cristina Cesar's poetics, undertaking an analysis divided into two parts: (1) firstly, we comparatively analyzed three of the poet's posthumous publications, *Inéditos e dispersos* (1985), *Antigos e Soltos* (2008) and *Inconfissões* (2016), following the hypothesis that these works spectacularize Ana Cristina Cesar's intimacy, her private moments and the intimate issues surrounding her suicide. For this purpose, we associated the instance of death with studies on silence and examined the martyrology character presented by these books. We also investigated the use of the poet's photographs and primary sources to compose this spectacle of intimacy. (2) Secondly, we studied the book *Poética* (2013), by the same author, selecting her poems in order to analyze how she mischaracterizes the role of intimacy as an element that sustains the correspondence between literature and life. To this end, we investigated the outlines that constitute literary space and how aesthetic resources are boosted in Ana Cristina Cesar's poetry to subvert the relationship between life and literature. Therefore, this dissertation is introduced with a historical-philosophical contextualization of the process of subjectivation through writing and the development of private and public spaces in relation to the intimate sphere and writing, as well as their implications today; it then focuses on the spectacularization of intimacy in Ana Cristina Cesar's posthumous works and their specificities; and concludes by investigating the associations and dissociations that the poet articulates in her prosaic poetry, in relation to the intimate sphere.

Keywords: Ana Cristina Cesar. Intimacy. Spectacle. Death. Literature. Life. Literary space.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1. Ana Cristina Cesar em Brasília, janeiro de 1977.....	78
Fig. 2. Capa do livro <i>Poética</i> , edição Companhia das Letras, 2013.....	80
Fig. 3. Ana Cristina em Valparaíso, Chile, fevereiro de 1983.....	85
Fig. 4. Texto de Alice Sant’Anna.....	85
Fig. 5. Ana Cristina Cesar, Brasília, janeiro de 1977.....	86
Fig. 6. Texto de Francisco Alvim.....	86
Fig. 7. Heloísa Buarque de Hollanda e Ana Cristina Cesar em Búzios, 1978.....	87
Fig. 8. Texto de Heloísa Buarque de Hollanda.....	87
Fig. 9. Uma das últimas fotos de Ana Cristina, Rio de Janeiro, fevereiro de 1983.....	91
Fig. 10. Matéria “Muito riso, muito siso” promovida pela revista <i>Istoé</i> em 1982.....	92
Fig. 11. Ana Cristina Cesar, Rio de Janeiro, 1982.....	92
Fig. 12. Ana Cristina Cesar, Rio de Janeiro, 1982.....	93
Fig. 13. Os poetas Luís Olavo Fontes, Francisco Alvim, Ledusha e Ana Cristina Cesar no coquetel de lançamento de seus livros pela coleção <i>Capricho</i> , Rio de Janeiro, 1982.....	93
Fig. 14. Ana Cristina Cesar e convidados no lançamento de seus dois primeiros livros, <i>Cenas de Abril</i> e <i>Correspondência completa</i> , Copacabana, 1979.....	94
Fig. 15. Ana Cristina Cesar e Christopher Rudd, Inglaterra, 1980.....	95
Fig. 16. Ana Cristina Cesar, Buenos Aires, fevereiro de 1977.....	96
Fig. 17. Ana Cristina no pátio da Oxford University, Inglaterra, Londres, outubro de 196...	96
Fig. 18. Ana Cristina, 1958.....	97
Fig. 19. Ana Cristina, Rio de Janeiro, 1954.....	97
Fig. 20. Maria Luiza Cesar, Waldo Cesar e Ana Cristina Cesar, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1952.....	98
Fig. 21. <i>Antigos e Soltos</i> , 2008.....	103
Fig. 22. <i>Antigos e Soltos</i> , 2008.....	103
Fig. 23. <i>Antigos e Soltos</i> , 2008.....	104
Fig. 24. <i>Antigos e Soltos</i> , 2008.....	105
Fig. 25. <i>Antigos e Soltos</i> , 2008.....	106
Fig. 26. <i>Antigos e Soltos</i> , 2008.....	107

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 TUDO O QUE EU NUNCA TE DISSE, DENTRO DESTAS MARGENS</b> .....	20
2.1 <i>Abri curiosa o céu</i> .....	20
2.2 <i>Só sou se sendo sou sido</i> .....	38
2.3 <i>Hoje eu queria escrever do meio de luzes que só a plateia visse</i> .....	56
<b>3 NASCI PARA A VIDA, DE MORTE VIVI</b> .....	68
3.1 29 de outubro de 1983.....	70
3.2 <i>Procuro uma vez mais ouvir-te respirando no silêncio que se faz agora</i> .....	76
3.3 <i>Quem é a loura donzela, que se chama Ana Cristina?</i> .....	84
3.4 <i>Marcas, calos, pequenas alusões internas, agora riscos</i> .....	103
<b>4 ESCREVO IN LOCO</b> .....	117
4.1 <i>Estas areias pesadas são linguagem</i> .....	117
4.2 <i>É sempre mais difícil ancorar um navio no espaço</i> .....	128
4.3 <i>Admito a letra imparcial cobrindo um corpo inteiro</i> .....	134
4.4 <i>Não se gatografa impunemente</i> .....	139
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	145
<b>6 REFERÊNCIAS</b> .....	149

## 1 INTRODUÇÃO

Quando entramos no site do Instituto Moreira Salles – um espaço estendido à fisicalidade do arquivo – e exploramos as páginas reservadas para Ana Cristina Cesar, uma breve apresentação estampa nossos olhos: “Poeta de privilegiada consciência crítica, Ana Cristina Cesar, para quem literatura e vida eram indissociáveis, destacou-se na década de 1970 com uma poesia intimista marcada pela coloquialidade e com seu talento para vertentes diversas da atividade intelectual.”<sup>1</sup>. A relação entre literatura e vida é, certamente, um eixo central na composição das escritas do eu e também compõe o território temático desta pesquisa. Para nossa discussão, voltamos nossa atenção para a esfera da intimidade como aquela que atua complexamente sobre a vida e sobre a literatura.

De certo, os argumentos que circulam as escritas do eu são demasiadamente amplos. Muitos sintagmas derivam do processo de subjetivação produzido pela escrita, principalmente, a literária. Temos, por exemplo, as autobiografias que se constituem enquanto um gênero mais consistente das escritas do eu, sobretudo com as regras de Phillippe Lejeune, em seu famoso *Pacto autobiográfico*<sup>2</sup>. E, sobre o mesmo termo, Georges Gusdorf, em *Lignes de vie*<sup>3</sup>, esclarece a questão da narrativa autobiográfica, muito embora ainda prefira o sintagma “escritas do eu” como aquele que reúne um leque de modalidades da literatura íntima, isto é, diários, memórias, relatos, biografias e autobiografias<sup>4</sup>. Gusdorf, contudo, adiciona um parecer a mais para o sentido dessas escritas, situando-as numa perspectiva quase metafísica – a escrita enquanto uma espécie de epifania do ser pessoal e individual. E também temos a ideia de “história de vida”, uma narrativa cronológica sobre a trajetória pessoal de um sujeito, conceito explorado por Pierre Bourdieu, em *A ilusão biográfica*<sup>5</sup>. Indo além, podemos falar, inclusive, de um “espaço biográfico”<sup>6</sup>, termo original de Lejeune expandido por Leonor Arfuch, compreendido pela autora como um espaço de possibilidades e interações das produções que se voltam ao eu, produções estas que extrapolam o contorno do gênero.

---

1 Para acessar o acervo virtual de Ana Cristina Cesar, bem como a apresentação da autora, *vide* endereço eletrônico: <https://ims.com.br/titular-colecao/ana-cristina-cesar/>.

2 LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, 2008.

3 GUSDORF, G. *Lignes de vie 2 – auto-bio-graphie*, 1991.

4 Gusdorf, 1991.

5 BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*, 2006.

6 ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, 2010.

Portanto, a expressão “escrita do eu” articula-se, grosso modo, enquanto um termo guarda-chuva, com vários outros conceitos derivados, cada um com suas especificidades.

Mas a ideia a que devemos nos ater se refere à hipótese de que, embora as diferenças classificatórias devam ser consideradas, sob o risco de não apenas cair em um anacronismo, mas também de causar uma confusão terminológica, todas essas conceituações associadas ao amplo conceito de “escritas do eu” articulam um processo de subjetivação pela escrita que se relaciona com a instância da vida e com a suposta – e problemática – estabilidade biográfica do eu. Para fins de enquadramento, nesta pesquisa, privilegiamos um conceito amplo de escritas do eu, priorizando a heterogeneidade e a hibridização que compõem o termo. Enfatizamos a recorrência e o trabalho com a subjetividade no lugar de identidades autobiográficas consolidadas e os deslocamentos do gênero em vez de uma nitidez genérica. Como também, focalizamos discutir as questões acerca da relação entre literatura e vida, questionando o estatuto pactual da identidade autobiográfica. Esta pesquisa pretende, portanto, fazer uma leitura transversal acerca das escritas que se voltam ao eu, considerando as instâncias históricas, políticas, culturais e sociais que as atravessam e garantem suas características, bem como investigar seus desdobramentos na contemporaneidade.

A poética de Ana Cristina Cesar, nosso objeto de estudo, designa uma certa dificuldade de enquadramento em um gênero específico, primeiro, devido à própria complexidade de sua escrita; segundo, referente ao trabalho com seus textos em publicações póstumas. Podemos estabelecer, pelo menos, dois enquadramentos de que sua escrita faz parte, um refletindo o conteúdo desenvolvido pela autora em seu fazer poético; outro situando os contornos de suas obras póstumas. De modo geral, na primeira perspectiva, Ana Cristina Cesar desenvolve sua escrita por meio de poemas, prosas poéticas, alguns monólogos fragmentados, micro-enredos, utilizando também gêneros confessionais e diários. Sua escrita quase sempre é referenciada com a primeira pessoa – eu. Ela aciona o próprio nome e elementos da sua vida para compor a poesia. Articula essa tal escrita intimista que mergulha numa imensidão de questionamentos sobre o fazer literário, sobre si, sobre o mundo e os processos ordinários e cotidianos. É uma poesia comprometida com a subjetividade. Entretanto, sua escrita não compete a um confessionalismo ingênuo. Apesar de traçar paralelos autorreferenciais, sua poesia não deve jamais ser confundida com um gênero engessado, pois o seu compromisso com a subjetividade caminha na linha da subversão, do drama.

A poeta se vale de muitos gêneros para compor sua poética – diários, relatos, poesias, confissões – o que nos permite situar seu fazer literário dentro das escritas do eu, ou como muito bem classificou Flora Süssekind em *Literatura e vida literária*<sup>7</sup>, Ana Cristina Cesar desenvolve uma literatura do eu à sua particularidade. O próprio contexto de produção dessas poesias, no cenário pós-64, no Brasil, tendenciou para a relação entre arte e vida na qual “[...] as vivências cotidianas do poeta, os fatos mais corriqueiros, constituíram a matéria da poesia.”<sup>8</sup>. O eu, nesse sentido, é o centro da produção poética dos anos 70, muito embora não tenha a mesma carga significativa do eu das biografias, dos depoimentos ou da memória, aliás, “[...] sequer presta reverência à memória [...]”<sup>9</sup>.

A escrita do eu insurge, nos anos 70, com o potencial de transformar as vertentes da vida a serviço de uma expressão neorromântica “[...] desse ego que escreve e que ‘se escreve’ todo o tempo.”<sup>10</sup>, como argumentou Süssekind. Esse movimento coloca em pauta uma espécie de comunicação com o povo, entre o povo, mediado pela literatura. Por isso, no fazer literário pós-64, há uma preferência pelo diário e poesias do cotidiano que constituíam um vínculo com o leitor de forma mais deliberada, oferecendo ao público não apenas a leitura de um livro, mas uma confissão escrita do eu: “não exatamente literatura, mas intimidade [...]”<sup>11</sup>.  
Para Süssekind

a sensação do leitor é meio a de quem violasse correspondência alheia ou abrisse de repente o diário de alguém e, começando a lê-lo, percebesse estranhas semelhanças com o seu próprio cotidiano não escrito, vivido apenas. E, para obter esse efeito de reconhecimento imediato, essa resposta direta do leitor, foi preciso que o texto poético começasse a dialogar cada vez mais com os *media* e menos com o próprio sistema literário, cada vez mais com o alinhavo emocional do diário, com o instantâneo, com o registro [...].<sup>12</sup>

Todo esse cenário coloca em pauta uma esfera da intimidade a ser compartilhada, fazendo da escrita do eu uma aventura na qual leitor e autor saem juntos para desbravar as questões recônditas do sujeito e os aspectos triviais da vida, que geram identificação comum. Mas pensar sobre a esfera íntima é desbravar um potente campo de estudos que mobiliza diversos setores da vida social. O íntimo está muito assentado na escrita literária, como também se incorpora nas práticas de expressão e comunicação sociais, na maneira mesma de ser e de presidir o mundo.

7 SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, 1985.

8 Süssekind, 1985, p. 67.

9 Ibid., p. 67.

10 Ibid., p. 68.

11 Ibid., p. 73.

12 Ibid., p. 73.

Embora seja uma esfera relativamente nova, acompanhada da ascensão da sociedade burguesa, a intimidade alcançou um ponto essencial da vida humana, uma vez que, como aponta Leonor Arfuch<sup>13</sup>, ter uma vida em sua realidade se tornou sinônimo de ter uma vida íntima. As relações sociais, os modos de ser e estar no mundo, as práticas de expressão, o mercado cultural, todos têm se desenvolvido não apenas sob a rutilante nova luz da intimidade, mas mediante a forma pela qual é possível trazer essa esfera para o plano da visibilidade. Os novos modos de subjetivação se alinham com a supervalorização e exibição do íntimo e, com isso, toda a produção humana também se transforma.

Esse processo nos incentiva a investigar como a esfera privada da vida dos sujeitos ganhou tanto espaço como interesse não apenas do leitor, mas enquanto interesse social e identitário. E nos motiva a questionar: como a escrita contribuiu para constituir modos de ser e estar no mundo? Como se deu o processo em que a escrita apresenta um espaço da vida privada e cotidiana dos escritores? Como a intimidade do eu que escreve virou a matéria principal dessas escritas do eu?

Heloísa Buarque de Hollanda também discorre sobre o contexto de produção e recepção de obras literárias no regime pós-64, no Brasil, mas classifica a associação entre literatura e vida, característica da escrita do eu, como uma reação ao cenário sociopolítico do país. No prefácio de *26 poetas hoje*<sup>14</sup>, publicado originalmente em 1975, Hollanda afirma que a “nova poesia” se caracterizava pela “[...] renovação dos impulsos desclassicizantes do modernismo e pela atualização da recusa ao convencional.”<sup>15</sup> Nessa linha, insere-se como proposta a problematização séria do cotidiano e do vivencial no fazer poético como elementos transformadores e formativos.

Para Hollanda<sup>16</sup>, uma série de mutações ocorreram no Brasil a partir dos anos 70, com a nova articulação do capitalismo que incluía a transferência de capitais externos e as novas exigências do mercado, que acarretaram no reaparelhamento da produção cultural literária<sup>17</sup>. E, por isso, a prioridade dos artistas, em geral, passa a ser a atuação da linguagem nos canais privilegiados, os esquemas formais da língua – sobretudo na poesia e nos contos – e os processos de hierarquização das temáticas tratadas nesses textos. Como exemplo, os romances políticos e as escritas do eu ganham espaço. Mesmo que não revelem efetivamente uma

---

13 Arfuch, 2010.

14 HOLLANDA, Heloísa Buarque. *26 poetas hoje*, 2016 [1975].

15 Hollanda, 2016, p. 12.

16 HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Política e literatura: a ficção da realidade brasileira*, 1980.

17 Hollanda, 1980, p. 9.

novidade, ainda assim, eles ressurgem valorizados e reforçados com o impulso de “[...] contar uma história, testemunhar, colar-se ao real imediato.”<sup>18</sup>.

A verossimilhança realista é um elemento presente no cenário dessas produções literárias, uma vez que a observação, o documento, estavam relacionados com “[...] uma certa tendência à alusão e à transcendência [...]”<sup>19</sup>, própria da alegoria da realidade social do país. Na poesia, especificamente, Hollanda afirma que a experiência vivida começa a ser valorizada a partir dos anos 70, a voz em primeira pessoa é privilegiada e os textos são armados com a linguagem do cotidiano, do coloquial, numa espécie de permanência do desejo de ver a literatura representando o mundo em que vivemos. A literatura com traços testemunhal e vivencial, que remonta a uma firme relação entre escrita e vida, transpõe a experiência pessoal do escritor inscrito num país que sofre mudanças bruscas<sup>20</sup>.

Contudo, Flora Süssekind afirma que a referência verossímil não é o elemento mor das escritas do eu nos anos 70. O mais importante nessa comunicação poética era “[...] a expressão de uma subjetividade tão onipotente que se permite afirmar que ‘vai vir o dia/quando tudo que eu diga/seja poesia’[...]”<sup>21</sup>. A poética de Ana Cristina Cesar se insere nesse espaço, porém através de uma problematização: ela arquiteta um projeto literário que se dá como um jogo ambivalente, tecendo associações e dissociações entre o eu, a literatura e a vida, sem jamais garantir a equação de identidade referencial e biográfica. Em razão disso, não podemos enquadrar suas obras como autobiografias, já que o estatuto de autorreferência é descaracterizado por ela. Também não podemos assumir que suas poesias desenvolvem uma história de vida narrativa, uma vez que a poeta se vale de uma lírica fragmentária, sem direcionamento único, consistente e homogêneo. Ana Cristina Cesar produz uma escrita do eu à sua maneira, com as características que pontuamos aqui, estabelecendo um processo de subjetivação pela literatura e promovendo a desfronteirização entre os gêneros, com instigantes poemas passeando pelas estruturas prosaicas. Reforça, com sua poesia, uma alusão à escrita intimista que busca a coloquialidade da linguagem na prosa, na experiência vivencial e subjetiva.

Entretanto, nas malhas da letra, a poeta aciona a esfera da intimidade através da matéria vivencial e do corpo, esclarecendo muito mais do que a coloquialidade da linguagem. E, num estudo atento, é possível perceber que a poesia intimista de Ana Cristina Cesar cria

---

18 Hollanda, 1980, p. 13.

19 Ibid., p. 16.

20 Ibid., p. 16-17.

21 Süssekind, 1985, p. 69.

um efeito de contraste em relação à leitura plena e simples da letra, já que ela mesma escreve: *ao se olhar por muito tempo o corpo de um poema/ perde-se de vista o que não seja corpo*. Mas justamente o corpo de seu poema, coloca em cena a complexidade do espaço literário e como o corpo daquele que escreve e se inscreve é metamorfoseado pela palavra essencial da literatura, deixando um filete de sangue na gengiva como seu próprio rastro. A nós, resta questionar: como Ana Cristina Cesar aciona a intimidade em sua escrita do eu? Como ela descaracteriza a esfera íntima e toda a relação entre literatura e vida com sua poesia? Às quais elementos ela recorre em sua criação literária para isso?

Numa segunda perspectiva analítica sobre a poética de Ana Cristina Cesar devemos considerar que suas obras são majoritariamente publicações póstumas. Este fato implica uma problemática para a apreensão de sua poética: muito embora seus textos compreendam contornos de uma escrita do eu, numa elaboração específica, a leitura de seus livros póstumos, quando em conjunto, aproxima-se muito mais de um espaço biográfico. Ao longo de nosso texto, vamos expor com cuidado como compreendemos a diferença entre essas configurações, escrita do eu e espaço biográfico. Por ora, basta-nos assinalar que nas duas perspectivas de análise que empreendemos, atestam-se processos de subjetivação, contudo, de formas particulares. Além disso, a atenção projetada na esfera da intimidade também se diverge nesses processos, visto que o direcionamento dado pela autora dentro das margens de seus poemas e o curso pelo qual suas obras póstumas encaminham a esfera do íntimo são bastante contrastantes.

O espaço biográfico, apresentado por Leonor Arfuch<sup>22</sup>, manifesta um novo viés para a interatividade temática e pragmática das escritas do eu, como elas se organizam e circulam na esfera da comunicação e no mercado literário. Como também considera as dimensões de inter-relação entre obras, mídias e outras artes e sua proveniente interdiscursividade<sup>23</sup>. As publicações póstumas dos escritos de Ana Cristina Cesar, reunindo diversos elementos relacionados à poeta, desde sua escrita do eu, até suas fotografias, cartas, manuscritos, confissões e textos de outras pessoas sobre ela, constituem um espaço biográfico da autora que é atravessado por condicionamentos, o principal deles, a correspondência entre literatura e vida. Há como se fosse um “truque” literário na maneira como as obras póstumas da poeta chegam até nós. Neste truque, enquanto leitores, caímos facilmente: uma espetacularização da intimidade de Ana Cristina Cesar, explorando tudo aquilo que compõe seu espaço biográfico.

---

22 Arfuch, 2010.

23 Ibid., p. 58-59.



Esse movimento, embora não possamos afirmar que seja um projeto conscientemente legitimado e assumido, atravessa todos os três livros póstumos da autora, selecionados para nossa análise: *Inéditos e dispersos*<sup>24</sup>, *Inconfissões: uma fotobiografia de Ana Cristina Cesar*<sup>25</sup> e *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa*<sup>26</sup>. Em cada livro temos um sujeito diferente no comando daquilo que se torna a espetacularização da intimidade da poeta, eles são os organizadores das obras: Armando Freitas Filho, amigo próximo de Ana Cristina Cesar e curador de seu acervo, Eucanaã Ferraz e Viviana Bosi.

Nos bastidores desse espetáculo uma perspectiva martirológica com forte tom lutuoso e o silêncio instaurado pela morte precoce de Ana Cristina Cesar são elementos que sustentam o cenário da intimidade, na linha discursiva arquitetada por essas publicações. E, por esse motivo, também apontamos como nosso objetivo, nesta pesquisa, questionar as formas pelas quais esse espetáculo da intimidade ocorre especificamente nos livros póstumos de Ana Cristina Cesar, o contexto de onde emerge e os aspectos que o constitui e incorpora em seu desdobramento.

Portanto, este trabalho tem como objetivo investigar a atuação da intimidade nas escritas do eu e de que forma essa intimidade pode ser articulada ou instrumentalizada para explorar a subjetividade e toda a relação entre literatura e vida. Para tanto, esta pesquisa apresenta uma análise acerca da poética de Ana Cristina Cesar, com a seleção dos livros *Inéditos e dispersos*, *Inconfissões*, *Antigos e Soltos* e *Poética*. A fim de investigar os ângulos de atuação da intimidade nessas obras, nossa análise comparativa se dividirá em dois momentos, contrastantes entre si: (1) um exame acerca da espetacularização da intimidade de Ana Cristina Cesar desenvolvida pelas publicações de seus textos postumamente. Focamos no estudo dos livros da autora como um todo, tensionando as escolhas editoriais e composicionais das obras, bem como os discursos que as atravessam; (2) uma análise específica da escrita de Ana Cristina Cesar, visando investigar como a poeta explora e ao mesmo tempo desfigura a esfera íntima e a subjetividade no seu fazer poético. Para isso, nossa investigação se pautou nas análises dos poemas, das prosas poéticas e dos fragmentos de diário.

Antes de entrar nos aspectos estruturais de nossa discussão, deixe-nos apresentar a autora e os objetos de estudo. Ana Cristina Cesar foi uma poeta, tradutora, pesquisadora e

---

24 FILHO, Armando Freitas. *Inéditos e Dispersos*, 1998.

25 FERRAZ, Eucanaã (org.). *Inconfissões: uma fotobiografia de Ana Cristina Cesar*, 2016.

26 BOSI, Viviana (org.). *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa*, 2008.

grande intelectual com intensa atividade jornalística e editorial. Professora de Língua Inglesa, mulher, *meia-bruxa, meia-fera, malandra, vândala e talvez maquiavélica*, mas também foi amada, musa, mártir. Em seu currículo consta, além das diversas inclinações literárias, pesquisas no campo do cinema e da tradução, garantindo títulos de mestre e um livro teórico publicado pela Funarte em 1980, intitulado *Literatura não é documento*. Apesar da extensa produção literária, apenas o livro *A teus pés* foi publicado, em 1982, por uma grande editora, a Brasiliense, importante nome de divulgação profissional dos nossos escritores brasileiros. Para mais, os livros *Cenas de abril* e *Correspondência Completa*, ambos de 1979, e *Luvras de Pelica*, de 1980, foram publicações independentes com edição da autora<sup>27</sup>. Em 29 de outubro de 1983, Ana Cristina Cesar partiu deste mundo, sobrevivendo apenas na literatura.

Os livros selecionados para empreender nossa análise compõem os volumes póstumos da poeta. *Inéditos e dispersos* é o primeiro livro publicado após sua morte, com apenas dois anos de sua ausência, em 1985. Ele foi organizado por Armando Freitas Filho e também pelos pais da autora. Propõe, como o próprio título revela, deixar em voga alguns poemas e prosas poéticas nunca antes publicados e outros textos dispersos em seus livros e arquivos. São reunidos escritos dos mais variados: poesias, monólogos, desenhos, fragmentos de diário, prosas, que juntos acabam por construir uma obra com um sentido e discurso específico.

O segundo livro que compõe nosso *corpus* de pesquisa é o *Inconfissões*, datado de 2016, que apesar de caracterizar-se claramente como uma obra ficcional, incorpora as mais promissoras matérias vivenciais: as fotografias de Ana Cristina Cesar. O livro é organizado por Eucanaã Ferraz, mas é composto por uma série de textos de outros autores que conheceram a poeta. Para tanto, palavra e imagem se conectam, nesse projeto, como um pacto de associação entre literatura e vida e o discurso iniciado com *Inéditos e dispersos* persiste reforçado nesta obra, agora agregado à perspectiva imagética.

Outro livro que compõe o conjunto de objetos que ocupam nossa atenção é o *Antigos e Soltos*, de 2008, organizado por Viviana Bosi, no qual consta algo que vamos denominar como particularidade arquivística-documental. Compõe esse volume uma série de manuscritos (fontes primárias) da autora, que garantem uma boa possibilidade de análises em crítica genética, muito embora nosso enquadramento siga por outro caminho. De forma dialógica, esses três livros constituem o material de investigação do primeiro momento de nossa análise, reconhecendo que a quantidade de possibilidades analíticas foram reduzidas e

---

27 Informações baseadas na cronologia da autora, apresentada no livro *Poética* (2013).

recortadas sob a lente da intimidade. Em outras palavras, nossa proposta é analisar como a espetacularização da intimidade de Ana Cristina Cesar é o fio condutor que perpassa todas essas três obras.

Por fim, o livro *Poética*<sup>28</sup>, de 2013, aposta num convite mais ambicioso, que é compilar as obras publicadas até então (em vida e em morte) num mesmo exemplar, sem qualquer distinção dos contextos de publicação e edição anteriores. Este livro figura, em sua maioria, nosso segundo momento de análise, no qual transitamos de maneira independente pelos textos. Eles foram selecionados, novamente, sob a temática da intimidade. É importante ressaltar que, para essa investigação específica, o livro foi escolhido por ser composto de um grande número de escritos da autora, que se encontram dispersos em outros livros e no seu arquivo e, por esse motivo, não analisamos a composição da obra como um todo.

Em termos estruturais, este trabalho é dividido em três capítulos de forma que as discussões empreendidas nessas partes se articulam através de questionamentos específicos em cada um dos capítulos, que trabalham para desenvolver o objetivo geral proposto nesta pesquisa. No primeiro deles, intitulado *Tudo o que eu nunca te disse, dentro destas margens*, apresentamos de maneira mais ampla uma discussão em torno de alguns tópicos teóricos essenciais, organizando-os em três seções para, posteriormente, desenvolver as análises sobre a poética de Ana Cristina Cesar. A fundamentação teórica principal é uma elaboração a partir da leitura de textos e autores díspares entre si e que não conformam uma ortodoxia, mas que nos ajudaram a pensar nosso objeto. No segundo capítulo deste trabalho, nomeado *Nasci para a vida, de morte vivi*, o estudo sobre o papel da intimidade se verticaliza sob a análise das obras póstumas de Ana Cristina Cesar, que juntas compõem um espaço biográfico da poeta em que a espetacularização da esfera íntima elabora um novo horizonte de expectativa para explorar a subjetividade da autora. No último capítulo, *Escrevo in loco*, investigamos a atuação da intimidade e do eu na escrita da autora, e como ela descaracteriza a esfera íntima e a relação entre literatura e vida, através de um jogo ambivalente. Todavia, nestas análises deixamos em suspenso as projeções da espetacularização da intimidade de Ana Cristina Cesar pelas publicações póstumas. Examinamos, assim, como a poeta evidencia o espaço literário no seu fazer poético e desfigura a posição do eu biográfico na literatura, despersonalizando-o, sem, todavia, desprender-se da esfera íntima e da corporeidade.

---

28 CESAR, Ana Cristina. *Poética*: Ana Cristina Cesar, 2013.

De modo geral, esta pesquisa pode contribuir para melhor compreender como o panorama contemporâneo da produção literária, em especial das escritas do eu, são atravessados pelos ditames sociais, históricos e econômicos, bem como as novas formas de ser e estar no mundo reestruturam a própria função da escrita e seu trabalho de subjetivação. Além de permitir reflexões acerca das demandas que compreendem um mundo globalizado e público em que *ser* e *viver* são estimulados pela esfera da intimidade.

## **2 TUDO O QUE EU NUNCA TE DISSE, DENTRO DESTAS MARGENS**

*“L’écriture est un témoignage d’existence; la feuille de papier sur laquelle je trace ces lignes a toutes chances sauf accident, de me survivre. Elle assure la subsistance de ma parole au-delà de ma disparition;”.*

*Georges Gusdorf*

Esta primeira parte de nossa discussão enfoca, de modo geral, a relação entre escrita e vida e a ascensão histórica-filosófica da esfera da intimidade nos territórios de existência. Considerando que partimos de uma leitura da poética de Ana Cristina Cesar enquanto uma escrita do eu que promove o diálogo entre esses planos, é relevante entender o processo de subjetivação desenvolvido pela escrita, como opera e os pontos de discussão que mobiliza. Esse caminho nos levou a se apoiar em um apanhado histórico envolvendo essas esferas, e em uma multiplicidade teórica acerca dos elementos que envolvem-se com o termo “escrita do eu”, para ilustrar a diversidade de formas mediante as quais ocorrem os processos de subjetivação pela escrita. Em seguida, concentramos nossa conversa nas transformações dos espaços públicos e privados como fatores que modificaram os modos de subjetivação e o processo de escrita do eu. E, nesse ponto, situamos o papel significativo que a intimidade produz a partir dessas mutações, considerando as formas pelas quais ela é acionada e compõe as escritas do eu e sua tendência à visibilidade e à publicidade. Por fim, discutimos como se desenvolve um espetáculo da intimidade.

### **2.1 *Abri curiosa o céu***

Ana Cristina Cesar entoava: “[...] um traço que imite o mundo. Uma frase que me deixe. Que me suprima. Que me transforme em forma. [...]. Estou depondo na primeira pessoa.”<sup>29</sup>. No compasso desses versos prosaicos, a palavra, acionada implicitamente, é o traço, a frase, a forma. Como um todo, a linguagem bruta, ao se organizar por meio de palavras, detém a qualidade de ser o próprio traço que dá forma ao mundo, nomeando as coisas e os seres e também conferindo vida à realidade: “[...] um ato de conjuração feito por meio de palavras e por meio daqueles relatos sobre os eventos da realidade que chamamos de

---

<sup>29</sup> Cesar, 2013, p. 401.

histórias.”, como argumentou Alberto Manguel<sup>30</sup>. As palavras, assim como as histórias, doam a representação das coisas, transmitem nossos aprendizados, pois a linguagem empresta-lhes uma forma narrativa para constituir nossa memória coletiva e pessoal<sup>31</sup>.

Georges Gusdorf em *Lignes de vie – auto-bio-graphie*<sup>32</sup>, também entende que a palavra pode demarcar, deixar o sujeito ser, resistindo à ruína do tempo. Talvez porque as palavras aumentam os horizontes da consciência e da ação e o espaço vital humano se expande no universo do discurso. Dessa forma, todo o cenário imediato da presença, da apresentação das coisas, dá lugar ao universo mediado e discursivo da representação<sup>33</sup>.

Mas o trabalho da palavra e das histórias não se resume a representar. É através dele que formamos um discurso sobre o eu. A palavra pode suprimir no traço da letra – como entoa Ana Cristina Cesar – uma imagem escritural, penosa, incompleta e, por vezes, uma miragem de si mesmo. Nesse sentido, Andrew Bowie, em *Aesthetics and subjectivity*<sup>34</sup>, ressalta que na Modernidade, a linguagem deixou de ser entendida como um “[...] meio simbólico de representar ideias preexistentes e de representar objetos já constituídos no mundo, para ser entendida como ‘constitutiva’ ou ‘expressiva’ do que se torna inteligível para nós.”<sup>35</sup>. Isto é, como pontuou nossa poeta, a palavra transforma, ou melhor, dá a forma. Permite a expansão e a constituição do mundo material e intelectual por multiplicar as possibilidades de ação sobre o universo, sobre os homens e sobre si mesmo.

Manguel, ao posicionar a linguagem e as histórias dela derivadas em um lugar de importância entre as criações humanas e como um instrumento que constitui sentido ao mundo e a si mesmo, aproxima-se também desse pensamento. Ele retoma a figura do *maker*, um antigo termo anglo-saxão para a palavra *poeta*, que reflete essa expansão proporcionada pelas palavras, porém ampliada sob dois planos: o *maker* articula uma linguagem que tece histórias, algo atrelado à literatura, ao passo que também ativa uma linguagem construtiva do mundo material<sup>36</sup>.

Num breve desvio à Antiguidade, devemos lembrar que a figura do poeta e sua relação com a linguagem foi amplamente significativa, sendo um ponto essencial para a perspectiva

30 MANGUEL, Alberto. *The city of words*, 2009, p. 12.

31 Manguel, 2009, p. 12.

32 GUSDORF, G. *Lignes de vie 2 – auto-bio-graphie*, 1991.

33 Gusdorf, 1991, p. 49.

34 BOWIE, Andrew. *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, 2003.

35 Ibid., p. 160, tradução nossa. No original: “[...] language moves from being understood as the symbolic means of representing pre-existing ideas and of representing already-constituted objects in the world, to being understood as ‘constitutive’ or ‘expressive’ of what becomes intelligible to us.”.

36 Manguel, 2009.

ocidental e hegemônica sobre a relação entre literatura e vida se desenvolver. Werner Jaeger em *Paidéia: A formação do homem grego*<sup>37</sup>, por exemplo, discute sobre a poesia épica, analisando a função do poeta numa posição artística, mas também normativa. Para ele, o poeta reflete no canto épico muito além do contexto literário, expõe uma natureza educadora ao promover a linguagem enquanto uma fonte de conhecimento das grandes ações do passado, da memória dos feitos dos homens e dos deuses. Esse processo desdobra-se numa espécie de *eidos* que constituem o sentido do mundo, isto é, que configura, através da poesia épica, um modelo de nação e a ideia de um homem como deveria ser. Esses pressupostos possibilitam a nós sustentar que há muito vem sido construída a ideia de que literatura e vida estão “[...] inextricavelmente entrelaçadas [...]”<sup>38</sup>, constituintes uma da outra.

Na visão de Gusdorf, as palavras são mais expansivas ainda quando expressadas por meio da escrita, em razão de esta oferecer não uma representação, mas uma racionalização do que pode ser representado<sup>39</sup>. Para ele, a escrita é uma revisão da consciência e do pensamento, é uma forma de concretizar o universo do discurso que reúne a comunidade dos homens<sup>40</sup>. Não de se admirar, as histórias, nessa ampla relação entre linguagem e escrita que atua literariamente, ao passo que também se coloca como produtora de sentido do mundo, alimentando a nossa consciência, suscitaram uma fagulha de questionamento sobre nós mesmos<sup>41</sup>. E nesse instante, ao olharmos pela janela, veremos todo aquele mundo vasto, mas encontraremos uma fração de espaço que seja nossa, em que podemos selecionar, dentre todas as histórias, uma história particular que seja nossa, estabelecendo uma associação com aquilo que é próprio de cada sujeito. Por essa razão, a escrita atua não apenas no domínio da expressão e comunicação entre os seres humanos, mas também se porta enquanto um meio pelo qual se questiona a comunicação do ser humano consigo mesmo no espaço interior. “A escrita é uma dimensão do mundo e *um modo de ser*.”<sup>42</sup>. Dentro deste eixo amplo, flexível e poroso, cabe a nós questionar: de que forma a escrita se relaciona ou constitui os modos de ser no mundo?

Esse questionamento coloca em pauta o formato analítico selecionado para esta discussão, uma vez que poderíamos partir de uma análise universal, mapeando como as

---

37 JAEGER, Werner. *Paidéia: A formação do homem grego*, 1995.

38 Manguel, op. cit., p. 16.

39 Gusdorf, 1991, p. 51.

40 Gusdorf, 1991, p. 34.

41 Manguel, op. cit., p. 13.

42 Gusdorf, op. cit., p. 41, tradução nossa. No original: “*L’écriture est une dimension du monde et un mode de l’être*.”

formas de ser são construídas através de características comuns ao sujeito humano, por exemplo, como a linguagem influi na organização social de maneira geral. Ou também poderíamos analisar especificamente o modo de ser singular de cada sujeito a partir de sua escrita que apresenta sua trajetória vivencial, psicológica e espiritual. Mas o que nos interessa é estabelecer um plano intermediário entre essas duas abordagens, que Paula Sibilia, em *O show do eu*<sup>43</sup>, denomina como “particular”. Captando tanto os contornos de um pressuposto universal que relaciona linguagem, vida e subjetividade numa esfera social e também os pontos referentes às histórias singulares de cada indivíduo, suas vivências, sentimentos e emoções, é possível empreender uma dimensão de análise sobre os modos de ser no mundo que visa investigar elementos comuns a alguns sujeitos, porém não necessariamente inerentes a todos os seres. Esta análise particular ou específica

[...] contempla aqueles elementos da subjetividade que são claramente culturais, frutos de certas forças históricas nas quais intervém uma série de vetores políticos, econômicos e sociais. Estes impulsionam o surgimento de determinadas formas de ser e estar no mundo, estimulando – com diversos graus de insistência – a consumação dessas configurações subjetivas e inibindo outras [...].<sup>44</sup>

Este formato analítico nos permite investigar como o processo de subjetivação é atravessado pelas questões sociais, econômicas e culturais que se desenvolvem de maneira universal na sociedade, como, por exemplo, as transformações dos espaços público e privado, a primazia da esfera íntima, o mercado cultural de massa e de visibilidade, a ascensão do individualismo, que influem nas possibilidades de constituição de si. E, dessa forma, os modos de ser e estar no mundo se articulam com uma série de práticas de comunicação, expressão e inscrição social que são comuns aos sujeitos de determinado tempo e espaço. Mas também nos permite considerar que os modos de ser e estar no mundo são diversos, uma vez que sempre haverá processos singulares que desafiam as tendências hegemônicas da construção de si.

No que se refere ao objeto de estudo – a poética de Ana Cristina Cesar –, esse método de análise nos possibilita examinar como a esfera da intimidade, enquanto uma força social, produz determinações não apenas sobre a escrita da autora e o processo de subjetivação pelas palavras, mas também incidiu decisivamente sobre o panorama de suas publicações póstumas. Nesse caso, a metodologia estabelecida neste trabalho coloca-nos de frente com a exibição da vida íntima como um modo de ser e estar no mundo<sup>45</sup>. Fenômeno que influenciou as obras póstumas de Ana Cristina Cesar a desenvolver uma operação sobre a subjetividade de autora,

43 SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, 2016.

44 Sibilia, 2016, p. 24.



promovendo uma espetacularização de sua intimidade. Como também reconhecemos que Ana Cristina Cesar desenvolve a subjetividade pela escrita de maneira singular, mesmo que a intimidade enquanto forma de expressão seja uma exigência cultural no contexto de produção de suas poesias. A poeta subverte a esfera íntima através de sua escrita, garantindo complexidade à relação literatura e vida por meio de suas explorações e posicionamentos.

Michel Foucault, propondo uma genealogia do sujeito, examina, em vários de seus textos, a relação entre os modos de subjetivação e sua confluência com práticas discursivas ou com outros gêneros de escrita. Em uma síntese geral, podemos seguir o pressuposto de que as subjetividades são modos de ser e presidir o mundo e o espaço social, mas, especificamente para Foucault, definir o que seria subjetividade é uma tarefa complexa. Em uma entrevista ao jornal *Le Monde*, publicada em *Ditos e escritos V*<sup>46</sup>, Foucault argumenta que não há um sujeito soberano, fundador, uma forma universal de sujeito que poderíamos encontrar em todos os lugares. Em suas palavras:

Sou muito cético e hostil em relação a essa concepção do sujeito. Penso, pelo contrário, que o sujeito se constitui através das práticas de sujeição ou, de maneira mais autônoma, de práticas de liberação, de liberdade, como na Antiguidade – a partir, obviamente, de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural.<sup>47</sup>

Em seu curso *Subjetividade e Verdade*<sup>48</sup> o filósofo francês propõe, como uma das formas de entender a subjetividade, o modo de relação de si consigo. Porém, este modo de subjetivação não compreende apenas uma relação de si consigo mesmo, pois engloba também toda a relação que o sujeito tem com os outros, na medida em que os outros também são nós mesmos<sup>49</sup>. Para ele, somos seres pensantes e as formas como nos portamos no mundo, como nos constituímos, nossas ações, não partem apenas de um ideal singular, mas “[...] de regras de conduta universais, mas também em virtude de uma racionalidade histórica bem precisa.”<sup>50</sup>. Isso nos possibilita pensar nos pressupostos singulares que atravessam cada sujeito e também nos universais, em razão da subjetividade ser constituída também por práticas históricas analisáveis. Isto é, as práticas de si são práticas sociais; nós somos constituídos

45 Vale ressaltar que muito embora algumas generalizações e tendências perfilam nossa discussão, analisadas como fatores significativos na sociedade ocidental e globalizada de hoje, não temos a intenção de reduzir a complexidade pela qual as subjetividades despontam na contemporaneidade. Há uma incomensurável possibilidade de experiências com a escrita e com o real, e as categorias como “cultura ocidental”, “cultura de visibilidade” ou “esfera íntima” não conseguem dar conta de toda essa multiplicidade, sendo, por vezes, genéricas e redutivas.

46 FOUCAULT, M. *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*, 2006.

47 *Ibid.*, p. 291.

