

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

JOSELY BITTENCOURT

**Simulacro do Espontâneo: um estudo das cartas da pasta
rosa, de Ana Cristina Cesar**

VITÓRIA
2012

JOSELY BITTENCOURT

**Simulacro do Espontâneo: um estudo das cartas da pasta
rosa, de Ana Cristina Cesar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Stelamaris Coser

VITÓRIA
2012

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

B624s Bittencourt, Josely, 1977-
Simulacro do espontâneo : um estudo das cartas da pasta rosa, de Ana
Cristina Cesar / Josely Bittencourt. – 2012.
167 f.

Orientadora: Stelamaris Coser
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de
Ciências Humanas e Naturais.

1. Cesar, Ana Cristina, 1952-1983 – Crítica e interpretação. 2. Cesar, Ana
Cristina, 1952-1983 – Correspondência. 3. Autobiografia. I. Coser, Stelamaris.
II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e
Naturais. III. Título.

CDU: 82

**Simulacro do Espontâneo: um estudo das cartas da Pasta Rosa, de
Ana Cristina Cesar**

de

Josely Bittencourt

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.

Vitória, 29 de fevereiro de 2012.

COMISSÃO EXAMINADORA

Stelamaris Coser

Prof^a. Dr^a.
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Fabíola Simão Padilha Trefzger

Prof^a. Dr^a.
Universidade Federal do Espírito Santo
Titular

Andréia Delmaschio

Prof^a. Dr^a.
Titular

Wilberth C. F. Salgueiro

Prof. Dr.
Suplente Interno

Adriana Menegueli Da Ros

Prof^a. Dr^a.
Suplente Externo

AGRADECIMENTOS

À minha família:

Lira, minha mãe, o apoio incondicional;
Wenderson e João, meus filhos, os motivos;
Pedro, meu amado, o percurso.

À minha orientadora Stelamaris Coser pela inestimável ajuda que me permitiu chegar ao final deste trabalho.

Aos meus amigos Emanuela Pazini, Keila Mara e Herbert Farias pelo incentivo das boas conversas.

Aos membros da banca de seleção e da banca examinadora.

À CAPES, pelo apoio financeiro, fundamental para a dedicação a este projeto.

Aos colegas de mestrado pelas trocas de experiências.

A Saulo Peres e Wander Magnago pela solicitude e presteza.

Lira.

Com todo amor que houver nessa vida.

A verdade, é em seu nome maldito que estamos perdidos, em seu nome apenas, não pela própria verdade, se houvesse uma, mas pelo desejo de verdade que extorquiou de nós as “confissões” mais terríveis, depois das quais nos distanciamos como nunca de nós próprios, sem nos aproximarmos um único passo de qualquer verdade que seja.

Jacques Derrida

RESUMO

As Cartas da Pasta Rosa fazem parte de um projeto que resultou no livro *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*, organizado por Viviana Bosi. Com embasamento em tais correspondências desenvolvemos um estudo crítico do processo de criação literária de Ana Cristina Cesar, destacando, além do recurso significativo dos fac-símiles das Cartas da Pasta Rosa, os procedimentos que as tornam textos híbridos em que se aglutinam os discursos confessional e ficcional, estabelecendo em cada missiva um simulacro. Assim, uma exposição inicial pelo viés histórico tratará do uso da correspondência como “escrita de si” para o outro, objetivando salientar a arte de escrever cartas como legado fomentador do fenômeno estético literário, já que sua matéria proteiforme pode engendrar espaço favorável à ficção. Em seguida, o eixo argumentativo de nosso estudo das cartas de Ana C. se pautará pela noção de simulacro do espontâneo, determinada nas concepções de escrita autobiográfica e de autoficção elaboradas por Leonor Arfuch, Elizabeth Duque-Estrada, Graciela Ravetti e Diana Irene Klinger, que entre outros autores compõem a base crítico-teórica deste estudo.

Palavras-chave: cartas, autobiografia, simulacro do espontâneo, Ana Cristina Cesar.