48 FOUCAULT, M. *Subjetividade e verdade*, 2016.

49 Foucault, 2016, p. 13.

50 *Idem*, 2006, p. 303-304.

através das relações que temos com outros e com o mundo, e os modos de subjetivação que se desenvolvem por meio de práticas de si revelam constitutivamente um trabalho coletivo e institucional.

Nos *Ensaaios*<sup>51</sup> de Michel de Montaigne, por exemplo, conseguimos analisar como a escrita é um modo de subjetivação em que a tematização do eu, enquanto um sujeito singular, ocorre a partir da realização da operação de si em si mesmo. Porém, Montaigne considera que o eu se constitui, antes, através de um processo coletivo e universal que reflete sobre o próprio sentido de *ser* do ser humano. Nos *Ensaaios* podemos vislumbrar [...] uma liberdade que quer ser plena, a afirmação dos poderes do eu e da atenção que se deve dar-lhe [...]”<sup>52</sup>. Para tanto, projetando um novo gênero de escrita – o ensaio – Montaigne propõe discussões sobre o mundo, a história, os acontecimentos de sua vida e dos outros numa retórica que desdobra-se gradativamente em direção ao eu. “Só falo dos outros para melhor falar de mim.”<sup>53</sup>. Podemos captar um movimento na escrita do autor que parte de uma posição geral e filosófica sobre o *ser do homem*, para uma análise particular na qual o autor se inclui e analisa aquilo que é próprio de si. Esse movimento também revela uma autêntica preocupação antropológica nos *Ensaaios*. Montaigne recorre a Plutarco para discorrer sobre o mobilismo constitutivo do *ser do homem*, porém enquanto uma afirmação sobre os seres humanos num sentido universal.

[...] Não há nada que permaneça nem que seja sempre um. Pois, como prova de que é mesmo assim, se permanecemos sempre os mesmos e unos, como é que nos deleitamos agora com uma coisa e daqui a pouco com uma outra? [...] Pois não é plausível que sem mutação captássemos outras impressões; e o que sofre mutação não permanece o mesmo e, se não é o mesmo, então tampouco é. Ao contrário, juntamente ao ser uno, muda também o ser simplesmente, tornando-se sempre outro de um outro.<sup>54</sup>

Para Montaigne o movimento é um traço paradoxal. O ser humano está incluso no fluxo do tempo e da mudança e esse processo o possibilita a não ser – que apenas pode ser e é sempre no esqueleto de um outro. As coisas alteram-se e proporcionam as experiências de uma existência dinâmica e o atestado desse mobilismo é sempre subjetivo. Isto é, a mobilidade é algo natural e imanente, ao mesmo tempo que atesta a existência especificamente humana. Por isso, Montaigne nos mostra “[...] a pertinência do mobilismo

51 MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios*, 2000.

52 ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *História da vida privada 3: da Renascença ao século das luzes*, 2009, p. 365.

53 Montaigne, op. cit., p. 50.

54 Montaigne, II 12, p. 405 apud Oliveira, 2016, p. 136.

como tese paradoxalmente afirmativa [...]”<sup>55</sup> do ser, na qual a diversidade está incluída na definição do próprio ser humano.

A ontologia do movimento desenvolve, conseqüentemente, a afirmação do singular como único modo lógico de conhecimento. “[...] Entendemos que o singular, enquanto categoria ontológica (só aquilo que existe são os singulares) identifica-se à subjetividade a nível epistêmico (ou seja, aquilo que me é dado a conhecer sou eu mesmo).”<sup>56</sup>, conforme discorre Marcelo Oliveira em *A questão do ser nos Ensaios de Montaigne*. A reflexão montaigniana, apostando no mobilismo constituinte do ser humano, estabelece a impossibilidade em retratar a si de forma fixa e imutável e ele próprio admite essa perspectiva sobre si: “breve poderei mudar, não só por acidente mas também por intenção. [...] seja que sou outro eu mesmo, seja que apreendo os assuntos por outras circunstâncias e considerações [...]”<sup>57</sup>. Nesse ponto, os *Ensaios* articulam seu papel enquanto um processo de subjetivação, já que o direcionamento estabelecido pelo ato filosófico de dar atenção a si opera um conhecimento que somente o eu pode desenvolver, por meio da presença do mobilismo na esfera singular.

A atenção filosófica dada à constituição do *ser do homem* de perspectiva universal se desdobra numa atenção ao seu próprio eu e às questões que demarca sua subjetividade, o seu próprio modo de ser no mundo, e mobiliza igualmente as próprias singularidades, como também os elementos sociais que atravessam esse eu. Quando ele reflete sobre o mobilismo relacionado aos modos de ser, por exemplo, Montaigne reconhece seu próprio eu condizente a esse mobilismo. “Se falo de mim de diversos modos é porque me observo de diversos modos. [...] Em mim encontram-se, de um jeito ou de outro, todas as contradições.”<sup>58</sup>. Atestando a mobilidade como a única característica incontestável de seu eu, Montaigne retrata aquilo que está em variação e isso demarca a subjetividade que o arrebatava incessantemente. Sem repouso, Montaigne se contenta com os diversos pareceres desta subjetividade. E esse processo de escrita não consegue atuar senão sobre os fragmentos de uma subjetividade em ação por meio das palavras, constituindo uma estética de sua própria existência.

Considerando a premissa apresentada por Montaigne em seus *Ensaios*, podemos refletir que a escrita carrega consigo o potencial de explorar as subjetividades, enquanto uma existência humana singular. E essa reflexão aproxima-se do ponto de vista de Georges

---

55 OLIVEIRA, Marcelo. *A questão do ser nos Ensaios de Montaigne*, 2016, p. 137.

56 Oliveira, 2016, p. 143.

57 Montaigne, 2000, p. 184.

58 Ibid., p. 111.

Gusdorf. O filósofo francês argumenta sobre o processo de subjetivação da escrita autobiográfica, situada, por ele, como um fenômeno tardio na cultura ocidental. A prática da escrita do eu autobiográfica reflete, para Gusdorf, uma consciência única que se manifesta no ato da escrita, não como uma reprodução, a impressão pura e simples da consciência antes da letra, mas o postulado de que a escrita é um ato de consciência que, ao escrever-se, torna-se consciente escrito, diferente do que era. Dessa forma, a escrita é uma produção da consciência, assim como produz a consciência<sup>59</sup>. Por ela é possível tomar distância de si mesmo; deixar de se identificar com seu ser momentâneo e tomar consciência das alternâncias, vicissitudes e contradições da *linha de vida* que constitui a própria existência<sup>60</sup>, esclarecendo um processo que inicia-se no pensamento e concretiza-se pela letra.

O ato da escrita, então, possui a capacidade de demarcar a existência do eu, como também de dar atenção para o todo que constitui esse eu; concede a ele uma certa importância que o libera uma vontade:

[...] eu gostaria de me centrar mais em mim mesmo, ou me reorientar; todos estes momentos em que tenho consciência de me dispersar, gostaria de os reagrupar, de modo a assegurar-lhes uma nova coerência, libertando o sentido do seu sentido, a unidade imanente que eles explicitam e que deve constituir a minha razão de existir.<sup>61</sup>

É assim que a escrita, para Gusdorf, muito além de um processo de subjetivação do discurso, toma como princípio a exploração da própria história de vida. Se todo homem, ao dar atenção a si mesmo, entende que tem uma história enquanto uma *linha de vida*, é inevitável que ele tome a si mesmo como o objeto dessa história de vida<sup>62</sup>. O homem persegue sua própria imagem, com curiosidade sobre si mesmo, “[...] tem predileção pela sua própria individualidade, da qual se faz memorialista.”<sup>63</sup>. A história de vida atua, para Gusdorf, como a memória de uma humanidade que, principalmente a partir da Renascença, caminha para destinos imprevisíveis. É uma luta contra a decomposição das formas e dos seres, ao mesmo tempo que uma percepção de que cada um tem seu lugar e importância no mundo, cada vida e cada morte; “[...] o testemunho que cada um dá de si mesmo enriquece o patrimônio comum

59 Gusdorf, 1991, p. 42.

60 Ibid., p. 42.

61 Gusdorf, 1991, p. 226, tradução nossa. No original: “[...] *je voudrais davantage me centrer sur moi-même, ou me recentrer; tous ces moments en lesquels j'ai conscience de me disperser, je voudrais les regrouper, afin de leur assurer une cohérence nouvelle, en dégageant le sens de leur sens, l'unité immanente qu'ils explicitent et qui doit constituer ma raison d'exister.*”

62 GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. In: *La autobiografía y sus problemas teóricos*, 1991, pp. 9-18.

63 Gusdorf, 1991, p. 225-226, tradução nossa. No original: “[...] *mais avec une prédilection pour sa propre individualité, dont il se fait le mémorialiste.*”

da cultura.”<sup>64</sup>. Dessa forma, ninguém escreveria sobre si sem conter em sua constituição esse mínimo de autoestima que faz de si mesmo um personagem, o centro de um mundo. A escrita opera como demarcação singular do eu: é preciso primeiro salvar o eu da coletividade, ameaçado pela conformidade da vida social<sup>65</sup>. “Eu sou um espécime único”, este é o anúncio dessas histórias, e seu conteúdo e objeto tornam-se as particularidades desta subjetividade e de sua vivência.

Em contraste com toda essa discussão, Pierre Bourdieu, em *A ilusão biográfica*<sup>66</sup>, argumenta sobre a relação entre escrita e vida e aquilo que se produz dessa associação, a “história de vida”, que para ele está listada dentro das apreensões do senso comum e de alguma forma se contrabandeou no universo científico. As histórias de vida traduzem o pensamento de que a vida é uma história e como tal dispõe de um deslocamento linear, com um início, meio e fim ou finalidade e uma coerência que constitui a própria unicidade do eu e a sua razão de existir.

A história de vida reproduz uma ideia tradicional de que “[...] uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história.”<sup>67</sup>. E desse contexto, podemos questionar algumas questões que limitam e totalizam o trabalho de subjetivação da escrita, como o fato de que a vida apresentada nessas histórias constitui um todo, “[...] um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma intenção subjetiva [...]”<sup>68</sup>. Nesse caso, a ordem cronológica das vivências do eu, a razão de ser, o postulado do sentido da existência, orientam-se como elementos dessa intenção. Na visão de Bourdieu, produzir uma história de vida, isto é,

[...] tratar a vida como uma história, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar.<sup>69</sup>

E, desse modo, o duplo trabalho da escrita como expressão literária e significante sobre os modos de ser e estar no mundo não deixa de exprimir a existência de um eu irreduzível a rapsódia de todos os elementos singulares que constituem a si próprio e a sua vida.

64 Gusdorf, 1991, p. 10, tradução nossa. No original: “[...] *el testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura.*”.

65 Idem, 1991, p. 226.

66 BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*, 2006.

67 Bourdieu, 2006, p. 183.

68 Ibid., p. 184.

69 Ibid., p. 185.

Na escrita dessas histórias de vida, a convocação do eu supõe um estatuto pleno, dado que interpela toda uma busca sobre si para prestar a atenção ao eu e sua relação com o mundo. Mobiliza, assim, uma reflexão sobre a identidade e a experiência pessoal, desenvolvendo um encadeamento entre a verdade e a experiência vivida, num vínculo em que o material que compõe as histórias de vida é validado pela própria evocação do pronome eu na escrita. Esse processo é desencadeado em razão do autoconhecimento gerado pela escrita, envolto pela ânsia da singularidade, postar-se, como o disse Gusdorf, enquanto “[...] afirmações da presença, ativa e criativa, ou simplesmente passiva e cognitiva, do homem no mundo.”<sup>70</sup>. A relação entre o eu e a escrita projeta a garantia da presença e o ego exposto na enunciação mantém o privilégio de ser o ponto de aplicação da verdade, o lugar onde tudo parece fazer sentido e a fonte onde a vivência pode ser acessada.

Na história sobre a vida, no pensamento de Gusdorf, o que se chama eu é uma presença constante que projeta alguns graus de variação, desde o grau de consciência do sujeito em si, até o grau mais rico de memórias ordenadas<sup>71</sup>. O eu assume uma posição na escrita que se torna o espelho em que todas as informações específicas são convocadas, é ele próprio um coeficiente de existência, de uma natureza abstrata.

Bourdieu, por sua vez, argumenta como o eu nessas histórias de vida é um elemento insubstituível, o mais real, em aparência, das realidades, muito embora o eu seja uma entidade com muitos níveis de complexidade e por vezes vacilante<sup>72</sup>. Na mesma linha, Paula Sibilia discorre que as histórias de vida, em que o eu constitui o centro de gravidade narrativa, “[...] um eixo móvel e instável onde convergem todos os relatos de si [...]”<sup>73</sup>, não deixa absorta a unidade ilusória de uma subjetividade que é *construída* por meio da linguagem e do discurso. Reside nesse processo um efeito que estende-se ao mundo social: “[...] nada menos que eu, um efeito-sujeito.”<sup>74</sup>. Nesse sentido, a linguagem e o próprio ato de escrita das histórias de vida nos dão consistência e contornos próprios, pessoais, singulares e a entidade que resulta dessas associações de histórias se (auto)denomina eu. Por isso, as subjetividades se constituem na vertigem desse córrego discursivo, em razão de ser nesse fluxo narrativo que o eu de fato se realiza.

---

70 Gusdorf, 1991, p. 170, tradução nossa. No original: “[...] *affirmations de la présence, active et créatrice, ou simplement passive et cognitive, de l'homme dans le monde.*”.

71 Gusdorf, 1991, p. 171.

72 Bourdieu, 2006.

73 Sibilia, 2016, p. 52.

74 *Ibid.*, p. 52.

Usar palavras e imagens constitui uma forma de agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjetividades, nutrindo o mundo com um rico acervo de significações. A linguagem não só ajuda a organizar o tumultuado fluir da própria experiência e a dar sentido à vida, mas também estabiliza o espaço e ordena o tempo, em diálogo constante com a multidão de outras vozes que nos modelam, coloreiam e recheiam.<sup>75</sup>

Esse pressuposto ilumina a ideia de que o processo de subjetivação por meio da escrita mobiliza as práticas sociais, culturais e organizacionais da vida humana, além das experiências singulares de cada sujeito. Contudo, no eixo interativo entre literatura e vida, o processo de subjetivação também remonta à problemática acerca do estatuto literário. Maurice Blanchot, por exemplo, em sua teoria sobre *O espaço literário*<sup>76</sup>, subtrai a ideia da literatura se postar apenas como um espaço de representação dos sujeitos e do mundo, um meio de expressão. Para ele, o espaço literário constitui um estatuto autossuficiente, no qual há regras específicas que o delimita, de forma que elas se distinguem das leis estipuladas pelo mundo social. A literatura é “[...] a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime.”<sup>77</sup>. Apesar de sua afirmação promover um argumento um tanto radical, a máxima de seu pensamento é válida: a escrita do eu, pertencente ao estatuto literário, é elaborada pelas regras do espaço em que é viabilizada, e todos os seus elementos constitutivos se organizam em detrimento das regras desse espaço. Isto é, a representação direta e verdadeira da realidade sempre estará comprometida no espaço literário, por ser mesmo um estatuto distinto da vida social<sup>78</sup>.

Na perspectiva de Gusdorf, a escrita autobiográfica configura a possibilidade de transformação do homem a partir do exame da consciência. Através da linguagem, num ideal autorreflexivo, esse processo coloca a verdade pessoal como um norteador, projetando a escrita por meio de várias práticas – a ascese, a purificação moral – de modo a atribuir uma ordem simbólica à experiência pessoal<sup>79</sup>. Por isso, Gusdorf questiona o modelo historicista que insiste em apreender o autobiográfico como possibilidade de acesso e reconstrução objetiva de um passado, trazendo para sua teoria a ideia de um eu que se constrói no momento presente da escrita. A autobiografia se dá, então, como uma experiência temporal, não apenas

---

75 Sibilía, 2016, p. 53.

76 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 1987.

77 Blanchot, 1987, p. 12.

78 Blanchot, 1987.

79 Gusdorf, 1991, p. 225-226.

referente à projeção inacabada do passado, com a busca da verdade pessoal, mas também no que condiz às questões externas à escrita, que influem na autobiografia e na constituição do eu. Isto é, a objetividade é questionada porque a escrita não insiste em uma recapitulação do passado tal como foi, dado que a evocação do passado apenas permite acessar um mundo que já se foi e não revela, senão, uma figura imaginada, distante e incompleta<sup>80</sup>. Mas, por outro lado, a autobiografia também conta a vida a partir da perspectiva de tempo do eu, de modo que nós conseguimos captar, pela leitura, a organização e ordenamento da experiência de um indivíduo em certo momento histórico.

Mesmo questionando a perspectiva historicista da autobiografia tradicional, criticando a objetividade positivista e tendenciando para uma concepção fragmentária da memória e para a ideia da escrita do eu como algo também lacunar, o pensamento de Gusdorf não dá conta de apresentar a autoconstrução da vida como obra. Para ele, o espaço literário apenas agrega um valor artístico à escrita do eu. Há uma preponderância historiográfica na sua concepção de autobiografia, ocasionando numa suspensão da condição figurativa ou ficcional da literatura, bem como de todas as instâncias que determinam e agem sobre a linguagem literária. A autenticidade historiográfica da escrita do eu, na teoria de Gusdorf, transpõe uma problemática epistemológica para a linguagem que constitui as subjetividades, uma vez que o ponto central de sua discussão não é a relação entre a literatura e a história e as problemáticas dessa associação, mas de que forma um texto representa um assunto ou um modo de ser e estar no mundo<sup>81</sup>.

Para Gusdorf, a escrita do eu é performativa em relação à recapitulação do passado, mas ainda configura autenticidade e sinceridade como seus elementos fundadores, pois a forma como a linguagem é elaborada na autobiografia “[...] deve ser entendida aqui não apenas como uma regra de escrita, mas como uma tábua de salvação. A verdade da vida não é diferente, especificamente, da verdade da obra: o grande artista, o grande escritor, vive, de alguma forma, para sua autobiografia.”<sup>82</sup>. Por esse e outros motivos, e também pelo trabalho da literatura em validar esse tipo de direcionamento, ainda supomos que são essas histórias de vida, construídas por meio das escritas do eu, que fazem despontar a matéria que nos constitui

---

80 Gusdorf, 1991, p. 226.

81 Gusdorf, 1991, p. 15-16.

82 Ibid., p. 17, tradução nossa. No original: “[...] debe entenderse aquí no solamente como una regla de escritura sino como una línea de vida. La verdad de la vida no es distinta, específicamente, de la verdad de la obra: el gran artista, el gran escritor, vive, de alguna manera, para su autobiografía.”.



enquanto sujeitos que articulam um nome, uma trajetória de vida e uma identidade que nos faz ser quem somos.

Por isso, mesmo que Gusdorf conceda a nós aportes teóricos importantes para pensar nossa hipótese e nossos objetos de estudo, não podemos subscrever toda a sua teoria em nosso trabalho. Nos distanciamos de seu pensamento quando o autor insiste em colocar no centro da escrita do eu autobiográfica uma consciência de si enquanto signo metafísico da presença do eu na escrita. Esse apontamento condiciona a uma concepção de literatura acabada, no qual o eu, a verdade e a intimidade indelével transcendem qualquer regra determinante do estatuto literário, e prevalece, portanto, uma relação de correspondência entre literatura e vida.

Nossa perspectiva se alinha a algumas reflexões de Blanchot, por isso, pontuaremos seus posicionamentos no terceiro capítulo deste trabalho. Por ora, precisamos recorrer a um panorama histórico acerca da posição e função das escritas do eu ao longo dos tempos, investigando as transformações dos elementos culturais e práticas sociais que são consequências de certas forças históricas. Elas desdobram-se em vetores econômicos, políticos e sociais, os quais implicam não apenas nas formas de ser e estar no mundo, mas remodelam todo o cenário das escritas do eu e sua atuação na sociedade. Nesse sentido, seria certo pensar que as formas de escrever sobre o eu modificam-se e acompanham as transformações que ocorrem na vida social, produzindo novos processos de subjetivação pela letra. Por isso, é importante empreender mais outro questionamento: como as transformações culturais, sociais e históricas impactaram tanto no processo de escrita do eu como na construção subjetiva?

Em *História da vida privada II*<sup>83</sup>, Georges Duby parte das palavras para refletir sobre a escrita do eu. No auge do individualismo ele aponta como o verbo *privar* exercia o significado de domar e que o adjetivo *privado* revelava a ideia de família, casa, interior<sup>84</sup>. Mas, numa incrível teia de significações, o agir *privatim*, na língua latina clássica, acoplava-se ao sentido de interior separado, isolado, ao passo que o substantivo *privatum* designa aquilo que é próprio e *privus* mais outra significação: “[...] o que é singular e o que é pessoal”<sup>85</sup>. Num pensamento inaugural podemos situar a ideia de que já na Idade Média existiam “[...] atos, seres, objetos que escapam de direito à autoridade coletiva [...]”<sup>86</sup>, isto é, que emergem das histórias comuns para revelar algo de privado, próprio, singular, pessoal. No mais, no

---

83 DUBY, Georges. *História da vida privada II – Da Europa feudal à Renascença*, 2009.

84 Duby, 2009, p. 16.

85 Ibid., p. 17.

86 Ibid., p. 20.

sentido restrito de *privatim*, as escritas do eu refugiavam-se num claustro, isolando-se, para o ser “[...] só pensar em sua alma, modificando de súbito a tonalidade de sua existência no momento em que transpunha o seu limiar.”<sup>87</sup>. Esse é o cenário, por exemplo, que caracteriza a produção dos *Ensaio*s de Michel de Montaigne, por volta de 1580.

As práticas de expressão e comunicação de ideias sobre o ser e o mundo antes da Modernidade, principalmente antes do século XVI, de acordo com Roger Chartier em *História da vida privada III*<sup>88</sup>, apostavam em uma relação coletiva com a linguagem, na qual, principalmente para fim teológico, leituras em voz alta de textos bíblicos e sermões eram bastante comuns. Porém, do século XVII adiante, a necessidade de saber ler, escrever e assinar o próprio nome, ocasionou em uma mudança na relação das pessoas com a palavra escrita, influenciada também pelo aumento da circulação de textos, sejam eles impressos ou à mão. Segundo Chartier, entre os séculos XVII e XVIII, a crescente de alfabetização contribuiu para modificar “[...] a ideia que o homem ocidental tem de si mesmo e de sua relação com os outros.”<sup>89</sup>, estabelecendo novos modelos de comportamento, novas condutas culturais, entre elas, hábitos individualistas. Entre essas mudanças uma nova prática de leitura se desenvolve, na qual Chartier aponta ser uma das maiores revoluções depois da Idade Média: “[...] a leitura na intimidade de um espaço subtraído à comunidade, que permite a reflexão solitária.”<sup>90</sup>. Ocorre, assim, uma privatização do momento de leitura, na qual se pode ler silenciosamente, sem oralizar o texto, fora de um espaço coletivo, no interior da casa, do quarto, da biblioteca.

A leitura silenciosa abre horizontes inéditos: “[...] Primeiro transformou radicalmente o trabalho intelectual, que na essência se tornou um ato de intimidade individual, uma confrontação pessoal com textos [...]. Depois permitiu um fervor mais pessoal, uma devoção mais privada, outra relação com o sagrado.”<sup>91</sup>, por exemplo. O protestantismo foi, inclusive, um grande incentivador da leitura silenciosa, pois prezava por uma relação direta entre a pessoa e o divino, nutrindo uma fé pessoal, que era o fundamento de sua doutrina<sup>92</sup>. Mas também, esses momentos individuais, privados do olhar público, possibilitaram a libertação dos homens, que tinham a oportunidade de serem audaciosos naquilo que consumiam – “[...] a circulação de textos heréticos, a expressão de ideias críticas, o sucesso dos livros eróticos,

---

87 Duby, 2009, p. 20.

88 CHARTIER, Roger. *História da vida privada III: da Renascença ao Século das Luzes*, 2009.

89 Chartier, 2009, p. 123.

90 Ibid., p. 128.

91 Ibid., p. 129.

92 Ibid., p. 129.

adequadamente ornados de iluminuras.”<sup>93</sup>. Todas essas novas práticas contribuíram para criar novos entendimentos acerca da interioridade em direção à conformação de uma consciência de si mesmo e dos outros.

O sociólogo Richard Sennett em sua crítica sobre a intimidade, em *O declínio do homem público*<sup>94</sup>, argumenta que quando uma nova visão de mundo secular apareceu na sociedade como um todo e substituiu a “[...] Ordem da Natureza por uma ordem dos fenômenos naturais [...]”<sup>95</sup> – sendo a ordem da natureza validada quando “[...] um fato ou um evento pudesse ser colocado num esquema geral”<sup>96</sup>, e a ordem dos fenômenos naturais aparece já na Renascença quando “[...] o fato ou evento era compreendido, e desse modo parecia ser real, em si mesmo e por si mesmo.”<sup>97</sup> –, o imediatismo das sensações e da percepção subjetiva se tornou mais significativa. Esses fenômenos passaram a parecer reais em si mesmos e completos por si mesmos, como experiências imediatas, uma vez que a autoridade divina perde seu lugar central na produção de sentido do homem e do mundo e, por esse motivo, as diferenças – particularidades – entre os indivíduos começaram a ser percebidas, estruturando a própria base da existência social<sup>98</sup>. Nesse raciocínio, a subjetividade se exprime como uma crença no significado imanente do mundo, isto é, como uma “[...] maneira de se pensar sobre o sentido implícito da vida humana, enquanto em cada vida a forma concreta, tem o eu como um objeto completo [...]”<sup>99</sup>.

É precisamente nesse contexto, que a ideia tradicional de domínio privado da vida tornou-se um espaço no qual algum princípio de ordem na percepção dos modos de ser e no sentido do mundo poderia ser desenvolvido<sup>100</sup>. A família nuclear e o espaço doméstico da casa se tornaram um território para a subjetividade individual florescer, uma vez que se tem um cenário no qual o sujeito está trancado na privacidade de seu lar, isto é, não poderia existir ambiente mais adequado do que a própria casa para praticar esses complexos prazeres daquela época: interiorizar o que se lia e exteriorizar o que se escrevia<sup>101</sup>.

---

93 Chartier, 2009, p. 129.

94 SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: tiranias da intimidade*, 2014.

95 Sennett, 2014, p. 244.

96 Ibid., p. 244.

97 Ibid., p. 244.

98 Ibid., p. 247.

99 Ibid., p. 246.

100 Sennett, 2014, p. 416.

101 Ibid., p. 416-417.

Paula Sibilia<sup>102</sup> retoma a célebre conferência de Virgínia Woolf (1882-1941), ministrada em 1928 numa instituição universitária para *ladies*, na qual a autora responde a uma pergunta sobre por que mulheres não escreveram “bons romances” antes de sua época, nos séculos anteriores ao XVII, principalmente. Sem hesitar, Woolf remonta toda a questão do privado como justificativa. O ambiente privado, não apenas no que se refere às práticas, mas também ao espaço privado, a casa, o quarto, a biblioteca, “[...] se impôs como um requisito fundamental para que o eu do morador pudesse ficar à vontade. Sozinha e a sós consigo mesma, cada subjetividade podia se expandir sem reservas e se autoafirmar em sua individualidade.”<sup>103</sup>. O ambiente separado do âmbito público, o qual era regido por normas sociais, libera não apenas o processo de se tornar uma boa escritora, mas também autoriza, sem ressalvas, a possibilidade de ser alguém que verdadeiramente fosse, isto é, a privacidade da casa funciona como um dispositivo arquitetônico que é capaz de oportunizar tanto expressão a si mesmo em sua subjetividade, como de produzir novos modos de subjetivação.

Toda a lógica do quarto próprio é desencadeada também por práticas anteriores e seculares, explicitadas por aquela literatura de civilidade dos séculos XVII e XVIII, explorada por Norbert Elias em *O processo civilizador*<sup>104</sup>. Eram textos com prescrições de condutas sociais numa sociedade dominada pelo puritanismo em que reivindicavam o governo da existência coletiva, com normas obrigatórias para todos os indivíduos, e desencadeavam, assim, o distanciamento da percepção dos corpos<sup>105</sup>. A relação do eu com o espaço coletivo clamava por uma representação da posição pela forma, isto é, uma representação sempre pública e controlada de si mesmo<sup>106</sup>. Nas palavras de Chartier, “[...] a civilidade é acima de tudo uma arte, sempre controlada, da representação de si mesmo para os outros, um modo estritamente regulamentado de mostrar a identidade que se deseja ver reconhecida.”<sup>107</sup>. Esse distanciamento é compensado com a intimidade do privado que reclama, portanto, a abolição da ausência e a presença do corpo. O espaço privado fornecia, assim, uma espécie de contenção do íntimo, na qual os gestos, que anteriormente eram performados coletivamente, acabaram se privatizando com o advento da individualidade.

Por esse motivo, Norbert Elias, que analisa os tratados de civilidade desde a época de Erasmo, atesta a privatização como consubstancial à civilização. Em outras palavras, a

---

102 Sibilia, 2016.

103 Sibilia, 2016, p. 79.

104 ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*, 1990.

105 Chartier, 2009, p. 164-165.

106 Elias, 1990.

107 Chartier, op. cit., p. 165.

civilidade se encaminha para uma norma cada vez mais restrita e refinadas dos atos, “[...] as maneiras de comer, de se lavar, de amar — e, portanto, de morar — se modificam de acordo com uma autoconsciência que passa pela intimidade dos corpos.”<sup>108</sup>, consciência esta que transfere os atos realizados em público para uma sombra discreta.

Nesse ponto, a consolidação do ambiente privado da casa, com seu clímax na ascensão da cultura burguesa, expandiu cada vez mais seu lugar de influência nas práticas da vida social. O lar privado era um refúgio onde o eu poderia sentir-se resguardado, onde poderia acessar sua intimidade sem o olhar alheio. Como também possibilitava a solidão que acompanhava o sujeito nos momentos de leitura e escrita, permitindo-o desfrutar do deleite e do trabalho de estar consigo mesmo. Não de se admirar, todo esse cenário é um convite à introspecção. “Nesses recintos impregnados de solidão e privacidade, o sujeito moderno podia mergulhar em sua obscura vida interior, embarcando em fascinantes ou pavorosas viagens autoexploratórias que, muitas vezes, eram vertidas no papel.”<sup>109</sup>, como argumenta Sibília.

Leonor Arfuch em *O espaço biográfico*<sup>110</sup> entende que “[...] o íntimo seria talvez o mais recôndito do eu, aquilo que roça o incomunicável, o que se ajusta com naturalidade ao segredo. O privado, por sua vez, parece conter o íntimo, mas oferece um espaço menos restrito, mais suscetível de ser compartilhado [...]”<sup>111</sup>. A escrita do eu se introduz entre essas ideias na medida que irrompe na sociedade “[...] uma profunda mutação na atitude dos indivíduos em relação aos grupos familiares e sociais aos quais pertencem: uma preocupação em transmitir, pelo menos descrevendo os fenômenos vivenciados, o que gerações anteriores silenciavam [...]”<sup>112</sup>. Todo o cenário que libera a introspecção desponta uma necessidade em demarcar os contornos íntimos e pessoais de seu ser: inquietações, pensamentos, questionamentos sobre o destino, sobre o sentido próprio de si. Como também uma consciência subjetiva percebida nas atitudes sociais – o interesse em deixar algo sobre si, mesmo para uso familiar e doméstico, a fim de demarcar a própria existência individual.

Na tese de Sennett, esse desejo de demarcação e legitimação de si pela escrita e toda a inflação do espaço privado também instaura a necessidade de mostrar uma subjetividade autêntica, que não deixa, senão, de obedecer aos interesses políticos e econômicos do capitalismo industrial. Essas forças históricas, econômicas e políticas impulsionam uma nova

---

108 PERROT, Michelle. *História da vida privada IV: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, 2006, p. 10.

109 Sibília, 2016, p. 88.

110 ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, 2010.

111 Arfuch, 2010, p. 133.

112 Duby, 2009, p. 553.

forma de organização social a partir do século XVIII, como também uma nova forma de ser e estar no mundo, implicando em subjetividades que mergulham nos elementos que esse domínio privado estipula, como a intimidade. A esfera íntima atrelada – numa visão tradicional e primeira – ao privado, mostra-se enquanto necessidade para poder ser, uma vez que é um elemento destinado a cada sujeito, singular de cada um. Por essa razão, a intimidade se torna a matéria que constitui uma vida verdadeiramente vivida, e também se torna a matéria das escritas do eu, liberadas pelo ambiente privado. Se são nos lares onde despontam novas formas de subjetivação dos tempos modernos, então seria necessário reproduzir até a exaustão todos os elementos íntimos vivenciados nesses espaços, como o cotidiano da vida familiar e do sujeito, os momentos que tem consigo mesmo e as relações com os outros que habitam esse espaço<sup>113</sup>.

Nesse contexto, a escrita de eu ocupa um lugar onde é supostamente possível acessar a interioridade psicológica do eu e, com isso, produzir um vasto campo de identificações. Esse espaço considerado não apenas privado, mas também interior e íntimo, apresenta-se, segundo Sibilía,

[...] como uma versão atualizada e laica da velha alma cristã, vagamente etéreo e localizado “dentro” de cada um, onde fermentava toda sorte de pensamentos, emoções, lembranças e sentimentos privados. E assim também é possível organizar histórias de vida a partir dessa escrita do eu, que elabora as experiências do eu em torno da vida interior.<sup>114</sup>

A aparição desse mundo interno, relacionado com o privado e com a esfera íntima, promove o mergulho incessante na mítica singularidade do eu, como se todos os acontecimentos vividos, as pessoas que compartilharam momentos da vida e dela fizeram parte, os desejos incommunicáveis ou inconscientes, os medos, as ambições, os afetos e amores, as dúvidas, as lembranças alegres, tristes ou traumáticas, constituíssem os elementos da experiência de uma vida e assim fosse possível, através da pele resguardada pelo âmago singular, ser capaz de revelar aquilo que cada um é<sup>115</sup>. E partindo desse pressuposto, entendemos que quando tudo isso é escrito e organizado em palavras, estipula-se a atuação da escrita do eu nesse período histórico: uma relação do eu ao eu, que requer um exame de consciência de si. A *linha de vida* proposta pela escrita resulta de uma procura do eu-escritor a caminho de si mesmo, é uma passagem do não formulado para a letra. Toda a verdade que o eu pretende desvendar nesse processo – sobre o mundo e sobre si – procede do desejo de se escrever, não só de um ato de

---

113 Sennett, 2014.

114 Sibilía, 2016, p. 90.

115 Ibid., p. 95.

vontade, mas de uma necessidade de *ser*, porque o eu mesmo se presentifica a partir de sua imagem escritural nessa virada moderna<sup>116</sup>.

Dentro desse estado da sociedade, a tentativa de suprimir à força um espaço interior, a fim de perceber o eu numa posição privada e íntima, deu início a formas de escritas autógrafas, que, sem umbrais muito nítidos

[...] coexistem as memórias clássicas de personagens públicos centradas em seu caráter de protagonistas em acontecimentos de importância com memórias nas quais começa a despontar a própria personalidade, com os “livros de razão” (*livres de raison*), obstinados cadernos de contas ou registros de tarefas, que de repente se tornam uma narração sobre a vida cotidiana, com os diários íntimos confessionais, que não só registram acontecimentos da fé ou da comunidade, mas começam a dar conta do mundo afetivo de seus autores.<sup>117</sup>

Na medida em que a mítica do eu avançou – e continua avançando até hoje –, o trabalho de subjetivação através da escrita se tornou cada vez mais complexo. Na atualidade, a relação entre literatura e vida aciona muitas questões que a figura e a problematiza, como a cultura individualista, os ditames do mercado, o desfalecimento das fronteiras entre público e privado, questões essas que se tornarão as pautas de nossa próxima conversa.

## 2.2 *Só sou se sendo sou sido*

As subjetividades são formas de ser e estar no mundo que se transmutam nas diversas possibilidades socioculturais e históricas. E existem elementos comuns que incidem em alguns sujeitos, como é o caso da esfera íntima que modifica os tipos de corpos cuja produção é estimulada no dia a dia e no contexto privado. As escritas do eu, nesse caso, posicionam-se como um dispositivo no qual essas questões podem ser vistas explicitamente, exalam uma potência capaz de relacionar literatura e vida, residindo tanto na via que propõe a autoconstrução subjetiva, como na sua inter-relação de sentido com o mundo e com o sujeito. Mas também podemos ver surgindo, no estatuto literário, a existência de uma obra de arte enquanto uma história de vida.

Marshall Berman, em *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*<sup>118</sup>, entende a Modernidade enquanto experiência de tempo e espaço em que as fronteiras geográficas

---

116 Arfuch, 2010.

117 Arfuch, 2010, p. 40.

118 BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*, 1986.

decaem, constituindo uma espécie de unidade universal. A partir do século XVIII, muitos acontecimentos transformaram a vida humana e as concepções do homem:

grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; [...] sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão.<sup>119</sup>

Todos esses processos, num perpétuo estado de vir-a-ser, produzem uma unidade paradoxal que constitui a Modernidade, “[...] uma unidade de desunidade [...]”<sup>120</sup>, visto que é uma constante desintegração do conhecido e do estipulado, ao passo que as mudanças permitem novas formas de vida e de ser. A arte e o pensamento, é claro, são abraçadas pela Modernidade, de modo a expandir as possibilidades da experiência, desvanecer as barreiras morais e voltar-se para o aturdimento psíquico que constitui o sujeito<sup>121</sup>.

Para Berman, a ideal moderno consiste em duas dimensões que promoveram e guiaram todas essas mudanças a partir do século XVIII. A dimensão espiritual, de um lado, associada à arte e ao pensamento intelectual, refletia as transformações a respeito dos homens, da alma humana e o sentido mesmo de si. A dimensão material, de outro, relacionada com as estruturas econômicas, políticas e sociais, produzia novos modos de interação e organização entre os sujeitos, bem como as novas formas de presidir o mundo. Essas duas dimensões, correlacionadas, representam a interdependência moderna entre o indivíduo e o espaço onde vive – a sociedade.

Assim, essas transições dão origem à sensibilidade moderna, acarretando potencialmente na arte e na estética de diversas formas. Como exemplo, temos Jean-Jacques Rousseau, que tensiona não apenas as fontes que alimentam esse estado de vir-a-ser, como também explicita, a partir de suas *Confissões*<sup>122</sup>, a nova perspectiva dos espaços públicos e privados metamorfoseados nesse período. Para além, Rousseau figura a instigante aventura pelo domínio da intimidade, projetada potencialmente pela ordem burguesa moderna.

---

119 Berman, 1986, p. 15.

120 Ibid., p. 15.

121 Ibid., p. 18.

122 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*, 1962.



Rousseau vê a necessidade de voltar-se a si como relevância filosófica, introduzindo a escrita do eu, de sua história de vida, como critério de validação da razão e uma proposta de um modelo de ser. Como disse Hannah Arendt “[...] ele chegou à sua descoberta através de uma rebelião, não contra a opressão do Estado, mas contra a insuportável perversão do coração humano por parte da sociedade [...]”<sup>123</sup>. Em seu pensamento filosófico, Rousseau desenvolve uma crítica social sobre a perversão que atingia o relacionamento entre os sujeitos, testemunhada por ele no momento áureo da cultura palaciana de Paris. Para o filósofo, a ordem social estaria corrompida por uma atitude comportamental pública mentirosa, que objetivava apenas particularizar as conveniências de cada um e substituir a comunicação essencial entre os homens por um comércio de interesses desprovido de sinceridade.

Jean Starobinski em sua análise sobre a escrita rousseuniana<sup>124</sup> aponta como as *Confissões* articularam uma resposta para a crítica social empreendida por Rousseau em seu livro *O contrato social*<sup>125</sup>. Da perspectiva de Rousseau, diante da opacidade das relações sociais que arquitetavam uma organização artificial, negando o natural, ocorreu um processo de degradação da inocência original do eu, que estava desviado de sua singularidade e do caminho da verdade<sup>126</sup>. Por esse motivo, a única maneira para Rousseau de conjurar a opacidade ameaçadora da sociedade e do eu era “[...] ele próprio tornar-se a transparência, era vivê-la, permanecendo visível e oferecido aos olhos dos outros, esses prisioneiros da opacidade.”<sup>127</sup>. Rousseau propôs em suas *Confissões*:

Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu. Eu só. Sinto o meu coração, e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que tenho visto; ousou crer não ser feito como nenhum dos que existem. Se não valho mais, sou pelo menos diferente. [...] Eis aqui o que fiz, o que pensei, aquilo que fui. Falei, com igual franqueza, do bem e do mal. Nada calei de mau, nada acrescentei de bom [...]. Mostrei-me tal qual fui: desprezível e vil, quando o hei sido; bom, generoso, sublime, quando o hei sido: revelei o meu íntimo tal qual como tu próprio o viste. Ser supremo, junta à minha volta a inúmera turba dos meus semelhantes: que eles escutem as minhas confissões, que gemam com as minhas infâmias, que corem com as minhas misérias. Que, junto do teu trono, cada um deles abra, por sua vez, o coração com a mesma sinceridade, e que um só que seja te diga em seguida, se ousar fazê-lo: Fui melhor do que esse homem.<sup>128</sup>

123 ARENDT, Hannah. *A condição humana*, 2020, p. 92.

124 STAROBINSKI, Jean. *Jean Jacques-Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau*, 1991.

125 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social*. In: *Oeuvres complètes*, 1757.

126 Rousseau, 1757.

127 Starobinski, 1991, p. 54.

128 Rousseau, 1962, p. 15.

Nas *Confissões* de Rousseau, a intenção confessante de se revelar como é, em integridade de sua natureza, não hesita em colocar ele mesmo como uma figura excepcional. Para honrar sua proposta, Rousseau se comprometeu a tornar-se o arauto da verdade, acionando em sua confissão um eu *íntimo*, num devir de singularização. Com a narração de sua vida íntima, ele estabilizava sua história no limiar da transparência, projetando a aparição do eu como garantia do biográfico. “[...] A autenticidade das histórias na voz de seus protagonistas [...] parecia se plasmar aqui sem descanso no nome próprio, no rosto, no corpo, na vivência [...], às retóricas da intimidade.”<sup>129</sup>. É assim que a vida e a intimidade do eu, situada no domínio privado, transfigurou-se no *corpus* dessa confissão rousseauiana.