ABSTRACT

The Pink File Letters are part of the project that produced the book *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*, organized by Viviane Bosi. Based on this book I intend to engage in a critical study of Ana Cristina Cesar's creative literary process by highlighting procedures that make those letters hybrid texts between confession and fiction, and offer a simulation of the usual letter form, staging the characteristic spontaneity of the genre. An initial historical background of the use of correspondence as "writing the self" for the other aims at approaching the role of epistolary arts in promoting literary aesthetic phenomena, since their protean forms engender spaces favorable to fiction. The argumentative axis of this study of Ana Cristina's letters turn around the notion of "simulacrum of the spontaneous" developed through the concepts of autobiography and self fiction writing as discussed by Leonor Arfuch, Elizabeth Duque-Estrada, Graciela Ravetti and Diana Irene Klinger who, among others, offer critical-theoretical support for this study.

Keywords: letters, autobiography, simulacrum of the spontaneous, Ana Cristina Cesar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CARTAS: UM POUCO DE MUITA HISTÓRIA	25
Escritas de si: a carta e sua dupla função	32
Eu máximo único – nenhum	38
Três cartas a navarro: o processo	41
Diários e cartas: envios e desvios	58
A tenacidade na dissolução	64
O SIMULACRO DO ESPONTÂNEO	76
2.1 Performance: o pequeno raciocínio fantástico	90
2.2 A autoficção: uma mentira que diz sempre a verdade	100
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121
5 ANEXOS	126
ANEXO A: Três Cartas a Navarro I	127
ANEXO B: Três cartas a Navarro II	128
ANEXO C: Três cartas a Navarro	129
ANEXO D: Composição no Cartão Postal	130
ANEXO E: Carta de Despedida	131
ANEXO F: Carta aos Leitores	132
ANEXO G: Carta aos Leitores	133
ANEXO H: Carta ao Poeta I	134
ANEXO I: Carta ao Poeta II	135
ANEXO J: Carta ao Poeta (versão II)	136
ANEXO K: Carta ao Poeta	137
ANEXO L: Carta ao Poeta (versão III)	138
ANEXO M: Poema: “Pequeno raciocínio fantástico”	139
ANEXO N: Poema: “Ana. Ana? Sei teu nome. Sei teu nome?”	140

INTRODUÇÃO

Ana Cristina Cesar publicou em vida um livro dedicado somente ao gênero carta: *Correspondência completa*. A pequena edição possui uma carta fictícia com o título de *My Dear*. Esse exemplar, mimeografado e lançado em 1979, foi “reimpresso” em 1982, quando foi reunido à primeira edição de *A teus pés* e publicado pela Brasiliense. Alguns anos após a morte de Ana C., Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda organizaram *Correspondência incompleta* (1999), que reúne cartas e postais escritos por Ana C. entre 1976 e 1980. Tais documentos, além de determinarem a afinidade da autora com o gênero, demonstram ainda que – mesmo nas correspondências pessoais – ela brincava com a autoria: debochando do tom solene e confessional do gênero, criava nomes fictícios ou não deixava expresso o destinatário, ou seja, a poeta tensionava os limites entre o dito verdadeiro e o fictício. Sobre essas relações, Armando Freitas Filho expõe no prefácio da primeira edição:

Ela se confessa, sim, mas faz (fala de) literatura o tempo todo. Em muitos e extensos momentos dessa correspondência ouvimos trechos de sua dicção poética de teor peculiar. Verdadeiros exercícios prévios do que mais tarde ela iria transportar para os seus textos literários. Em certas cartas e cartões temos a sensação de que, se suprimíssemos o destinatário e o remetente, estaríamos lendo alguns de seus poemas [...] (FILHO, 1999, p. 9).

No entanto nosso objeto de estudo surge em 2008, quando vários textos conservados pela mãe de Ana C. e doados pela família ao Instituto Moreira Salles foram reunidos em uma edição de luxo. Tais textos estavam guardados em uma pasta rosa, que o tempo tornou marrom. Ali constavam redações do período escolar, desenhos, bilhetes, projeto para um livro, esboços de textos datilografados, manuscritos de poemas e correspondências. Desse conjunto resultou a bela edição de *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*,

organizada pela ensaísta e tradutora Viviana Bosi. Esse livro, com o projeto em *fac-símiles*¹, tem notável relevância, pois muito mais que o simples vislumbre dos manuscritos, dota-se de estatura artística capaz de sobrelevar o original, já que não só meramente o reproduz, mas produz outra forma de se perceberem os amarelecidos e as manchas das folhas, os desenhos, os rabiscos e as várias versões de textos deixados por Ana Cristina Cesar. Tudo nos mínimos detalhes.

A proposta de visualizar e analisar cada texto fac-similado junto à noção de simulacro será o meio pelo o qual os ideais concebidos possam ser desafiados e entendidos de maneira diversa. Tal abordagem possibilita, com relação ao espaço e tempo, uma disposição polissêmica, pois considerando a alternativa bastante expressiva do uso de fac-símile (do Latim “fazer semelhante”²), ressignifica os limites de representação da realidade e por conseguinte a visão sobre o processo criativo. Além de incorporar conceitos sobre o falso e o verdadeiro e subverte a relação entre consciência e ironia. Gilles Deleuze, filósofo francês, definiu o simulacro como o sistema em que os diferentes se relacionam pelo significado da diferença em si mesma. Neste sistema não existe identidade prioritária ou semelhança interna.

Diante do exposto, nota-se que o projeto desse livro potencializa os textos, pois por meio da ferramenta de *fac-símile* também se intensifica a questão do simulacro de que trataremos. Afinal, o avanço tecnológico, no que se refere ao suporte impresso (o livro), ao reproduzir por *fac-símile* outro suporte em que consta o texto original – a folha de papel já macerada pelo tempo –, reconfigura o texto e faz reverberar sua acuidade, pois retirá-lo do passado revela-se o

¹ Os Fac-símiles de cada carta estudada nesta dissertação se encontram anexados a partir da p. 128.

² HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, [2002]. CD-ROM.

novo que o tempo havia guardado consigo. Assim, consideramos que *Antigos e soltos* é um projeto esteticamente sugestivo, que confere ao leitor a sensação de apreciar o processo de criação de Ana C.: algo que favorece o empenho na pesquisa de sua obra e, no mesmo percurso, promove alcance ainda mais amplo de seu texto, visto que os *fac-símiles* parecem demover a divisão entre original e cópia. Considerar o texto em tal formato fotomecânico engloba ao ato de ler características diferenciadas, conferindo ao exemplar um aparato muito mais rico à percepção, ou seja, o *fac-símile* abole com a distinção entre original e cópia. A reprodução do texto original passa agora a ser ele próprio a nova origem, questionando assim o estatuto de verdade, de essência, de presença plena e de primeiridade dos textos (manuscritos e datilografados) de Ana C.

As 475 páginas de *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* ostentam os originais, às vezes em duas ou três versões, e nas páginas ao lado de quase todos os *fac-símiles* observa-se a transcrição dos textos. Ali predomina, segundo a organizadora, a ordem dos escritos da Pasta Rosa original. Na primeira parte, chamada por Ana C. de “Prontos mas rejeitados”, entre outros textos, estão três das seis cartas que serão analisadas em nosso estudo: “Três cartas a Navarro”, “Uma carta que não vai seguir” e “Composição no cartão postal”. Na última parte, nomeada por Ana C. de “Antigos & Soltos”, estão as outras três cartas a serem analisadas: “Carta de despedida”, “Carta aos leitores” e “Carta ao poeta”. Ainda nos cumpre dizer que o livro é dividido em sete partes, respectivamente: “Prontos mas rejeitados”, “Inacabados”, “Inacabados 2”, “Rascunhos/primeiras versões”, “Cópias”, “O livro” e “Antigos & soltos”. Cada *fac-símile* é apresentado em uma ou duas cópias, ora datilografadas, ora manuscritas.