Devemos nos atentar, contudo, que a narração, como bem observa Arfuch, não se traduz numa simples compilação de memórias, uma conjunção de peripécias que revelam a evolução de uma vida ou um sujeito ideal. A narrativa confessional, sobretudo, assinala um ato performático pelas palavras, que instaura uma personagem principal da história de vida confessada<sup>130</sup>. Dessa forma, o processo de subjetivação da escrita não se esgota no texto, ressoa na sociedade, pois envolverá necessariamente a relação do sujeito com seu contexto imediato, aquele que o permite se situar no (auto)reconhecimento: a família, a linhagem, a cultura, as condutas e práticas sociais, a nacionalidade<sup>131</sup>. Dentro desse eixo, a confissão de Rousseau, como ele mesmo objetiva, invocava um efeito que outorgava e inspirava os outros a empreenderem esse mesmo movimento de liberação da própria transparência e intimidade.

A esfera íntima é projetada logo nas primeiras páginas do livro I das *Confissões*. Rousseau confessou o infortúnio de sua própria existência, já que seu nascimento custou a vida de sua mãe e, no afeto de seu pai, ele conseguia perceber uma relação terna, o que não deixava passar despercebido seu lamento amargurado. Esse episódio concerne não apenas à experiência trágica de sua vida, mas à intimidade desse acontecimento que o marcou, que ressoou como um trauma em sua alma. Falar da mãe era sempre seguido de um sentimento habitual, o choro, o sofrimento e episódios de culpa, inclusive demarcados nas lembranças das conversas com seu pai: “[...] restitui-ma, consola-me dela, enche o vazio que ela deixou na minha alma. Se tu fosses apenas meu filho, amar-te-ia eu desta maneira?”<sup>132</sup>. Ser transparente implicava quebrar as paredes do privado e do público, negligenciando aquela divisão entre o que se podia escrever e revelar sobre si e o que não se podia. Tudo aquilo que constituiu sua

---

129 Arfuch, 2010, p. 21.

130 Ibid., p. 49.

131 Ibid., p. 141.

132 Rousseau, 1962, p. 17.

trajetória de vida e o íntimo de sua alma deveria ser retratado: aqueles momentos vivenciados na intimidade da casa, da relação a dois, os sentimentos, as mágoas, as vergonhas, os arrependimentos que surgiram dessas experiências.

A intimidade do eu não se aplica apenas aos eventos mais impactantes da vida. A história pessoal na escrita do eu mobiliza a narração da própria vida como expressão da interioridade e afirmação do eu e remonta também aos momentos comuns do cotidiano, que geraram uma lembrança ao narrador em primeira pessoa e organizaram sua rotina, moldaram seu gosto e personalidade<sup>133</sup>. Rousseau, por exemplo, enquanto ainda morava com seu pai, desfrutava de um momento de leitura com ele, da pequena coleção de romances de sua mãe, todas as noites, após o jantar. Por meio de sua narração acessamos essa lembrança íntima e cotidiana de sua relação, que constituiu um forte laço de envolvimento entre pai e filho, e moldou a personalidade de Rousseau. Essas vivências íntimas do eu são acumuladas durante a confissão. Num tom memorialístico ele relembrou as canções cantadas repetidamente por sua tia que o criou, que supria de alguma forma a ausência de sua mãe. Os momentos engraçados que vivenciou em sua infância, como quando a Srta. Lamercier levou um tombo e teve seu traseiro exposto ou o sentimento complexo que desenvolveu por ela, no auge da puberdade, quando dormia junto à sua cama. Todas essas narrações revelavam o âmago dos desejos e pensamentos de Rousseau e arquitetaram toda essa esfera da intimidade<sup>134</sup>.

Partindo desses pressupostos, o processo de subjetivação pela escrita do eu se insere numa nova dinâmica, na qual o romantismo rousseauiano apresentou uma aventura pela intimidade privada. Ao desenvolver uma narrativa íntima de si, consolidando a identidade do eu como garantia dessa história de vida, Rousseau atuou também sobre a perspectiva pública de suas *Confissões*. Sua proposta não se restringia apenas ao ato de escrever sobre si, num exame de consciência, destinado ao âmbito privado, mas comportava a necessidade de uma gradativa exteriorização da esfera íntima, dado que ele *publicou* uma autobiografia para circulação na sociedade. Inserindo o leitor como correspondente de suas palavras, ele transformou tanto o núcleo da escrita e seu trabalho de subjetivação por meio da publicidade delas, como também a forma de ser e estar no mundo. Essa revolução rousseauiana acionou o binômio público/privado – constantemente apreendido numa dicotomia – por um ponto de vista complexo, que estampou muito bem as transformações sofridas por esses domínios<sup>135</sup>.

---

133 Arfuch, 2010.

134 Rousseau, 1962, p. 24-27.

135 Arfuch, 2010.

Utilizando a proposta das *Confissões* como um gancho teórico para nossa discussão, interessa-nos investigar a dinâmica moderna e contemporânea entre o público e o privado e sua implicação no processo de subjetivação pela escrita. Em suma, nossas discussões anteriores apontaram que o espaço privado certamente amparou o desenvolvimento da subjetividade a partir do século XVII até o início da era moderna, mas a subjetividade do eu não estaria sujeita apenas a esse espaço na contemporaneidade<sup>136</sup>. As perspectivas tradicionais daquilo que compõe o espaço privado e também o público, não se circunscrevem mais, na atualidade, em uma delimitação específica. Devemos, assim, questionar: como esses novos regimes de atuação das esferas pública e privada impactam na forma de relacionamento de uns com os outros e com o mundo? Como afetam os modos de subjetivação contemporâneos? Devemos ainda indagar: como se desenvolve o próprio trabalho da escrita do eu nessas circunstâncias, já que as novas práticas sociais revelam uma imagem de si que se oferece como evasão ao desejo de publicidade da própria intimidade?

Em primeiro lugar precisamos entender melhor os diálogos que se desenvolvem em torno das esferas pública e privada. Há muitos eixos analíticos dentro das ciências sociais para pensar nas determinações do âmbito político. No paradigma de matriz Aristotélica, a política pode ser entendida como uma atividade prática, que interage dentro de grupos sociais, isto é, está relacionada diretamente com as ações cotidianas do homem, de forma que tanto a dinâmica institucional é considerada, como também as formas de interação social dentro desses grupos. É partindo desse território que as esferas pública e privada se acomodam como objetos de análise, já que conjuram a ideia de política enquanto *práxis*. Hannah Arendt e Jürgen Habermas promovem suas reflexões sobre o espaço público dentro desse panorama, mas com campos de atuação particulares.

De modo geral, em *A condição humana*<sup>137</sup>, Arendt intenta investigar a atividade humana na Modernidade, propondo uma espécie de resgate da dignidade do âmbito político nos tempos modernos. Para isso, a teórica analisa as esferas pública e privada questionando suas transformações com o advento da sociedade de massas. A filósofa alemã remonta, inicialmente, aos espaços que configuraram a *pólis* grega, acionando o sentido clássico de espaço público enquanto um lugar onde a vida política era exercida naquilo que se

---

136 Sibilia, 2016.

137 Arendt, 2020.

denominava *Ágora*. Todos os debates e os discursos ocorriam nesse local democrático da vida comum, em que todos os cidadãos eram reconhecidos como homens livres e iguais<sup>138</sup>.

Na perspectiva arendtiana, a ação, enquanto condição humana, é uma atitude exclusiva dos seres humanos, e só acontece em dependência da inter-relação de uns com os outros, isto é, a ação ocorre dentro da vida comum e diz respeito a todos. A esfera política, no domínio da pólis, era a esfera da liberdade<sup>139</sup>, caracterizada justamente pela ação “coletiva”, com a possibilidade do discurso e da pluralidade. Considerando esse pressuposto de origem grega sobre a política, Arendt critica a tradução do *zoon politikon*, lançado por Aristóteles<sup>140</sup>, como “animal social”. Para ela, devemos traduzir esse termo pensando o ser humano como animal político, ou seja, referência àquilo que está diretamente associado à vida comum e pública, à ação<sup>141</sup>.

O espaço privado, por sua vez, constituía um caráter hierárquico, compelido pela manutenção da sobrevivência. Na esfera familiar “[...] os homens viviam juntos por serem compelidos por suas necessidades e carências. A força compulsiva era a própria vida [...]”<sup>142</sup>, ou seja, somente com a vitória sobre as necessidades da vida no lar, criava-se a condição óbvia para a liberdade na *pólis*. Assim, Arendt afirma uma divisão muito clara dos espaços público e privado na *pólis* grega, considerando até mesmo um abismo entre eles.

Num sentido mais restrito, a esfera pública, na teoria arendtiana, detém duas concepções. Esse espaço compõe, em primeiro lugar, tudo aquilo que aparece em público, isto é, tudo o que é visto, ouvido e discutido. Esse sentido evoca a relação entre aparência e realidade. O primeiro termo referente àquilo que é aparente ao público, e o segundo no que condiz à presentificação, ou seja, “[...] a presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos;”<sup>143</sup>. O nosso senso de realidade, segundo Arendt, depende totalmente da aparência e, por isso, é necessário a existência de um domínio público no qual as coisas podem emergir de uma existência resguardada e se tornem garantias da realidade do mundo e dos homens.

Em segundo lugar, o termo “público” também articula a ideia de próprio mundo. Nesse sentido o domínio público constitui-se enquanto um mundo comum, que não é, contudo,

---

138 Arendt, 2020, p. 28.

139 Arendt, 2020, p. 86.

140 Aristóteles apresenta esse conceito em sua obra *Política* (1998).

141 Arendt, 2020, p. 82.

142 Ibid., p. 86.

143 Ibid., p. 101.

[...] idêntico à Terra ou à natureza, enquanto espaço limitado para o movimento dos homens e condição geral da vida orgânica. Antes, tem a ver com o artefato humano, com o que é fabricado pelas mãos humanas, assim como com os negócios realizados entre os que habitam o mundo feito pelo homem. Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que o possuem em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo espaço-entre [*in-between*], o mundo ao mesmo tempo separa e relaciona os homens entre si.<sup>144</sup>

Em outras palavras, o domínio público enquanto mundo se esclarece na medida em que é comum a todos nós, e difere do espaço que privadamente possuímos (algo que é inevitavelmente necessário). A existência desse domínio possibilita a subsequente transformação do mundo em uma comunidade que reúne os seres humanos e as coisas, e estabelece a relação entre eles. O espaço público no mundo articula também uma espécie de permanência, incluindo não apenas aquilo que é comum a uma geração, mas que transcende a vida dos humanos. Para isso, é necessário que ocorra a publicidade do que é comum, possibilitando absorver e alimentar por séculos tudo o que os seres humanos venham a querer preservar da ruína natural do tempo<sup>145</sup>. Ainda assim, nas condições de um mundo comum, a realidade não é garantida apenas pela publicidade do domínio público e comum de tudo e todos que o constitui, mas antes pelo fato de que, “[...] a despeito de diferenças de posição e da resultante variedade de perspectivas, todos estão sempre interessados no mesmo objeto.”<sup>146</sup>, conforme argumenta Arendt.

O ponto de relação entre o domínio público e privado, para a autora, expressa a aceção original do espaço privado no sentido de privativo. A múltipla significação do domínio público remete a ideia de que viver uma vida privada significa estar privado daquilo que essencialmente constitui a vida comum verdadeiramente humana. O caráter privativo da privacidade “[...] reside na ausência de outros; para estes, o homem privado não aparece, e, portanto, é como se não existisse.”<sup>147</sup>. Se o ser humano torna-se inteiramente privado, de ver e ouvir, tanto quanto de ser visto e ouvido, estaria fadado a uma prisão elaborada pela própria existência singular. E assim, o “[...] mundo comum acaba quando é visto somente sob um aspecto e só se lhe permite apresentar-se em uma única perspectiva.”<sup>148</sup>. Ainda assim, a característica privativa do domínio privado não deve ser destituída, pois uma existência

---

144 Arendt, 2020, p. 103.

145 Ibid., p. 105.

146 Ibid., p. 107.

147 Ibid., p. 108.

148 Ibid., p. 107.

expressada apenas no domínio público dificilmente constitui uma existência não superficial, segundo o pensamento de Arendt<sup>149</sup>.

O espaço que se cria entre quatro paredes também oferece o refúgio da conformidade social, como vimos. Subtrai a publicidade de ser visto e ouvido, permitindo que coisas que só podem ser experimentadas na privacidade assumam uma espécie de realidade que, diante de sua intensidade, jamais poderiam ter tido antes<sup>150</sup>. Isto é, o espaço privado sempre intensificará todas as emoções subjetivas e sentimentos do sujeito, por isso, a intimidade se desenvolve inicialmente aludindo a esse domínio<sup>151</sup>.

Contudo, na eclosão da era moderna, pelo olhar de Arendt, o sentido original grego dessas esferas bem definidas em suas especificidades foi dissolvido em função de uma nova esfera: o social. O político, por sua vez, teve sua existência colocada na berlinda, dado que é substituído por essa nova esfera. Desde o surgimento da antiga cidade-Estado, a existência dos âmbitos familiares e domésticos, bem como do político, foram organizados de formas distintas e separadas. E como decorrência dessa divisão, os domínios público e privado também se estabeleceram nesse mesmo córrego discursivo. Mas, uma vez que a esfera do social ascendeu, como um fenômeno relativamente novo, a especificidade daquilo que era público ou privado, começou a se desvanecer<sup>152</sup>.

Na era moderna ocorreu uma submersão dos domínios público e privado na esfera do social. “[...] Com o surgimento da sociedade de massas a esfera do social atingiu finalmente, após séculos de desenvolvimento, o ponto em que abrange e controla, igualmente e com igual força, todos os membros de determinada comunidade.”<sup>153</sup>. Dessa forma, a sociedade do mundo burguês, que encontrou sua forma política no Estado nacional, apresentou-se como uma ampla administração doméstica, que viabilizou o transporte do interior do lar para a luz da esfera pública e coletiva e, dessa forma, ocorreu uma desnaturalização da fronteira entre o público e o privado, ambos articulando um caráter social e transitando elementos entre si. Ao primeiro domínio, o caráter social se colocou através da perspectiva coletiva da publicidade; ao segundo, por meio do individualismo moderno que se desprende da ideia de privado para se constituir enquanto característica social de cada sujeito. Desse modo, a sociedade conquistou a esfera pública por meio daquele reconhecimento político e jurídico de matriz

---

149 Arendt, 2020, p. 116.

150 Ibid., p. 101.

151 Ibid., p. 108.

152 Ibid., p. 86.

153 Ibid., p. 94.

aristotélica que é subvertido – o homem como um animal social – e qualquer singularidade que determinava a distinção e a diferença entre os sujeitos – que se reduziam às questões privadas – tornou-se uma forma de se presidir a sociedade.

Dentro desse território de perceber a política como *práxis*, Jürgen Habermas também se dedica a uma análise crítica e reflexiva sobre a transformação histórica da esfera pública a partir da modernidade, porém sua compreensão atua sobre o sentido de espaço público enquanto mediador entre a sociedade e o Estado. Esse é, talvez, um movimento que o distancia de Arendt, dado que em seu livro *Mudança estrutural da esfera pública*<sup>154</sup>, ele projeta um modelo teórico pautado na ação comunicativa que mobiliza um consenso nos debates das esferas públicas, no qual se tem em voga a razão. Ou seja, a fala é um discurso competente central nas sociedades modernas e é através dela que o espaço público se constitui.

Habermas entende a estrutura básica das esferas públicas e privadas do século XVIII, classificando o setor privado, de um lado, constituído pela sociedade civil, a qual movimentava a troca de mercadorias e o trabalho social e pelo espaço íntimo da pequena família, intelectualmente burguesa. Do outro lado, havia a esfera do poder público, com o Estado e a Corte, composta pela sociedade aristocrática. Entre eles estava situada tanto a esfera pública política, como a esfera pública literária<sup>155</sup>. Ambas, nessa estrutura, assumiam uma importância significativa, “[...] intermediavam, através da opinião pública, o Estado e as necessidades da sociedade.”<sup>156</sup>.

No século XVIII, a arte ainda era “consumida”, num primeiro momento, pela corte, porém, uma pequena camada da alta sociedade burguesa também começou a se sentar nos camarotes dos teatros e a frequentar os cafés com os aristocráticos. O espaço público, enquanto uma categoria que a sociedade burguesa está incluída, pode ser entendida, inicialmente, como “[...] a esfera das pessoas privadas reunidas em um público;”<sup>157</sup>, nesses salões e teatros. Em meados desse século, a intelectualidade da burguesia começou a ser projetada como centro desses espaços, uma vez que a legitimação da arte ocorria através das discussões entre os burgueses que frequentavam os salões e os cafés. E, nesse compasso,

---

154 HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, 2003.

155 Habermas, 2003, p. 45.

156 Ibid., p. 46.

157 Ibid., p. 42.



“[...] o raciocínio nascido das obras de arte, logo se expandiu também para disputas econômicas e políticas [...]”<sup>158</sup>.

Para esse movimento, concorre a ascensão dos Estados nacionais, que estabeleceram uma intensa especialização dos aparelhos estatais. Segundo Habermas, a expressão da esfera pública no sentido moderno irrompeu o que ele nomeia como “poder público”. “Este se objetiva numa administração *permanente* e no exército *permanente*; a permanência dos contatos no intercâmbio de mercadorias e de notícias (bolsa, imprensa) corresponde agora a uma atividade estatal continuada.”<sup>159</sup>. Por esse motivo, o poder público era tangenciável por aqueles que eram meros subordinados, isto é, as pessoas privadas eram excluídas da atuação no poder público.

Contudo, as transformações ocorridas na sociabilidade que se concentrava nos cafés e o grande movimento crítico e intelectual promovido pelas discussões burguesas se atenuaram no decorrer do século XVIII. Por isso, a esfera pública destinada a suprir e manter as necessidades e o poder dos aristocráticos não funcionava mais com todo seu potencial, sendo mantida por uma fachada. Nos bastidores uma igualdade entre eles e a burguesia se formava. De um lado, o comando da economia estava em mãos burguesas, porém sem postos de comando no Estado. De outro, a aristocracia compensava sua improdutividade material com a hierarquia da vida social, através de cargos no Estado e privilégios da realeza<sup>160</sup>.

De acordo com Habermas, inicialmente, essa igualdade só era possível “[...] como uma igualdade fora do Estado. Por isso, a reunião das pessoas privadas em um público era antecipada em segredo, uma esfera pública antecipada ainda grandemente com exclusão da publicidade.”<sup>161</sup>. Somente quando a esfera pública burguesa se impôs contra a esfera pública controlada pelo poder, a *práxis* das sociedades secretas caiu<sup>162</sup>. E, nesse movimento, justamente nos cafés e nos salões literários frequentados por burgueses, onde pessoas privadas se encontravam para discutir – ação comunicativa – sobre “[...] as atividades e relações de dependência que, até então, estavam confinadas ao âmbito da economia doméstica, passaram o limiar do orçamento doméstico e surgiram à luz a esfera pública.”<sup>163</sup>. Em outras palavras, a sociedade civil burguesa foi responsável por tornar relevante publicamente tudo aquilo que era constituído no domínio privado da vida, transformando-se no alvo do poder público, como

---

158 Habermas, 2003, p. 48.

159 Ibid., p. 31.

160 Ibid., p. 49.

161 Ibid., p. 50.

162 Ibid., p. 51.

163 Ibid., p. 33.

também controlando essa esfera. “A linha entre a esfera privada e a esfera pública passa pelo meio da casa. As pessoas privadas saem da intimidade de seus quartos de dormir para a publicidade do salão: mas uma estava estreitamente ligada à outra.”<sup>164</sup>.

Se foi na esfera íntima familiar que a sociedade burguesa se via como independente, livre dos liames sociais, então esse era um espaço de emancipação psicológica, o que também corresponde à emancipação político-econômica<sup>165</sup>. A sociedade civil burguesa que se constituía num público, transpôs uma forma institucional à vida íntima privada<sup>166</sup>. Nesse sentido, a admissão dos assuntos que outrora estavam restritos à dimensão privada na esfera pública burguesa converge com o pensamento de Arendt no que condiz à assimilação das esferas pública e privada pelo domínio social.

A atividade econômica privatizada precisava orientar-se por um intercâmbio mercantil mais amplo, induzido e controlado publicamente; as condições econômicas, sob as quais elas ocorriam agora, estavam fora dos limites da própria casa; eram, pela primeira vez, de *interesse geral*. É nessa esfera privada da sociedade que se tornou publicamente relevante que Hannah Arendt pensa quando ela caracteriza, em contraposição à sociedade antiga, a relação moderna entre esfera pública e esfera privada mediante a formação do ‘social’.<sup>167</sup>

Dessa forma, os elementos que antes incluíam-se no espaço privado foram gradativamente canalizados para o domínio público e isso implica na própria expressão de subjetividades na era moderna, fenômeno este potencializado na contemporaneidade. Na óptica de Arfuch,

[...] o pessoal, aquele que expressa pensamentos, convicções, reações afetivas, traços de caráter, se conformaria não mais no abismo de uma singularidade que a sociedade viria avassalar, mas justamente nessa trama de relações sociais da qual emergia e na qual se inscrevia [...].<sup>168</sup>

O eu, nesse sentido, será ampliado em sua potencialidade por meio de um nós, do público, e não mais em seu fechamento no privado. Há nesse movimento uma questão fundamental para nossa pesquisa. De acordo com Arendt, a esfera pública se tornou função da esfera privada, e a esfera privada se tornou *a única preocupação comum* que sobreviveu<sup>169</sup>. Na mesma linha de pensamento, o domínio privado da sociedade civil burguesa de Habermas também se tornou um *interesse geral* do poder público. Todos os elementos que antes pertenciam a esse domínio privado se tornaram, da Modernidade em diante, algo de interesse comum, buscado pelo público, não apenas como forma de bisbilhotar os processos

---

164 Habermas, 2003, p. 62.

165 Ibid., p. 62.

166 Ibid., p. 62.

167 Ibid., p. 33, grifo meu.

168 Arfuch, 2010, p. 93.

169 Arendt, 2020, p. 79.

particulares de cada sujeito, constituindo “[...] uma via para se evadirem de seus cotidianos reais e anódinos.”<sup>170</sup>, mas também contribuindo para formular “[...] o acervo de suas interioridades, alimentando a sua autoconstrução [...]”<sup>171</sup>. Ou seja, não se trata apenas do olhar alheio legitimar a existência do eu, quantificando seu valor e posição nas diversas manifestações interativas, mas de criar um espaço para o sujeito enquanto uma subjetividade voltada não só para a intimidade, mas também para a história cultural desvelada através do interesse pelo cotidiano, o familiar, o privado.

Nesse contexto, Arendt apresenta um ponto imprescindível para o entendimento de nossa maneira de pensar as relações entre a poética de Ana Cristina César e a economia das relações íntimas: o cenário de ascensão da esfera social despontou “[...] uma irresistível tendência de crescer, de devorar as esferas mais antigas do político e do privado, bem como a esfera mais recente da intimidade.”<sup>172</sup>. A moderna esfera íntima, honrada por Rousseau em suas *Confissões*, parecia constituir uma espécie de escape do mundo exterior com a possibilidade de ingresso e acesso à subjetividade do indivíduo, que por sua vez era constituída e contida pelo domínio privado. Mas, uma vez que a intimidade abandonou a lógica do quarto próprio e se tornou visível e exposta com as *Confissões* rousseauianas, tudo aquilo que era tangível dessa intimidade adquiriu um valor também social.

Habermas discorre que, uma vez que a esfera privada constituiu relevância pública na sociedade civil burguesa, uma esfera social insurgiu repolitizada, “[...] em que instituições estatais e sociais se sintetizaram em um único complexo de funções que não é mais diferenciável.”<sup>173</sup>. Por isso, na sociedade industrial do século XIX os relacionamentos multiplicaram-se de modo que não poderiam mais ser ordenados pelo domínio do direito privado ou público, mas somente através do direito social. À medida que o Estado e a sociedade se interpenetraram “[...] a instituição da família *strictu sensu* se destacou dos processos de reprodução social: a esfera íntima, outrora centro da esfera privada de um modo geral, recuou para a sua periferia à medida que esta se desprivatizou.”<sup>174</sup>. Na mesma proporção que a vida privada íntima se tornou pública, o domínio público passou também a garantir um novo sentido, assumindo, ele mesmo, formas de intimidade, afinal, o conceito de vizinhança ressurgiu no sentido de uma grande família<sup>175</sup>.

---

170 Sibilía, 2016, p. 92.

171 Ibid., p. 92.

172 Arendt, op. cit., p. 55.

173 Habermas, 2003, p. 177.

174 Ibid., p. 180.

175 Ibid., p. 187.

Na reflexão arendtiana, essa esfera recente da intimidade só conseguiu se materializar por meio de seu desdobramento público, que, por sua vez, é engolido também pelo caráter social. Há, assim, uma evidência inextricável entre “[...] o individual e o social, na medida em que as vidas privadas, [...] excediam o ‘pertencimento’ dos sujeitos para aparecer como terrenos de manifestação de modelos e valores coletivos [...]”<sup>176</sup>. À luz deste raciocínio, a literatura e a escrita do eu se mostraram como um grande laboratório para a criação intersubjetiva, com potentes efeitos socioculturais e políticos, uma vez que se têm como princípio uma coexistência ilustrada de individualidade em torno do interesse comum.

A escrita do eu continuou, então, operando em seu trabalho de demarcar e expressar os modos de ser, mas, novos sujeitos se articularam em meio a todos esses deslocamentos, com novas formas de estilização do eu através da esfera literária. Podemos argumentar, dentro desse panorama, que a escrita do eu assumiu novas funções para além da demarcação da existência humana singular. Ela também atua, da Modernidade em diante, como uma forma mediante a qual seria possível o leitor acessar o espaço privado e íntimo que se tornou um interesse comum do social. Como também opera um processo pelo qual se intercepta o diálogo entre a autoconstrução e a construção do outro no processo de leitura, gerando identificação e representação na sociedade. Nesse novo cenário, que estende-se à atualidade, a escrita do eu torna-se uma experiência coletiva, que necessita da publicidade da intimidade daquele que assina eu para se manter relevante e significativa.

Um bom exemplo do potencial das escritas do eu, diante do diálogo entre o público e o privado, pode ser visto em *História da vida privada IV*<sup>177</sup>, de Michelle Perrot. Ela segue uma argumentação que tem como um dos intuitos mapear o papel das escritas do eu na função prática da vida social, no qual as autobiografias podem demonstrar uma evolução das condutas, da moral, como também a demarcação de existências normalmente negligenciadas pelo historicismo. A popularização de autobiografias no século XIX, enquanto uma forma de escrita do eu, tinha como objetivo demarcar um ponto de vista da existência, como uma forma de resistência de vozes marginalizadas na sociedade. Era o caso dos diários íntimos escritos por mulheres, por operários, que denunciavam tanto as condições nas quais sua vida e identidade se desdobravam, como também formulavam um testemunho daqueles que conseguiram um caminho distinto e singular diante das forças dominantes do capitalismo e do patriarcado. Perrot exemplifica esse processo com Francis Place, “[...] que foi aprendiz num

---

176 Arfuch, 2010, p. 91.

177 Perrot, 2006.

estabelecimento de calções de couro; mais tarde, tornou-se um alfaiate bastante próspero.”<sup>178</sup>. Place foi instigado a escrever uma autobiografia como um símbolo para mostrar como um operário, mesmo oriundo de um meio extremamente desfavorecido, podia chegar à prosperidade e ao conhecimento<sup>179</sup>. É claro que, dentre as interpretações, podemos enquadrar a autobiografia dele em um parecer meritocrático, como um ponto de salvação e vitória dessas existências, sustentando a maquinaria capitalista do sistema social. Ainda assim, podemos visualizar uma democratização da escrita com o interesse em vidas comuns e também a importância da publicidade da escrita do eu como uma forma de legitimar uma identidade, uma manifestação de um modelo de ser e valores coletivos.

Expandindo a atuação da escrita do eu na contemporaneidade podemos ir além: ela também assume posicionamentos sociais não apenas no que se refere à sua circulação midiática, mas às atribuições de um sentido de civilidade. Toda a tematização do eu produzida pela escrita aciona, para além das histórias singulares e pessoais de cada um, novas estradas de identificação. Dessa forma, a escrita do eu opera como uma construtora de sentidos, agindo enquanto um “[...] terreno de manifestação de políticas da diferença que rejeitam o modelo único [...]”<sup>180</sup> de ser, de viver ou existir. Assim, remonta ao seu potencial de repercussão conforme matéria discursiva para significar os ideais de igualdade, de representação identitária, de incompletude historiográfica que organiza as histórias oficiais numa linha etnocêntrica. Demarca-se a existência, mas também as diferenças de si e do outro que constituem uma sociedade heterogênea e livre, ou seja, consolidam as diferenças constituintes de nossa sociedade que insurgem enquanto devir democrático<sup>181</sup>.

A escrita do eu atua como potência comunicativa, enquanto forma ilocutória: seria uma maneira de dizer, de dar voz a si mesmo e ao outro, situando não apenas aquilo que constitui determinado sujeito em sua particularidade, mas aquilo que constitui a visão de mundo dele, como se posiciona, as forças sociais que agem sobre o eu, moldando-o, significando-o. Esse processo não deixa de atuar também sobre um *nós*, uma vez que o material dessa escrita amplia novos conhecimentos sobre o mundo, sobre os outros e sobre si mesmo além do próprio sistema social e cultural. Adquire, portanto, um papel preponderante em outras articulações filosóficas, ampliando o progresso moral que reflete em nossa compreensão sobre o individual e o social.

---

178 Perrot, 2006, p. 76.

179 Ibid., p. 76.

180 Arfuch, 2010, p. 99.

181 Arfuch, 2010.

Na contemporaneidade, a trama exercida pelo social nos domínios privado e público reflete de forma exponencial esse movimento do outro de buscar sempre a alusão ao privatismo da vida por meio da intimidade, mas não deixa incólume nenhum espaço privado ou interioridade. E esse fenômeno não atinge apenas o universo da literatura, mas esclarece o mundo social enquanto uma gigantesca alcova global, com “[...] cada um de *nós* assistindo pela televisão ou pela internet, confortavelmente instalados em nossos quartos próprios, a um show de intimidades alheias.”<sup>182</sup>, conforme argumenta Sibilía. As mudanças ressoam em todos os campos da vida social que se relacionam de alguma forma ao consumo: nas redes sociais, nos programas de TV, nos *podcasts* e entrevistas midiáticas, nas fotografias, compassados também por vertiginosos processos de globalização e hiperconexão<sup>183</sup>. O trânsito do segredo, que agora vem em direção ao exibicionismo da intimidade, graças aos movimento providenciados desde o século XVIII, pela sociedade civil burguesa, modifica por completo a produção de subjetividades do século XIX até a atualidade.

Habermas já apontava essa questão referente ao desenvolvimento da esfera pública literária, no século XVIII. Para ele, no lugar da esfera pública literária surgiu o setor “pseudopúblico” ou aparentemente privado do consumismo cultural<sup>184</sup>.

A cultura burguesa não era mera ideologia. Porque o raciocínio das pessoas privadas nos salões, clubes e associações de leitura não estava subordinado de modo imediato ao ciclo da produção e do consumo, ao ditame da necessidade existencial; porque, no sentido grego de uma emancipação das necessidades existenciais básicas, possuía muito mais um caráter ‘político’ também em sua forma meramente literária (para se poder entender as novas experiências da subjetividade), é que aqui pôde cristalizar-se essa ideia, posteriormente então degradada a mera ideologia – ou seja: humanidade.<sup>185</sup>

Isto é, existia dentro do domínio privado uma espécie de separação entre aquilo que constitui negócios comerciais, que cada um perseguia no interesse de reprodução individual de sua vida, em relação àquilo que desenvolvia uma sociabilidade que reúne as pessoas privadas enquanto público. Mas no decorrer da era moderna, a diferença entre identificação social e comércio foi apagada, uma vez que a esfera pública literária teve como foco o consumo<sup>186</sup>. A vida privada tornou-se um negócio, o tempo de lazer permanecia ligado ao trabalho, e como consequência, o ciclo de produção e consumo de modos de ser e estar no mundo, por meio das escritas do eu, por exemplo, não poderiam constituir, senão, um mundo e subjetividades no

---

182 Sibilía, 2016, p. 100.

183 Ibid., p. 117.

184 Habermas, 2003, p. 189.

185 Ibid., p. 190.

186 Ibid., p. 190.

devir mercantilizado que, na visão de Habermas, não eram emancipadas<sup>187</sup>. Mas, dentro do pensamento habermasiano, muito pouco é discutido sobre as positivities dos processos que se engendram a partir das produções de massa da indústria cultural, o que faz com que seu trabalho esteja sempre próximo de uma crítica resignada, como a que foi feita por outros teóricos antes dele, como Theodor Adorno (1903-1969).

No caso da poética de Ana Cristina Cesar, nosso objeto de análise, há uma criticidade da autora, uma vez que ela descaracteriza a esfera da intimidade enquanto exigência cultural e da literatura, uma vez que o contexto de produção a qual estava inserida projetava um fazer literário mais confessional e menos literário. A escrita da autora propõe um jogo através de sua poesia que aciona a matéria vivencial e a corporeidade como expressão da intimidade, mas a todo momento a credibilidade desse domínio é posta à prova, com o olhar crítico e estético que perpassa sua escrita do eu. Discutiremos aprofundadamente essa questão no terceiro momento deste trabalho.

Ainda assim, a crítica de Habermas é muito sólida e importante para nossa discussão, em razão de, mesmo na poética de Ana Cristina Cesar, o panorama das publicações póstumas de suas obras insistirem nessa tendência de verter a esfera íntima em consumo, com a espetacularização do eu e da intimidade. Para o teórico, o desdobramento da esfera pública literária burguesa seguiu um caminho desviado, uma vez que o ideal burguês previa que

[...] a partir de uma esfera íntima bem fundada na subjetividade correlata ao público, se cristalizasse uma esfera pública literária. Ao invés disso, esta se torna hoje uma porta aberta por onde entram as forças sociais sustentadas pela esfera pública do consumismo cultural dos meios de comunicação de massa invadindo a intimidade familiar.<sup>188</sup>

Assim, o público pensador de cultura se transpõe em público consumidor de cultura. Na contemporaneidade, as heranças desse processo se mantêm. No que se refere à publicidade das escritas do eu, o leitor, enquanto instância pública e consumidora, passa a exercer um papel central, primeiro porque se apresenta como uma testemunha “[...] intimamente ligado com a linguagem, tornando ‘dizível’ o que não era dito, presentificando o que estava em segredo e ausente.”<sup>189</sup>, como argumenta Maria Luíza Remédios em *O empreendimento autobiográfico*. Isto é, enquanto a escrita demarca a existência – retomando o pensamento de Gusdorf – a leitura dessa escrita (publicidade da literatura), a concretiza. O leitor pode, assim, espiar pelo buraco da fechadura aquele espaço isolado e pessoal que foi negado e desbravar o

187 Habermas, 2003, p. 190-191.

188 Ibid., p. 192.

189 REMÉDIOS, Maria Luíza. *O empreendimento autobiográfico*, 2004, p. 297-298.

frescor cotidiano daquele que diz eu. O público enquanto leitor viola o privado e se torna cúmplice, tanto da intimidade do dia a dia, quanto daquelas sensações e sentimentos traduzidos pelo eu na escrita.

Em segundo lugar, no pensamento de Arfuch, a cena da leitura expõe o caráter desejante do leitor: “[...] a oscilação entre prazer e gozo, seu eterno caminho metonímico – de um livro a outro, de uma narração a outra –, a recorrência dessa cena em relatos autobiográficos – e mesmo ficcionais – de escritores de diferentes épocas a torna uma fábula de identidade.”<sup>190</sup>. Então, na contemporaneidade, não se trata apenas da expectativa do leitor quanto a desvelar uma intimidade do verdadeiro eu que se apresenta nessas escritas e satisfazer a curiosidade, mas da assimilação da escrita do eu, ou de qualquer outra obra que tenha como objeto a subjetividade, como um “[...] deleite pseudoantropológico sobre histórias de vida do outro, o diferente, mas de uma presença duplamente inquietante, nem testemunho nem ficção, ou melhor, ambos ao mesmo tempo.”<sup>191</sup>. Assim, a identidade pessoal, o sentido da vida e aquilo que é transcendente por meio da escrita, misturam-se com o impacto emocional e estético que cada escrita desenvolve, bem como a identificação com uma cultura e sociedade, um determinado tempo histórico, abrindo um leque de possibilidades tanto para a produção dessas escritas, quanto para as possibilidades interpretativas do público.

A intimidade reforça sua capacidade de invocar tanto o espaço público quanto o privado, já que no leitor desponta uma compulsão pelas vivências, que intensifica todas as emoções subjetivas e aqueles sentimentos privados que podem ser acionados pela escrita. O interesse pelas pequenas coisas do cotidiano, as frestas e os signos fragmentados que podem talvez constituir a totalidade daquela vida e subjetividade, fazem com que autor e leitor se insiram juntos numa peripécia de descobrimento sobre o eu que escreve e se inscreve. Encapada por essa nova prática, a escrita literária do eu faz da intimidade um objeto privilegiado do mais público dos discursos. E, nesse ponto, para se constituir e avançar, a escrita do eu requer o leitor, o outro, “[...] não mais como simples espectador, mas como copartícipe, envolvido em aventuras semelhantes da subjetividade e do segredo.”<sup>192</sup>. Tudo isso gera igualmente um “[...] excesso de visibilidade, de intimidade, de imediaticidade, de corporeidade: obsessão da presença, [...] que, embora – ou porque – nunca possa ser

---

190 Arfuch, 2010, p. 225.

191 Ibid., p. 104.

192 Arfuch, 2010, p. 47.



completa, buscará uma ancoragem sempre renovável na unidade imaginária do sujeito.”<sup>193</sup>, seja ela mesma na ordem da ficção e da criação artística.

No mercado literário isto funciona como um impulso: a venda, a comercialização pública dessa intimidade do eu, que por vezes banaliza a vida humana e em outras potencializa acontecimentos simples como algo célebre. Todo esse cenário propõe ao mercado cultural contemporâneo, agora desenvolvido sob a potente luz da visibilidade, utilizar os dispositivos de poder que entram em jogo, “[...] ávidos por capturar todo e qualquer lampejo de criatividade bem-sucedida, a fim de transformá-lo velozmente em mercadoria.”<sup>194</sup>. Para Arfuch, as escritas do eu contemporâneas exibem muitas faces

[...] tabus, umbrais da interioridade que dificilmente são atravessados, traços de caráter e de comportamento em sintonia com os ideais da época, adequação, mesmo relativa, a pautas e cânones estabelecidos. Como se o traço ontológico da emergência do gênero — a transcendência das vidas ilustres, a recuperação do tempo passado, o desejo de se criar a si mesmo, a busca de sentidos, o traçado de uma forma perdurável que dissipe a bruma da memória – fosse de certo modo indelével; da mesma maneira que a marca d’água no papel não impede a leitura contrastante e plena da letra.<sup>195</sup>

Na atualidade, contudo, não se trata da escrita do eu cultivar e expor apenas aquelas zonas da vida que constituíam o espaço outrora considerado privado, mas também é preciso adicionar na produção escrita sobre o eu “[...] uma habilidade narrativa e perícia estética, lançando mão da ‘competência midiática’ que cada um soube acumular e capitalizar.”<sup>196</sup>, como discorre Sibilía. Para suprir as demandas do leitor, as escritas do eu começam a se desdobrar como uma espécie de espetacularização dos modos de vida e da intimidade, tornando-se um produto, uma exacerbação que Sibilía denomina como “tirantias da visibilidade”.

### ***2.3 Hoje eu queria escrever do meio de luzes que só a plateia visse***

No livro *Mitologias*, Roland Barthes inicia sua argumentação com a seguinte frase: “A virtude do *catch* é a de ser um espetáculo excessivo”<sup>197</sup>. O *catch* corresponde a uma espécie de luta livre na França, que embora muitos considerem algo ignóbil, carrega consigo essa aura espetacular do combate. Para Barthes, o *catch* não é um esporte, é um espetáculo. Assistir à dor no *catch*, por exemplo, propõe a mesma sensação de assistir ao “[...] sofrimento de

193 Arfuch, 2010, p. 341.

194 Sibilía, 2016, p. 29.

195 Arfuch, op. cit., p. 135-136.

196 Sibilía, op. cit., p. 116.

197 BARTHES, Roland. *Mitologias*, 2001, p. 11.

Arnolfo ou de Andrômaca.”<sup>198</sup>. O *catch* assume sua potência espetacular quando realiza-se nas salas de segunda classe, isto é, quando se libera qualquer ar pomposo, porque é assim que se supõe uma verdadeira inserção do público.

O público do *catch* é um fator essencial para a sua apreensão como um espetáculo. Numa luta, o espectador que assiste ao boxe ou outro esporte de combate se interessa pelo futuro racional da luta, muitas vezes porque aposta em seus lutadores. Contudo, o espectador de *catch* está posicionado numa leitura e apreensão imediata do combate em que não se interessa pelos efeitos posteriores e contraditórios, mas por uma série de compreensões justapostas que criam um significado deliberado. Sendo assim, o *catch* é uma soma de espetáculos. “[...] Cada momento impõe o conhecimento total de uma paixão que surge reta e só, sem jamais se estender a um resultado que a coroe”<sup>199</sup>. Nesse sentido, o objetivo do lutador de *catch* não é ganhar, mas performar os gestos que se esperam dele, daí a ideia de ser um espetáculo excessivo: “o lutador prolonga exageradamente a sua posição de derrota, caído, impondo ao público o espetáculo intolerável de sua impotência.”<sup>200</sup>. No *catch* os gestos dos combatentes são exacerbados, explorados até ao paroxismo de sua significação<sup>201</sup>.

Dentro desse espetáculo todo o cenário e os personagens que o compõem, o desenvolvimento da luta, situam-se numa espécie de performance, como um teatro, em que todos os processos são acentuados. O corpo do combatente, por exemplo, com suas características particulares e também excessivas, alude, de início, antes do espetáculo, ao papel que deverá cumprir na luta, sendo propriamente um signo de base construído pelo olhar dos espectadores, que contém a ideia toda do combate<sup>202</sup>. E assim, o significado imagético fundamental que aparenta ter o corpo do lutador, pela visão do público, se é grande ou pequeno, brutal e ignóbil, deve ser completado e confirmado com os gestos performados pelo próprio combatente. Ou seja, esses gestos fazem-se um conjunto de signos destinados a dar a entender a imagem que o corpo ressoa nos espectadores.