A descrição dos aspectos gráficos e da organização de *Antigos e soltos* é pertinente à nossa proposta de estudo das cartas, pois, além de permitir uma

figuração mental da dimensão estética da edição, representa concretamente a atemporalidade dos textos de Ana C., mais especificamente do objeto de nosso estudo: as cartas neles contidas. Vale acrescentar ainda que diversos poemas da Pasta Rosa foram publicados em jornais, revistas, antologias e deram corpo e nome ao livro de Flora Süssekind *Até segunda ordem não me risque nada* (1995) e também ao organizado por Armando Freitas Filho, *Inéditos e dispersos* (1999). Outro fator relevante à Pasta Rosa, segundo Viviana Bosi, é que muitos textos no formato de cartas e diários foram excluídos dessa edição, por poderem formar volume próprio, guardando características textuais comuns entre si e diferenciadas dos outros textos que compõem a edição. Assim, as cartas aqui propostas como base de nosso estudo são textos que fazem parte desse conjunto, mas que, por motivo desconhecido por nós e não definido pela organizadora, permaneceram em *Antigos e soltos*.

É claro que a escolha de nosso trajeto de estudo se constitui na força determinante das seguintes facetas: o nosso apreço pelos múltiplos aspectos presentes na escrita de Ana C. e pela plasticidade do gênero carta, especialmente ao considerarmos os deslocamentos, montagens, insistentes fissuras, enfim, todas as seduções “que despistam o indiscreto *voyeur* biografílico”.³ No entanto, importa acrescentar também que nos instiga a permanência somente dessas seis cartas num projeto tão diverso, já que a organizadora afirma no prefácio que ficaram à parte mais textos do gênero carta e diário, no intento de conservar-lhes a coesão, deixando entrever um futuro livro para tal conjunto de escritas de cunho autobiográfico. Assim, a convergência dos fatores acima listados concorreu para a formatação de nosso estudo, visando à identificação, nas seis cartas da Pasta Rosa, do Simulacro do Espontâneo, constituindo-se assim o eixo argumentativo desta proposta de pesquisa.

³³ Viviana Bosi, no prefácio de *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*.

No que diz respeito à organização desse eixo, inicialmente optamos por uma abordagem histórica do gênero epistolar, no intento de ativar seu passado e nesse percurso demonstrar não apenas as transformações, mas o que há de permanente em sua constituição capaz de torná-lo atemporal: a capacidade de abstrair espaços e a disposição camaleônica para adaptar seu estilo e conteúdo às diversas formas de utilização e desse modo, construir um tipo de escrita que nem se desvaneceu nos séculos de seu uso nem perdeu sua aceção de carta. Também por isso sua utilização na contemporaneidade se revigorou, pois sua variabilidade se adapta às necessidades de um novo modo de comunicação a fim de atender às atuais atividades humanas.

Veremos que os estudos que tratam do caráter histórico da epistolografia são aparentemente dispersos, porém, pelo que relatam Walnice N. Galvão e Nádia B. Gotlib no prefácio de *Prezado senhor, prezada senhora: estudo sobre cartas* (2000), tal panorama é mais auspicioso do que aparenta ser, pois ao empreenderem esse livro, muitos pesquisadores se prontificaram com trabalhos consolidados acerca do tema e dedicaram-se fundamentalmente à análise de cartas pessoais de célebres nomes da literatura e da filosofia. Algumas, segundo os respectivos pesquisadores, transitam entre o privado e o público, entre a confissão e a ficção, certamente resguardando as devidas diferenças entre cada um dos missivistas. São analisadas cartas de Marx, Joyce, Proust, Alencar, Machado, Mário de Andrade e da própria Ana Cristina Cesar.

Entre aproximadamente 38 estudos de cartas, alguns se aplicam à abordagem histórica do gênero, como “A arte de escrever cartas: para a história da epistolografia portuguesa do século XVIII”, de Tiago C. P. dos Reis Miranda, que registra o uso do gênero na antiguidade clássica. Segundo o articulista,

num primeiro plano de escrita estavam as epístolas voltadas para a coletividade, como as “cartas abertas”; noutra plano, as cartas que tratavam de assuntos pessoais, como exemplifica Miranda, citando as 13 cartas de Platão dirigidas a destinatário único: Dião de Siracusa.