É nesse ponto que a ideia geral de espetáculo se cumpre: ao público pouco importa que o combate seja falseado ou não, autêntico ou não, já que ele se entrega ao espetáculo. “[...] O que lhe interessa é o que se vê e não o que se crê.”<sup>203</sup>. O público interessa-se por essa imagem construída por ele e pelos elementos que compõem o espetáculo, esperando a

---

198 Barthes, 2001, p. 11.

199 Ibid., p. 12.

200 Ibid., p. 12.

201 Ibid., p. 12.

202 Ibid., p. 14.

203 Ibid., p. 11.

figuração inteligível de situações morais habitualmente secretas<sup>204</sup>. Revela-se, ao ajustar a lente, o espetáculo da dor, da derrota, do sofrimento, sem se ater a uma preocupação formal com a verdade, muito embora seja necessária uma certa convicção, mediante a qual os espectadores consigam constatar a imagem de que os lutadores estão sofrendo, mesmo que realmente não estejam. Assim, o *catch* reflete a imagem que o espectador criou para si próprio e, ao fazê-lo, produz uma mitologia: é a imagem “[...] popular e ancestral da inteligibilidade perfeita do real [...] onde os signos corresponderiam enfim às causas, sem obstáculo, sem fuga e sem contradição.”<sup>205</sup>.

Se é possível apreender o caráter espetacular do *catch*, poderíamos também pensar nas produções contemporâneas das escritas do eu como um espetáculo? Em primeiro lugar, discutimos como as novas produções literárias de escrita do eu desembocam no insólito fenômeno da intimidade – e visibilidade. O eu e a vida, sempre cambiantes, com contradições e deslocamentos, sempre fluidos e apreensíveis apenas numa ilusão biográfica desenvolvida pelo discurso, continuam, ainda assim, venerados e essenciais para a constituição social. Por isso, acreditamos ser plausível pensar que a escrita do eu e seu trabalho em produzir novos modos de subjetividade, implicado pelo fenômeno de visibilidade do íntimo enquanto uma força social, realiza-se de modo que a experiência íntima de cada sujeito possa ser espetacularizada e mitificada. Numa analogia, se no *catch* os gestos de um combate são performados, na escrita do eu contemporânea os leitores não estão assistindo a uma luta, mas a como se desdobra a vida e a morte. É o espetáculo da intimidade da vida e da intimidade da morte, e esse processo comporta a possibilidade de se montar espetáculos de si mesmo – ou do outro – para exibir uma intimidade performada.

Paula Sibilia discute que a experiência vital e íntima de cada sujeito é um relato que só pode ser pensado e estruturado como tal se, de algum modo, for cristalizado na linguagem<sup>206</sup>. Por essa razão, a espetacularização da intimidade cotidiana posiciona-se como um processo de interesse nas escritas do eu contemporâneas, que recorrem a todo um arsenal de “[...] técnicas de estilização das experiências de vida e da própria subjetividade.”<sup>207</sup>. É nesse plano que, nas escritas atuais, há uma busca pertinaz por tudo aquilo que figura a intimidade da vida, promovendo a exacerbação dessa intimidade. Sua matéria agrega “[...] revelações anônimas ou demasiadamente assinadas, [...] que se referem à intimidade considerada mais recôndita de

---

204 Barthes, 2001, p. 14.

205 Ibid., p. 20.

206 Sibilia, 2016.

207 Sibilia, 2016, p. 74.

cada um, que assim se extravasa para se tornar extremamente pública.”<sup>208</sup>. É uma autoestilização – ou a estilização de terceiros em cima de uma subjetividade e escrita – de modo performático diante do olhar alheio. No *catch*, essa busca se traduz nos gestos excessivos dos lutadores, que expõem as situações morais que surgem inicialmente no âmbito interior e privado, como a dor e o sofrimento, tornando-os públicos e excessivamente explorados. E na literatura, esboça-se numa valorização de tudo aquilo que é extraordinário, como também tudo o que é banal, trivial da vida privada do escritor. As escritas do eu, portanto, também se plasmam de uma intimidade multiplicada até o paroxismo, assim como ocorre com os gestos dos lutadores de *catch*.

Se no combate de *catch* o espectador opera uma função primordial, liberando aquilo que gostaria de consumir, construindo para si um signo imagético que representa, alimenta e determina o combate; nas escritas do eu, o leitor, em seu papel no ambiente literário e também em sua função social como espectador e consumidor, é quem promove e sustenta todo o espetáculo da intimidade. Barthes, em *O prazer do texto*<sup>209</sup>, argumenta sobre a ficção do indivíduo, em que as barreiras são desfeitas, as linguagens são misturadas, mesmo sendo incompatíveis, e todos os ilogismos e infidelidades são suportadas. Esse indivíduo seria a abjeção de nossa sociedade, afinal, “[...] quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição?”<sup>210</sup>. Todavia, para o teórico existe um contra-herói que dá conta disso: “[...] é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer.”<sup>211</sup>.

Na perspectiva de Barthes, um escritor deve procurar esse leitor, sem, de certo, saber onde ele está, pois não se trata exatamente de uma “pessoa” que está do outro lado, mas um “espaço”: “[...] a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.”<sup>212</sup>. Para Barthes, em *O rumor da Língua*<sup>213</sup>, existem três formas de prazer do texto: o prazer da palavra, no qual o leitor tem uma relação fetichista com o texto lido – a leitura metafórica ou poética<sup>214</sup>. O prazer metonímico da leitura, em que o livro se desvanece pouco a pouco. É o prazer que reside nas ordens do suspense e do gozo. E por fim, a aventura da leitura que é “[...] condutora do Desejo de escrever, (estamos certos de que há um gozo da escritura). [...] Desejamos o desejo

---

208 Sibilía, 2016, p. 99.

209 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, 1987.

210 Barthes, 1987, p. 8.

211 Ibid., p. 8.

212 Ibid., p. 9.

213 BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, 2004.

214 Ibid., p. 38.

que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que está em toda escritura.”<sup>215</sup>. É nesse compasso que a leitura é um trabalho, isto é, “[...] o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito.”<sup>216</sup>. Assim, o leitor exerce uma função primordial: ele é o espaço onde todas as citações que inscrevem uma escritura podem formar uma unidade<sup>217</sup>. No que condiz ao espetáculo da intimidade, o leitor, atravessado pela necessidade de consumo de vidas, age produtivamente sobre a literatura. Em outras palavras, é ele quem valida a espetacularização enquanto unidade, é no destino que o espetáculo se cumpre.

Dentro dessa linha, é relevante o raciocínio de Sibília acerca dos discursos sobre si, e como também se originam fora de si, já que os outros também nos narram<sup>218</sup>. A questão a que devemos nos ater é: os outros possuem a capacidade de afetar o nosso próprio modo de ser no mundo de diversas maneiras. Tanto o eu, como seus enunciados, e os enunciados de terceiros sobre ele são heterogêneos: para além de qualquer ilusão de identidade, eles sempre estarão habitados pela alteridade. “[...] Toda comunicação requer a existência do outro, do mundo, do alheio, do não-eu, por isso todo discurso é dialógico e polifônico [...]”<sup>219</sup>. É nesse plano que o outro – o leitor – incide potencialmente nas formas mediante as quais as escritas do eu operam e no trabalho de subjetivação produzido por ela, principalmente no caso dos autores dessas escritas não estarem mais presentes entre nós, como Ana Cristina Cesar.

Após a morte de Ana Cristina Cesar, edições e reedições de suas obras começaram a se propagar, publicizando suas correspondências particulares, poemas não publicados, poemas descartados pela própria escritora. Foram produzidas uma fotobiografia com o livro *Inconfissões*, a publicação de seus manuscritos com *Antigos e Soltos*, uma compilação de suas obras com *Poética*. Ademais, Ana Cristina Cesar, após seu suicídio, também virou arquivo. Luciana Di Leone, em um cuidadoso trabalho de crítica genética<sup>220</sup>, aponta como, após a morte da poeta, “[...] os seus caderninhos foram todos parar *na vitrine da exposição póstuma, relíquias.*”<sup>221</sup>, de forma que qualquer um pudesse explorar, sem ressalvas, sua suposta intimidade.

---

215 Barthes, 2004, p. 39.

216 Ibid., p. 40.

217 Ibid., p. 70.

218 Sibília, 2016, p. 53.

219 Ibid., p. 53.

220 DI LEONI, Luciana. *Ana C.: as tramas da consagração*, 2008.

221 Di Leoni, 2007, p. 54.

Nos exemplares póstumos da poeta, o processo de subjetivação pela literatura continua a acontecer, porém se difere de um processo autônomo direcionado pela própria autora. A proposta editorial das publicações se apropria de todas as escritas do eu de Ana Cristina Cesar, de modo a explorar a intimidade da poeta e suas escritas, em uma publicização excessiva de sua vida privada. Adiciona essas escritas em um grande espaço biográfico, também composto por suas fotografias e manuscritos, e desenvolvem novos horizontes interpretativos sobre todos esses elementos, agindo sobre a subjetividade de Ana Cristina Cesar. E tudo isso é alimentado pelo leitor-espectador.

Leonor Arfuch, em seu livro *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*<sup>222</sup>, expande o sintagma lejeuniano, desenvolvendo suas propriedades: o espaço biográfico é uma “[...] confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa [...]”<sup>223</sup>. Para Arfuch, a subjetividade contemporânea excede os limites dos gêneros, postulando um espaço comum de intelecções das diversas formas de estilização do eu. Por esse motivo, é necessário pensar em não apenas um contorno específico que constitui as escritas voltadas ao eu, mas um espaço biográfico que “[...] sem perda de especificidade, seja capaz de dar conta de deslocamentos, semelhanças, mutações de formas e de significados [...]”<sup>224</sup>, colocando em pauta a pluralidade de questões que fogem ao gênero, mas que ainda se mantêm atreladas ao eu e às escritas íntimas da vida. Esse espaço inclui todas as formas canônicas e inovadoras que a literatura voltada ao eu faz referência:

[...] biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos –, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (talk show, reality show), a videopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmica.<sup>225</sup>

A teórica argentina assevera que o espaço biográfico permite atribuir aos gêneros de escrita relacionados ao eu, ou qualquer outro elemento que associa-se ao eu, uma articulação de sentido comum através da intertextualidade e interdiscursividade desses componentes situados em um mesmo espaço<sup>226</sup>. Assim, a interatividade entre eles e de outros discursos envolvidos, como a identidade do escritor, elaboram “[...] pontos de vista, esquemas

---

222 Arfuch, 2010.

223 Ibid., p. 58.

224 Ibid., p. 37.

225 Arfuch, 2010, p. 60.

226 Arfuch, 2010, p. 59.

enunciativos, viradas retóricas, modalizações do ser e do dever-ser [...]”<sup>227</sup>, que unificam as produções do eu, criando uma ideia comum sobre o autor e sua escrita. Todas essas questões são visíveis em cada publicação póstuma de Ana Cristina Cesar.

Com a proliferação contemporânea da subjetividade como um ponto central, a voracidade pelas vidas alheias e a obsessão do vivido e do íntimo constituíram a necessidade do “[...] mito do ‘personagem real’ que deve testemunhar em todos os lugares a existência e a profundidade do ‘eu’.”<sup>228</sup>. E, essas tendências, que caracterizam certo cenário cultural contemporâneo, incidem diretamente nos leitores e seus interesses e, como um efeito dominó, recai também nas demandas das produções literárias, do mercado e da edição. Arfuch aponta, entretanto, que o espaço biográfico não visa a equivalência de gêneros e formas dissimilares, mas aposta numa narrativa vivencial que, através desses elementos e abarcando outras formas de registro do eu, movem-se sempre na direção de abordagem “biográfica”. Ainda assim, o espaço biográfico não é uma espécie de macrogênero que abrange apenas formas estabelecidas e reguladas de escritas do eu. A órbita compositiva desse espaço integra diversos momentos biográficos, no registro gráfico, no audiovisual, que trabalham de forma conjunta em busca da “[...] plenitude da presença – corpo, rosto, voz – como proteção inequívoca da existência, da mítica singularidade do eu.”<sup>229</sup>.

Numa perspectiva instigante, Suely Rolnik em seu ensaio *A vida na berlinda*<sup>230</sup>, aponta como a potência da vida enquanto força de invenção está entre dois planos que estabelecem um certo tipo de paradoxo. A subjetividade, nesse sentido, se forma de um lado, visível, como o mapa das formas de vida vigentes; de outro, através do “[...] o diagrama flexível das sensações que percorrem o corpo por sua imersão na infinidade variável de fluxos de que são feitos os meios em que vivemos.”<sup>231</sup>. Esses modos funcionam paradoxalmente, uma vez que as mudanças nos diagramas são intensivas a ponto de inviabilizar ou modificar totalmente as figurações da subjetividade. “O paradoxo entre esses dois planos da vida subjetiva pressiona os contornos das formas vigentes e força a subjetividade a redesenhá-los: é neste contexto que mobiliza-se a força de invenção.”<sup>232</sup>.

Todo esse processo, para Rolnik, é turbinado quando o capital trabalha a serviço da criação das esferas do mercado, pois é assim que os elementos que constituem os territórios

---

227 Arfuch, 2010, p. 60.

228 Ibid., p. 60.

229 Ibid., p. 74.

230 ROLNIK, Suely. *A vida na berlinda*, 2003.

231 Rolnik, 2003, p. 109.

232 Ibid., p. 109.

de existência, como exemplo as escritas do eu literárias e o espaço biográfico, são postos à venda:

um kit de mercadorias de toda espécie de que depende seu funcionamento: objetos, mas também, subjetividades – modos de habitar, vestir, relacionar-se, pensar, imaginar... – em suma, mapas de formas de existência que se produzem como verdadeiras [...].<sup>233</sup>

As obras póstumas de Ana Cristina Cesar, nesse sentido, operam de forma terceirizada sobre o processo de subjetivação da poeta, sendo regida justamente pelos interesses dos leitores-espectadores e do processo editorial de seus livros. A figura subjetiva da autora é redesenhada com a força de invenção, que, por sua vez, é atravessada por essas transformações nos diagramas sociais que seguem o fio da visibilidade do íntimo. Dessa maneira, o espetáculo da intimidade desenvolvido pelas obras publicadas após a morte de Ana Cristina Cesar está muito relacionado com um mercado cultural. Isto é, a espetacularização age sobre a subjetividade da autora e dos elementos “biográficos” de sua escrita, a fim de posicioná-los no campo da exposição da vida privada.

É nesse sentido que o espaço biográfico e o espetáculo da intimidade reproduzem o denso tecido intertextual e dialógico e também aludem à nossa proposta metodológica de análise “particular”: nem mesmo as mais solipsistas narrativas do eu conseguem ignorar o fato de que o espetáculo da intimidade se transformou em nosso modo de vida e nossa visão do mundo, na forma como nos relacionamos uns com os outros e na maneira com que o mundo se organiza<sup>234</sup>. Por isso, não se trata de conferir um juízo negativo ou positivo ao espetáculo da intimidade, especialmente ao que é desenvolvido através das obras póstumas de Ana Cristina Cesar. É necessário compreendê-lo como um fenômeno da contemporaneidade que representa como as forças históricas, econômicas e sociais colocam no altar a primazia da intimidade e da visibilidade e atravessam os leitores e suas funções, os processos de edição e o mercado literário, como também a composição das escritas do eu. Assim, o espetáculo da intimidade não deve ser qualificado apenas naquilo que constitui uma crítica mercadológica, mas deve-se percebê-lo enquanto um trabalho originado da alteridade que expõe os processos de transformação pelos quais o mundo e os sujeitos passaram. Ou seja, o espetáculo é, para o bem e para o mal, aquilo que nos constitui enquanto tal.

Por fim, a validade da intimidade espetacularizada não revela uma preocupação real dos leitores. Se no *catch* a autenticidade do combate não é um fator de interesse para seus

---

<sup>233</sup> Rolnik, 2003, p. 110.

<sup>234</sup> Sibilia, 2016, p. 68.



espectadores, mas sim a credibilidade da imagem construída e garantida pelo espetáculo, nas obras póstumas de Ana Cristina Cesar, e na escrita do eu como um espetáculo da intimidade de forma geral, também ocorre o mesmo processo. De certo, sabemos que as escritas do eu promovem o eu como garantia do biográfico, que, assim, mobiliza a ideia de verdade denotativa e referencial. As questões apresentadas nessas escritas são tidas como “[...] singulares e verdadeiras porque se supõe que são experiências íntimas de um indivíduo real: o autor, narrador e personagem principal da história.”<sup>235</sup>. Essas escritas aludem aos elementos que se formam como vestígios da vida, dos segredos inacessíveis do indivíduo real, produzindo a possibilidade de constituir totalidade e originalidade sobre esse indivíduo, como ocorre com as *Confissões* de Rousseau. A escrita do eu, mesmo que não se comprometa efetivamente com a verdade, remeterá sempre a um halo autoral que referencia alguma espécie de verdade, que traça um vínculo com a vida real e vivida daquele que assina eu. Por isso, o espetáculo precisa carregar essa característica biográfica – produzida como um signo imagético – que faça os leitores-espectadores constatarem que em cada página do livro está se revelando a intimidade mais recôndita do sujeito, e ela se vincula, sem contradições, sem obstáculos, ao próprio eu, assim como desponta no espetáculo de *catch*.

Há um segundo fator a ser levado em consideração: no cenário contemporâneo das escritas literárias sobre o eu, não basta apenas acessar a intimidade. Há uma fome de realidade, do testemunhal, do instantâneo eclodindo nos últimos anos, promovendo “[...] um apetite voraz que incita tanto à exibição como ao consumo de vidas alheias e *reais*.”<sup>236</sup>, conforme aponta Sibília. E por isso mesmo, as publicações póstumas de Ana Cristina Cesar, enquanto um espaço biográfico da autora, precisaram criar formas de garantir o eu como biográfico, espetacularizando toda a intimidade, incluindo os detalhes da vida vivida e os bastidores da criação poética. Isto é, deve fazer com que os leitores constatem a credibilidade do combate da letra, mesmo que ela, de fato, não seja real. É preciso uma ilusão biográfica, como apontou Bourdieu, ou, então, outro caminho, como o sugerido por Philippe Lejeune: um pacto autobiográfico.

Lejeune em seu livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*<sup>237</sup>, respalda-se nos moldes das teorias de recepção para definir a escrita do eu enquanto um macrogênero autobiográfico, talvez revelando, nesse princípio, uma posição mais referencial do que

---

235 Sibília, 2016, p. 60.

236 Ibid., p. 56, grifo nosso.

237 LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, 2008.

pragmática, já que ele mesmo aponta: “[...] partindo da situação de leitor tenho a possibilidade de captar mais claramente o funcionamento dos textos [...]”<sup>238</sup>. Essa afirmação é também uma defluência do paradigma estruturalista defendido na época. Ainda assim, sua definição inicial para a autobiografia consiste nessa perspectiva referencial: uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria experiência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.”<sup>239</sup>. Em outras palavras, para Lejeune, o leitor tem um reconhecimento imediato de um eu que é o *autor* daquela obra a empreender uma leitura, e para mais, este eu está numa relação de coincidência com o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado.

Mas o que parece ser o início de um esclarecimento é também o eixo interrogativo que Lejeune não consegue dar conta suficientemente: como descobrir que esse eu do texto é exatamente quem diz eu? Nesse ponto, uma problemática fundamental permeia o estatuto da identidade autobiográfica, sendo necessário que ele invoque uma série de alternativas para suprir a coincidência entre os eus. Então, Lejeune vai criar categorias. (1) A forma de linguagem pela qual a autobiografia se extravie, uma *narrativa em prosa*. A narração possibilita ao eu enunciar sequências de acontecimentos, explicar o passado e como os fatos e as ações vieram a se suceder; trata-se de uma força ilocutiva. (2) Por isso, é necessário situar o conteúdo dessa narrativa, a vida individual, a *história de uma personalidade*. O conteúdo da escrita autobiográfica identifica-se com as expressões do eu e a significação deste enquanto sujeito, isto é, tais expressões ocorrem no espaço da individualidade, da interioridade do sujeito que escreve. Portanto, seu “[...] conteúdo comunicativo voltar-se-á sobre a existência passada, isto é, sobre uma realidade externa ao texto [...] paradoxalmente em constante movimento, à busca de sua própria razão de ser: uma realidade interna ao texto, consequência mesma do processo de escrita.”<sup>240</sup>. (3) *A situação do autor*; aqui o porto seguro começa a se desmanchar, dado que essa posição precisa acionar uma identidade cujo nome do eu (a assinatura) remete a uma pessoa real. Para Lejeune nenhum pronome pessoal remete a um conceito, mas “[...] exerce simplesmente uma função, que consiste em remeter a um nome, ou a uma entidade suscetível de ser designada a um nome. [...] Todas as identificações acabam fatalmente convertendo a primeira pessoa em um nome próprio.”<sup>241</sup>. Esse é o estatuto precário da identidade proposta por Lejeune, porque a ancoragem referencial sempre envolverá um

---

238 Lejeune, 2008, p. 14.

239 Ibid., p. 14.

240 Remédios, 2004, p. 318.

241 Lejeune, op. cit., p. 21-22.

lugar de articulação entre o eu (pessoa) e o discurso. E, quando tratamos de uma obra, que podemos até entender como uma expansão de uma fala, toda essa questão se torna mais problemática: o nome – a assinatura – o autor – viabiliza tanto uma inscrição performativa do eu empírico prometendo referencialidade como uma forma de manutenção de si mesmo, quanto reitera outras questões: o autor é uma pessoa? Ou é aquele que escreve e publica uma obra?<sup>242</sup> Essa obra não está em um estatuto de realidade diferente dessa realidade ontológica e, por isso, o eu também não está inscrito neste estatuto literário? Arfuch nos instiga para outras questões problemáticas dessa posição: “[...] existem os pseudônimos, os desdobramentos, os entrecruzamentos pronominais — passagem à segunda, à terceira pessoa [...]”<sup>243</sup>, que deixam tudo mais cambiante. (4) E, por fim, a *posição do narrador*; reitera uma identidade do narrador com a personagem da história narrada pela perspectiva retrospectiva do discurso, e com o sujeito real. “Para que haja autobiografia, é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem.”<sup>244</sup>. Aqui novamente faz-se visível a falibilidade do critério da pessoa gramatical, uma questão que o próprio Lejeune admite, pois a narração em primeira pessoa pode ser usada no romance e não necessariamente remeter a critérios de autenticidade.

Depois de um longo trajeto teórico, Lejeune conclui que aquilo que ampara a autobiografia enquanto tal, não é esse devir biográfico da narração de uma vida dentro de uma temporalidade ancorada pelo nome próprio. Ele remonta ao lugar de onde partiu – a posição de leitor – estipulando esse lugar outorgado do outro, daquele que espia pela leitura uma condição factual de credibilidade. “O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro. As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção em honrar sua assinatura.”<sup>245</sup>. Não sobrou outro caminho para ele, diante da impossibilidade de ancoragem factual, que não fosse “[...] enfrentar um dilema filosófico que atravessa a história do autobiográfico, e propõe a ideia do pacto autobiográfico entre autor e leitor, desligando assim crença e verdade [...]”<sup>246</sup>. Fica a cargo do leitor o contrato identitário da autobiografia, este mesmo leitor que se afirmava, enquanto público moderno, naquele limiar devorador da intimidade privada.

---

242 Lejeune, 2008, p. 23.

243 Arfuch, 2010, p. 53.

244 Lejeune, op. cit., p. 15.

245 Ibid., p. 26.

246 Arfuch, op. cit., p. 53.

Logo, o pacto onomástico das obras autobiográficas é uma grande potência, pensando em seu sentido amplo, para cunhar alegoricamente o caráter biográfico do espetáculo, em razão de deixar em suspenso a ancoragem real com a verdade do que é espetacularizado. Em outras palavras, as obras póstumas de Ana Cristina Cesar elaboram um espetáculo da intimidade, sustentam o discurso produzido por ele numa perspectiva biográfica, no qual a proposta da correspondência entre literatura e vida é amplamente instigada, e o leitor compra e alimenta toda essa proposta. O leitor se entrega ao pacto de leitura que encena a intimidade real, da mesma forma que o público do *catch* se entrega ao espetáculo: o pacto é a validação da inteligibilidade perfeita do real.

### 3 NASCI PARA A VIDA, DE MORTE VIVI

*Quando eu morrer,  
 Anjos meus,  
 Fazei-me desaparecer; sumir, evaporar  
 Desta terra louca  
 Permiti que eu seja mais um desaparecido  
 Da lista de mortos de algum campo de batalha  
 Para que eu não fique exposto  
 Em algum necrotério branco  
 Para que não me cortem o ventre  
 Com propósitos autopsianos*

*Ana C.*

Como articulamos no capítulo anterior, as escritas do eu contemporâneas, enquanto um processo de subjetivação, desenvolvem-se através da visibilidade da vida íntima e privada, uma vez que, desde a ascensão burguesa, as fronteiras entre o público e o privado se desvaneceram e a intimidade insurgiu como potência intercambiante nesses espaços. A esfera íntima se tornou aquilo que constitui uma vida significativa e deve ser publicizada. Explicamos também o que seria o espetáculo da intimidade e seu *modus operandi*: através do espaço biográfico, expõe a intimidade, exhibe os momentos privados da vida e as questões próprias e recônditas do eu. Explora excessivamente todos esses elementos, buscando qualquer ângulo da vida do sujeito como algo significativo e consumível.

O espetáculo da intimidade também acarreta uma espécie de mitologia, seguindo o pensamento de Barthes: um discurso imagético construído no trabalho conjunto dos leitores-espectadores e do processo editorial das obras póstumas, no caso de Ana Cristina Cesar. A mitologia é propriamente a correspondência entre literatura e vida, ou melhor, um comprometimento ilusório e pactual com o real, no qual os leitores, assim como o processo editorial, validam o que se vê – a intimidade exposta – e não o que se crê. Em suma, se no *catch* se encena e espetaculariza a dor e o sofrimento, nas obras póstumas de Ana Cristina Cesar se encena e espetaculariza a intimidade.

Contudo, como esse espetáculo da intimidade ocorre especificamente nos livros póstumos de Ana Cristina Cesar? De qual contexto parte? Quais elementos incorpora em seu desdobramento? De que forma constrói um discurso imagético relacionando literatura e vida? Essas são algumas questões para as quais nos voltamos analiticamente agora. Para tanto, é

preciso considerar que a espetacularização recorre a várias estratégias para se constituir no processo editorial: estetiza o material selecionado, sustentado por um projeto gráfico. As fotografias e ilustrações são combinadas numa ordem específica com seus textos, traçando uma relação vida/obra. São feitas adições, nesse espaço, dos textos de terceiros que direcionam nosso entendimento da intencionalidade das obras, como também há a inclusão de textos de pessoas que conheciam Ana Cristina Cesar, que garantem uma credibilidade do ponto de vista biográfico. Trata-se, segundo a hipótese que desenvolvemos, de transformar Ana Cristina Cesar, fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certas tendências contemporâneas de visibilidade da intimidade.

Por isso, nos embasamos na pesquisa de Luciana Di Leone, em *Ana C.: as tramas da consagração*<sup>247</sup>, um trabalho sobre a canonização da poética de Ana Cristina Cesar, para situar o contexto em que se introduz o espetáculo. Di Leone analisa, de modo geral, as principais linhas narrativas e estratégias no processo de tornar Ana Cristina Cesar e suas obras um cânone da Literatura Brasileira. A autora investiga, para isso, a posição da poeta no campo da poesia marginal; as narrativas dominantes e totalizadoras sobre seu arquivo, principalmente, após a morte de Ana Cristina Cesar; além de empreender uma análise da fortuna crítica em sua confirmação da imagem sacralizante da poeta. Di Leone argumenta sobre a morte da escritora ter deixado um vazio que necessitou ser preenchido com uma imagem mítica de Ana C., transformando-a numa garota cuja sina é ser escritora, e que dispôs de uma vida exemplar. Esse movimento é, ao mesmo tempo, consequência da canonização da poeta, segundo Di Leone.

Considerando esse pressuposto, nossa discussão expande a argumento da teórica argentina sobre a morte de Ana Cristina Cesar ter deixado um espaço que demandava ser preenchido. Para isso, nossa hipótese produz a associação entre o silêncio e a morte, enquanto uma experiência a ser percebida esteticamente pelos leitores-espectadores, a qual ocasiona o espetáculo da intimidade. Nossos argumentos se fundamentam nas pesquisas em torno do silêncio promovidas por Susan Sontag<sup>248</sup> e Eni Orlandi<sup>249</sup>. Investigamos, também, apoiando-nos nas reflexões de Flora Süssekind<sup>250</sup> e Di Leone, os elementos martirológicos que o espetáculo da intimidade incorpora no seu processo, edificando um rosto, um nome e uma história de vida – todos elementos explorados excessivamente em suas propriedades íntimas –

---

247 Di Leone, 2008.

248 SONTAG, Susan. *A estética do silêncio*, 2015.

249 ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, 2007.

250 SÜSSEKIND, Flora. *Hagiografias*, 2007.

para sustentar o espetáculo. Por fim, examinamos o caráter das fontes primárias de Ana Cristina Cesar e sua ressignificação nas publicações póstumas.

### 3.1 29 de outubro de 1983

A morte sempre foi um evento. Da Idade Média ao século XVIII, segundo Philippe Ariès em *História da morte no Ocidente*<sup>251</sup>, a morte reproduz um certo cerimonial ritualístico, presidido pela multidão de parentes e amigos, constituindo quadros de encenação. “A morte no leito de outrora tinha a solenidade mas também a banalidade das cerimônias sazonais. Esperava-se por ela e todos se prestavam, então, aos ritos previstos pelo costume.”<sup>252</sup>. Sua instância é também atravessada por uma acentuação. A religião, por exemplo, exibe um fascínio mórbido sobre a morte<sup>253</sup>, que submete-a ao paroxismo.

Os homens das sociedades ocidentais modernas tendem, contudo, a dar à morte um sentido novo. “Exalta-a, dramatiza-a [...]”<sup>254</sup>, retórica que é, antes de tudo, sobre a morte do outro – o novo culto dos túmulos<sup>255</sup>. Na Modernidade, é possível visualizar uma necessidade de perpetuar a vida. A inovação do túmulo, como aponta Ariès, caracteriza bastante esse movimento. O túmulo adquire o caráter de propriedade, pertencendo ao sujeito que jaz ali e à sua família, “[...] vai-se, então, visitar o túmulo de um ente querido como se vai à casa de um parente ou a uma casa própria, cheia de recordações.”<sup>256</sup>. A recordação promovida tanto pela lápide que consagra a existência cessada, quanto pelas memórias do ser em vida quando se visita o seu túmulo, conferem uma espécie de imortalidade ao sujeito que se foi. Trata-se de um culto privado, na perspectiva familiar, mas também de um culto público, no que condiz à demarcação de um sujeito público que viveu, mantendo-o presente por meio da memória<sup>257</sup>.

A morte é uma força propulsora relacionada ao silêncio, que projeta todo o contexto de espetacularização da intimidade nas obras póstumas de Ana Cristina Cesar. Di Leone, em seu trabalho sobre a poeta, argumenta que “[...] do suicídio nasce o mito Ana C. [...] algumas narrativas nascem, outras ressurgem [...]”<sup>258</sup>. Esse processo promove o ingresso da poética da autora no cânone brasileiro, estipulando a narrativa da garota prodígio, e também desponta um

---

251 ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*, 2012.

252 Ariès, 2012, p. 68.

253 Ibid., p. 70.

254 Ibid., p. 66.

255 Ibid., p. 66.

256 Ibid., p. 77.

257 Ibid., p. 77.

258 Di Leone, 2008, p. 63.

reconhecimento institucional da importância da poesia de Ana C., com a criação de seu acervo no Instituto Moreira Salles. Se, nesse caso, Di Leone aponta como a morte foi um fator necessário para a consagração da autora, por deixar um vazio que promove a imagem estereotipada e mítica dela, consideramos que a morte é também um fator contextual que possibilita o espetáculo da intimidade em suas obras póstumas. Contudo, vamos começar com essa questão: quanto o silêncio figura na arte e na morte?

A transgressão do artista sempre foi um ponto de interesse para renovação da criação, com um infatigável compromisso com o novo, já que “[...] a história da arte é uma sucessão de transgressões bem-sucedidas.”<sup>259</sup>, como disse Susan Sontag em *A estética do silêncio*. O silêncio, nesse sentido, pode ser entendido como uma espécie de transposição radical dos valores humanos e artísticos, uma estratégia de transformação da arte<sup>260</sup>. O artista, num ímpeto de significativa mudança em sua produção – que está carregada de sentidos, necessidades, funções e expectativas – recorre ao silêncio para superar a própria criação. Enquanto essa relutância em se comunicar, ambivalente, o silêncio é o “[...] o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra.”<sup>261</sup>. Nesse ponto, a defesa do silêncio reside em sua versão ambiciosa de uma espécie de projeto mítico de libertação total: a libertação do artista, da arte, da obra, “[...] do espírito face à matéria, da mente face às suas limitações perceptivas e intelectuais.”<sup>262</sup>. Num contexto geral, o silêncio é uma maneira de trazer à luz novas formas de pensamento sobre aquilo que já existe<sup>263</sup>.

O silêncio se posta como decisão, pela óptica de Sontag, mas não existe de fato num sentido literal: ele é a experiência de um público, isto é, incide sobre o artista, mas na outra via da recepção, ele pode apenas ser percebido esteticamente pelo espectador<sup>264</sup>. Enquanto uma experiência, o silêncio toma-se como um sentido arquitetado, como propriedade ou elemento da obra em si<sup>265</sup>, e é por isso que o silêncio não ocasiona a simples cessão da arte, mas um movimento dela que gera diversos novos ímpetos.

---

259 Sontag, 2015, p. 10.

260 Sontag, 2015, p. 19.

261 Ibid., p. 9.

262 Ibid., p. 19.

263 Ibid., p. 19.

264 Ibid., p. 11.

265 Ibid., p. 12.



O estudo sobre o silêncio é amplo, aproximando-se de outros termos e sentidos para captar toda a sua potência. Se houvesse, por exemplo, um silêncio absoluto, este estaria relacionado “[...] ao inaudível; e à desconexão com o tempo, ao fim dos tempos.”<sup>266</sup>, como argumentou Deborah Castro em sua tese *Catálogo conceitual*. Isso faz arder na garganta uma sensação terrível e apavorante, “[...] é o terror metafísico do vazio, do nada, da solidão, do tédio [...]. Um mundo todo em silêncio não teria espaço para a vida do homem.”<sup>267</sup>. O silêncio, seja absoluto ou não, tem como um dos seus planos atestar a ausência. E, se a palavra – a linguagem – demarca a existência do ser, garantindo sua presença, como discutimos anteriormente, o silêncio conjura sua desapareição?

Primeiro devemos ter em mente que o silêncio absoluto não pode ser alcançado<sup>268</sup>. John Cage em sua canção 4’33<sup>269</sup> nos mostra como esse silêncio absoluto seria inexequível, porque em quatro minutos e trinta e três segundos de música, o que existe é uma ausência de notas, mas ao fundo um ruído incessante permanece, com pigarros e chiados. Essa é a máxima de Cage: “[...] mesmo numa câmara silenciosa, ainda ouvia dois sons: a batida de seu coração e o fluxo do sangue em suas tēmporas.”<sup>270</sup>. O silêncio absoluto não existe; sempre será perfurado pelo mínimo som ou pelo discurso.

É dentro desse amplo território que a morte está numa mesma via do silêncio. Se este último atesta a ausência, e aciona em negativo a presença, então ele está entre a presença e a ausência<sup>271</sup>. A morte também atesta a desapareição, algo que estava lá e se foi, a ausência do ser vivo. Ambos ativam o princípio de que, para enfim tomar as rédeas, é necessário a inexistência de algo agora substituído pelo silêncio e pela morte. Na soma, temos um silêncio produzido pela morte. E, nessa circunstância, ela também pode ser percebida como uma experiência estética pelo público, como um elemento que se agrega à poética de Ana Cristina Cesar. Armando Freitas Filho, em *Inéditos e dispersos*, reflete sobre sensação similar após o suicídio de Ana C.. Sua morte repentina fez com que “[...] tudo o que se relacionasse a ela ficasse em suspenso, indefinido.”<sup>272</sup>, como se fosse instaurado um silêncio, mas de forma alguma algo foi cessado. No caso de Ana Cristina Cesar, a possibilidade de dizer através da escrita foi interrompida.

---

266 CASTRO, Deborah. *Catálogo conceitual: poéticas em torno do silêncio*, 2016, p. 66.

267 Castro, 2016, p. 66.

268 Ibid, 2016.

269 CAGE, John. 4’33. Performance Original. Maverick Concert Hall, Nova York, 29 de agosto de 1952.

270 Sontag, 2015, p. 12.

271 Castro, 2016, p. 59.

272 FILHO, Armando Freitas. *Inéditos e dispersos*, 1998, p. 9.

Na visão de Eni Orlandi em *As formas do silêncio*, há uma relação complexa entre este e a linguagem. O silêncio não é um mero complemento da linguagem, ao passo que também não é autossuficiente<sup>273</sup>. Ele não se contrapõe à palavra ou ao som, mas é parte fundamental de sua composição. Para Orlandi, o silêncio é o impulso para a palavra existir, “no início é o silêncio. A linguagem vem depois.”<sup>274</sup>. Castro aproxima-se deste raciocínio refletindo-o como “[...] anterior à linguagem, é como o silêncio da anti-história, do caos que precedeu a origem de tudo [...]”<sup>275</sup>, referenciando o mito bíblico sobre o Verbo de Deus, aludido também por Orlandi. Sontag afirma que o silêncio existe num mundo pleno de discurso: “o silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso e um elemento em um diálogo.”<sup>276</sup>. Assim, entendemos que o silêncio é *significante*. Orlandi ainda aponta sua característica fundadora – não no sentido de originário –, mas ele é “[...] a garantia do movimento de sentidos. *Sempre se diz a partir do silêncio.*”<sup>277</sup>.

A linguagem, então, aponta sua própria transcendência ao silêncio e este por sua vez aponta para um discurso além dele<sup>278</sup>. É a alusão a esse espaço de ausência, antes preenchido com presença, palavra, vida e poesia, que aciona o próprio discurso a seguir-se depois do silêncio. Ele mesmo inaugura “[...] uma série de possibilidades de interpretação desse silêncio, *de imputação de discurso a ele.*”<sup>279</sup>. Este plano é exatamente o trunfo das obras póstumas de Ana Cristina Cesar: o silêncio deixado com a morte da poeta institui uma qualidade valorativa para sua arte, no qual se é necessário dizer a partir dele. Nas palavras de Sontag “[...] o silêncio permanente não nega a sua obra. Pelo contrário, de modo retroativo confere e acrescenta força e autoridade ao que foi interrompido [...] tornando-se uma nova fonte de sua vitalidade [...]”<sup>280</sup>. Isto é, o silêncio sempre implicará numa nova presença, promovido pelo discurso, pelas formas contrárias em que a ausência também é intimada o tempo todo.

Sontag esclarece que o silêncio mantém as coisas “abertas”. Auxilia o discurso que se insere a partir dele a atingir sua máxima integridade. Orlandi também aponta que ele traz um horizonte que aceita o deslocamento pelo qual todo silêncio “[...] sempre se remete a outro

---

273 Orlandi, 2007, p. 23.

274 Ibid., p. 27.

275 Castro, 2016, p. 59.

276 Sontag, 2015, p. 13.

277 Orlandi, 2007, p. 23, grifo nosso.

278 Sontag, op. cit., p. 20.

279 Ibid., p. 18, grifo nosso.

280 Ibid., p. 8.

discurso que lhe dá realidade significativa.”<sup>281</sup>. As noções do silêncio delineiam novas receitas para os atos de olhar, ouvir, ler e apreender a arte em si. Promove uma experiência de arte mais sensível e imediata. E as palavras pontuadas após o silêncio adquirem maior peso, “[...] começa-se a sentir mais plenamente a sua presença em um espaço dado.”<sup>282</sup>. No contexto de espetacularização da poesia de Ana Cristina Cesar, o silêncio de sua morte, como uma experiência estética, provoca, em resposta, a necessidade de perpetuar a sua vida e presença. Em razão disso, suas obras póstumas representam o discurso instaurado após o silêncio. Armando Freitas Filho, por exemplo, ao elaborar a publicação de *Inéditos e dispersos*, pontua: “este volume pretende ser um arremedo de resgate e consolo para que, num âmbito mais amplo, a ausência de Ana Cristina permaneça viva através de seu texto emocionalmente.”<sup>283</sup>. É o silêncio da morte que abre um enorme umbral mercadológico, no qual a associação entre vida e literatura se transforma na matriz dessas obras póstumas. Portanto, o silêncio da morte de Ana Cristina Cesar é fundamental para o espetáculo prosperar e se fazer necessário introduzir um discurso que substitua seu silêncio, pois a própria estética do silêncio da morte parece fazer desse processo alguma coisa incorrigivelmente viva<sup>284</sup>.

Para Sontag, a arte está aberta a uma multiplicidade de experiências sensíveis, e, muitas vezes, na prática, transcorre em uma decidida ênfase nas coisas comumente consideradas triviais<sup>285</sup>. E nem sempre é um processo ingênuo: na arte contemporânea há um caminho que compreende coisas, pessoas, obras de arte como mercadorias e, por isso, induz no público “[...] uma certa sequência de experiências: em primeiro lugar, despertar; depois, manipular e, finalmente, satisfazer as expectativas emocionais.”<sup>286</sup>. Esse cenário atravessa de tal forma os livros publicados após a morte de Ana Cristina Cesar, que não basta apenas suprir a ausência da poeta, já que, diante da sociedade cuja interação se converte no insólito fenômeno da visibilidade, para existir é preciso uma exibição e exploração acentuada de todos os elementos relacionados à vida íntima e privada.

Neste espetáculo transparece o processo citado por Sontag: “[...] pode produzir a necessidade de preencher todos os espaços com objetos de peso emocional [...], ou com amplas áreas de cor apenas modulada, ou com objetos uniformemente detalhados;”<sup>287</sup>. E,

---

281 Orlandi, 2007, p. 24.

282 Sontag, 2015, p. 21.

283 Filho, 1998, p. 9.

284 Sontag, 2015, p. 14.

285 Ibid., p. 26.

286 Ibid., p. 27.

287 Ibid., p. 28.

nesse contexto, Sontag se pergunta se, diante do silêncio, existe alguém que queira dizer realmente tudo o que pode ser dito<sup>288</sup>. Não sabemos se a melhor resposta, a mais justa ou a mais correta, seria negativa. Todavia, podemos apostar que, no ideal ascendente de cultura moderna e contemporânea, existe a ambição de tudo dizer e de tudo revelar. Neste mundo de exibição, as pessoas estão “[...] ansiando dizer “tudo” (desse modo, entre outros resultados, estão minando ainda mais a desmoronante distinção entre os esforços públicos e privados, entre informação e segredos).”<sup>289</sup>. Nesse sentido, podemos entender os livros póstumos de Ana Cristina Cesar como dispositivos de promoção da intimidade elevada ao paroxismo, relevando tudo aquilo que foi resguardado, a fim de suprir as maneiras pelas quais se orquestram os modos de interação social na contemporaneidade – com uma subjetividade constituída na visibilidade. Nessas circunstâncias, visualizamos a sequência de experiências apontadas por Sontag, que termina suprindo exatamente as expectativas dos leitores-espectadores acerca da publicidade da intimidade.

O ponto fundamental de nossa investigação e nossa principal aposta é: as obras publicadas após o suicídio de Ana Cristina Cesar, ao serem pensadas em conjunto, enquanto o espaço biográfico da autora, colocam em ação o espetáculo da intimidade. E, em nossa alegoria sobre o *catch*, temos, como característica essencial do espetáculo, o signo imagético encenado pelos gestos dos lutadores, alimentado e validado, sobretudo, pelos espectadores. No caso dos exemplares da poeta, o espetáculo promove também esse signo com o discurso que é instaurado – e valorizado – a partir do silêncio de sua morte, discurso este que também é um novo horizonte de expectativa do espaço biográfico da autora. Esse discurso imagético trabalha mediante a aproximação entre literatura e vida, e para isso – ou por isso – ele articula “um rosto” com as fotografias estampadas nas capas das obras, ou com o próprio livro póstumo *Inconfissões*. “Um nome” que é o suporte do espetáculo, o “produto do rito de instituição inaugural que marca o acesso à existência social [...]”<sup>290</sup>. E “uma história de vida”, que referencia um sujeito real que viveu e que morreu. Esses três pilares, desenvolvidos por esse discurso imagético que o espetáculo constrói, são explorados exacerbadamente, publicizando todo o caráter íntimo que encapa as fotografias, os manuscritos, os poemas que se supõem ser confissões recônditas do eu, pois é ali, naquelas páginas, que se tem a promessa da presença que afugenta a desapareção de Ana.

---

288 Sontag, 2015, p. 21.

289 Ibid., p. 22.

290 Bourdieu, 2006, p. 188.

Devemos lembrar que o leitor está intimamente ligado à linguagem, ao discurso. Em razão disso, a publicização da intimidade valida o que não foi dito, presentificando a figuração subjetiva de Ana Cristina Cesar a partir da leitura dessas obras. Ou então retomando Arendt, ser visto e publicizado é o que garante a existência comum. Não podemos esquecer, contudo, que o discurso pode esclarecer, liberar, confundir, exaltar, corromper e criar<sup>291</sup>. Esse espetáculo não é, pois, apenas a forma de suprir toda e qualquer necessidade do público em acessar o privado do sujeito, como interesse social, mas também é, ele próprio, um fenômeno da contemporaneidade, na qual esse tipo de manifestação literária transpõe a forma pela qual se constitui a sociedade, sua composição interacional e suas práticas. É a espetacularização do espaço biográfico de Ana Cristina Cesar, produzindo o desdobramento sem pausa do biográfico<sup>292</sup>.

### ***3.2 Procuvo uma vez mais ouvir-te respirando no silêncio que se faz agora***

Nas publicações póstumas dos poemas de Ana Cristina Cesar um detalhe importante acompanha a espetacularização da intimidade. Sibilia argumenta que, na contemporaneidade, nas obras que tomam o eu como objeto “[...] não se trata mais de um narrador à moda antiga, mas tampouco de um autor à moda burguesa.”<sup>293</sup>. Apesar de semelhantes, uma imensa distância assoma entre a subjetividade acionada pelo espetáculo da intimidade e aquela das escritas do eu que se sustentavam no âmbito privado: o espaço biográfico de Ana Cristina Cesar, desenvolvido mediante a junção de suas publicações em vida e póstumas, não parece enfatizar a função do narrador, mas a ideia da poeta como protagonista – protagonista dos livros, da vida vivida, do espetáculo, e da morte. Nesse sentido, para traçar o tipo de transformação que queremos ressaltar, poderíamos dizer que as sessões solitárias de autoconhecimento estampadas por Montaigne, ou mesmo a necessidade identitária que perseguia Rousseau, foram substituídas por um culto ao protagonista, que só pode ser mantido através do espetáculo. Em outras palavras, a subjetividade de Ana Cristina Cesar tornou-se um produto fabricado pelo espetáculo, destinado a validar a relação correspondente entre literatura e vida.

---

291 Sontag, 2015, p. 20.

292 Arfuch, 2010, p. 75.

293 Sibilia, 2016, p. 71.

Flora Süssekind, em seu ensaio *Hagiografias*<sup>294</sup>, debruça-se sobre um questionamento acerca do exercício da crítica literária brasileira no regime pós-64. Em sua crítica, algumas figurações martirológicas poderiam ser avistadas tanto na escrita de alguns poetas, como nos movimentos de produção e recepção das obras, sobretudo naqueles projetos literários que abriam margem a uma ampla captação de elementos autorreferentes. Süssekind identifica, tomando como análise três grandes nomes de poetas brasileiros ativos dos anos 70 adiante – Ana Cristina Cesar, Paulo Leminski (1944-1989) e Casaco (1944-1987) –, uma certa tendência à sacralização da própria figura subjetiva, na qual as obras poderiam, de alguma maneira, aludir à morte num tom apreciativo<sup>295</sup>.

Luciani Di Leone explora como, nos artigos do dia seguinte à morte de Ana Cristina Cesar, sobre a ordem do discurso pairava uma energia martirizada: “por que saltou para morte uma autora tão bonita, refinada e talentosa?”<sup>296</sup>. *Inéditos e dispersos*, como a primeira publicação após o suicídio da autora, exibe muito bem um tom de luto e de homenagem, que aciona um ar penoso acerca das experiências corporais dolorosas que levaram a autora ao suicídio. Tudo isso é arquitetado com as fotos em preto e branco no final do livro, a cronologia da vida da autora, a sistematização dos seus poemas em datas. Nessa primeira obra póstuma se inicia um projeto literário que referenda “[...] certo martirólogo como modo favorito de leitura da vida e da obra.”<sup>297</sup>, já que a necessidade de consumo sobre a vida do outro ganha muito mais força, e dispõe de maior interesse comum do público, quando uma boa dose de tragédia envolve toda a questão. Numa ignominiosa realidade, esse movimento revela toda a publicidade que a morte de Ana Cristina Cesar acarretou para sua escrita do eu.

Süssekind aponta que, no caso de Ana Cristina Cesar, “[...] a morte prematura vira critério valorativo e se projeta sobre seus mais ínfimos aspectos, quase pré-determinando uma linha lutuosa de apreciação.”<sup>298</sup>. Por isso, a morte e o silêncio que ela projeta, inflamados com o olhar do martirólogo, introduzem um conceito de busca por parte dos leitores, num trabalho de encontrar nas páginas dos livros póstumos possíveis respostas e enigmas, a fim de suprir uma espécie de deleite antropológico da vida e da morte do outro, ou – como também – apenas acessar um espectro da presença da poeta. O espetáculo da intimidade justifica-se,

---

294 Süssekind, 2007.

295 Süssekind, 2007.

296 Gonçalves, 1983, apud Di Leone, 2008, p. 58.

297 Süssekind, 2007, p. 10.

298 Ibid., p. 10.

portanto, através desse estado mártir despontado com a morte trágica de Ana Cristina Cesar. É, inicialmente, um espetáculo sobre a intimidade da morte.

No livro *Inéditos e dispersos* esse martirologio se desenvolve a partir da linha cronológica. Logo no sumário, há algumas divisões que parecem, a princípio, confusas.

1961-72 / 11  
 1975-79 / 77  
 1979-82 / 103  
 1982-83 / 141<sup>299</sup>

Mas numa leitura mais atenta descobrimos que se tratam de datas. Armando Freitas Filho, responsável pelo acervo de Ana Cristina Cesar, organizou esse livro selecionando poemas, prosas poéticas, desenhos, fragmentos de diários, histórias ilustradas da autora datadas de seu momento criança até pouco antes de sua morte. Ele ordenou cronologicamente cada um desses textos, divididos nesses blocos (1961-72). De imediato, pode ser captada uma tentativa inocente de reconstituir o percurso poético da autora, mas no decorrer da leitura, essa mesma cronologia abre caminhos para enquadrarmos o território que permeia nossa pesquisa: a relação entre literatura e vida.

Os escritos de Ana Cristina Cesar se caracterizam por muitos traços autorreferenciais, como apontamos, sustentada com os elementos acionados por ela em seus poemas, que correspondem a momentos vivenciados, como viagens, intercâmbios e os trabalhos em que atuou, além da insistente mobilização na poesia do pronome eu e de seu nome próprio. Todos esses elementos são apropriados por meio dessa cronologia, desligando as distinções entre os estatutos que separam a literatura da vida, de forma a fazer alusão ao enquadramento dos poemas como fragmentos da biografia da autora. Isto é, supõe-se que os conteúdos desses poemas são como vivências externalizadas na escrita. Arfuch aponta que as vivências, ao serem colocadas numa cronologia, reiteram a unidade de uma totalidade de sentido, “o conteúdo permanente do que foi vivido”<sup>300</sup>. Cada poema abastado de datas sequenciais representa a unidade mínima de significado que se tornou evidente para a consciência do eu, para sua assimilação subjetiva. “O vivido é sempre vivido por nós mesmos, e faz parte de seu significado que pertença à unidade desse nós mesmos. [...] A reflexão autobiográfica [...] na qual se determina seu conteúdo significativo fica fundida no conjunto do movimento total que ela acompanha sem interrupção.”<sup>301</sup>. Em outras palavras, os poemas considerados vivências

---

299 Filho, 1998, p. 9.

300 Arfuch, 2010, p. 38.

301 Ibid., p. 38.

fazem referência à articulação orgânica e interna da vida, ao passo que sua continuação ininterrupta no livro *Inéditos e dispersos* sinaliza tanto uma suposta linearidade biológica da vida, como ao todo assimilado dela, de forma que a conjunção de todos esses textos, unificados pela linha cronológica apresentada no livro, constitui uma espécie de narrativa de vida traduzida como a história de vida de Ana Cristina Cesar.

Barthes, em *O rumor da língua*<sup>302</sup>, reflete sobre essa questão, argumentando que a obra que traz esse discurso da referencialidade elabora um efeito de realidade, o qual se desenvolve com estratégias de escrita e organização textual. Nesse caso, Barthes refere-se a uma ilusão referencial que é formulada pela inclusão desses elementos – como as datas nos poemas – que não são necessariamente relevantes para a obra, mas operam como um marcador referencial a dar credibilidade à cronologia que se propõe e o sentido que ela libera<sup>303</sup>. Barthes ainda complementa sua ideia argumentando que esse processo é ainda mais complexo devido a essa estruturação não representar uma mímese vivencial, mas assumir para si a função de construir um espetáculo de uma vida<sup>304</sup>, no qual a escrita projeta regras particulares de elaboração da história. O estatuto das obras que tomam o eu como objeto é ambíguo, “[...] sempre transitando a frágil fronteira entre as belas artes textuais e o documento extraliterário de valor meramente testemunhal, acerca de uma forma de vida [...]”<sup>305</sup>. Assim, essas escritas encontram-se numa jornada dupla, entre história e ficção que, no caso da poética de Ana Cristina Cesar, deixa explícito na cronologia dos poemas um tom melancólico, que pode ser relacionado à própria história de vida e de morte da autora.

Mas, para além do trabalho ativo do livro em estabelecer uma “história de vida” de Ana Cristina Cesar, essa articulação cronológica abre espaço para interpretações martirológicas decorrentes de uma espetacularização terrível da intimidade que perpassa a morte da autora. Deliberadamente, uma perspectiva psicologizante paira sobre seu suicídio e sobre todas as respostas, direcionamentos e segredos íntimos que supostamente podem ser avistados na cronologia dos poemas. Di Leone aponta, por exemplo, que nessa organização cronológica alguns textos passam a “[...] liberar cargas significativas que, de uma forma ou de outra, seriam anúncios da morte trágica.”<sup>306</sup>. Na mesma linha de raciocínio, Süsskind sugere que “[...] talvez valesse a pena verificar, [...] quantos dos artigos e das teses sobre a

---

302 BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, 2004.

303 Barthes, 2004, p. 177.

304 Ibid., p. 177-178.

305 Sibilía, 2016, p. 79.

306 Di Leone, 2008, p. 61-62.



sua poesia [de Ana Cristina Cesar] contêm suicídio, salto, melancolia, paixão, morte ou expressões semelhantes [...] indicando inequívoca preferência por uma patologização temática.”<sup>307</sup>. Posta-se, portanto, um *obscurantismo biografílico*, tão preocupante para a poeta.

A organização dos textos nessa linha cronológica elaborada por Armando Freitas Filho incita o leitor a traçar, deliberadamente, referências diretas entre a vida e a literatura de Ana Cristina Cesar. O livro *Inéditos e dispersos*, dessa forma, pode se converter em um suposto espaço de vestígios dessas referências. Numa prosa poética datada em 23.7.83, praticamente três meses antes de sua morte, Ana Cristina Cesar escreve

Parece que há uma saída exatamente aqui onde eu pensava que todos os caminhos terminavam. Uma saída de vida. Em pequenos passos, apesar da batucada. Parece querer deixar rastros. Oh yea parece deixar. Agora que você chegou não preciso mais me roubar. E como farei com os versos que escrevi?<sup>308</sup>

É possível traçar uma linha interpretativa que associa esse poema com uma inquietação íntima do eu, ao encontrar-se, há pouco, no lugar de desistência – *os caminhos terminavam. Uma saída de vida*. Mas, nesse cenário, o fim voluntário da vida não é a única via. Outras interpretações também seriam possíveis: a escolha final em sobreviver, ou uma ressignificação da vida na morte. Ainda assim, alguns elementos desse poema abrem margem para este ser vinculado à temática do suicídio: *não preciso mais me roubar*, verso que pode aludir à ideia do eu roubar a si mesmo, sua própria vida, com a morte voluntária. Essa inquietação entre a vida e a morte pode ser corroborada, também, duas páginas depois, com um poema em que Ana Cristina Cesar escreve viver de “hora em hora, com muito temor.”<sup>309</sup>, transparecendo o tom melancólico no decorrer da leitura.

Todavia, o que garante essa linha interpretativa de patologização temática não é unicamente o conteúdo dos poemas, mas principalmente as projeções conferidas a eles na composição da obra. Por que Armando Freitas Filho selecionou especificamente esses poemas com potenciais cargas de significação sobre a temática da morte, dentre todos os diversos textos de Ana Cristina Cesar, para compor esse livro de homenagem à poeta, apenas dois anos após o seu suicídio? Seu trabalho de seleção dos textos e também a vinculação desses textos com uma cronologia de vida promovem o caminho para as referências diretas que colocam em pauta as circunstâncias da morte da autora. *Inéditos e dispersos* se torna um rastro confessional de um sujeito decidindo entre viver e morrer.

---

307 Sússekind, 2007, p. 10, grifo nosso.

308 Cesar, 1998, p. 181.

309 Cesar, 1998, p. 184.

É necessário, entretanto, para tornar plausível a análise literária com referências diretas que a história de vida da autora seja transportada para dentro do poema durante a leitura e interpretação. Uma associação deste tipo só pode ser traçada de forma primária se o leitor conhece de antemão a biografia de Ana Cristina Cesar. E, nesse processo, a interpretação do próprio poema é relativizada, senão, reduzida à história de morte trágica da poeta. Por meio das estratégias editoriais, o livro abre espaço para apreender a morte da poeta, assim como a vida, como um espetáculo consumível, no qual autópsias literárias podem servir de base para responder uma questão de ordem psicológica. Esse efeito se deixa ver, por exemplo, nesses versos: “tenho arrumado os livros/ ligo para os outros / de que nos reencontramos”<sup>310</sup>. Dentro da arrumação do livro póstumo, a interpretação do poema e desses versos preza sempre por um significado ligado a um sentido maior: o fio entre a vida e a morte, a obra e a vida. E como sentido final dessas interpretações, esclarece-se o ponto em que insistimos aqui: toda essa proposta psicologizante e martirológica é uma forma de conceder aos poemas e à sua organização cronológica uma qualidade íntima e espetacularizada, pois é a instância da morte, os motivos para tal e as questões mais recônditas e privadas do *eu*, que beiram o incomunicável, o alvo de toda essa autópsia.

No livro *Inconfissões*, é mantido o mesmo movimento martirológico com tom lutuoso, espetacularizando a história de vida de Ana Cristina Cesar. Em uma relação entre uma fotografia da poeta complementada com um poema, uma alusão à vida perdida é traçada. Na foto, em preto e branco, um poema nomeado *último adeus II*, também aparece na mesma página.



Fig. 1. Ana Cristina Cesar em Brasília, janeiro de 1977. *Inconfissões*, p. 86.

O navio desatraca

---

310 Cesar, 1998, p. 196.

imagino um grande desastre sobre a terra  
 as lições levantam voo,  
 agudas  
 pânicos felinos debruçados na amurada

e na *deck chair*  
 ainda te escuto folhear os últimos poemas  
 com metade de um sorriso<sup>311</sup>

Nesta página, poderíamos dizer que o poema em questão é extraviado. Trata-se de um poema da própria Ana Cristina Cesar, publicado pela primeira vez em *Cenas de abril*<sup>312</sup>, mas ele é ressignificado ao colar-se com a fotografia da autora. À primeira vista, enquanto leitores, somos direcionados a pensar que este é um poema de um outro autor, escrevendo sobre a Ana Cristina Cesar, seguindo o padrão do livro em associar textos escritos por conhecidos e amigos da autora com as suas fotografias. Esse movimento estimula a ideia de ausência, atestada com a morte da poeta, porém, trabalhada de modo apreciativo. *O navio desatraca* alude à própria ideia de partir – *o último adeus*. E, ao referendar o partir como a ausência da morte, tem-se como resultado os grandes *desastres* que atuam sobre a terra, que podem, nesse caso, ser traduzidos no próprio luto e a maneira trágica pela qual foi instaurado. Mas a segunda estrofe desse poema se metamorfoseia das palavras penosas para um tom apreciativo do partir – próprio do êxtase da recordação. Instala, para os leitores, a ideia de uma memória, de alguém sentado na *deck chair* observando Ana Cristina Cesar *folhear os últimos poemas*. E nessa memória, o sorriso da fotografia é o ponto de destaque, é aquilo que caracterizou os últimos momentos da poeta – e não a morte, o desastre, ou a dor – uma vez que ele é estampado, valorizado e reafirmado na fotografia da autora.

Todo o cenário martirologio é uma eficaz estratégia para dramatizar a morte de Ana Cristina Cesar, atribuindo à poeta sua posição de protagonista no drama. O espetáculo da intimidade da morte da autora é um processo metonímico: há a substituição da obra pela figura de sua própria criadora. A cronologia dos poemas se estabelece para encenar uma história de vida desta protagonista, produzindo a relação entre literatura e vida. E, nesse discurso produzido pelo espetáculo, o trabalho com o nome da poeta também tem caráter de sustentação. No livro *Poética*<sup>313</sup>, o nome é constantemente entoado. Primeiro na capa do livro, “Ana Cristina Cesar” consumado com uma fotografia da autora transformada pela *pop art* – o rosa e o azul vivo da capa garantem certo destaque para o exemplar.

311 Cesar, 2016, p. 86.

312 CESAR, Ana Cristina. *Cenas de abril*, 1979.

313 Livro organizado por Armando Freitas Filho, com os poemas e prosas de Ana Cristina Cesar. *Poética*, 2013.

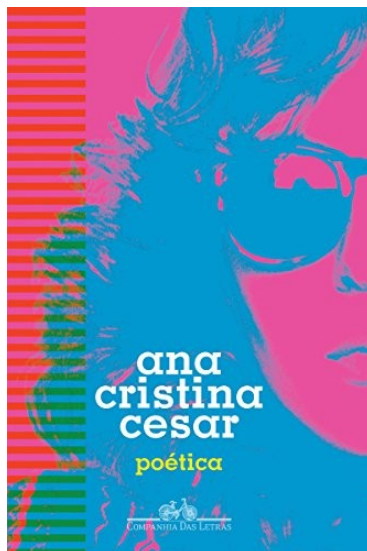


Fig. 2. Capa do livro Poética, edição Companhia das Letras, 2013.

Depois, na apresentação da obra, escrita por Armando Freitas Filho, ele começa também pelo nome:

ana cristina cruz cesar  
 ana cristina cesar,  
 ana cristina c.,  
 ana c.,  
 ana<sup>314</sup>

Essa pirâmide invertida, para além da simbologia ao estreitamento, que metaforicamente pode traçar uma ideia no leitor de adentrar cada vez mais a intimidade, despindo pouco a pouco as camadas do nome – obstáculos para a aproximação –, também retrata o sentido explícito da diferença entre “Ana Cristina Cruz Cesar” e “Ana”. O primeiro nome, Ana, sem nenhum acompanhamento de sobrenomes, transpõe para os leitores a contenção caída da intimidade, que é ao mesmo tempo a chamada de toda a obra. “Ana” é alguém que conheceremos a partir da leitura a seguir; estampa toda a aproximação que se espera ver naquelas páginas. Não, não lemos sobre Ana Cristina Cruz Cesar, mas sobre Ana Cristina Cesar, nossa Ana.

Bourdieu argumenta que o nome pode ser considerado uma forma de edificação, porque esclarece um processo de totalização e unificação da figura subjetiva – eu. O nome é um designador rígido, pois se põe como um ponto rígido no mundo em movimento, que estipula o predicado suficiente para determinar uma identidade<sup>315</sup>.

Por essa forma inteiramente singular de *nominação* que é o nome próprio, institui-se uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo

314 Filho, 2013, p. 7.

315 Bourdieu, 2006, p. 186.

biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como *agente*, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis.<sup>316</sup>

Para o espetáculo da intimidade, o nome de Ana Cristina Cesar é, pois, uma simbologia que garante credibilidade e verificação para o discurso instaurado com os exemplares póstumos após a sua morte. E não apenas: assegura também a constância através do tempo, em razão de ser uma forma de conjurar a desapareição. Acompanhando Bourdieu, sabemos que o nome próprio é o atestado visível da identidade, “[...] de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais [...]”<sup>317</sup>, como biografias, livros póstumos e arquivos. O nome também atua como marcador base, no qual, mesmo se os discursos sobre a Ana Cristina Cesar e sua poética modificarem-se com o tempo – algo a que toda obra literária e figurações subjetivas estão sujeitas –, ainda poderão ser validadas pelo nome, um denominador rígido<sup>318</sup>. Portanto, o discurso sobre o outro e a história de vida que se prende a esse nome, mesmo variando segundo a qualidade social do mercado no qual é oferecido, ainda carrega seu caráter edificante. O nome, enquanto objeto de sustentação desse discurso, não é, senão, a apresentação pública e, logo, “[...] a oficialização de uma representação privada”<sup>319</sup> e íntima da vida pelo espetáculo.

### 3.3 *Quem é a loura donzela, que se chama Ana Cristina?*

O espetáculo da intimidade, como discutimos, instaura um discurso imagético que encena a intimidade e está profundamente relacionado com a corporeidade, como a imagem do corpo do lutador de *catch*, ou como a imagem do *ser* que viveu. Para tanto, as fotografias de Ana Cristina Cesar constituem uma potente matéria para traçar um caminho que busca a coincidência entre literatura e vida.

Eucanaã Ferraz, organizador do livro *Inconfissões: uma fotobiografia de Ana Cristina Cesar*, propõe, em sua apresentação sobre a obra, uma trama de leitura desta. Ele afirma que nós, enquanto leitores-espectadores, “[...] vendo as fotos de um escritor, perguntamo-nos se algo nelas se cola – no sentido de ajuste, mas sobretudo de revelação – a seu texto, levando-o a um grau mais alto, aditando-lhe uma camada a mais de significação.”<sup>320</sup>. Para ele, as fotos

---

316 Bourdieu, 2006, p. 186.

317 Ibid., p. 187.

318 Ibid., p. 187.

319 Bourdieu, 2006, p. 189.

320 Ferraz, 2016, p. 10.

posadas de um escritor diante da câmara, fingindo escrever, não passam de um pequeno gesto teatral do qual aceitamos e compreendemos o caráter de ficcionalidade, conscientes de que ali não está, de fato, o momento da escrita. Contudo, naquelas fotos que constituem o arquivo pessoal do escritor, de sua intimidade, seria possível, talvez, ver na fotografia uma forma de expandir a imagem do escritor e, com isso, “[...] nos dar outra chave para lhe adentrar a escrita.”<sup>321</sup>, de uma forma que não foi possível antes.

Segundo Ferraz, nas fotografias nós arriscamos

[...] uma espécie de empresa metafórica, como se pudéssemos mover a imagem para um âmbito que não o da visibilidade absoluta, e no qual descobriríamos uma semelhança subentendida entre foto e texto. Acreditamos que seria possível, por exemplo, ir ao encontro de uma coincidência entre o silêncio da imagem e a voz do eu que fala nos poemas.<sup>322</sup>

Talvez porque supomos que ali, naquelas imagens, reside uma espécie de dizer que perpassa a própria intimidade do momento capturado pela câmara, entendendo a fotografia também como um processo de subjetivação, assim como ocorre com a escrita. Ou seja, saímos em busca de superar a visibilidade dessas fotos, tornadas públicas para todos, e ir atrás de conexões que somente o leitor, junto de seu autor, num trabalho totalmente íntimo e individual, poderia elaborar.

Mas Ferraz se assegura de não declarar essa coincidência. Ele aponta que “a fotobiografia é um documento errático e parcial”<sup>323</sup>, no qual seu próprio processo de produção admite a constituição de um perfil,

[...] este é sempre parcial, já que sua composição implica escolhas e, com elas, vazios: faz-se do que se aproveitou, mas também do que ficou de fora; da parcimônia aqui, do excesso adiante; do que ganhou destaque e do que pareceu irrelevante; e há, para o fotobiógrafo, a fantasmagórica suposição de que deve haver algumas muitas! ou fotos excepcionais das quais desconhece a existência e que um dia virão à tona para lhe mostrar a precariedade do retrato que compôs. Mesmo o projeto gráfico tem uma natureza narrativa própria. Portanto, esta é, de Ana Cristina Cesar, uma obra incompleta e, sem hesitação, algo ficcional.<sup>324</sup>

Nada disso, entretanto, impossibilita a fotobiografia de produzir um efeito de perfil que promova a correspondência entre a imagem, a escrita e o corpo. É interessante pontuar que, muito embora a obra em questão seja admitida no seu parecer ficcional, ainda deixa incólume o caminho à coincidência entre literatura e vida, ou nesse caso, entre literatura, vida e

---

321 Ferraz, 2016, p. 10.

322 Ibid., p. 10.

323 Ibid., p. 11.

324 Ibid., p. 11.

imagem, ou melhor: a despeito das precauções do organizador, o livro trabalha efetivamente para traçar essa linha discursiva de correspondências entre biografia e poesia.

Susan Sontag, em sua conhecida obra *Sobre a fotografia*<sup>325</sup>, argumenta que “a gênese mecânica das imagens e a eficiência dos poderes que elas conferem redundam numa nova relação entre imagem e realidade.”<sup>326</sup>. Essa associação se torna possível uma vez que a fotografia estabelece uma primitiva relação de identidade entre imagem e objeto, algo que o pacto autobiográfico tal como compreendido por Lejeune tenta produzir através da escrita. Mas a fotografia detém um poder que nem mesmo a mais autêntica e sincera escrita do eu poderia assegurar: a imagem tem um caráter próprio de objeto único, consubstancial a seu tema fotografado. A foto “[...] não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema;”<sup>327</sup>. O livro *Inconfissões*, nesse contexto, faz referência a essa relação primitiva. As imagens recebem grande importância na construção significativa da realidade, são supostamente um testemunho do acontecido e do vivido e, por isso mesmo, são exploradas excessivamente e objetos de interesse do espaço biográfico.

Sibilia afirma, fundamentada na reflexão de Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo*<sup>328</sup>, que as imagens “[...] recobrem toda a superfície do mundo e se banham indefinidamente em sua própria glória”<sup>329</sup>. Isto é, mesmo que tenhamos consciência das diversas subversões que as imagens produzem da realidade, pela sua própria gênese – jogo de luz, sombras, ângulos, poses e cenários – a sociedade do espetáculo (e aqui se inclui nosso próprio espetáculo da intimidade) constitui bem mais do que um conjunto de imagens: “[...] é a transformação do mundo nessas imagens. E mais ainda: é capital num grau tal de acumulação que se transforma em imagem.”<sup>330</sup>. O espetáculo da intimidade, direcionado pelos organizadores de cada livro póstumo de Ana Cristina Cesar, recorre às fotografias da poeta para edificar a imagem – o rosto real – que a representa. E, nesse ponto, aquela coincidência que os leitores insistem em fazer, que Ferraz aponta no início de seu texto, funciona como um pacto: o leitor-espectador valida essa imagem, tanto quanto o trabalho editorial também o faz, e ambos desligam, assim, a crença e o dever da verdade, de maneira similar àquela do espetáculo de *catch*.

---

325 SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*, 2012.

326 Sontag, 2012, p. 123.

327 Ibid., p. 121.

328 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, 1972.

329 Sibilia, 2016, p. 68.

330 Ibid., p. 68.

As fotografias, em *Inconfissões*, são condicionadas com textos de terceiros sobre Ana Cristina Cesar. No espaço biográfico, outros objetos referenciais também são reconhecidos e incluídos na significação biográfica sobre determinado escritor. Dito isto, tanto as fotografias de Ana Cristina Cesar, quanto os textos descritivos sobre essas fotografias, elaborados por outras pessoas que eram parentes e amigos da poeta, são fontes importantes para compor o espaço biográfico. Embora esses textos não sejam escritos do eu, são escritas que remontam ao eu estampado nas fotos, sobretudo, de um eu que escrevia sobre si. Num texto de Alice Sant'Anna, Francisco Alvim e Heloísa Buarque de Hollanda, avistamos três perspectivas que são adicionadas às fotografias de Ana Cristina Cesar. A primeira é uma foto da poeta em uma viagem, em 83, com o texto de Sant'Anna, a segunda é da autora dentro do carro, com as palavras de Alvim sobre o momento captado, e a terceira imagem é de Ana Cristina Cesar com Hollanda, associada a uma descrição sobre o que se passava na época daquela foto.





A foto é de 83. Tinha muita coisa em volta, barcos no meio da rua, um fusca amarelo, casas empilhadas, janelas abertas e fechadas, antenas de TV. Gente sem pressa, roupas de verão, uns conversando, outro sentado esperando o dia passar. Mais do que isso, não sei se ela contaria. Parece um sonho, talvez pelas cores. Telhados de palha, rotisseries, placas, árvores magras lá no alto. O tempo estava bom. O que aconteceu antes da foto, se ela tinha fome, se entrou numa das lanchonetes, se pediu uma empanada, se comeu com gosto. Se minutos antes estava dentro do barco, se ainda ia pegar o barco, se normalmente enjoava em barcos. Se tinha dormido bem, se o passaporte estava dentro da bolsa, se comprou uma lembrancinha. Se não sentia calor debaixo daquela blusa vermelha, um pouco quente para a estação, o que se passava por trás dos óculos escuros. Se o hotel era razoável, quantos dias ainda restavam até o fim da viagem, se mantinha um diário. Se já queria ir embora, se o tempo custava a passar. A boca sem expressão, essas coisas. O prazer de decidir, de partir (num barco?), ou de escolher ficar, mas poder mudar de ideia a qualquer minuto. Nunca ficar por ficar (seria um pecado). Ser lago, montanha. Na foto quase não dá pra ver, melhor então deixar em aberto? Se bem que não sei se ela contaria. Uma das últimas fotos dela, é possível. Por que não sorria pra câmera, se estava contente. Contente ou angustiada, se uma coisa elimina a outra, se tem diferença. Se queria voltar pra casa ou se não queria voltar nunca mais. Parece um sonho, não tinha muito sentido, talvez pelas cores. A foto é de 83, fevereiro. Ir embora o tempo todo, sem parar. Se tinha algum segredo, se sempre teve, e qual era. Se contaria (claro que não). O que escondia por trás dos olhos da menina séria, a mais discreta do mundo.

*Alice Sant'Anna*

Fig. 3. Ana Cristina em Valparaíso, Chile, fevereiro de 1983. *Inconfissões*, p. 26.  
Fig. 4. Texto de Alice Sant'Anna. *Inconfissões*, p. 27.



~~A foto é a tirada por Clara.~~ Ana olha para trás, Clara bate a foto. No para-brisa, com uma aparência de interior de cratera, a meia parede da cidade. Em Brasília, todo automóvel tem seu momento de espaçonave. Este parece que decola de dentro de um vesúvio.

Talvez prefira outro fundo, o de uma segunda foto, provavelmente batida em seguida, em que a luz igualmente estourada joga parte qualquer da cidade contra o para-brisa: três ou quatro blocos de edifícios que passam se apagando, ofuscados.

Ana — volto à primeira foto — ri, sorri, conversa. Não ela; sua imagem, o que restou gravado no jogo da sombra e da luz.

*Francisco Alvim*

Fig. 5. Ana Cristina Cesar, Brasília, janeiro de 1977. *Inconfissões*, p. 92.

Fig. 6. Texto de Francisco Alvim. *Inconfissões*, p. 92.



~~Esta foto foi tirada~~ num mês de abril, em Búzios, no final dos anos 1970. Sei que foi em abril porque foi nessa temporada que montamos e batizamos o livro *Cenas de abril*, o primeiro que Ana estava publicando. Eu tinha (tenho) uma casinha linda de pescador plantada na areia, bem em frente ao mar, na praia de Manguinhos, conhecida também como praia Rasa, num tempo em que lá ainda não havia condomínios, restaurantes e *shoppings*. Apenas pensões com PF, quitandas e lojinhas locais. Ana passava longas temporadas lá comigo, embalada a vento, areia, mar e muita conversa. Numa dessas, ela comentou sua paixão por cartas, e sugeri que fizéssemos, ali mesmo, um volume com uma única carta falsa (ou sem remetente) e que viria a se chamar paradoxalmente *Correspondência completa*. Em pouquíssimo tempo, a carta estava escrita, e partimos para a edição 100% doméstica do livro. No final, lacramos com ferro de passar roupa o livrinho em saco plástico, como se fazia então com revistas proibidas para menores. Para finalizar, a informação "segunda edição", igualmente falsa, para deleite da Ana e aflição de futuros bibliófilos. Essa produção foi feita em rigorosos três dias, descontado o tempo de praia ou de bobeira na varanda, como registra a foto.

*Heloisa Buarque de Hollanda*

Fig. 7. Heloísa Buarque de Hollanda e Ana Cristina Cesar em Búzios, 1978. *Inconfissões*, p. 73.

Fig. 8. Texto de Heloísa Buarque de Hollanda. *Inconfissões*, p. 72.

Na primeira fotografia e no texto que se cola a ela, há uma espécie de congelamento e descongelamento, porque a personagem da foto, nossa protagonista, é imobilizada pela imagem, mas através do texto seu corpo é conjurado em seu estado ativo, dando movimento à própria fotografia e ao seu objeto através da alusão à vivência real do momento captado. Esse processo ativado por Sant'Anna não é algo distante do nosso próprio gesto enquanto espectador: não raro olhamos para as fotos e imaginamos como teria sido aquele momento, como foi feita a escolha da roupa, se aquela foi a primeira foto ou uma das muitas tentativas em busca de uma boa representação. Mobilizamos o documento com uma fluidez interrogativa que surge deliberadamente em nossa experiência do olhar.

Sontag aponta que as “[...] fotos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalitrante, inacessível; de fazê-la parar. Ou ampliam a realidade, tida por encurtada, esvaziada, perecível, remota.”<sup>331</sup>. Na fotografia e texto em questão, ocorre os dois movimentos em seqüências codependentes. O primeiro movimento aponta a necessidade de trazer a matéria vivencial necessária para sustentar o espetáculo da intimidade, uma forma de usurpar a realidade e transportá-la para a obra. O segundo é a construção (extra)imagética da fotografia, é o discurso. Compete a ele um objetivo ambicioso de preencher aquele vazio deixado com a morte de Ana Cristina Cesar, a vida cessada. Ou, de maneira mais amena, a possibilidade de imputar discurso ao silêncio da própria imagem. No texto de Sant'Anna, a partir desses dois movimentos, é explorada qualquer vivência íntima que a fotografia venha a captar, aprisionando a realidade na relação entre palavra e imagem e ampliando uma suposta realidade ao ressignificá-la.

Em um primeiro momento, supomos que as imagens carregam os predicados das coisas reais. Mas, o que realmente ocorre é o processo inverso: nós atribuímos predicados supostamente reais a uma imagem<sup>332</sup>. Sontag discute que nós vemos a realidade como um “[...] conjunto interminável de situações que se espelham mutuamente”<sup>333</sup> e, por isso, o texto de Sant'Anna reproduz o tecido espetacular. Ela extrai analogias desses possíveis predicados, antecipa a percepção, estimulada por sua aventura pelas interrogativas e, com isso, explora excessivamente, tanto quanto encena, uma intimidade resguardada pela foto – a privacidade que não foi contada. Para isso, Sant'Anna se volta para as questões milimétricas da intimidade da fotografia. Tudo aquilo que é trivial do cotidiano é abordado em seu texto: o calor que Ana

---

331 Sontag, 2012, p. 126.

332 Ibid., p. 123.

333 Ibid., p. 124.

Cristina Cesar sentiu com a blusa vermelha, se ela dormiu bem ou não, se estava cansada, triste ou feliz, se a viagem já estava no final. Assim, Sant'Anna adiciona infinitas camadas de significação à fotografia de Ana Cristina Cesar, espetacularizando a intimidade resguardada.

Na segunda fotografia e texto, atesta-se, de forma pontual, como possuir a corporeidade do sujeito ou o próprio mundo na forma de imagens é “[...] reexperimentar a irrealidade e o caráter distante do real.”<sup>334</sup>. Isso porque, como o próprio Alvim coloca, a linda fotografia de Ana Cristina Cesar sorrindo e conversando não é nada além de uma imagem no jogo de sombra e luz. Por que, então, recorrer a essa correspondência duvidosa que se mantém apenas pactualmente? Porque “[...] as imagens propiciam e ganham controle sobre presenças poderosas. Esses poderes, essas presenças, estavam presentes *nelas*.”<sup>335</sup>. E, presentificar, suprir a ausência, não é o motivo mesmo do espetáculo da intimidade na proposta introduzida por Armando Freitas Filho em *Inéditos e Dispersos*?

Na visão de Sontag, a necessidade do mundo contemporâneo por imagens tornou mais potente a possibilidade de uma foto permitir controle sobre a coisa fotografada<sup>336</sup>. Em outras palavras, acessar uma imagem supõe, de uma forma ou de outra, a apropriação daquele corpo ou do momento que estampa a fotografia. Nesse sentido, na tomada de controle sobre a coisa fotografada, aquele que o detém pode subvertê-la, transformá-la, explorá-la. Alvim o faz descrevendo detalhadamente a foto, situando a pessoa que a tirou – Clara – uma pessoa conhecida de Ana Cristina Cesar que estava com a poeta vivenciando aquele momento que é descrito, dentro do carro – um marcador referencial. Esse discurso também atribui à fotografia um enquadramento espacial – Brasília – uma referência irrefutável, de um lugar que realmente existe, onde Ana Cristina Cesar experienciou o momento da foto, explicitado com os prédios e a paisagem. Por fim, ele remonta ao processo de fotografar, as luzes estouradas por causa do sol e outros registros. Todos esses elementos direcionados por Alvim, com seu texto, constituem uma forma de exercer poder sobre o corpo de Ana Cristina Cesar, garantido a credibilidade da espetacularização do momento privado, supostamente experienciado por ela dentro daquele carro: é uma encenação da intimidade daquela vivência que a câmera captou, a fim de promover o discurso entre literatura e vida.

Na última foto e nas palavras de Hollanda, a espetacularização ganha um ar mais sério, verídico, porque também se plasma de uma referência irrefutável: o primeiro livro de Ana

---

334 Sontag, 2012, p. 127.

335 Ibid., p. 120.

336 Ibid., p. 120.

Cristina Cesar. De acordo com o argumento de Sontag, as imagens produzem essa relação com a realidade porque “[...] uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) — um vestígio material de seu tema.”<sup>337</sup>. E no texto de Hollanda, associado à fotografia de Ana Cristina Cesar, temos muita matéria vestigial combinada. Pelo texto conseguimos acessar um panorama maior da fotografia e de um momento importante da vida da autora, que é quando ela decidiu escrever o seu livro. Ali descobrimos alguns segredos: foi Hollanda quem sugeriu uma correspondência ficcional; elas estavam em Búzios, numa pequena casinha de pescador em frente à praia. Somos transportados para os momentos vivenciados ali, com as descrições que criam enargeia: uma sensação de pacato e simplicidade, a imagem dos momentos de atenção na edição do livro, o êxtase sentido ao selá-lo com o ferro de passar roupa. Quando nosso olhar alcança a imagem, todos esses sentidos são confirmados, já que visualizamos as roupas leves, a ideia refrescante passada pela fotografia, o sorriso calmo.

Nessa combinação de palavra e imagem, retornamos ao que Ferraz apresenta ao início do livro: em uma foto do escritor, pousada em frente à mesa, encenando o momento da escrita, certamente, estamos o mais distante possível da realidade do fazer literário de Ana Cristina Cesar. Mas, nessa fotografia da poeta com Hollanda e o texto que é apresentado junto, encena-se como se fosse uma revelação de toda a intimidade do processo de escrita da poeta. Onde e quando foi, quem estava ao seu lado, como estava seu cabelo, qual o cenário que marcou a escrita, em quantos dias foi escrito, ou seja, são informações triviais tornadas públicas, que não conferem, necessariamente, importância para a composição do livro em si, ou ao seu conteúdo. Todavia, essas informações íntimas articulam o processo de espetacularização dos bastidores da criação poética de Ana Cristina Cesar.