No artigo “Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução dos leitores”, publicado na Revista *Matraga* de 2002, Marisa Lajolo aponta como possíveis matrizes das cartas fictícias e do romance epistolar as *Heroides* de Ovídio (20 a.C. – 8 d.C.) e as *Epístolas* de Horácio (aprox. 10 a.C.) (LAJOLO, 2002, p. 61). Ambas as obras hibridizam o gênero poético clássico da forma epistolar, mas como afirma a pesquisadora, o nascimento do gênero como narrativa epistolar ficcional é um tanto nebuloso. Ainda que esteja clara a utilização da carta como suporte de outros gêneros como a poesia, no caso de Horácio, mais do que poemas, tais cartas eram um verdadeiro tratado sobre o fazer poético. Por isso, elas são intituladas *Epístolas aos Pisões de Arte Poética*⁴, como consta na tradução desse livro por Candido Lusitano publicada em 1758. No prefácio, o tradutor relata a liberdade dos preceitos horacianos e os vincula ao formato livre de uma carta, como se pode ver neste excerto:

He verdade, que nesse Tratado não ha aquella ordem, e methodo, que no mesmo assumpto observou Aristóteles, porem esta mesma falta, no juizo de Mons. Le Freve, contem huma especial graça, e liberdade propria de Huma epistola (LUSITANO, 1758, p. IV).

A partir daqui, será sobre o esforço arqueológico de Emerson Tin que se debruçará mais detidamente essa parte de nosso estudo. Em *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam e Justo Lípsio é*

⁴ *Arte poética*, de Q. Horacio Flacco, traduzida e ilustrada por Candido Lusitano, datada em 1758, editada pela Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno e digitalizado pelo *Google Books*. Disponível em: < <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=pst.000022883704> > Acesso em: 22 dez. 2011.

apresentado um notável trabalho de pesquisa e tradução de três dos principais tratadistas epistolares. Tin faz com esmero um levantamento de preceitos que regulavam a escrita de cartas entre a Antiguidade Clássica e o Renascimento, pois:

Durante mais de 2 mil anos, escrever cartas foi o principal meio de comunicação a distância. Assim, dizia-se que a carta tornava presentes os ausentes. É o que se pode ler nas correspondências, bem como nos diversos tratados de epistolografia que o tempo nos legou (TIN, 2005, p. 17).

A primeira parte do livro de Emerson Tin foca-se no seu trabalho de pesquisa destacando as referências célebres na antiguidade, porém adverte que nenhum tratado unicamente destinado à epistolografia foi escrito em tal período, embora as primeiras menções teóricas a cartas estejam na obra de Demétrio, que data do século I a.C. (TIN, 2005, p. 19). Outros nomes ilustres marcaram os séculos seguintes, como Cícero e Sêneca, e certamente outras personalidades menos citadas na história, ainda que não menos importantes na reconstrução do passado epistolar, como Filóstrato de Lemnos e Caio Júlio Victor. Entre estes a escrita epistolar foi recorrente, e ensinava-se tipos, estilos e, acima de tudo, a adequação, como aconselha Caio Júlio Victor: “As aberturas e conclusões das cartas devem conformar-se com o grau de amizade ou de dignidade do destinatário, e devem ser escritas de acordo com o costume” (VICTOR, apud TIN, 2005, p. 30).

Segundo Emerson Tin, a elaboração epistolar atendeu a um estilo formalmente mais rígido nas demandas das negociações públicas, ao poder eclesiástico, e foi largamente cultivada entre a nobreza. Dentre tais especificações havia inúmeras fórmulas discursivas e estruturais, mas para atender a essa demanda somente um preceito se impõe como recorrente, importante e imutável:

adequar-se. No Renascimento, a “Nova epistolografia” (TIN, 2005, p. 42) diluiu as extensas regras medievais, adotando, sobretudo, um estilo mais simples, espontâneo, mas ainda se ressaltava a necessidade da imperiosa adequação. Para os humanistas o modelo áureo de escrita epistolar foram as cartas de Cícero. Redescobertas por Petrarca em 1345 (idem, p. 43), elas passaram a reabastecer os inúmeros tratados epistolares compostos a partir desse período, entre os quais os que deram corpo à segunda parte do livro de Emerson Tin sobre a tradução das obras de Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam e Justo Lípsio. Resguardando as devidas proporções, os manuais de redação ainda hoje usados no ensino regular ou nos cursos para diversos tipos de processos seletivos, nos quais o gênero é sempre retomado, ressoam o profuso passado da arte epistolar em constante construção.