Numa assimilação desses pressupostos, faz sentido o título do livro ser nomeado “*Inconfissões*”. Não são as confissões proferidas diretamente por Ana Cristina Cesar. Mas o prefixo “in” se aproxima da proposta de Ferraz ao declarar a obra ficcional. Entretanto, nem o prefixo, nem a declaração, trabalham efetivamente para que a palavra “confissões” perca seu significado óbvio e principal de toda a obra.

Podemos estabelecer a ideia, diante desses pontos, de que as fotografias proporcionam uma visão imediatamente retroativa da experiência e não apenas: agem também sobre esse passado no presente. Processo similar acontece com a escrita do eu e também com a

---

337 Sontag, 2012, p. 120.

cronologia elaborada por Armando Freitas Filho em *Inéditos e Dispersos*. De forma geral, podemos afirmar que essas estratégias concorrem para edificar o discurso imagético do espetáculo e explorar a própria intimidade da autora conforme os ditames do mercado e práticas de interação sociais atuais. Por isso, essas imagens são ressignificadas no presente.

No livro *Inconfissões*, uma espécie de cronologia também é produzida, porém, por fotos organizadas na sequência decrescente: Ana Cristina Cesar em uma de suas últimas fotografias em 83 até a foto de seu nascimento. Essa é uma estratégia que, com toda a certeza, detém um condicionamento próprio do espaço biográfico. Ferraz aponta, na apresentação do exemplar, que a cronologia com as fotos é um projeto menos ambicioso do que aquele da coincidência entre escrita e imagem. Mas talvez o autor tenha subestimado o papel de uma história de vida nessas referências diretas. Ele diz que vamos às fotografias em busca do evento:

[...] Ana em viagem, Ana e seus amigos, Ana criança, Ana e sua família, Ana em casa etc. – como se pudéssemos recobrar dali uma existência, esquecidos de que a fotografia apenas ‘repete mecanicamente o que nunca mais se repetirá existencialmente’ (Roland Barthes em *La Chambre claire*). Vemos apenas a parte rígida e morta do relato. Como disse a própria Ana, ‘a fotografia/ é um tempo morto/ fictício retorno à simetria’.<sup>338</sup>

Contudo, são os eventos marcados com as fotografias que constituem a possibilidade de um relato valioso do vivido, eles se mostram como um rastro, um fóssil deixado para trás. A fotografia conta aquilo que já foi experienciado, mesmo sendo um tempo morto. Os momentos de maior relevância, formaturas, nascimento, ou aqueles sem importância, registrados pelo impulso; e também aquelas fotografias para marcar – um encontro com alguém querido, um almoço em família, uma foto quando criança, uma recordação de viagem. São todas imagens em que Ana Cristina Cesar está protagonizando. É nossa protagonista apreendida nos momentos mais extraordinários e nos mais comuns de sua vida.

---

338 Ferraz, 2016, p. 10.





Fig. 9. Uma das últimas fotos de Ana Cristina, Rio de Janeiro, fevereiro de 1983. *Inconfissões*, p. 21.



Fig. 10. Matéria “Muito riso, muito siso” promovida pela revista *Istoé* em 1982. *Inconfissões*, p. 31.





Fig. 11. Ana Cristina Cesar, Rio de Janeiro, 1982. *Inconfissões*, p. 41.

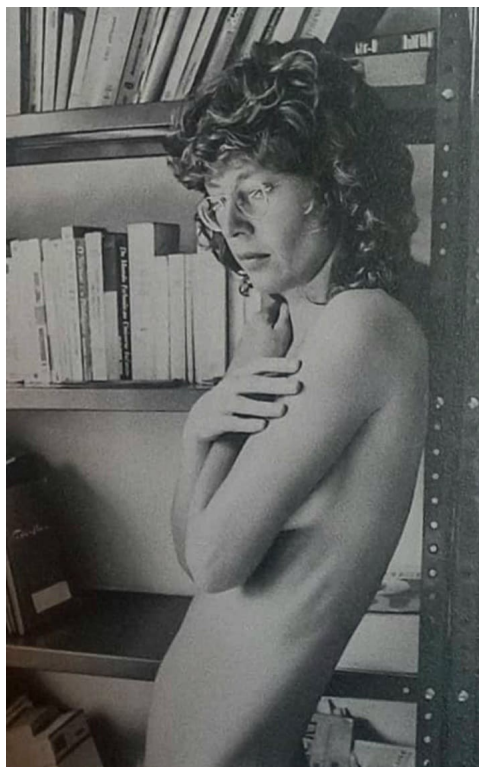


Fig. 12. Ana Cristina Cesar, Rio de Janeiro, 1982. *Inconfissões*, p. 41.

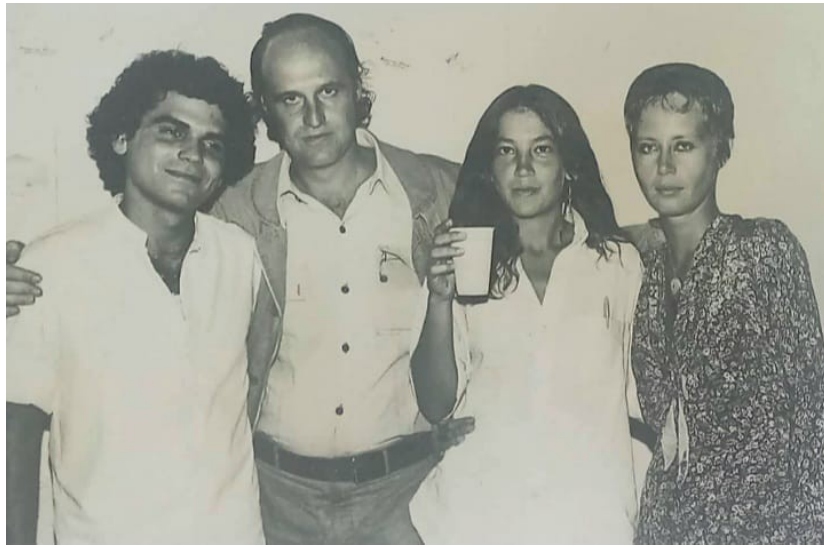


Fig. 13. Os poetas Luís Olavo Fontes, Francisco Alvim, Ledusha e Ana Cristina Cesar no coquetel de lançamento de seus livros pela coleção Capricho, Rio de Janeiro, 1981. *Inconfissões*, p. 46.



Fig. 14. Ana Cristina Cesar e convidados no lançamento de seus dois primeiros livros, *Cenas de Abril* e *Correspondência completa*, Copacabana, 1979. *Inconfissões*, p. 70.



Fig. 15. Ana Cristina Cesar e Christopher Rudd, Inglaterra, 1980. *Inconfissões*, p. 59.



Fig. 16. Ana Cristina Cesar, Buenos Aires, fevereiro de 1977. *Inconfissões*, p. 83.



Fig. 17. Ana Cristina no pátio da Oxford University, Inglaterra, Londres, outubro de 1969. *Inconfissões*, p. 127.





Fig. 18. Ana Cristina, 1958. *Inconfissões*, p. 152.



Fig. 19. Ana Cristina, Rio de Janeiro, 1954. *Inconfissões*, p. 163.



Fig. 20. Maria Luiza Cesar, Waldo Cesar e Ana Cristina Cesar, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1952. *Inconfissões*, p. 165.

Ana poucos meses antes de morrer, Ana posando para uma matéria na *IstoÉ*, Ana lendo, Ana nua, Ana com o namorado, Ana nos lançamentos dos livros, Ana em viagem na Argentina, Ana em Oxford, Ana criança, Ana menina no contato com o lápis, Ana no seu nascimento. Todas essas fotografias fornecem formas simuladas de posse<sup>339</sup>, isto é, uma forma de ter posse do passado que se encontra sempre no status ausente, perdido e morto. Sontag discorre que as fotografias, ordenadas numa cronologia, constataam “[...] uma ‘paródia da obra do tempo’ [...]”<sup>340</sup>, porque conseguem constituir uma espécie de totalidade do passado. As fotografias estão ligadas intimamente ao descontínuo, formas fragmentadas de ver o passado que, ao serem selecionadas e organizadas cronologicamente, constituem a possibilidade de ver o todo por uma parte. Isto ocorre porque a realidade e a vida vivida podem ser interpretadas através de informações que as imagens fornecem. Sontag argumenta que quando alguém é fotografado nos momentos de sua vida, essas imagens “[...] tornam-se parte de um sistema de informação, adaptam-se a esquemas de classificação e de armazenagem [...]”<sup>341</sup> e esse processo abrange “[...] a ordem cruamente cronológica de

339 Sontag, 2012, p. 129.

340 Ibid., p. 129.

341 Ibid., p. 121.

sequências de instantâneos colados em álbuns de família.”<sup>342</sup>. As fotografias de Ana Cristina Cesar, nesse sentido, foram mobilizadas de maneira a se constituírem como coeficiente de sua história. São peças comprobatórias numa biografia ou no espetáculo da intimidade da vida. O que as fotografias registram não são apenas supostos momentos de um passado vivido, mas elas continuam, depois de reveladas, fornecendo uma nova forma de lidar com o presente. As imagens de Ana Cristina Cesar são ressignificadas – junto de seus poemas, junto de seu nome – de modo a compor as prerrogativas do espetáculo da intimidade: elas surgem como formas de acessar esses espaços-tempos privados da vida, de torná-los públicos e analisáveis, de relacionar literatura e vida. Ferraz sugere que “biografar talvez seja pactuar com certa mitologia: este personagem é digno de; qualquer fato de sua vida merece ser registrado, visto, lembrado.”<sup>343</sup> e publicizado.

Não podemos deixar de pontuar que essa espetacularização de seus momentos íntimos e privados advém de uma sociedade capitalista que necessita de uma cultura com base em imagens. Se o espetáculo produzido com o livro não consegue possuir a realidade verdadeira, pelo menos pode possuir imagens dela (e ser possuído por elas também)<sup>344</sup>. Por isso, é necessário construir esse discurso imagético e biográfico, a fim de estimular o entretenimento, o consumo e suprir as expectativas de um público cuja regra de expressão subjetiva é a visibilidade. Para Sontag, por meio das fotos “[...] temos também uma relação de consumidores com os eventos, tanto com os eventos que fazem parte de nossa experiência como com aqueles que dela não fazem parte – uma distinção de tipos de experiência que tal consumo de efeito viciante vem turvar.”<sup>345</sup>. Temos a experiência, portanto, com a vida do outro.

As imagens trabalham como um espetáculo para as massas, no qual a fotografia do sujeito em todos os seus momentos íntimos alimenta a própria lógica do consumo da intimidade, e conseqüentemente, perpetua a vida. E, nesse ponto, “[...] consumir significa queimar, esgotar – e, portanto, ter de se reabastecer.”<sup>346</sup>, mantendo a própria tendência à visibilidade da esfera privada, o apetite voraz pelas vidas dos outros, e sobretudo, uma carga potencial de transformação dos modos de subjetividade regentes. No fim, a própria mitologia

---

342 Sontag, 2012, p. 121.

343 Ferraz, 2016, p. 11.

344 Sontag, op. cit., p. 126.

345 Ibid., p. 121.

346 Ibid., p. 138.

construída pelo espetáculo tenta tomar o lugar da realidade, transformando-a numa sombra: o mito se torna mais real do que poderíamos supor, como uma máscara mortuária.

### 3.4 *Marcas, calos, pequenas alusões internas, agora riscos*

“Leitor, imagine uma pasta grande, de capa dura e de coloração rosa que ficou meio marrom com o tempo. A lombada é de sanfona, para que possamos abri-la com mais facilidade. Dividida em sete seções, nela foram colocados textos de todo tipo durante dez anos.”<sup>347</sup>. Todo escritor tem um espaço privado, dentro de casa, onde vai montando sua biblioteca, reunindo livros que o ajude a criar, ou que simplesmente constituam seu gosto literário. Lá, objetos dos mais variados acomodam as inclinações pessoais do sujeito, desde papéis triviais, até manuscritos de seus livros. E, nesse espaço domiciliar, o sujeito reúne também,

documentos de ordem pessoal – certidão de nascimento, de casamento, título de eleitor etc. –, e ligados ao seu trabalho criativo – cadernos de notas, rascunhos [...], cartas com outros escritores, editores, críticos e leitores –, formando coleções de objetos pessoais e de obras de arte.<sup>348</sup>

Esses objetos, que chamaremos de fontes primárias, constituem o arquivo do escritor, segundo Reinaldo Marques em *Arquivos literários, entre o público e o privado*. Esse arquivo é assim demarcado pelo lugar que o define, cuja localização se dá no âmbito privado. As fontes primárias carregam uma potência de significação, são constelações de significados, os quais de uma forma um tanto espectral são testemunhos de algum momento temporal ou eventos da vida do escritor, isto é, apresentam uma referencialidade multiplicada. Por esse motivo, fontes primárias, no campo literário, são de caráter vestigial. Elas podem sinalizar, segundo Maria da Glória Bordini,

[...] algo que já não é, cujo advento ocorreu em uma dimensão temporal da vida do escritor, da vida de algum sujeito histórico relacionado com o evento literário, do processo de produção/recepção de uma obra, com todos os agentes e objetos nele envolvidos, mesmo que esse momento seja contemporâneo.<sup>349</sup>

No arquivo, como um fóssil que sobrevive às ruínas do tempo, as marcas da vida do autor, as suas vicissitudes, as relações configuradas nos dados existenciais dele, de ordem artística, pessoal, cultural, política, econômica, ideológica, podem ser, enfim, escavadas. Por

347 Bosi, 2008, p. 9.

348 MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários, entre o público e o privado*, 2014, p. 20.

349 BORDINI, Maria da Glória. *A materialidade do sentido e o estatuto da obra literária em O senhor embaixador, de Erico Verissimo*, 2004, p. 201.



esse motivo, fontes primárias se mostram como objetos referenciais que disponibilizam matéria biográfica para compor o espaço biográfico do escritor. Viviana Bosi nos convida a esse trabalho de escavação, através de sua breve descrição sobre a pasta rosa contendo as fontes primárias de Ana Cristina Cesar. Ela escolhe nós, leitores, como seu interlocutor e abre uma pequena estrada para imaginação, transportando-nos para a frente daquela pasta rosa.

Na sua apresentação sobre o livro *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa*, Bosi continua situando o cenário do espaço privado de Ana Cristina Cesar e de seus escritos em sua forma mais íntima – rasurados, inacabados, rabiscados e secretos. Certamente essas fontes da pasta foram guardadas em alguma gaveta, sem jamais desejarem se expor. “Tanto é assim que quando o poeta Armando Freitas Filho organizou *Inéditos e Dispersos* com textos extraídos dos papéis deixados por Ana Cristina Cesar, nunca soube da existência desse material secreto e escondido.”<sup>350</sup>. Não há dúvidas, portanto, que acessaremos, ao ler o livro, aquilo de mais íntimo do trabalho e da vida de Ana Cristina Cesar, com uma pasta encontrada, por acaso, pela mãe da poeta, no espaço familiar, guardada amorosamente para publicação posterior.

O arquivo, tornado público a fim de abastecer o fértil campo de estudos em crítica genética, conforme aponta Bosi, guarda também uma outra linha discursiva: rasgar o fino véu que separa o secreto do visível, deixando-nos entrar e espiar. E, dessa forma, os manuscritos publicados em *Antigos e Soltos* além de compor o espaço biográfico de Ana Cristina Cesar, caracterizam a intimidade do ato de criação poética, espetacularizada em um palco de papel.

Os poemas de Ana Cristina Cesar chegam para nós enquanto produtos, acabados. É um trabalho que coloca o sujeito que escreve em suspenso: suas mãos passaram por ali, mas elas estão tão distantes. Apagam-se os calos, as marcas, os riscos. Porém, em *Antigos e soltos* ocorre o processo contrário: a esses textos são atribuídos o maior teor de intimidade. O arquivo do escritor se torna, assim, objeto de interesse literário. Nesse movimento, essas fontes primárias são retiradas de seu espaço privado e migradas para o público, para, dessa forma, serem acessadas por leitores e pesquisadores.

Mas a mudança de localização desses arquivos, retirados de seu espaço familiar para serem guardados em locais públicos, como institutos ou museus, incide também sobre o caráter próprio desses textos. Ao serem publicizadas, as fontes primárias são atravessadas por saberes disciplinares, começam a ser tratadas com métodos e princípios especializados que

---

350 Bosi, 2008, p. 9.

constituem esses saberes – a historiografia, a arquivologia, a museologia, a edição<sup>351</sup>. Há, portanto, uma mudança significativa não apenas no ambiente de localização, mas a condição essencial de privado é transformada.

Para Marques, esse arquivo pessoal sofre uma metamorfose: “[...] ele apresenta agora um estatuto ambíguo, uma vez que ainda é e já não é mais o arquivo pessoal do escritor em sentido estrito, situando-se num espaço intervalar, nos umbrais do público e do privado.”<sup>352</sup>. As fontes primárias tornam-se um arquivo literário, e a mesma mutação ocorre quando esses manuscritos são digitalizados para as páginas do livro *Antigos e Soltos* e entram em circulação. A partir desse ponto muitas questões podem ser reconsideradas. A existência dos acervos propõe uma outra história, não-canônica, que não está necessariamente interessada na origem da obra, num sentido genético, ou na confirmação de interpretações, mas no seu sentido amplo enquanto *poiésis*, isto é, a “encenação ficcional da vida do titular do arquivo[...]”<sup>353</sup>. O arquivo literário, então, está em um espaço de consignação, reúne signos de natureza simbólica, icônica e indicial; cenografa a figura autoral e a subjetiva, além de fazer o mesmo com a intimidade<sup>354</sup>.

Os poderes que giram em torno do arquivo não são ingênuos, podem corrompê-lo, liberá-lo, exaltá-lo e vinculá-lo também a signos preestabelecidos. O direcionamento dado pelo trabalho arquivista, ou pelo trabalho de curadoria e editoria dos livros póstumos de Ana Cristina Cesar, que se apropriam dessas fontes primárias, dissimulam-nas através do espetáculo da intimidade, “[...] porque objetos e produtos humanos, embora possam ser não-intencionais, irracionais, podem igualmente ser planejados ou produzidos sob pressão de variadas instâncias.”<sup>355</sup>. É possível ler esses traços como algo próximo ao que Jacques Derrida denominou como o mal de arquivo<sup>356</sup>. O arquivo, ao apagar seu próprio traço, cria a possibilidade de que aquilo que guarda seja manipulado e homogeneizado.

Nesse sentido, a obra *Antigos e Soltos*, promovendo a circulação dessas fontes primárias, tais como são, também detém a possibilidade de agir sobre esses objetos, inclusive, a possibilidade de manipulá-los, a fim de garantir a ideia sobre a correspondência entre a literatura e a vida de Ana Cristina Cesar. Se no livro *Inconfissões*, o espetáculo da intimidade recorre às fotografias para nos aproximar do momento de escrita de Ana Cristina Cesar,

351 Marques, 2014, p. 21.

352 Marques, 2014, p. 21.

353 Bordini, 2004, p. 205.

354 Marques, 2014, p. 22.

355 Ibid., p. 203.

356 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, 2001.

figurando com imagens esse processo, em *Antigos e Soltos* nós acessamos a própria intimidade do ato de criação, através das fontes primárias – os bastidores.

julho 71, imersa em teoria literária →  
 os papêzinhos de Diana se fizeram  
 antes da teoria; a teoria me  
 remete a Diana, a criação  
 fascina. Eu quero a criação.  
~~Mas não~~. Quanto à estru-  
 tura do romance, ela é  
 impensável. Não existem

Fig. 21. *Antigos e Soltos*, p. 191.

parts! Nem situações. A linha  
 "nome contra nome" está  
 boa, coerente. O estilo se  
 encaminhou. Falta a  
 estrutura, a estrutura!  
 É mesmo impensável  
 a priori? Que dor de  
 não poder ~~criar~~ criar.

Fig. 22. *Antigos e Soltos*, p. 191.

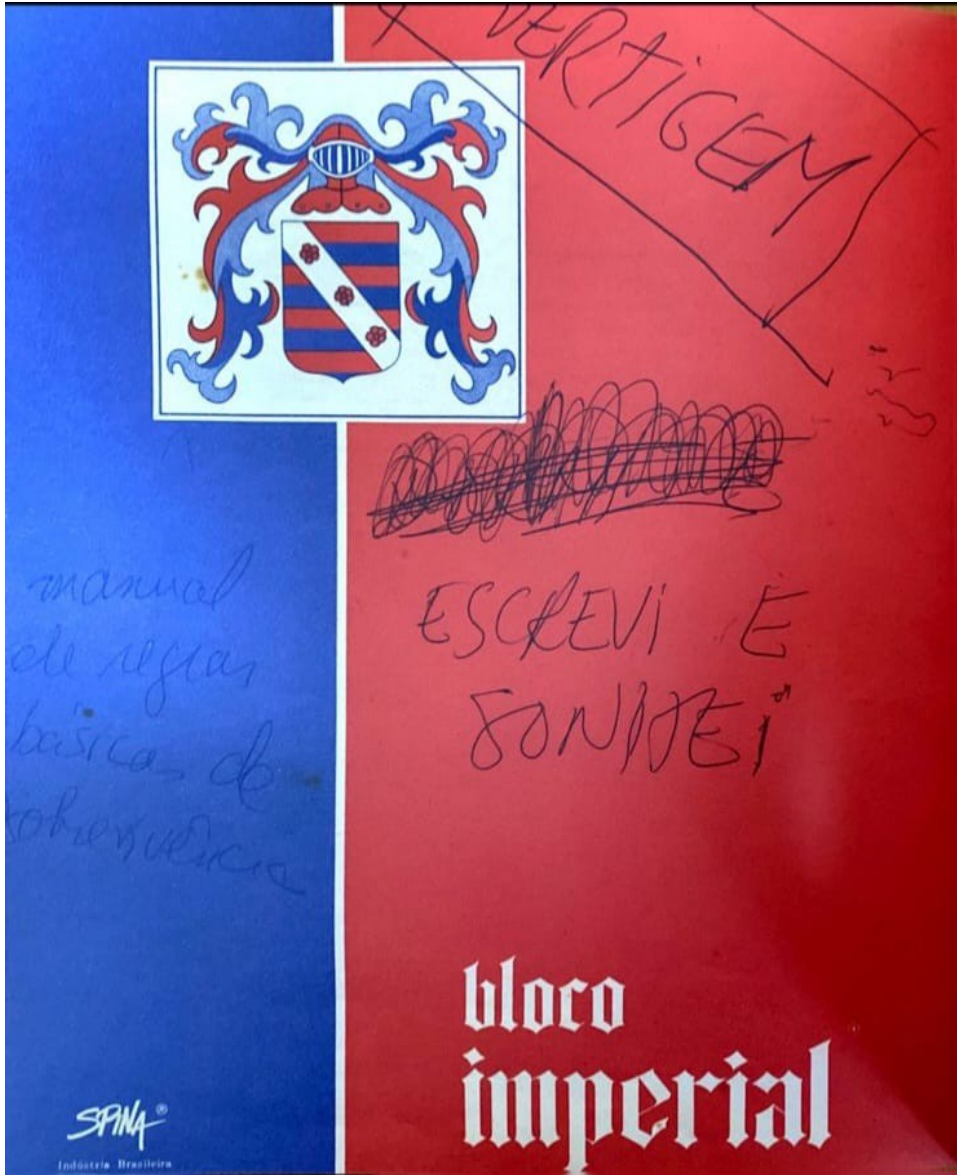


Fig. 23. *Antigos e Soltos*, p. 472.



**ENCICLOPÉDIA BARSA**

Folha n.°

Vol. n.° \_\_\_\_\_ 1 ~~Aperto com três paixões sem espaço nenhum de liberdade~~

Pág. n.° \_\_\_\_\_ 2 os pedaços depressivos do meu corpo

N.° Linhas \_\_\_\_\_ 3 tua paixão ~~apertada~~ embala.

4 ~~Seu não responder~~

5 rodeado de bichos ~~como são~~

6 ~~estranhos~~.

7 ~~Seus~~ sensual como são f

8 francisco

9 na beira do resato.

10

11

12

13

14

15 ~~edificação~~ escreva

16 uma primeira letra

17 ~~escreva~~ e

18 escrava ~~mas~~ ~~verdade~~

19 nas imediações

20 ~~construídos~~

21 pelos furacões;

22 devagar meça

23 a primeira passara

24 bisonha que

25 riscar ~~expuser~~

26 o pano de boca

27 ~~de~~ ~~plena~~ aberto ~~impresso~~

28 sobre vendavais;

29 devagar ~~imponha~~

30 ~~o primeiro~~ ~~de~~ ~~seu~~ ~~pulso~~

31 ~~do~~ ~~que~~ ~~melhor~~

32 ~~souber~~

33 ~~metto~~

34 ~~sangrar~~

35 ~~metto~~ sobre a faca

36 das marés;

37

38

39

40

Colaborador

Classificação

Verbo

45 ELITE

45 PAICA

devagar ~~imponha~~

~~a primeira~~

~~a primeira~~

~~a primeira~~

O primeiro talhe

calado na

superfície teatral

O primeiro talhe

calado na

superfície;

devagar

devagar ~~imponha~~

~~o primeiro~~

~~o primeiro~~

~~o primeiro~~

o primeiro

e contaminado

olhar

~~o primeiro~~

~~o primeiro~~

~~o primeiro~~

superfície comida

~~o primeiro~~

~~o primeiro~~

~~o primeiro~~

dos animais;

devagar peça

mais ~~o primeiro~~

~~o primeiro~~

e mais e

Fig. 24. Antigos e Soltos, p. 215.





~~Antigos e Soltos~~

Esta falta da materialidade embrulhada do signo  
da metalinguagem ~~reconstrução~~ narcísica dos poetas  
do texto de espelho em punho,  
• revisando os ~~olhos~~ ~~olhos~~ ~~olhos~~ ~~olhos~~  
olhos modernos

Esta falta dessa falta ~~exuta~~ enxuta  
dessa ~~ausência~~ ausência de objetos ~~rotundos~~ rotundos e contundentes  
cansa ~~de~~ conlui entre ~~as~~ cifras e cifrantes  
deixa fêmea hora quieta da palavra  
da lista ~~(política raquítica sifilítica)~~ ~~de~~ ~~super~~ ~~de~~ super-signos  
~~cabai~~ "ofício", "espaço", "vocabulo delirante", ~~traco~~ "traco infinito"  
~~duo~~ ~~em branco~~ ~~em branco~~

• outras maneiras exemplares de arregalar público & penhas

Quero antes ~~usar~~ ~~usar~~  
a página atarracada de abajures  
o zoológico inteiro caído pelas tabelas  
~~grosso~~ ~~grosso~~ ~~grosso~~  
a sedução os maxilares  
o prazer atroç  
~~maluco~~ ~~maluco~~ ~~maluco~~ gordura  
ratos devorando ~~de~~ ninhadas úmidas  
~~maluco~~ ~~maluco~~ ~~maluco~~  
~~maluco~~ ~~maluco~~ ~~maluco~~  
multidão mostrando as dentinas  
multidão desajante  
diludanas  
~~maluco~~ ~~maluco~~ ~~maluco~~ ilegítimos fatos  
~~maluco~~ ~~maluco~~ ~~maluco~~ bandos ~~maluco~~ ~~maluco~~ ~~maluco~~ excessivos pesados e bastados  
~~maluco~~ ~~maluco~~ ~~maluco~~ a perca ~~maluco~~ ~~maluco~~ ~~maluco~~ a pecar  
~~maluco~~ ~~maluco~~ ~~maluco~~  
e por cima os cortinados do pudor  
Vedando tudo  
Com goma  
de mascar.

Fig. 26. *Antigos e Soltos*, p. 49.

A espetacularização da intimidade, em *Antigos e Soltos*, valoriza o ato de criação e as fontes primárias para construir os aportes necessários do pacto referencial entre a vida da autora e sua escrita. Nas páginas que compõe o exemplar, cada um dos manuscritos seguem-

se pelo texto digitado e editado, sem suas informações genéticas (rasuras, palavras cortadas e etc.), em uma página anterior, colocados em letras pequenas ao pé da folha. Revela-se, assim, a atenção projetada às fontes primárias, que são os elementos principais do livro, já que ocupam a página inteira. E, paralelamente, coloca-se em contraste todo o panorama da intimidade que estamos acessando. O que é normalmente visível para nós são os produtos acabados. Já em *Antigos e soltos*, estes “produtos acabados” estão acomodados no cantinho da página. São poemas que, em sua forma pronta, atestam um certo distanciamento entre leitor e autor. Mas essa percepção só é possível quando esses poemas editados contrastam-se com os manuscritos que, por sua vez, promovem a aproximação com o íntimo e o privado da escritora.

Nesses exemplos, o espetáculo da intimidade recorre ao leitor-espectador como um dos seus maiores trunfos para alimentar a pactuabilidade biográfica entre literatura e vida. O leitor, em atividade nessas páginas, trabalha de forma similar como quando está diante de uma fotografia: deliberadamente surgem interrogativas que conectam os supostos momentos vivenciados por Ana Cristina Cesar com os manuscritos que estampam seus olhos, garantindo presença. Estes são documentos imagéticos que, embora digitalizados, asseguram a matéria vivencial que atravessa as páginas do livro. Nossa proposta interpretativa leva-nos a afirmar que, ao ter contato com esses manuscritos, qualquer fronteira entre o público e o privado se evapora para o leitor. Isso ocorre porque, ali, a contenção do íntimo é desfeita: estamos olhando e examinando imagens de papéis em que as mãos de Ana C. tocaram. Temos acesso à letra escrita da poeta, com seus contornos reais. Conseguimos adentrar sem contrarregas o espaço interior e privado de sua mente, de seu cotidiano, de sua casa, com os papéis que estavam disponíveis para ela, a *enciclopédia barsa*, o *bloco imperial* ou os pequenos *post-its*. Acompanhamos, na leitura, suas notinhas originais no pé da página, os momentos de evasão com os desenhos, ou até alguma outra anotação que não tenha cunho literário, inicialmente, mas que estando ali, naquela página, se torna potencialmente biográfica. Podemos ainda, por meio dos manuscritos, acompanhar as mudanças de rumo, os esquemas característicos, o que foi aceito e deixado para trás, as rasuras, as emendas.

Entendemos que a forma dessas mesmas rasuras também incide sobre o leitor no momento de imaginar o ato de escrita, criando energeia: a força com que a poeta colocou na caneta para riscar, sua hesitação que transparece, sua possível frustração. Isto é: neste instante a forma conforma-se como força. Desta maneira, também imaginamos o corpo, sentado em



alguma mesa, jogado por horas naquele espaço, criando. Ou refletimos sobre a cena de Ana Cristina Cesar correndo pela casa, em busca de qualquer papel à frente para escorrer sua criação na folha, sem dar atenção à letra escarranchada, uma vez que a ideia vem rápida à sua mente. A ideia central que perpassa essas fontes primárias revelam aos leitores não apenas os bastidores da criação poética, mas despertam os momentos triviais, particulares e íntimos desse processo. E esses são os supostos momentos vivenciados por Ana Cristina Cesar, os quais não podem ser percebidos em seus escritos acabados e editados.

Todavia, um ponto é importante: o conteúdo poético desses manuscritos, à primeira vista, não é o que se destaca. São materiais para serem vistos – são imagens, assim como as fotografias. Na figura 23, em uma leitura inicial, são os elementos da imagem que chamam a atenção – as cores, o brasão – para, em seguida, tensionar os escritos no papel do *bloco imperial*, as frases e palavras soltas escritas como *manual de regras básicas de sobrevivência/ vertigem/ escrevi e sonhei*. Mas a forma solta não consegue, suficientemente, caracterizar essas frases como um poema. Algo similar ocorre com o texto estampado nos *post-its*, por exemplo, que referencia um fragmento de diário, caracterizado pela data e o título – *julho 71, imersa na teoria literária* – embora a composição do texto se aproxime mais de uma anotação teórica sobre as características do romance. O que garante a qualidade literária, que reúne a forma e o conteúdo, nessas duas fontes primárias, é a alusão biográfica disposta no conjunto de elementos imagéticos: é a imagem da letra de Ana Cristina Cesar, é a imagem do mesmo papel tocado por ela, é a imagem dos rabiscos e rasuras da autora, e tudo isso se traduz na imagem digitalizada daquilo que sabemos ser o processo de sua criação poética. Sem esses signos imagéticos de natureza simbólica, os conteúdos dos *post-its* e do *bloco imperial* tendem a ser apenas uma anotação cotidiana da vida da estudante de Letras que foi Ana Cristina Cesar, ou alguns escritos de ociosidade, perdidos na pasta rosa. Contudo, justamente pelo espetáculo da intimidade produzir esse discurso imagético que interliga também forma e conteúdo e que coloca o sujeito que escreve como protagonista, uma simples anotação teórica – em sua forma primária – transforma-se em uma escrita do eu e em um objeto literário.

Os elementos imagéticos dos manuscritos da poeta constroem também a estética do movimento de criação, que é desenvolvida pelo espetáculo a fim de assegurar o espectro da presença de Ana Cristina Cesar. Na figura 25, alguns elementos caracterizam essa proposta: os cortes de palavras e as rasuras, a linha puxada ao final do texto, indicando uma anotação entre parênteses – (*acho que era a paixão pelo terror.*) – e o desenho ao fim da página junto de uma

frase e de um poema escrito com uma letra diferente. Todos esses elementos constroem a forma do texto, que surge pela necessidade de expressão do artista.

As palavras rasuradas e cortadas demonstram o trabalho de escrita de Ana Cristina Cesar, que não ocorre de uma única vez: o corte revela o retorno, o movimento de ir e voltar nas palavras escritas e, conseqüentemente, reitera todas as possíveis formas que a prosa poética poderia se tornar, antes de chegar em seu produto final. São os bastidores privado do processo de escrita. Essas são as possibilidades do que poderia ser, daquilo que foi, em última instância, negado ao leitor. Ainda assim, as rasuras revelam algo a mais: a intimidade do ato de escrita, uma vez que o aspecto mais pessoal de uma produção literária são as próprias linhas<sup>357</sup>. É nesse sentido que os rabiscos das palavras do texto constituem a forma dele, agindo imagetivamente na percepção do objeto literário como um todo. A forma representa o conteúdo da fonte primária e essa ideia vai além de uma apreensão da forma enquanto um recipiente do conteúdo, pensando-a, por sua vez, como a própria essência dele, porque ela é a ação materializada da escrita, ou seja, a evidência da ação de Ana Cristina Cesar, imputada no papel e a intimidade de seu movimento de criação poética.

Seguindo esse raciocínio, as pequenas anotações ou os desenhos no pé da página, que se intrometem no manuscrito da figura 25, também acomodam muita matéria referencial. Para Cecília Almeida Salles, em seu livro *Gesto inacabado: processo de criação artística*, as anotações liberam o processo de escrita: “[...] o que se quer dizer, aquilo que surge como uma vaga tendência, já é carregado da matéria que será amoldada, para que isso seja dito. Durante todo o processo, forma e conteúdo estão sempre em relação de interdependência.”<sup>358</sup>. Assim, o desenho e a anotação entre parênteses, representam a “[...] força viva ligada ao artista. É o acesso que ele tem a seu projeto poético. [...] Uma simples anotação registra um fragmento desse projeto e o movimento criador mostra a ação do artista [...]”<sup>359</sup>, e portanto, alude à sua própria presença na obra. Para Salles, diante dessas fontes primárias o autor está presente no todo da obra, no momento inseparável em que conteúdo e forma se fundem<sup>360</sup>. Por isso, o protagonismo de Ana Cristina Cesar se torna ainda mais eminente, pois todo o movimento de criação se reverte no movimento da própria escritora, e toda a intimidade do ato de escrita, também se converte na intimidade da poeta. E justamente por essa questão, o espetáculo da intimidade não se restringe apenas àquilo que compõe as escritas do eu de Ana Cristina Cesar,

357 SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*, 2004, p. 75.

358 Salles, 2004, p. 74.

359 Ibid., p. 75.

360 Ibid., p. 76.

mas incorpora as fontes primárias da poeta e suas fotografias, já que por meio delas, tanto a presença, como o protagonismo podem assegurar a perspectiva biográfica do espetáculo.

Nas figuras 24 e 26, o processo de experimentação do movimento criador é capturado através da imagem dos manuscritos. E, nesse ponto, a intimidade é apresentada de maneira concreta na relação entre a forma e o conteúdo. As relações tensionais entre o poema que se produz e as suas rasuras, além de manter o processo de construção da obra em si, também caracterizam as emoções do escritor enquanto marcas psicológicas do gesto de criação<sup>361</sup>. É assim que se mapeia as características do modo de ação de Ana Cristina Cesar, suas necessidades e suas preferências<sup>362</sup>. A experimentação se dá, portanto, no movimento, que é estampado imagetivamente através do rascunho. Para Salles, a rasura é um rastro vestigial que o artista deixa das tomadas de decisão, nos é dada nos rascunhos, nos quais são possíveis perceber as singularidades do escritor. Dessa forma, ela transparece a intimidade do ato indutivo de criação poética<sup>363</sup>, como também alude à própria esfera particular do momento de escrita, com as decisões e movimentos que apenas Ana Cristina Cesar deveria ter acesso. No entanto, com a publicidade dessas fontes primárias, esse processo privado e íntimo do escritor com sua escrita tem a possibilidade de ser espetacularizado como uma maneira de promover aquele signo imagético de correspondência entre literatura e vida.

O espetáculo da intimidade, em *Antigos e Soltos*, ao se apropriar das fontes primárias, apropria-se também do caráter íntimo – inato – do processo de criação poética e subverte-o em possíveis predicados reais que emanam dessas fontes, todos esses supostos momentos vivenciados por Ana Cristina Cesar, que são recônditos e privados. Para isso, tanto a figura subjetiva, quanto os objetos criados por ele

[...] ou sequer aqueles que ele toca com suas mãos ou que alguma vez tenham passado perto de sua aura, todos se tornam subitamente auráticos graças a uma operação metonímica de transferência de valores. Às vezes, inclusive, tais objetos parecem ainda mais saturados de sua aura do que as eventuais obras de arte por ele criadas.<sup>364</sup>

É partindo dessa percepção que a anotação teórica sobre o romance, nos *post-its* escritos por Ana Cristina Cesar, transforma-se em um monólogo pessoal, como em um diário, que apresenta o seu próprio posicionamento sobre o ato de criar. Da mesma forma que as palavras soltas escritas no *bloco imperial* se conformam como um poema. E a construção das

---

361 Salles, 2004, p. 81.

362 Ibid., p. 105.

363 Ibid., p. 142.

364 Sibilia, 2016, p. 199.

poesias com todas as rasuras do rascunho, os desenhos e as anotações também podem ser vistos como matérias da intimidade da poeta, de sua singularidade e de suas marcas psicológicas. A eles, são atribuídos essa aura, como tudo aquilo que teve algum contato com a Ana Cristina Cesar: seus manuscritos tanto quanto seus poemas, suas fotografias, bem como a sua morte, podem ser transformados em obras literárias. Na sociedade espetacular, o privado e o íntimo se tornam o interesse comum, e justamente essa vida e seu protagonista se convertem na fonte primordial e legítima da literatura. Percebe-se, também, que essas fontes primárias comportam uma qualidade expressiva devido à sua materialidade, isto é, são fragmentos de vivência materializadas no papel – relíquias, vestígios físicos da intimidade e da presença. Delas são extraídos valor, tanto quanto o espetáculo adiciona valor a elas, uma vez que imprimem no leitor o trabalho de imaginação.

No *catch* a vitória do lutador é tangenciada diante do espetáculo do combate, neste exemplar, o ponto de interesse nos arquivos de Ana Cristina Cesar também é tangenciado, elevando à atenção o caráter íntimo de sua escrita como um recorte da vida da poeta, pois essa figuração supera a própria obra. O material significativo são as frestas do momento de criação, o que existia antes do produto final, que estava guardado ante os olhos de Ana Cristina Cesar, e não exatamente a obra. É uma hipertrofia da figura subjetiva da poeta, estilizada pelo espetáculo, que “[...] empurra a obra para um segundo plano e chega até a justificar a sua ausência – colocando a personalidade e a vida privada no mais óbvio primeiro plano.”<sup>365</sup>, como argumenta Sibilia.

De modo similar, esse movimento se repete nos outros livros: a circunstância central é justamente a encenação dessa intimidade, que ultrapassa a especificidade do conteúdo das escritas do eu. Em *Inéditos e dispersos*, o ponto de partida do espetáculo, a tentativa de substituir o silêncio deixado com a morte de Ana Cristina Cesar recorre à exploração excessiva da intimidade privada da vida e da morte da poeta, construindo um signo por meio da figuração inteligível do real – com a cronologia disposta no exemplar – e do protagonismo atribuído à subjetividade da autora. Em *Inconfissões*, palavra e imagem se reúnem para produzir a espetacularização da intimidade de Ana Cristina Cesar, que ocorre através da exploração de sua imagem: o rosto estampado nas fotografias estampam também a face da nossa protagonista. O livro produz um discurso imagético que explora demasiadamente todos os detalhes mínimos, triviais, privados e íntimos dos supostos predicados reais que as suas

---

365 Sibilia, 2016, p. 200.

fotografias guardam, ativando a imaginação do leitor em sua escalada para corresponder literatura e vida. E, para isso, também utiliza como recurso a cronologia imagética dos eventos protagonizados por Ana Cristina Cesar em sua vida, articulando a unidade de sua vida mediante a colagem fragmentária de suas fotografias.

Todo esse extenso trabalho em figurar a intimidade em forma de livros ocorre, justamente, porque é outro – o leitor – aquele que valida os signos, os discursos e o espetáculo. No fim dessa estrada, contudo, embora o pacto nos satisfaça com uma compensação da ausência de Ana Cristina Cesar, através da imagem inteligível do real, um profundo esvaziamento do sujeito persiste, e um espectro bonito, aurático e potente preenche o seu lugar.

#### 4 *ESCREVO IN LOCO*

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

*Ana Cristina Cesar*

No último capítulo, discutimos sobre o processo de espetacularização que ocorre com a intimidade de Ana Cristina Cesar, no trabalho de publicação póstuma de seus escritos. E, uma condição subsistiu em nossas análises: a qualidade biográfica, que garante sua poética como um espaço voltado ao eu é uma trama discursiva-imagética muito bem tecida. Contudo, ao suspender todo o espetáculo da intimidade, abrigamos um olhar ávido que nos permite viajar pelas poesias e prosas da autora, desviando-se da apreensão irresoluta ao biográfico e, assim, superando-o, ou melhor, interpretando-o ativa e criticamente. E nesse processo, uma questão nos permeia: como Ana Cristina Cesar tensiona a intimidade e o eu no seu projeto literário?

Para isso, recorreremos à contextualização de alguns elementos da tradição romântica, para situar a proposta da literatura brasileira dos anos 70, e também empreendemos uma discussão acerca do sentido de uma obra literária e seu espaço. Em seguida, voltamo-nos para uma análise atenta de algumas poesias e prosas poéticas de Ana Cristina Cesar, investigando as relações entre corporeidade, despersonalização e metapoesia.

##### 4.1 *Estas areias pesadas são linguagem*

Em uma afirmação irredutível do espírito romântico William Wordsworth questionou em seu manifesto sobre a poesia: “[...] o que se quer dizer com a palavra poeta? O que é um poeta? A quem se dirige ele? Que linguagem se espera dele?”<sup>366</sup>. E chegou a uma resposta que viria libertar o novo senso literário romântico diante do ecossistema setecentista – o poeta é “[...] um homem que fala aos outros homens [...]”<sup>367</sup>. Sua linguagem remonta ao tom coloquial e próximo dos homens, que tem como objeto “[...] incidentes e situações da vida de

<sup>366</sup> WORDSWORTH, William. *Prefácio a Lyrical ballads*, 1985, p. 73.

<sup>367</sup> Wordsworth, 1985, p. 73.

todos os dias e relatá-los ou descrevê-los, tanto quanto possível, numa seleção da linguagem realmente usada por homens [...]”<sup>368</sup>. Essa linguagem da poesia, traçada entre prosa e verso, orquestra uma tonalidade autêntica de conversa entre homens, que remonta ao intimismo da letra e se origina na legítima experiência do eu e seus sentimentos habituais, os quais, por esse meio, podem ser expressados de forma mais permanente e filosófica<sup>369</sup>.

Lionel Trilling, em seu livro *Sinceridade e autenticidade*, reflete que há um ponto de intersecção entre Wordsworth e Rousseau: “[...] a apaixonada ênfase que cada qual dava à experiência individual da própria existência.”<sup>370</sup>. Na verdade, uma aproximação por influência desses dois escritores pioneiros é um terreno escorregadio. De certo, seria um tanto óbvio assimilar as *Confissões* como um modelo para Wordsworth, quando ele mesmo empreendeu seu poema na linguagem dos homens, em uma época próxima às publicações confessionais de Rousseau. Mas como aponta W. J. T. Mitchell, em seu artigo *Influence, Autobiography, and Literary History: Rousseau’s Confessions and Wordsworth’s the Prelude*<sup>371</sup>, uma análise paralela não configura um caso persuasivo de influência, uma vez que emplaca como estratégia “[...] uma abordagem temática, comparativa e deshistoricizada que encontra inúmeras afinidades e contrastes entre os dois textos e os explica em termos de uma linguagem e meio cultural comuns.”<sup>372</sup>. Dessa forma, seria possível enquadrá-los numa relação de identidade baseada no “espírito da época”, que assume essa proposta de relação entre a literatura e o eu, e o fascínio exercido pela aventura da intimidade, honrada pelo romantismo em todas as suas formas, um pela narração, outro pela poesia, expressando o “[...] sentimento do ser”<sup>373</sup> como uma intuição incontestável.

Em uma abordagem comparativa, Trilling explora, por exemplo, o intenso sentido que Wordsworth atribuiu à palavra *ser*, “[...] experiência do eu como ente, [...] entre tudo o que intensificava a experiência do eu, a arte ocupava uma posição de relevância.”<sup>374</sup>. Wordsworth confia à sua poética uma linguagem da natureza e, assim como Rousseau, ele escreve dentro de um vocabulário psicológico comum de intimidade, sentimento e memória<sup>375</sup>. “O

368 Wordsworth, 1985, p. 63.

369 Ibid., p. 64.

370 TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*, 2014.

371 MITCHELL, W. J. T. *Influence, Autobiography, and Literary History: Rousseau’s Confessions and Wordsworth’s the Prelude*, 1990.

372 Mitchell, 1990, p. 645. No original: “[...] a thematic, comparative, and dehistoricized approach that finds numerous affinities and contrasts between the two texts, and explains them in terms of a common language and cultural milieu.”

373 Trilling, 2014, p. 105.

374 Ibid., p. 136.

375 Mitchell, 1990, p. 646.

sentimento do ser, a recuperação da infância, o respeito pela natureza, a busca da perfeição moral de si, o amor à simplicidade, a análise de sensação e emoção [...]”<sup>376</sup>. Estes são temas compartilhados nas obras desses escritores, em uma abordagem temática, que permitem que “[...] a circunferência do eu permaneça incólume, que a pessoa seja íntegra, perdurável e autônoma em sua existência [...]”<sup>377</sup>, por meio da literatura.

As ideias que perpassam a escrita do eu de Rousseau e Wordsworth são, em ressonância romântica e também vanguardista, referenciadas pela literatura brasileira dos anos 70, que ensaiam uma transformação do poema. Do romantismo autonomista às vanguardas históricas, o coloquialismo exacerbado do eu ensejou um movimento de autolegitimação do eu poético, que promove uma experiência coletiva da subjetivação por meio da literatura. Flora Süssekind argumenta, por exemplo, que no universo da televisão – em propagandas, novelas, quadrinhos, canções que faziam sucesso e poesias – a linguagem usada era a linguagem dos homens. E ela se prestava exatamente ao detalhado relato do que se passava na rua, na casa, no cotidiano das pessoas. Promovia um desejo de autoexpressão que prevalecia, por exemplo, nas poesias de Chacal (1951-), conforme aponta Süssekind<sup>378</sup>.

A escrita do eu dos anos 70, sobretudo a poesia, além de se valer da linguagem coloquial similar à fala, em que o vínculo com o leitor era aproximado, privilegiava também o trivial – aqueles momentos do cotidiano do eu que constituíam uma rotina e não eram dignos de lembranças. Ao descartar os acontecimentos notáveis, enfatizando o registro poético do dia a dia, a intimidade do sujeito, “[...] abisma-se com os sentimentos mínimos, os pequenos desejos, as mudanças milimétricas.”<sup>379</sup> e, por essa razão, foi estabelecido um outro fazer poético, mais confessional.

Reinaldo Laddaga, em *Estética de laboratorio*<sup>380</sup>, reflete como os artistas são treinados em culturas artísticas organizadas em torno de determinadas exigências. Os escritores, por exemplo, não atuam apenas através de uma avaliação imediata de seu fazer artístico, mas antes “[...] reagem ao que acontece à sua volta, nos seus círculos mais imediatos, mas também para além das áreas em que vivem: toda a produção de arte é social no mais diminuta

---

376 Mitchell, 1990, p. 646, tradução nossa. No original: “[...] *the sentiment of being, the recovery of childhood, the reverence for nature, the quest for moral perfection of the self, the love of simplicity, the analysis of sensation and emotion* [...]”.

377 Trilling, op. cit., p. 112.

378 Süssekind, 1985, p. 74.

379 Süssekind, 1985, p. 74.

380 LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio: Estrategias de las artes del presente*, 2010.



de suas obras.”<sup>381</sup>. Nesse sentido, quando a constante de visibilidade da esfera íntima se mostra como um modo de ser e de presidir o mundo, bem como representa a organização interativa da sociedade, tudo aquilo que se relaciona à intimidade e à exibição dela própria se torna uma exigência cultural. Por isso, nas escritas do eu dos anos 70, formas de cumprir essa exigência são produzidas, dado que os processos artísticos também se constituem em meio a uma rede de vínculos que gera significação, interpretação e produção, e atua sobre o outro<sup>382</sup>. O autor, portanto, introduz a empresa de se autoexpor e publiciza seu cotidiano íntimo no limiar de sua obra, realizando uma operação em si mesmo, ainda que formas singulares de cumprir essas exigências culturais também sejam emplacadas.

Todavia, a escrita do eu dos anos 70 deixa em suspenso o estatuto da literatura. Não podemos perder de vista que a comunicação literária advém de uma comunicação artística. Paul Valéry se perguntava<sup>383</sup>: o que são as obras de arte? E, então, respondia que são “[...] objetos em um sentido material de expressão, ou sequências de ações [...]”<sup>384</sup>. Em razão disso, para a arte não colapsar, sua comunicação precisa traçar uma certa distância entre o autor e seu público. Laddaga aponta que a obra de arte é “[...] um painel que separa dois espaços: num está o artista; no outro, os espectadores; de um para outro, emissões de viagens desvinculadas dos sistemas materiais e biológicos, mentais e tecnológicos nos quais o trabalho começou a ser gerado.”<sup>385</sup>. Se, de alguma forma, houvesse a comunicação direta entre essas instâncias, todos os efeitos da arte desapareceriam, como argumenta Valéry, dado que o elemento novo capaz de agir sobre o ser de outro homem também se perderia. Por esse motivo, Laddaga aponta como a esfera da intimidade, embora necessária, é ameaçadora justamente por desvanecer essa distância.

Para além de qualquer teoria ou estratégia que insista na correspondência entre literatura e vida, devemos nos ater ao elemento escancarado que rompe com essa premissa: entre o autor e o leitor sempre estará um livro que os separam. Esse elemento de interposição provém de uma materialidade física, isto é, o livro passa por diversas etapas processuais até

---

381 Laddaga, 2010, p. 18, tradução nossa. No original: “[...] *que reaccionan a lo que sucede en torno a ellos, en sus círculos más inmediatos pero también más allá de los ámbitos en los que viven: toda producción del arte es social en el más minucioso de sus pliegues.*”.

382 Ibid., p. 18-19.

383 VALÉRY, Paul. *Piezas sobre arte*, 1999.

384 Valéry, 1999, apud Laddaga, 2010, p. 7, tradução nossa. No original: “[...] *objetos en el sentido material de la expresión, o secuencias de acciones [...]*”.

385 Laddaga, 2010, p. 8, tradução nossa. No original: “[...] *es un panel que separa dos espacios: en uno se encuentra el artista; en el otro, los espectadores; de uno a otro viajan emisiones desprendidas de los sistemas materiales y biológicos, mentales y tecnológicos en los cuales la obra comenzó a generarse.*”.

chegar às mãos do leitor – sua elaboração, confecção e circulação. Mas também há uma materialidade que constitui o espaço em que o conteúdo dessas obras são intermediadas: o espaço literário. Ambos os elementos direcionam um distanciamento entre autor e leitor, porém, no curso atual da produção literária, é necessário que a obra de arte, tanto quanto o espaço literário, não seja impenetrável. A comunicação literária não deve anular a possibilidade da intimidade, mesmo que ela seja redimensionada para o estatuto da literatura<sup>386</sup>. Esses pressupostos recaem em uma problemática: como lidar com a perspectiva identitária e fidedigna que se prende à esfera íntima, mesmo considerando o estatuto literário que determina toda a composição das escritas do eu?

Primeiro, devemos situar que a obra de arte literária é elaborada por uma linguagem que institui um modo particular de organização, que articula sua própria realidade<sup>387</sup>. O escritor mergulha na linguagem, que é sua matéria e lhe permite dizer “eu”. Mas também o possibilita “[...] remeter-se ao passado, pela memória, o sondar o futuro, pela fantasia, e o ir até os outros sujeitos para neles defrontar-se consigo mesmo, definir sua identidade, exercer poderes.”<sup>388</sup>. Nessa linguagem transveste-se o valor artístico do texto, uma vez que quando o autor realiza uma operação sobre si mesmo, principalmente nas escritas do eu, o que ele nos mostra não é “[...] a vida (ou a sua vida) como ela é, mas uma fase da vida (ou da sua vida) que se desenrola sob condições controladas.”<sup>389</sup>.

De acordo com Remédios, o escritor realiza seu pensamento por meio de um encadeamento, com uma estrutura que faz da obra literária

[...] um sentido construído com complexidade, em que todos os elementos produzem significação. Assim compreendida, ela se insere no sistema comunicacional, isto é, coloca-se entre outros sistemas semióticos [...], uma pré-compreensão do agir humano que une autor e leitor.<sup>390</sup>

Dessa maneira, a obra literária se cumpre à medida que o modo particular como cada escritor desempenha a linguagem a singulariza, e o ato de criação provoca um efeito global imaginário reconhecido como literário<sup>391</sup>. Ou seja, toda a estruturação linguística da obra, seus signos, o trato às palavras e a forma como são organizadas, a interatividade, a pluridiscursividade, o texto literário em sua produtividade e originalidade, são alguns dos elementos que constituem

---

386 Laddaga, 2010, p. 11.

387 Bordini, 2004, p. 248.

388 Ibid., p. 248-249.

389 Laddaga, op. cit., p. 11, tradução nossa. No original: “*la vida (o su vida) como es, sino una fase de la vida (o de su vida) que se despliega en condiciones controladas.*”.

390 Remédios, 2004, p. 279.

391 Ibid., p. 279.

a obra em seu sentido complexo, e partem tanto de um trabalho construtivo do escritor com seu texto, quanto de elementos externos a ele.

A literatura, nesse sentido, está incluída tanto num sistema interno de estruturação, quanto em um contexto sócio-histórico de produção. De acordo com Pierre Macherey, em *Para uma teoria da produção literária*<sup>392</sup>, “operário de seu texto, o escritor, em particular, não fabrica os materiais com que trabalha. Também não os encontra espontaneamente ordenados, peças errantes, prontas para ajudar a edificação de qualquer ossatura.”<sup>393</sup>. Isto é, a obra é produto de um trabalho, é construída por meio de uma heterogeneidade de elementos e matérias que são formulados no texto, mas também influenciados por injunções sócio-históricas<sup>394</sup>. “[...] O escritor precisa ter conhecimento dos gêneros e da tradição, de técnicas narrativas ou poéticas [...]. Além disso, efetua seu trabalho em certas condições sociais [...] com ideologias específicas,”<sup>395</sup>. Isso não quer dizer que devemos reduzir a obra às vivências e ao trabalho do escritor, nem à conjuntura histórico-cultural de sua produção, porque a linguagem literária “[...] ausenta o mundo para dele se apropriar mental e discursivamente [...]”<sup>396</sup>.

Para John Austin, em *How to do things with words*<sup>397</sup>, a literatura se constitui como um discurso vazio, sem força ilocutória, por não apreender um contexto vivo (ativo) dos falantes<sup>398</sup>. Mas essa prerrogativa é questionada pela perspectiva derridiana de que um enunciado pode ser repetido em qualquer momento, possibilitando também ao escrito literário um caráter agentivo, porém, por meio da leitura<sup>399</sup>. Em um encadeamento de ausências – desse contexto vivo da linguagem – a escrita pelos grafemas “[...] substitui a fala, e o que permanece é o que pode ser associado à palavra escrita e já não está ali ou ainda não se manifestou.”<sup>400</sup>. É nesse sentido que, dentro da materialidade linguística de um texto literário, é possível incluir o autor e o leitor. Eles encenam a “[...] comunicação possibilitada por sua estrutura de traços, a ação recíproca de um sobre o outro, em contextos distantes espacial e temporalmente [...]”<sup>401</sup>.

---

392 MACHAREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*, 1971.

393 MacHarey, 1971, p. 45.

394 Bordini, 2004, p. 242.

395 Ibid., p. 243.

396 Bordini, 2004, p. 244.

397 AUSTIN, John. *How to do things with words*, 1962.

398 Austin, 1962, p. 22.

399 DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*, 1972, p. 192.

400 Bordini, 2004, p. 247.

401 Ibid., p. 247.

Além da linguagem, o estatuto literário abrange, também, os movimentos estéticos e as transformações dos gêneros, a publicidade do texto que inclui os signos e o papel do leitor, a indústria editorial, e os aspectos da realidade e da linguagem no contínuo espaço-tempo. E todos esses elementos que a criação literária mobiliza não são estáveis. Para Bordini, eles “[...] sofrem da instabilidade das instituições, da vaidade das vontades, da fragilidade corporal, [...] da impermanência das alianças [...]. Conseguem situar-se na cadeia de significantes, graças à materialidade destes, mas como esta também é uma constante substituição, é deslizante [...]”<sup>402</sup>. E, nessas circunstâncias, o eu que escreve também se metamorfoseia no limiar da linguagem literária que o aciona.

A obra literária é, assim, uma construção que depende de todos esses elementos, das consciências produtoras, e da publicidade que se faz dela. Como aponta Bordini,

[...] os motivos que determinam a existência de uma obra não são instrumentos independentes, prontos a servir qualquer sentido [...], têm peso específico, uma força própria, que faz com que, mesmo utilizados e misturados num conjunto, conservem certa autonomia [...]<sup>403</sup>

É nesse cenário de autonomia que Maurice Blanchot desenvolve sua teoria sobre o espaço literário. Embora o teórico parta de um posicionamento que enquadra como *corpus* de sua teoria obras de escritores que não são, necessariamente, comprometidos em objetivar a si mesmo no fazer literário, como Stéphane Mallarmé (1842-1898), T. S. Eliot (1888-1965) e outros, ele elabora alguns pressupostos paradigmáticos, aos quais recorreremos para analisar a poética de Ana Cristina Cesar. Blanchot se volta para os pressupostos que atribuem à literatura um espaço autossuficiente, no qual a palavra literária se apresenta enquanto risco, isto é, tem em si uma polivalência. O espaço literário, nesse sentido, não é um instrumento de representação ou expressão de uma verdade sobre os seres e o mundo, mas se constitui como um estatuto plural, em que é tudo, na mesma medida em que é nada<sup>404</sup>.

No espaço literário, a linguagem é, portanto, específica. Na poesia, por exemplo, quem sonda o verso está a todo momento escapando do ser como certeza, isto é, a palavra literária, enquanto uma linguagem essencial, rompe com tudo, não tem “[...] a verdade por horizonte nem o futuro por morada [...]. Quem sonda o verso morre, reencontra sua morte como abismo.”<sup>405</sup>. Esta palavra essencial se diferencia da palavra bruta ou imediata, conforme nomeada por Blanchot. “A fala em estado bruto relaciona-se com a realidade das coisas.

---

402 Bordini, 2004, p. 249.

403 Ibid., p. 242.

404 Blanchot, 1987.

405 Blanchot, 1987, p. 31.

Narrar, ensinar, descrever, dá-nos as coisas na presença delas, representa-as.”<sup>406</sup>. Por isso, é uma linguagem orgânica, utilizada para a comunicação diária, numa identificação correlata entre o significante e o significado. É a maneira pela qual nos relacionamos com os objetos, “[...] porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso. [...] Assumem aparência estável de objetos existentes um por um e que se atribuem a certeza do imutável.”<sup>407</sup>. Mas a palavra bruta nada tem de imediato. É a ilusão de que o é. No curso normal da vida, a palavra bruta está impregnada de história, como guardiãs do devir e, assim, apresenta-se como uma revelação imediatamente dada, de uma verdade imediata, sempre disponível e sempre a mesma<sup>408</sup>. No entanto, a fala dissimula a imediaticidade, sendo ela própria um insólito hábito de ilusão de palavras que nos faz crer que o imediato nos é familiar<sup>409</sup>.

Na palavra essencial do espaço literário, por sua vez, o mundo não aparece como meta.

Nela o mundo recua e as metas cessaram; nela, o mundo cala-se; os seres em suas preocupações, seus desígnios, suas atividades, não são, finalmente, quem fala. Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam. Mas como é que isso acontece? Os seres calam-se, mas é então o ser que tende a voltar a ser fala, e a palavra quer ser.<sup>410</sup>

Isto é, a fala poética, ao ser realizada, deixa de ser a fala de uma pessoa, pois deve-se totalmente ao espaço literário. Por isso, o ponto de realização da linguagem literária coincide com seu desaparecimento. Ela se torna a aparência daquilo que desapareceu, uma presença que é a ausência da imediaticidade da linguagem que uniria o ser à palavra. Sendo a aparência do que desapareceu, a palavra literária “[...] é o imaginário, o incessante e o interminável.”<sup>411</sup>. Ela não se cristaliza; insere-se na constante contradição de possibilidades e impossibilidades, de ser tudo e também ser nada, de forma que sua atuação é um fluxo contínuo, “[...] é o inapreensível em movimento”<sup>412</sup>, que nunca caminha para um fim, justamente pelo saber sedimentado sucumbir diante da instabilidade do espaço da literatura.

Então, tudo fica em suspenso, disposição fragmentária com alternância e face a face. Então, ao mesmo tempo que brilha para extinguir-se o frêmito do irreal convertido em linguagem, afirma-se a presença insólita das coisas reais convertidas em pura

---

406 Blanchot, 1987, p. 32.

407 Ibid., p. 33.

408 Ibid., p. 34.

409 Ibid., p. 34.

410 Ibid., p. 34-35.

411 Ibid., p. 38.

412 Ibid., p. 38.

ficção, em pura ausência, lugar de glória onde resplandecem festas à vontade e solitárias.<sup>413</sup>

É nesse compasso que a linguagem específica da literatura assume seu caráter essencial; tem em si mesma seu próprio sentido e não designa um referente real do mundo. No poema, a linguagem afirma-se como um todo e só tem realidade nesse todo. Sob essa perspectiva, a poesia é um potente universo de palavras cujas “[...] relações, composição, poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo.”<sup>414</sup>. Assim, o poeta cria um objeto de linguagem que é, por ele mesmo, forma, existência e ser: a obra literária.

Dentro desse mesmo território, Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*<sup>415</sup>, propõe uma análise dos contornos que demarcaram a produção poética moderna por excelência, da virada do século XIX para o XX. O teórico alemão argumenta sobre o vetor da impessoalidade que atravessou as poesias de Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891) e Stéphane Mallarmé (1842-1898). Para Friedrich, uma dissonância caracteriza o cenário literário da alta modernidade, uma vez que a tensão entre o fascínio da poesia e sua incompreensão gera um estado de inquietude<sup>416</sup>. A poesia moderna quer ser “[...] uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas [...]”<sup>417</sup>. Por esse motivo, há uma vertente da produção literária moderna que se afasta da empresa romântica, isto é, quando os poetas atentam-se ao conteúdo dos homens e do mundo, “[...] não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os.”<sup>418</sup>.

Enquanto a poesia romântica, num ideal genérico, remonta a uma linguagem do estado de ânimo, referenciando o espaço anímico no qual o homem sente, e esse sentir é compartilhado com todos os outros homens que também sentem, a poesia moderna, segundo Friedrich, evita a comunicação dessa intimidade<sup>419</sup>. Em razão disso, uma despersonalização ocorre com esse fazer poético moderno, atingindo o vínculo visceral da subjetividade com a poesia. Não se compreende o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações, trata-se de “[...] uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode

---

413 Blanchot, 1987, p. 38.

414 Ibid., p. 35.

415 FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*, 1978.

416 Friedrich, 1978, p. 15.

417 Ibid., p. 16.

418 Ibid., p. 16.

419 Ibid., p. 17.

decompor em isolados valores de sensibilidade.”<sup>420</sup>. Para o teórico, com Baudelaire se introduz a despersonalização da lírica moderna, através do movimento pelo qual não se estampa a unidade entre a poesia e a pessoa empírica, como era honrada pelos românticos<sup>421</sup>.

Sobre esse fenômeno, Blanchot argumenta algo similar. O escritor, ao se entregar ao seu ato de escrita, rende-se à exigência da despersonalização. “A obra exige do escritor que ele perca toda a ‘natureza’, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz ‘eu’, converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal.”<sup>422</sup>. Isso porque a escrita literária não administra a determinação da palavra “eu”. Blanchot recorre a uma passagem de Malte, em que Rilke (1875-1926) diz que “os versos não são sentimentos, são experiências. Para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, muitos homens e coisas.”<sup>423</sup>. Mas, todos esses elementos são transformados no espaço literário.

As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso. Experiência significa, neste ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato uma prova, mas que permanece indeterminada.<sup>424</sup>

A poética de Ana Cristina Cesar carrega muitos traços da lírica moderna e sua premissa de despersonalização. Todavia, é uma poeta brasileira dos anos 70, inserida no contexto da poesia marginal. Justamente por isso, uma posição anti-cabraliana que subverte o rigor formal do texto poético atravessa, potencialmente, seu fazer literário. A literatura coloquial e intimista dos anos 70 também surge como contraproposta da redução eidética do poético, isto é, poetas como Mallarmé e Valéry promoveram uma espécie de purificação da poesia naquilo que lhe é essencialista, afastando-a do ideal subjetivo e do real. Contudo, poetas brasileiros como Paulo Leminski recorreram à hibridização poética, incluindo a prosa e a linguagem coloquial do cotidiano em sua poesia, a fim de questionar essa redução e propor outro olhar para o real<sup>425</sup>. Portanto, a literatura do eu dos anos 70 que se volta ao íntimo, ao coloquial e aos poemas prosaicos não carrega apenas uma transformação estética da forma, mas também se dá enquanto uma crítica ao próprio fazer poético.

---

420 Friedrich, 1978, p. 17.

421 Ibid., p. 36.

422 Blanchot, 1987, p. 50.

423 Ibid., p. 83.

424 Ibid., p. 83.

425 UCHOA LEITE, S. *Crítica clandestina*, 1986, p. 109-110.

Ana Cristina Cesar, inserida nesse contexto, compromete-se com a subjetividade e com a linguagem intimista, explorando-as, sem contudo, render-se ao biografismo ingênuo. Da mesma maneira, ela rejeita as normas, as formas, o objetivismo genérico, para construir uma poesia heterogênea aberta ao hibridismo e às possibilidades criativas da literatura. Sua poética é singular e guarda tanto características específicas que se diferem dos contornos promovidos por essa poesia da alta modernidade, quanto dos contornos específicos da poesia da década de 70, no Brasil. Por esse motivo, o projeto literário de Ana Cristina Cesar se apropria de todas essas questões, mas não as reproduz fielmente: ela as subverte, trançando um jogo de indefinição.

Entre a especificidade do espaço literário que prescinde a experiência vivida, o sentimento e o eu pessoal do artista, e a escrita do eu que mobiliza a esfera da intimidade, intuições e vivências pessoais do eu que escreve, Ana Cristina Cesar elabora sua poética através desse jogo ambivalente, reivindicando outro viés da tradição moderna da lírica e da intimidade subjetiva. Para tanto, ora ela mobiliza a esfera íntima e o eu empírico, plasmando-se com escritas de diários, confissões e monólogos, e com diversas outras matérias biográficas, como datas, lugares e acontecimentos triviais e cotidianos, além de seu próprio nome. Ora desfigura essa esfera da intimidade e a correspondência ingênua entre literatura e vida, despersonalizando o eu com os recursos literários que ela investe para compor sua escrita. Assim, o comprometimento com a subjetividade se dá mediante a apreensão do espaço literário enquanto uma oportunidade para extrapolar o eu.

Considerando esse pressuposto, um contraste entre a atuação da esfera íntima no projeto literário de Ana Cristina Cesar e a mobilização da intimidade por meio do espetáculo produzido com suas obras póstumas pode ser percebido. Enquanto o primeiro processo opera com o íntimo de modo a gerar uma tensão inquietante no fazer poético, o segundo aciona a intimidade a fim de contemplar uma perspectiva biográfica do trabalho da autora. De maneira paralela, o processo de subjetivação elaborado por Ana Cristina Cesar remonta à ambivalência do eu, enquanto o espetáculo da intimidade reproduz uma subjetividade protagonista que é apresentada como garantia da perspectiva biográfica.

Para tentar demonstrar esse argumento, tomamos como objeto o livro *Poética*<sup>426</sup>. Nossa análise se detém na maneira pela qual a autora aciona a intimidade subjetiva e a descaracteriza com o seu jogo, investigando três processos: (1) a mobilização do eu e dos

---

426 Cesar, 2013.



momentos triviais do cotidiano e a despersonalização do sujeito biográfico na escrita do eu poética. (2) A manifestação de corporeidade para evidenciar vivências íntimas e sua desconstrução com estratégias de fragmentação textual. (3) Uma crítica metapoética do fazer literário.

#### ***4.2 É sempre mais difícil ancorar um navio no espaço***

Ana Cristina Cesar aciona a intimidade, a vida cotidiana e o eu de muitas maneiras em sua escrita. Em diversos poemas, por exemplo, a experiência corporal e sensorial do eu poético é mobilizada de modo a caracterizar uma vivência e a apreensão pessoal do sujeito supostamente empírico, recorrendo a passagens que incorporam os sentidos do corpo humano. A poeta também recorre a gêneros como diários para simular a confissão dos sentimentos do eu e das experiências vivenciais, que se lançam como momentos triviais e íntimos do dia a dia. No poema prosaico *Protuberância*<sup>427</sup>, Ana Cristina Cesar aciona matéria biográfica de forma explícita.

No ano de 2001 terei (2001 – 1952 =) 49 anos e serei uma rainha  
rainha de quem, quê, não importa  
E se eu morrer antes disso  
Não verei a lua mais de perto  
Talvez me irrite pisar no impisável  
e a morte deve ser muito mais gostosa  
recheada com marchemélou

Nesse trecho do poema, as datas referem-se ao ano que a autora Ana Cristina Cesar nasceu, 1952. Por isso, a conta matemática traça uma equivalência entre a idade da autora e o sujeito que se inscreve no texto, como uma forma de reiterar a referencialidade da identidade biográfica, que também atribui ao poema o contorno de uma escrita do eu. A intimidade se transpõe na conta matemática, aludindo ao próprio processo de pensamento do sujeito – a atividade mental que não tem a resposta imediata, mas precisa ser desenvolvida através da operação matemática:  $2001-1952=49$ . Esse movimento cria uma ilusão, para o leitor, de acompanhar aquilo que se desenrola dentro da mente da poeta – a própria intimidade do pensamento – que estamos bisbilhotando.

Numa sequência de três prosas poéticas nomeadas *Arpejos*<sup>428</sup>, conseguimos visualizar um movimento semelhante em uma das partes.

---

427 Cesar, 2013, p. 147.

428 Cesar, 2013, p. 26.

2

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

O texto assume a forma confessional, como em um diário, descrevendo uma vivência do sujeito, que escreve e se inscreve na prosa poética. Muito embora a linguagem coloquial prevaleça no decorrer do texto, alguns artifícios poéticos e metafóricos podem ser percebidos, como *o bafo seco do susto*, *boca de lagarta beijando para sempre o ar* ou *crise aguda de remorsos*. O que garante a alusão ao momento íntimo é justamente a descrição de microinstantes experienciados pelo sujeito, durante a convivência com o outro – Antônia – e a sucessão de sensações e sentimentos que eles despontam no eu. O primeiro microinstante descrito é um movimento involuntário do corpo: distanciar-se sem querer quando alguém se aproxima para cumprimentá-la. A trivialidade do gesto e do momento é a característica que compõe a intimidade, isto é, mesmo que a desatenção em virar o rosto ao cumprimento de outra pessoa seja algo totalmente possível e comum, ao ser confessado na prosa, possibilita uma aproximação íntima com o leitor, diante da universalidade e coletividade deste acontecimento que gera identificação. Para completar a experiência íntima, segue-se o elemento sensorial do corpo, mobilizando o tato – sentir na nuca o ar daquele beijo que não foi dado. Segue-se também, porém implicitamente, o sentimento de lamentação do eu acerca do acontecimento: *não havia como desfazer o engano*, uma vez que se trata de um momento de inquietação. Todos os períodos da prosa, juntos, compõem uma sequência de microinstantes vivenciados, que constituem um fragmento de um dia da vida do eu, escrevendo sobre si mesmo e seu cotidiano. E, dessa forma, demarca-se os sentimentos mínimos desse sujeito, tanto quanto as mudanças milimétricas de uma noite.

Muito embora, nesse poema, a intimidade e o vivencial sejam subjetivizados pelo eu poético, projetado através da alusão ao diário, a prosa não compõe uma sequência cronológica, em que o passar dos dias pode ser captado como um conjunto, formando uma história de vida específica daquele que escreve. Friedrich discorre que uma característica da lírica moderna é a forma como qualquer “[...] conteúdo da vida pessoal do escritor, quando ainda permanecem aderentes às suas poesias, só estão expressos de maneira imprecisa.”<sup>429</sup>. Mesmo tratando-se de uma produção literária específica dos anos 70, na prosa poética de Ana

---

429 Friedrich, 1978, p. 38.

Cristina Cesar, esta questão é contemplada. A descrição da noite, da Antônia, do lugar, não apresenta informações suficientes para traçar correspondências biográficas. Até mesmo o eu é acionado de maneira tímida, sem manifestar marcas egoicas mais pujantes, dado que o pronome “eu” é mobilizado implicitamente. Nem mesmo as outras partes que constituem essa prosa poética produzem um sentido sequencial de tempo ou espaço, já que seus conteúdos são totalmente dispersos. O texto literário produz um recolhimento do eu que dispersa, de certa forma, a causalidade da pessoa<sup>430</sup>. Assim, “[...] a visão poética penetra no mistério vazio através de uma realidade intencionalmente feita em pedaços.”<sup>431</sup>, de forma que quando a esfera íntima é operada pela poesia, ela é instrumentalizada para gerar um efeito espectral da subjetividade, das vivências, tornando-se um material poético.

Em outros poemas o eu é colocado na berlinda, sendo questionado o seu status perante o espaço literário e, assim, é estampado o jogo ambivalente de Ana Cristina Cesar.

#### soneto

Pergunto aqui se sou louca  
 Quem quem saberá dizer  
 Pergunto mais, se sou sã  
 E ainda mais, se sou eu  
 Que uso o viés pra amar  
 E finjo fingir que finjo  
 Adorar o fingimento  
 Fingindo que sou fingida  
 Pergunto aqui meus senhores  
 Quem é a loura donzela  
 Que se chama Ana Cristina  
 E que se diz ser alguém  
 É um fenômeno mor  
 Ou é um lapso sutil?<sup>432</sup>

No primeiro verso do poema somos transportados para o espaço no qual a dubiedade do sujeito se expõe. O dêitico *aqui* esclarece o lugar de referência para a discussão que se desenvolve nos versos seguintes. *Aqui* são as margens do próprio poema, até onde as letras cobrem – o espaço literário. Diante dessa circunstância, a dúvida expressa pelo eu poético – *se sou eu* – migra para dentro desse espaço, que toma a dúvida como próprio objeto, e toma o próprio eu como objeto também, compondo um monólogo existencial. A dúvida do eu poético é saber se o eu é eu, isto é, se aquele que se inscreve na poesia é o mesmo sujeito biográfico que escreve – *Ana Cristina*. Dessa forma, a matéria biográfica incorporada ao poema – a

430 Friedrich, 1978, p. 39.

431 Ibid., p. 62.

432 Cesar, 2013, p. 151.

referência direta com o nome da autora – é lançada de maneira imprecisa, remontando ao jogo de indeterminação da poeta, que questiona a poesia, enquanto uma escrita do eu, naquele entendimento de expressão biográfica.

No *Poema óbvio*<sup>433</sup>, essa dubiedade também ocorre.

Não sou idêntica a mim mesmo  
sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo  
ponto de vista  
Não sou divina, não tenho causa  
Não tenho razão de ser nem finalidade própria:  
Sou a própria lógica circundante.

Nos versos prosaicos *não sou idêntica a mim mesmo/ sou e não sou ao mesmo tempo*, o impulso poético é ativado por meio do afeamento voluntário do eu<sup>434</sup>. Há, portanto, uma descaracterização do objeto perseguido: eu<sup>435</sup>. O eu emerge no poema e num instante é desarmado, colocando-se na indeterminação que não lhe confere conteúdo objetivo. Ao mesmo tempo que se trata interiormente, ele também se trata de fora, nessa ambivalência própria do ser que é *eu* ou *Ana Cristina*, que é e não é ao mesmo tempo. É um ato operativo de despersonalização do sujeito real<sup>436</sup>. A realização do eu “[...] consiste em desordenar lenta, infinita e arazoadamente, todos os sentidos [...]”<sup>437</sup> objetivos sobre si mesmo. E, em razão disso, a garantia do eu biográfico é colocada em suspenso, já que o próprio eu se detém em sua multiplicidade dissonante de vozes, justamente por não de definir enquanto tal. “[...] Este eu pode vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência”<sup>438</sup> dentro do espaço literário, já que a tessitura anímica é distorcida. O eu é, pois, outro<sup>439</sup>.

Se a chapa de ferro se desperta na forma de trombeta, não se tem de lançar-lhe a culpa. Assisto ao desabrochar de meu pensamento, eu o vejo, eu o escuto. Desfiro um toque de arco: a sinfonia já se faz sentir no profundo. É falso dizer: penso. Dever-se-ia dizer: pensa-se em mim. O sujeito verdadeiro não é, portanto, o eu empírico. Outras forças atuam em seu lugar [...]”<sup>440</sup>

Há uma passagem do eu ao outro, uma vez que o eu poético recorre à pluralidade como uma possibilidade de se determinar na indeterminação. Mas, por ser um índice não determinado, não há, nesse caso, destituição de existência, ou mesmo presença e ausência que afirme o outro, apenas há uma recondução na qual esse deslocamento destitui o eu do lugar

433 Cesar, 2013, p. 172.

434 Friedrich, 1978, p. 63.

435 Ibid., p. 62.

436 Ibid., p. 62.

437 Ibid., p. 63.

438 Ibid., p. 69.

439 Ibid., p. 62.

440 Ibid., p. 62.

gramatical<sup>441</sup>. Justamente por isso, o eu *não tem causa, nem razão de ser e nem finalidade*, é o fluxo contínuo da palavra literária, a *lógica circundante*.

O jogo de Ana Cristina Cesar continua no poema *Neste interlúnio*, em que a autora ainda sustenta a ambivalência do eu e do caráter da intimidade, porém, a temática da morte é demarcada para complementar a despersonalização biográfica do eu.

#### **neste interlúnio**

Neste interlúnio  
 Sou um dilúvio ou me afogo.  
 E entre espectros que comprimem,  
 Nada se cumpre,  
 O destino esfarela.  
 De querela e farinha se ergue um olho.  
 As vozes despalam,  
 Os períodos se abrandam,  
 Orações inteiras lentas se consomem,  
 Em poços há sumiço de palavras moucas.  
 Neste interlúnio  
 Sou fagulha ou hulha inerte.  
 Enorme berne entra corpo adentro,  
 Entre os dentes, carne.  
 Arde o ente e cospe,  
 Cuspe inútil invadindo espaço.  
 Moléculas moles coleando,  
 Víboras vagas se rimando,  
 Poetas quietos entreolhando  
 Coisas coisas que falecem.  
 Neste interlúnio,  
 Sou coisa ou poeta.<sup>442</sup>

Um interlúnio é o tempo quando a lua não está visível; é aquele espaço de tempo entre o fim do último quarto e o início da lua nova. Nesse compasso a lua ainda está lá, no meridiano, mas está invisível aos olhos, nem presença, nem ausência. Numa metáfora, o jogo do estatuto da literatura e da vida se estampa nesse poema, transitando na ambivalência.

Para Blanchot, a palavra dá o que ela significa, mas não sem antes suprimi-la. No dizer, a realidade de carne e osso é retirada, tornando-a ausente e aniquilando-a. Por esse motivo, na palavra, a morte real é anunciada e quer dizer que a pessoa que está ali, agora, ao ser nomeada ou dizer “eu”, pode ser separada dela mesma, ter subtraídas sua existência e sua presença, e subitamente ser mergulhada num nada de ausência e de presença<sup>443</sup>. A linguagem é a possibilidade dessa morte.

441 Friedrich, 1978, p. 53-54.

442 Cesar, 2013, p. 146.

443 BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, 1997, p. 291-292.

O sujeito que fala no poema de Ana Cristina Cesar se transveste em possibilidades opostas, *ser dilúvio ou se afogar, ser coisa ou poeta, ser fagulha ou hulha inerte*, remontando ao jogo poético da autora e à busca essencial de si mesmo, característicos da escrita do eu. Todavia, embora a dúvida persista até o final do poema, um outro movimento ocorre nas mesmas margens: o desfalecimento do eu. Ana Cristina Cesar experimenta fazer da letra um corpo, acionando sua organicidade: o *corpo*, os *dentes*, a *carne*. E, em razão disso, a alusão resoluta à morte é possibilitada e cumprida em seu poema. Veja como a desintegração do eu se introduz com a frustração que é representada nos versos, *nada se cumpre/o destino se esfarela*, remetendo à interpretação do conteúdo objetivo sobre a vida, sobre o eu, que não consegue se materializar no poema, já que *as vozes se despetalam* e *as orações se consomem*, num ato recíproco.

Entre o limiar do espaço literário e da vida real – o próprio interlúnio –, o corpo começa a ser destrinchado pouco a pouco, como se um *enorme berne entrasse adentro*, recortando-o, *cuspiendo-o*, até que deixe de ser corpo. Nesse processo, outra coisa se sobrepõe, algo sendo criado pela própria desintegração do corpo – *de querela e farinha se ergue um olho* – e é originado, nas margens do poema, algo inominável. Assim como a lua, este inominável não é visível, pois a exigência da escrita o arrastou para fora de um corpo determinado, sendo agora constituído por outras leis, nas quais *os períodos se abrandam*, outros espaços são invadidos dentro de uma margem, que sugere a dúvida final: ser coisa ou poeta? – a ambivalência do eu. Dessa forma, a subjetivação pela escrita se detém na possibilidade de trazer em cena o corpo, mas de também compactuar com a sua morte.

Ana Cristina Cesar remonta à desfiguração da característica biográfica do sujeito poético e, conseqüentemente, desfigura a intimidade que se atribui ao indivíduo real que a vivencia. O eu pelo qual se atesta qualquer dúvida íntima e recôndita sobre si mesmo, reside não mais na realidade empírica do ser, mas se despe de sua formulação através do mundo, para se comportar numa identidade literária que é vacilante. O processo de subjetivação pela escrita, no fazer poético de Ana Cristina Cesar, não se trata de produzir uma determinação objetiva sobre o eu. Ou seja, não toma, decididamente, a obra literária como reflexo da subjetividade profunda do autor. Conforme aponta Sússekind há “[...] um redimensionamento do sujeito.”<sup>444</sup>. Ana Cristina Cesar conduz as experiências poéticas do eu, de modo a encaminhar a experiência subjetiva e a escrita ao limite, ou melhor: ela extrapola as

---

444 Sússekind, 1985, 78.

convenções por meio da linguagem literária. Por isso, o processo de subjetivação é, antes de tudo, um processo literário também, indo, ao mesmo tempo, ao encontro da encenação biográfica através do jogo poético que a autora instaura. O eu se experimenta na poesia e aponta a possibilidade de se negar enquanto um *fenômeno mor* que detém todo o poder e toda verdade, da mesma forma que apresenta também a possibilidade de não ser apenas um *lapsos sutil* do espaço literário.

### 4.3 *Admito a letra imparcial cobrindo um corpo inteiro*

No jogo de Ana Cristina Cesar, ela também explora a esfera da intimidade através da corporeidade, isto é, o eu se plasma de elementos sensoriais e imediatos para compor as vivências íntimas. Todavia, numa leitura mais atenta, é possível perceber o caráter artificial e performático da experiência íntima corporal.

#### 21 de fevereiro

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular. Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo. Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrine um modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não. Recebe o afeto que se encerra no meu peito. Me calço decidida onde os gatos fazem que me amam, juvenis, reais. Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno polegar, pagar na caixa, receber na frente. Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso. Belo belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem homem. As cenas mais belas do romance o autor não soube comentar. Não me deixa agora, fera.<sup>445</sup>

Nessa prosa poética, o título já situa o gênero do texto: *21 de fevereiro* faz referência a uma espécie de diário, no qual os acontecimentos daquele dia, sensações e sentimentos, ou pequenos desejos descobertos por aquele que escreve, são confessados. Supõe-se também a narração cotidiana de um dia da vida do autor – o dia 21 de fevereiro –, revendo sua intimidade por meio da escrita. Em alguns períodos a prosa apresenta algumas demarcações necessárias para situar a “narração”. O espaço: *a sapataria popular*; o tempo: *chovendo por detrás*; a composição do momento: *gatos amarelos circulando ao fundo*; o sentimento do eu naquele dia: sua tensão sobre *a fúria da verdade* e a *dor* que pode ser proveniente dessa fúria,

---

445 Cesar, 2013, p. 36.

bem como o próprio pedido do sujeito poético às sensações que está sentido – *fica boazinha, dor*.

É interessante pontuar que o tempo verbal escolhido para descrever a vivência no suposto diário contempla a inscrição do sujeito dentro do momento vivenciado, garantindo uma espécie de presença imediata do eu, em relação ao que está sendo narrado. Essa estratégia reitera um espaço de interioridade, isto é, projeta a constituição de uma realidade que se supõe ser autêntica e verdadeira, já que é exaustiva nesse enredamento do sujeito em dar conta de si e do mundo à sua volta no momento presente. Exemplo disso é a fragmentação da prosa em vários períodos, que compõe informações específicas e distintas entre si, aludindo a uma iminente saturação de várias percepções do eu, que se manifestam todas ao mesmo tempo.

Todavia, como não foi utilizado o tempo passado para situar os acontecimentos que se sucederam, ocorre uma ruptura com a expectativa do texto. Ao mesmo tempo que possibilita uma aproximação com os momentos descritos no diário, devido à sua imediaticidade, também revela a ideia de que aquilo que está sendo narrado não foi uma vivência que aconteceu e está agora sendo revisitada, através da lembrança, pelo eu que escreve. Essa última projeção faz com que a alusão ao diário e à intimidade vivenciada seja contestável no decorrer da prosa. Soma-se a isso, as perspectivas metafóricas distanciadas da linguagem simples e coloquial, que são perceptíveis pela abstração que domina os últimos períodos do texto, no qual a linguagem literária humaniza o sentimento da dor. Os períodos *Me dá a mão e Escuta, querida, escuta* atribuem ações e sentidos humanizados para a dor, que se torna uma companheira do eu poético. A fragmentação excessiva dos períodos que revelam vários microinstantes específicos, sobressaídos uns nos outros, e ocasionam, também, a dificuldade de encadeamento de uma frase à outra, resistindo a uma projeção contextual geral do que está sendo lido. Não há um início e um fim, um sequenciamento explicitamente coerente de cada fragmento abordado nas frases, que se seguem sucessivamente, e a narratividade é, assim, deformada. Algo semelhante pode ser avistado no poema *último adeus III*<sup>446</sup>.

Tenho escrito longamente sobre este assunto  
Aizita traz o chá  
Bebericamos na varanda  
Nenhum descontrolo na tarde  
Intervalo para as folhas caindo da árvore em frente  
que nos entra pela janela  
Não precisamos nos dizer nada

---

446 Cesar, 2013, p. 31.



A princípio, também se demarca a descrição de um momento trivial do dia a dia: *bebericar o chá na varanda*. E da mesma maneira como se formula na prosa poética anterior, o espaço é situado com a varanda; a ação, com o ato de tomar o chá, como também há a referência para o olhar do sujeito, olhando as folhas caindo da árvore. Tudo isso compõe o cenário de um momento íntimo e privado da vida do eu, que escreve e se inscreve no texto. Ainda assim, a realidade é fragmentada em várias cenas a partir dos versos do poema, mas nesse em específico, a sequenciação da vivência não é deformada. Em ambas prosas poéticas, a dinâmica dos períodos não remete apenas a um recurso sintático e estético, mas reporta às representações do corpo vivenciando os instantes da realidade.

Nas prosas seguintes, percebe-se uma alusão à presença do corpo daquele que escreve, seguido por sua descaracterização.

#### meia-noite. 16 de junho

Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo  
mais. Não milito mais. Estou no meio da cena, entre quem adoro  
e quem me adora. Daqui do meio sinto cara afogueada, mão gelada,  
ardor dentro do gogó. A matilha de Londres caça minha maldade pueril,  
cândida sedução que dá e toma e então exige respeito, madame javali.  
Não suporto perfumes. Vasculho com o nariz o terno dele. Ar de Mía Farrow,  
translúcida. O horror dos perfumes, dos ciúmes e do sapato que era gêmea  
perfeita do ciúme negro brilhando no gogó. As noivas que preparei, amadas,  
brancas. Filhas do horror da noite, estalando de novas, tontas de buquês.  
Tão triste quando extermina, doce, insone, meu amor.<sup>447</sup>

Nesse texto, os sentidos subjetivos são acionados e usados como estratégias para encenar a experiência corporal na prosa poética. Durante a leitura, os aspectos orgânicos do corpo, bem como seus sentidos, são mobilizados através do tato, com a *mão gelada*, do palato, com o *ardor dentro do gogó*, do olfato, com os *perfumes*, e da visão, que se constitui por meio das imagens projetadas através dos períodos fragmentados. Dessa forma, quando encadeamos as frases com as interpretações que são despontadas pelas palavras, podemos absorver a ideia geral, sentida pelo eu poético ao estar no meio da cena, o qual decide não voltar às letras. Todavia, a descrição das sensações não remetem a uma vivência concreta, mas a uma confissão abstrata que remonta ao sentimento subjetivo.

#### 16 de junho

Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem.

---

447 Cesar, 2013, p. 37.

Ângela nega pelos olhos: a woman left lonely. Finda-se o dia.  
 Vinde meninos, vinde a Jesus. A Bíblia e o Hinário no colinho.  
 Meia branca. Órgão que papai tocava. A bênção final amém.  
 Reviradíssima no beliche de solteiro. Mamãe veio cheirar e per-  
 cebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou can-  
 sada de ser homem. Ângela me dá trancos com os olhos pintados  
 de lilás ou da outra cor sinistra da caixinha. Os peitos andam  
 empedrados. Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o caminho a ver-  
 dade a vida. Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para o  
 meu caminho. Posso ouvir a voz. Amém, mamãe.<sup>448</sup>

A esfera da intimidade nessa prosa poética, por exemplo, é arquitetada por meio de elementos sutis. Percebemos que Ana Cristina Cesar também utiliza o tempo presente para “narrar” a vivência, porém há um efeito memorialístico na prosa, como se o personagem dessa vivência fosse uma criança. O cotidiano íntimo é expressado através de elementos como as referências religiosas, que demarcam jargões cristãos sempre enunciados em missas, como *eu sou o caminho a verdade a vida, vinde a Jesus, e A bênção final, amém*, que aludem às experiências rotineiras gravadas na memória. E ele também se manifesta com as ações de Ângela e a percepção do eu poético sobre seus olhares, ou por meio dos detalhes específicos da noite: o eu se *revirando no beliche de solteiro*, a despedida da mãe antes de dormir, demonstrada implicitamente com *amém, mamãe*. Os sentidos também são mobilizados, como a audição e o tato: *ouvir minha voz, frio nos pés*. Todos esses elementos encenam a intimidade no seu grau mais potente: a simulação da própria vivência corporal.

Há, em todos esses textos, uma fragmentação excessiva dos períodos, que aludem a imagens nas quais o sentido visual do eu poético consegue captar imagens espaciais e sensoriais que são traduzidas pela linguagem. Essa desintegração dos períodos referencia um cuidado estético na elaboração do poema, que remete à escrita filmica<sup>449</sup>, isto é, a associação entre literatura e cinema. Annita Costa Malufe, em seu livro sobre a poética da autora<sup>450</sup>, reflete que “[...] o grande trabalho composicional de Ana C. consiste em um trabalho rítmico: a criação de um ritmo que cessa de ser funcional para se tornar expressivo, dando dimensão às palavras escritas, formando com elas, o domínio do poema.”<sup>451</sup>. E essa composição evidencia uma dimensão performática das prosas poéticas, em que os períodos fragmentados formulam cenas imagéticas, encenadas pelo sujeito que se inscreve no texto.

448 Cesar, 2013, p. 32.

449 “Escrita filmica” é um termo promovido por Christine Schwanecke em seu artigo “Filmic modes in Literature” (2015).

450 MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*, 2006.

451 MALUFE, 2006, p. 131-132.

Christine Schwanecke conceitua “modos filmicos”<sup>452</sup>, dentro dos estudos da intermedialidade, como uma forma ou modo de expressão que pode constituir a escrita literária. Em outras palavras, é quando o texto literário “[...] desencadeia a atualização de um ‘modo filmico’ na mente de um leitor enquanto ele/ela está realmente lendo e processando nada além de palavras.”<sup>453</sup>. Dentre essas atualizações, são muitos os elementos do contexto cinematográfico que podem ser aludidos na escrita literária, desde os *flashbacks* por meio da rememoração, como também a descontinuidade elementar das cenas, que exigem o espaço do narrador.

Segundo Carlos E. F. de Souza<sup>454</sup>, o interior da arte cinematográfica aciona de forma ambivalente tanto a ilusão de realidade, quanto a ruptura dela, por ser constituído por uma justaposição de cenas, numa montagem que causa a interrupção brusca de uma cena imagética a outra, quebrando a continuidade elementar que sustenta a ilusão de realidade<sup>455</sup>. Nas prosas poéticas de Ana Cristina Cesar, uma elaboração similar acontece. O texto fragmentado em pequenas frases aludem a cenas imagéticas – microinstantes – que se formulam em justaposições, pelo encadeamento das frases uma atrás da outra, criando (micro)enredos. Dessa forma, através da montagem desses períodos fragmentados, conseguimos construir uma perspectiva espacial do sujeito em relação à sua experiência vivenciada. Justamente pela circunstância experimental constituída pelas cenas, a perspectiva biográfica pode ser aludida, criando o efeito de realidade para o texto. Nesse caso, a corporeidade do eu poético é a todo momento acionada, tanto quanto o tempo verbal presente, para que seja possível compor a performance imediata da cena e aludir ao modo filmico. Mas essa estratégia também assume o caráter artificial e encenado das vivências expressadas, tanto quanto da intimidade que se supõe ser autêntica.

Para Friedrich, uma das estratégias que promovem a desfiguração da relação entre literatura e vida na poesia é a “[...] deformação da realidade em imagens”<sup>456</sup> fragmentadas. Esse é um alto nível de correção técnico-estilística que permite o texto literário, como uma erupção vulcânica, jogar-se acima da realidade e do biográfico<sup>457</sup>. Nas prosas poéticas *21 de fevereiro, meia noite. 16 de junho, e 16 de junho*, há uma “[...] manifestação arbitrária e

452 SCHWANECKE, Christine. *Filmic Modes in Literature*, 2015, p. 268.

453 Schwanecke, 2015, p. 268, tradução nossa. No original: “[...] trigger the actualization of the ‘filmic medium’ in a reader’s mind while s/he is actually reading and processing nothing but words.”.

454 SOUZA, Carlos E. de. *A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar: autobiografismo e montagem*, 2010.

455 SOUZA, 2010, p. 107.

456 Friedrich, 1978, p. 62.

457 Ibid., p. 74.

incoerente [...]”<sup>458</sup> dos momentos vivenciados fragmentados, e, por isso, no decorrer do texto a alusão à intimidade realmente vivenciada pelo eu que escreve é questionável, já que a narração se torna cada vez mais abstrata. Na perspectiva de Friedrich, a compreensão do texto só acontece quando se penetra na tessitura de sua ação, isto é, “[...] deve antes designar aqueles versos, [...] que, bastando-se a si mesmos, representem dinamismos linguísticos e, por meio destes, [...] não tolerem um possível vínculo de realidade dos conteúdos.”<sup>459</sup>. Na visão do teórico alemão, essa instabilidade ressoa na ideia de que o texto literário

sempre teve a liberdade de deslocar, reordenar o real, reduzindo-o a alusões, expandindo-o demonicamente, fazendo-o meio de uma interioridade, símbolo de uma ampla condição de vida. Pode-se estimar até que ponto estas transformações levam em consideração as relações objetivamente existentes, até que ponto, mesmo sendo invenção poética, continuam a ser relações possíveis do mundo real e permanecem no quadro daquelas forças imaginativas metafóricas[...]”<sup>460</sup>

Mas, levando-se em conta o jogo poético de Ana Cristina Cesar, a realidade e a intimidade são acionadas para serem tomadas “[...] heurísticamente para confronto”<sup>461</sup>, de modo que, mesmo se ambas continuassem incólumes no espaço literário, elas ainda assim seriam objetos “[...] de expansão, desmembramento, afeamento, tensões em contraste [...]”<sup>462</sup>, isto é, seriam ambivalentes em relação às condições objetivas e biográficas.

#### 4.4 *Não se gatografa impunemente*

Seguindo outro direcionamento, a ambivalência da escrita de Ana Cristina Cesar pode ser analisada através da própria crítica e reflexão do fazer literário e da escrita do eu.

##### 33ª poética

estou farto da materialidade embrulhada do signo  
da metalinguagem narcísica dos poetas  
do texto de espelho em punho revirando os óculos  
modernos

estou farta dessa falta enxuta  
dessa ausência de objetos rotundos e contundentes  
do conluio entre cifras e cifrantes  
da feminino hora quieta da palavra

---

458 Friedrich, 1978, p. 75.

459 Ibid., p. 75.

460 Ibid., p. 75.

461 Ibid., p. 76.

462 Ibid., p. 76.

da lista (política raquílica sifilítica) de supersignos cabais: “duro ofício”, “espaço em branco”, “vocábulo delirante”, “traço infinito”

quero antes  
 a página atravancada de abajures  
 o zoológico inteiro caindo pelas tabelas  
 a sedução os maxilares  
 o plágio atroz  
 ratas devorando ninhadas úmidas  
 multidões mostrando as dentinas  
 multidões desejanter  
 diluvianas  
 bandos ilícitos fartos excessivos pesados e bastardos  
 a pecar e por cima  
 os cortinados do pudor  
 vedando tudo  
 com goma  
 de mascar.<sup>463</sup>

Linda Hutcheon, em *Narcissistic Narrative*<sup>464</sup>, analisando os pressupostos de John Barth (1930-) sobre a metaficção, argumenta que uma maneira de chegar a um acordo acerca da problemática entre a arte e o mundo é afirmar o elemento artificial e constitutivo da arte e torná-lo parte do objetivo do trabalho<sup>465</sup>. Dessa forma, o esforço imaginativo envolvido na criação de uma identidade ontológica a partir da literatura se torna um ponto de reflexão dentro do espaço literário, mobilizando o próprio ato de criação, seu processo, seus contornos e questões, como objetos da escrita. Esse movimento, segundo Hutcheon, coincide com o renascimento do conceito de arte como independente e única, no qual o espaço literário, por exemplo, caracteriza-se com uma própria autoconsciência crítica<sup>466</sup>.

No caso da *33ª poética*, há uma crítica metapoética que assume como objeto o próprio poema, isto é, as questões que circulam o fazer literário. Nessa autorreflexão, o eu poético argumenta sobre estar farto da *materialidade embrulhada do signo/ da metalinguagem narcísica dos poetas*, criticando a especificidade do espaço literário em compor um poema que se volta para si mesmo. Com isso, toda uma inflexão à tradição da lírica moderna também se evidencia, exemplificado, sobretudo, na referência “*espaço em branco*”, enquanto uma crítica direta à tradição mallarmeniana.

Mas na última estrofe do poema, o eu poético expõe seu desejo diante *dessa ausência de objetos rotundos e contundentes: quero antes a página atravancada de abajures*. Isto é, uma nova empresa da poesia, que não consiste numa *política raquílica* do poema, mas na

463 Cesar, 2013, p. 325.

464 HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, 1980.

465 Hutcheon, 1980, p. 48.

466 Ibid., p. 51.

subversão desse espaço literário, em que o *plágio* da vida pode ser acionado de maneira *atroz*, em que os desejos são expressos, mas diluviadamente. E ao final, percebe-se que Ana Cristina Cesar promove uma poesia narcísica voltada a si mesma, a fim de enveredar seu jogo, ou melhor, seu projeto literário ambivalente.

Em uma série de metapoesias de Ana Cristina Cesar, tematizadas sob o termo *gatográfico*, seu jogo continua.

Localizaste o tempo e o espaço no discurso  
que não se gatografa impunemente.  
É ilusório pensar que restam dúvidas  
e repetir o pedido imediato.  
O nome morto vira lápide,  
falsa impressão de eternidade.  
Nem mesmo o cio exterior escapa  
à presa discursiva que não sabe.  
Nem mesmo o gosto frio de cerveja no teu corpo  
se localiza solto na grafia.  
Por mais que se gastem sete vidas  
a pressa do discurso recomeça a recontá-las  
fixamente, sem denúncia  
gatográfica que a salte e cale.  
2.10.72<sup>467</sup>

No poema de Ana Cristina Cesar, o termo *gatografia* funciona como uma alegoria para a escrita poética que se empenha em tomar o eu como objeto. E a poeta revela a principal questão que se insere no discurso literário: *não se gatografa impunemente*. Uma vez que se inicia o processo de *gatografia*, uma série de punições são concedidas. Primeiro, *o nome morto vira lápide/falsa impressão de eternidade*, isto é, revela-se primeiro a experiência da morte, a própria despersonalização, proposta pela própria alegoria do termo “gato”, que substitui o “eu”. No espaço literário, não existe um eu que escreve sobre si, mas um gato que se *gatografa*. Nessa codificação, portanto, a significação da palavra se modifica, torna-se ausente o aspecto realístico do animal. Se, no espaço literário, a despersonalização do eu se reveste da pluralidade, superando as convenções significativas do mundo real, então “eu” pode se tornar qualquer palavra, inclusive *gato*. Este, por sua vez, não comporta também a determinação do significante em relação ao significado.

Se retornarmos à epígrafe de Georges Gusdorf, encontraremos outro esclarecimento: “a escrita é um testemunho da existência; a folha de papel na qual desenho estas linhas possuem todas as chances, salvo acidente, de sobreviver a mim. Garante o sustento da minha palavra além do meu desaparecimento;”<sup>468</sup>. Ou seja, a lápide na qual está gravado o *nome*

---

467 Cesar, 2013, p. 177.

468 Gusdorf, 1991.

*morto* se transpõe como um culto escritural que vem a aludir a eternidade. Mas essa é propriamente a punição da *gatografia*: de quem é o nome gravado na lápide que pretende sobreviver? Quem ou o quê é o gato?

A alegoria do *gato* é explorada de muitas formas nos poemas reunidos pela temática da *gatografia*, mas consiste, de modo geral, na ambivalência implicada ao eu ao ceder às iniciativas das palavras literárias. Em outro poema, essa articulação continua:

O nome de gato assegura minha vigília  
e morde meu pulso distraído  
finjo escrever gato, digo: pupilas, focinhos  
e patas emergentes. Mas onde repousa

o nome, ataque e fingimento, estou ameaçada e repetida  
e antecipada pela espreira meio adormecida  
do gato que riscaste por te preceder e

perder em traços a visão contígua  
de coisa que surge aos saltos  
no tempo, ameaçado de morte  
a própria forma ameaçada do desenho  
e o gato transcrito que antes era  
marca do meu rosto, garra no meu seio.<sup>469</sup>

Nesse poema, gato e eu seguem distintos e em atrito. O movimento predatório é explicitado quando o gato morde o pulso daquele que enuncia. Em iminente ameaça de morte, o sujeito poético recorre ao fingimento, performa-se em gato – *pupilas, focinhos e patas emergentes* –, ou seja, a única forma de existir é sacrificar a própria determinação, é se tornar gato, elemento desse espaço literário. Nesse processo, matéria biográfica e literária se coincidem e se confundem: este mesmo *gato*, antes, era *marca de seu rosto*, isto é, uma parte de si. E agora garra seu seio, num ato de consumo e união. Nesses poemas, então, a metalinguagem alegórica inicia a crítica acerca do próprio processo de se *gatografar* – escrever a literatura do eu – questionando a posição do eu no poema, sua dubiedade no espaço literário, e os sacrifícios necessários do fazer poético.

Em outros poemas, Ana Cristina Cesar também continua reiterando o *gato*, porém numa intertextualidade com o livro de Jorge de Lima, *A invenção de Orfeu*<sup>470</sup>. Ao final de um dos poemas da *gatografia*, está descrita uma pequena referência: *d'après Jorge de Lima, Invenção de Orfeu IV, I*<sup>471</sup>. O canto I do livro de Lima é intitulado *Fundação das ilhas*. Neste canto, a personagem principal é o poeta que engata em uma aventura pela linguagem poética,

469 Cesar, 2013, p. 175.

470 LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*, 2013.

471 Cesar, 2013, p.180.

ao perceber a insuficiência do mundo que se inscreve. Nessa aventura, a metapoesia é evidenciada, dado que o poeta atenua um ideal contraditório, em que por vezes reflete sobre a poesia como uma arte capaz de superar e expandir o mundo insuficiente, e em outras, nega essa proposta. Esta dúvida é reiterada em toda a epopeia de Lima<sup>472</sup>.

Ana Cristina Cesar, por sua vez, relaciona essa ideia apresentada no primeiro canto da poesia de Lima com a articulação já desenvolvida sobre a *gatografia* em poemas anteriores. A relação, embora sutil, dá-se pela impermanência do próprio poeta, que ora é gato e ora não é. Toda essa indefinição faz referência à indagação do poeta, personagem de Lima, sobre a dimensão da linguagem poética e seu *modus operandi*. Tanto na epopeia como nos poemas de Ana Cristina Cesar, essa linguagem carece de objetividade da realidade mundana, uma vez que se constitui no estatuto literário, criando algo que a realidade do mundo empírico não é capaz de produzir. Em razão disso, a *gatografia* é ambivalente na poética de Ana Cristina Cesar. A maneira como ela administra essa ambivalência é arquitetando pelo seu jogo com a matéria íntima e vivencial que é mobilizada, porém nunca realmente revelada em seu status verídico. E nas entrelinhas das letras, o denso espaço de criação é retomado, como uma confissão de que a intimidade é encenada, artificial, uma *arte-manha* do gato.

No poema *Arte-manhas de um gato gasto*<sup>473</sup> esse jogo é explícito.

Não sei desenhar gato.  
 Não sei escrever gato.  
 Não sei gatografia  
 nem a linguagem felina das suas artimanhas  
 Nem as artimanhas felinas da sua não-linguagem  
 [...]

onde vamos diariamente fingindo nomear  
 eu — o gato — e a grafia de minhas garras:  
 toma: lê o que escrevo em teu rosto  
 lê o que rasgo — e tomo — de teu rosto  
 a parte que em ti é minha — é gato  
 leio onde te tenho gato  
 e a gatografia que nunca sei  
 aprendi na marca no meu rosto  
 aprendi nas garras que tomei  
 e me tornei parte e tua — gata — a  
 saltar sobre montanhas como um gato  
 [...]

repito e me auto-ameaço:  
 não sei desenhar gato  
 não sei escrever gato  
 não sei gatografia  
 nem...

---

472 Lima, 2013.

473 Cesar, 2013, p. 187.



Nos primeiros versos, o sujeito poético nega saber escrever *gato* e as *artimanhas* que constituem sua linguagem, demonstrando sua relação com um ideal biográfico, negando, também, a ficcionalidade que o gato atribui à grafia. O trocadilho do título também se interpõe nesses versos, pois as artimanhas são também para a própria linguagem da arte, da poesia. Nos versos seguintes expõe-se a articulação entre o sujeito que escreve e o gato, os quais se fundem e se misturam na indeterminação – *de teu rosto a parte que em ti é minha – é gato*. Com as garras pregadas no seio, o eu aprende a escrever gato e se torna *parte e tua* da *gatografia*. E, nos últimos versos, o próprio eu se *auto-ameaça*, pois ele é o próprio gato, já despersonalizado.

De modo geral, Ana Cristina Cesar não recorre à metapoesia apenas para empreender uma análise reflexiva sobre o estatuto ao qual pertence a escrita do eu, sua composição, especificidade e intimidade que desdobrada na escrita. Ela o faz também para evidenciar que, antes de qualquer associação entre literatura e vida, o espaço literário deve ser considerado. A desfiguração da esfera íntima como vetor que promove a correspondência entre literatura e vida é trabalhada de forma muito densa na escrita da autora. A poeta não se limita a uma simples negação da intimidade ou do eu enquanto sujeito biográfico, mas produz a descaracterização, acionando elementos criativos e literários para compor essa proposta. Seu fazer poético, dessa forma, necessita do compromisso do leitor em perceber seu processo de subjetivação para além da trama superficial da relação biográfica, e também da sua abertura em sacrificar suas expectativas de acesso à intimidade desvelada. Talvez a metáfora do título do livro *A teus pés* se refira exatamente a isso. Ana Cristina Cesar estará aos pés do leitor, se ele também se entregar ao jogo ambivalente.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recapitulando nosso trajeto, podemos elaborar alguns fechamentos para as interrogações que apontamos ao longo de nossa discussão. Este trabalho tem como objetivo investigar a atuação da intimidade na poética de Ana Cristina Cesar, produzindo, para isso, alguns exames a respeito das escritas do eu, do espaço biográfico na contemporaneidade, do processo de subjetivação pela escrita. Logo ao início, recorreremos a uma breve descrição do Instituto Moreira Salles sobre Ana Cristina Cesar, na qual estava postada a afirmação sobre a indissociabilidade entre literatura e vida. Sobre esse posicionamento podemos concluir um deslocamento inicial: não se trata de compactuar com uma relação de correspondência total entre literatura e vida. Talvez, o termo “indissociabilidade” dê margem para muitas interpretações redutoras. Entre literatura e vida se trata de associação, sim. Mas associações com vários níveis de complexidade que se desviam de uma afirmação segura sobre a simples e direta correspondência entre essas esferas.

Como discutido ao longo dos capítulos, a esfera da intimidade é um vetor que promove a aproximação entre a literatura e a vida, justamente por sugerir um vínculo com o indivíduo real, isto é, todas as experiências íntimas expressadas por meio da escrita remetem a um espaço no qual a subjetividade e a vida podem ser efetivadas. Todavia, dificilmente a intimidade é inserida na literatura de forma ingênua. Essa esfera sempre é operada para fins de significação, seja para produzir um espetáculo biográfico por meio de livros, seja para constituir um projeto literário particular.

No primeiro capítulo, constatamos que a escrita do eu carrega consigo a possibilidade de demarcar a existência, e não apenas: de produzir um processo de subjetivação no qual a linha de vida singular do sujeito, assim como suas particularidades, podem ser demarcadas através de uma imagem escritural. E como decorrência disso, desenvolve-se uma tradição literária que insiste em enveredar uma história de vida do eu, enquanto um conjunto coerente, orientado e cronológico. A partir dessa premissa, uma transformação histórica-filosófica prospera na modernidade, dando evasão ao espaço privado como um ambiente que possibilita a liberação do eu tal como é, estabelecendo a esfera da intimidade como aquela que contempla uma vida e subjetividade significativa. Contudo, à medida que o espaço privado se torna acessível e publicizado, sobretudo por meio das escritas do eu, as fronteiras entre o

domínio privado e público se desvanecem, de modo a dar lugar para uma esfera social, na qual a intimidade é colocada como um interesse comum.

Na contemporaneidade, essas transformações são elevadas e exploradas excessivamente, já que, como discutimos, o interesse pelas pequenas coisas do cotidiano e pelo eu evade não apenas o cenário literário, como também toda produção e interação social. E, assim, a intimidade se apresenta como um objeto privilegiado do mais público dos discursos, pressuposto este que incide no mercado cultural literário, implicando na espetacularização desse domínio e da subjetividade. Nomeamos como espetáculo da intimidade, esse fenômeno que reproduz as questões íntimas e privadas do sujeito até o paroxismo, constituindo, para tanto, um discurso imagético que promove a correspondência entre literatura e vida.

No capítulo seguinte, empreendemos uma análise sobre o espetáculo da intimidade nas obras póstumas de Ana Cristina Cesar e verificamos que a instância da morte trágica da autora – o suicídio – esclarece o ponto de partida para a espetacularização iniciar. É importante afirmar que o alvo de toda a pretensão desse processo é instaurar uma aventura em busca das questões recônditas e íntimas que envolvem o eu, dado que a história privada da vida do outro se transformou no interesse comum da sociedade. Mas para validar esse espetáculo foi imprescindível que se elaborasse um discurso imagético a partir do vazio deixado pela morte da poeta, tornando as fotografias, a organização cronológica dos poemas, os manuscritos, elementos que completam o cenário da intimidade. Nada disso, entretanto, preenche efetivamente a ausência de Ana Cristina Cesar, mas substitui o sujeito que viveu, por uma subjetividade espectral e aurática que toma o lugar da realidade.

No último capítulo, investigamos o jogo ambivalente de Ana Cristina Cesar, e como ela aciona a esfera da intimidade através de microinstantes vivenciados pelo eu poético e por meio da corporeidade. Testificamos que a autora insere o processo de subjetivação pela escrita na premissa da despersonalização, em que a dubiedade do sujeito que escreve e se inscreve no texto literário não consegue se manter fielmente à perspectiva biográfica, muito embora necessite dela para se compor. Constatamos que a intimidade é operada enquanto matéria literária que assume deslocamentos específicos de acordo com a necessidade do poema. De modo geral, o jogo ambivalente da autora se dá como uma forma de apresentar um novo fazer literário, que não sustenta uma escrita do eu ingênuo, e nem absorve o essencialismo do

espaço literário como algo determinante. Ana Cristina Cesar se apropria e subverte essas perspectivas, a fim de arquitetar uma literatura do eu à sua particularidade.

Os processos de subjetivação nas duas vias de análise que empreendemos se mostraram contrastantes: no espetáculo se objetiva a coincidência entre literatura e vida e, por isso, o sujeito e sua intimidade posicionam-se como os elementos mor das obras. Na cena das escritas de Ana Cristina Cesar, a intimidade e o eu são elementos ambivalentes, que se constituem mediante a indeterminação entre biografia e ficção. Em um paralelo entre essas duas análises, um pressuposto pode ser afirmado: mesmo que os meios sejam distintos, um mesmo destino os aguarda. Muito embora o espetáculo da intimidade promova uma articulação biográfica das obras póstumas de Ana Cristina Cesar, o que se mantém ao final de nossa investigação é a composição artificial desse espetáculo, que recorre a diversas estratégias literárias para compor a intimidade da poeta. Num olhar mais pontual, conseguimos perceber que a intimidade espetacularizada e o sujeito biográfico se elaboram no limiar da encenação. A própria produção literária da autora é um obstáculo para o espetáculo da intimidade, uma vez que sua escrita do eu também demonstra o caráter performático da intimidade e do eu.

O eixo de nossa pesquisa abriu, portanto, um horizonte de possibilidades de estudos que não foram contemplados em nossa discussão. A escrita de Ana Cristina Cesar, na descaracterização da relação entre literatura e vida, apresenta um enorme potencial de associações entre literatura, outras artes e mídias. A alusão à escrita fílmica em suas prosas poéticas são apenas um pequeno vislumbre da potência intermediária que permeia suas obras, conjecturando não apenas o vínculo entre literatura e cinema, mas também entre literatura e música. Não conseguimos explorar as diversas outras referências metalinguísticas na poética da autora, uma vez que vários de seus textos remontam à esfera psicanalítica, incluindo a discussão teórica em sua própria poesia e relacionando-a, de forma autorreflexiva, com o ato de escrita. A autora também remonta aos contornos engendrados dos gêneros para subvertê-los em reflexões poéticas. Esses apontamentos nos direcionam a entender que a escrita de Ana Cristina Cesar nada tem de uma articulação deliberada sobre *tudo na vida virar poesia*, explícita, aliás, que seu fazer poético é extremamente penoso e trabalhado.

De modo geral, nossa pesquisa propôs a possibilidade de pensar o espetáculo da intimidade não apenas como um processo específico que atravessa as publicações póstumas de Ana Cristina Cesar, mas também nos permite posicioná-lo enquanto um processo que é

passível de ser analisado nas produções de outros artistas, como em Sylvia Plath (1932-1963), Frida Kahlo (1907-1954), Florbela Espanca (1894-1930), claro, referendando os contornos próprios e as especificidades pelas quais cada espetáculo da intimidade se desenvolve nesses casos. Também é possível expandir o estudo sobre a espetacularização do íntimo para outros setores artísticos, que não contemplam apenas a relação entre literatura e vida, mas a relação entre literatura e música, literatura e fotografia, todos incluídos num devir biográfico proveniente da espetacularização.

Finalmente, o que nos resta é perceber que a arte sempre procurará meios para incluir a vida, o sujeito e sua intimidade em seu corpo, tanto quanto a vida sempre buscará fazer da arte um meio de expressão. De um para o outro estão as problemáticas de codificação por se tratarem, cada esfera, de um estatuto particular. E, também, um dilema continuará se perpetuando: uma tensão entre as vidas e os modos de ser verdadeiramente existentes, com aqueles que podem ser compilados no papel, prontos para assumir, deliberadamente, o lugar do próprio mundo.

## 6 REFERÊNCIAS

### Obras de Ana Cristina Cesar:

*Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Viviana Bosi (org.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

*A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

*Cenas de abril*. Rio de Janeiro: edição da autora, 1979.

*Correspondência completa*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1979.

*Inconfissões*. Eucanaã Ferraz (org.). São Paulo: IMS, 2016.

*Inéditos e dispersos*. Armando Freitas Filho (org.). São Paulo: Editora Ática, 1998. [1ª ed. 1985].

*Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: MEC / Funarte, 1980.

*Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

### Bibliografia citada:

ARENDETT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 13ª ed., 2020.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (org.). *História da vida privada 3: da Renascença ao século das luzes*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ÀRIES, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução e notas de Antonio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Edição bilíngue. Lisboa: Editora Vega, 1998.

AUSTIN, John. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Boungermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 11º ed., 2001.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2º ed., 2004.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia da Letras, 1986.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORDINI, Maria da Glória. A materialidade do sentido e o estatuto da obra literária em O senhor embaixador, de Erico Verissimo. In: *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, pp. 199-276.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina; PORTELLI, Alessandro. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 8ª ed., 2006. pp. 183-191.

BOWIE, Andrew. *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*. Manchester: Servis Filmsetting Ltd, 2003.

CAGE, John. 4'33. Composição musical. Interpretada por Orchestra of the S.E.M. Ensemble. In: The John Cage Edition, Vol. 54: Music for Keyboard 1935-1948. Mode Records, 2001. Duração: 4 minutos e 33 segundos.

CASTRO, Deborah. *Catálogo conceitual: poéticas em torno do silêncio* 2016, 196 f. Tese (doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

CHARTIER, Roger. *História da vida privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Edições Afrodite/Fernando Ribeiro de Mello, 1972.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

DI LEONE, Luciana. *Ana C.: as tramas da consagração*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. v. 600.

DUBY, Georges. *História da vida privada II – Da Europa feudal à Renascença*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1992, p.129-160.

\_\_\_\_\_. *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª ed., 2006.

\_\_\_\_\_. *Subjetividade e verdade*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2016.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. In: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos. Barcelona, nº 29, 1991, pp. 9-18.

\_\_\_\_\_. *Lignes de vie 2 – auto-bio-graphie*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *26 poetas hoje*. E-galaxia, 2016 [1975], livro digital.

\_\_\_\_\_. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda, 1980.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario: WILFRID LAURIER UNIVERSITY PRESS, 1980.

JAEGER, Werner. *Paidéia: A formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio: Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MACHAREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa: Estampa, 1971.

MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 2006.

MANGUEL, Alberto. *The city of words*. Toronto: House of Anansi Press Inc., 2009.

MARQUES, Reinaldo. Arquivos literários, entre o público e o privado. In: *Lo que los archivos cuentan*, v. 3, 2014, pp. 17-62.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MITCHELL, W. J. T. Influence, Autobiography, and Literary History: Rousseau's Confessions and Wordsworth's the Prelude. *ELH*, vol. 57, no. 3, 1990, pp. 643–64. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/2873236>.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*. Tradução e notas de Rosa Freire D'aguilar. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2000.

OLIVEIRA, Marcelo Fonseca Ribeiro. *A questão do ser nos Ensaios de Montaigne*. Orientadora: Telma de Souza Birchall. 2016. 189. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. São Paulo: Editora da Unicamp, 6º ed., 2007.

PERROT, Michelle. *História da vida privada IV: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Büttmann e Bernardo Joffly. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. O empreendimento autobiográfico: Josué Guimarães e Erico Verissimo. In: *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, pp. 277-342.

ROLNIK, Suely. A vida na berlinda. In: Arán, M. (Ed.), *Soberanias*. Rio de Janeiro: Contra Capa. 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Tradução de Fernando Lopes Graça. Lisboa: Portugália Editora, 1962.

\_\_\_\_\_. O contrato social. In: *Oeuvres complètes*, tome III. Collection “Pléiade”. Paris: Gallimard, 1757.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP – Annablume, 2ª ed., 2004.

SCHWANECKE, Christine. Filmic Modes in Literature. In: RIPPL, *Intermediality*. Boston: De Gruyter, 2015, pp. 268-285.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: tiranias da intimidade*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, Carlos E. S. F. de. *A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar: autobiografismo e montagem*. São Paulo: Editora da PUCSP, 2010.

STAROBINSKI, Jean. *Jean Jacques-Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. Paulo Leminski. In: *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: É realizações editora, 2014.

UCHOA LEITE, S. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1986.

VALÉRY, Paul. *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, 1999.

WORDSWORTH, William. Prefácio a Lyrical ballads. In: *Poesia romântica inglesa*. Alcinda Pinheiro e João F. Duarte (org. e trad.). Lisboa: Materiais Críticos, 1985.

**Bibliografia geral:**

ALBERCA, Manuel. El pacto ambíguo y la autoficción. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Escritas do eu: introspecção, memória, ficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p.21-41.

ARMSTRONG, K. *Maomé: Uma Biografia do Profeta*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe (coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.II)

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.

BERGER, Peter L. Alternação e biografia ou: como adquirir um passado pré-fabricado. In: \_\_\_\_\_. *Perspectivas sociológicas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983, p. 65-77.

BERGSON, H. *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Lisboa: Edições 70, 2011.

\_\_\_\_\_. *Matéria e Memória* (3ª Edição). São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp. 270-278.

BLUMENBERG, H. "Imitação da natureza": contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: COSTA LIMA, L. (Org.) *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, pp. 87-135.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRANDT, R. Rousseau und Kants "Ichdenke". In: BRANDT, R., STARK, W. (Org.) *Autographen, Dokumente und Berichte*. Hamburg: Editora Felix Meiner, 1994 p.1-18.

CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. Tradução de João Azenha Jr. e Mario Eduardo Viaro. São Paulo: Martins Fontes, 1º ed., 2001.

CASTORIADIS, C. *As encruzilhadas do labirinto III: o mundo fragmentado*. Tradução de Rosa Maria Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ce que que fait la Grèce: D'Homère à Héraclite. Séminaires 1982-1983. La création humaine II*. Paris: Seuil, 2004b.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

EAKIN, P. *Fiction in autobiography: studies in the art of self-invention*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *O governo de si e dos outros*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: Rabinow, Dreyfus. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Tradução de V. Portocarrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

\_\_\_\_\_. Tecnologias de si. *Verve*, n. 6, 2004.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.

GOLDMAN, Márcio. Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa. *Revista De Antropologia*, São Paulo, v. 39, n° 1, p. 83-109, 1996. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1996.111620>

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning: from more to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

HALL, Donald E. *Subjectivity*. New York: Routledge, 2004.

HEIDEGGER, M. O tempo da imagem do mundo (1938). In: *Caminhos da Floresta*. Lisboa: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2014: 95-139.

HOWE, I. The Self in Literature. *Salmagundi*, 1991, p. 56–77. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40548259>>. Acesso em: 03 de novembro, 2021.

HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

JAGUARIBE, Beatriz. “Realismo sujo e experiência autobiográfica”. In: *O choque do Real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 157.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KOSELLECK, R. Ficção e realidade histórica. In: *Uma latente filosofia do tempo*. São Paulo: UNESP, 2021, p. 109-131.

LAVOCAT, Françoise. *Fait et Fiction: Pour une frontière*. Paris: Seuil/Poétique, 2016.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, pp. 7-22; 127-46; pp. 423-483; 467-77.

LUCIANI, Frederick. *Literary self-fashioning in Sor Juana Inés de La Cruz*. Massachusetts: Rosemont publishing & Printing Corp., 2004.

MALLARMÉ, S. — Correspondance, 1862-1871. Paris, Gallimard, 1959. - *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1951.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Reluma-Dumará, 1996.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 24, n.42, 2017.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 3º ed., 2000.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia Completa*. Organização e tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 1994.

ROLNIK, Suely. “Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização”. In: LINS, Daniel (org.). *Cadernos de Subjetividade*. Campinas: Papyrus, 1997, p. 19-24.

SCHERER, J. *Le “Livre” de Mallarmé*. Paris, Gallimard, 1957.

SCHMIDT, B. Biografia e regimes de historicidade. *Métis – Revista de História da Universidade de Caxias do Sul* 2, no. 3, 57-72, 2003.



SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SIBILIA, Paula. Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível. In: *Fronteiras*, v. 17, n. 3. UNISINOS, Porto Alegre, set.-dez. 2015, p. 353-364.

SORABJI, Richard. *Self: Ancient and Modern Insights about Individuality, Life, and Death*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

\_\_\_\_\_. Soul and self in ancient philosophy. In: CRABBE, James, ed. *From Soul to Self*. London:1999, p. 8 –32.

TAYLOR, Charles. *As Fontes do Self - A Construção da Identidade Moderna*. São Paulo: Edições Loyola. 1994.