Avançando em nossa exposição, constatamos que diante de uma carta pessoal, mesmo classificada como fictícia, lidamos com uma categoria das chamadas “escritas de si”. Michel Foucault, em “A escrita de si” (2004), trata de duas formas, os *hypomnemata* e as correspondências. Os primeiros se prestavam às anotações de pensamentos próprios ou alheios e de advertências auxiliares no cotidiano. Eram uma espécie de caderno para constante consulta e por isso nele se registravam as coisas lidas, ouvidas e pensadas como forma de aprimoramento.

Já as correspondências se ligavam aos *hypomnemata* à medida em que estes poderiam servir de material para a escrita das cartas. Segundo Foucault, a correspondência é um exercício do eu que age sobre quem o recebe, mas especialmente sobre quem o envia. O emissor ganha duplamente, pois além de fornecer suas palavras ao outro, no ato de escrita e releitura, aperfeiçoa-se por meio dos próprios conselhos dedicados ao destinatário. Como num movimento especular, mostra-se a si mesmo pelo que diz de si ao outro, promovendo o

exame de consciência nas atitudes que relata sobre seu dia-a-dia. Filósofos como Cícero e Sêneca, modelos para a escrita de cartas no Humanismo, tal relacionamos no parágrafo anterior, exemplificam esse tipo de escrita introspectiva, compondo as narrativas epistolares sobre si próprios, suas experiências, e sobre tais aspectos o mais relevante é “a escrita da relação consigo: as interferências da alma e do corpo (as impressões mais que as ações) e as atividades do lazer (mais do que dos acontecimentos exteriores): o corpo e os dias” (FOUCAULT, 2004, p. 157).

Assim, no relato do cotidiano há uma espécie de escaneamento em que se examinam as questões mais mezinhas, como um resfriado ou a predileção por certo sabor, até as considerações mais profundas, como os problemas de consciência, confissões de um desacerto ou conselhos concernentes a alguma grave decisão. Enfim, tais relatos estão ligados, sobretudo, à memória dos dias e das respectivas ocorrências. Nessa articulação do pensamento sobre as coisas passadas, o imaginário coordena o ato de narrar e, na tentativa de recuperar o acontecimento, que ainda ocorre nas lembranças, exercita, para além da autorreflexão, a imaginação e, simultaneamente, o desenvolvimento dos processos criativos de escrita.

Mais adiante veremos que a narrativa da própria experiência atingiu o ápice no século XVIII segundo Leonor Arfuch (2010) é a partir de tal data que os contornos de uma escrita do eu são mais nitidamente destacados. É nesse momento que se publica *Confissões*, de Jacques Rousseau, narrativa autobiográfica que se tornou emblemática para os estudos subsequentes. A voz autorreferencial amplia-se como um processo sintomático da vida burguesa, que, no anonimato, pulsava de desejo de visibilidade social, e esta, por sua vez, fomentava tal inquietude, cujos reflexos se despejavam em variados suportes e nas mais sortidas confissões, preenchendo desde os

habituais diários, as cartas pessoais, aos projetos autobiográficos mais arrojados. De acordo com Arfuch, tal época se determinou no esboço de uma “sensibilidade própria do mundo burguês, a vivência de um ‘eu’ submetido à cisão dualista (público/privado, razão/sentimento, corpo/espírito, homem/mulher), que precisava definir os novos tons da afetividade” (ARFUCH, 2010, p. 36).

A autora também afirma que esse arroubo da projeção da vida comum – ou melhor, da vida de pessoas comuns – era fonte geradora de empatia, de modo que, em meio à efervescência autobiográfica, as cartas ganharam um peso significativo para os romances como procedimentos que aproximassem a narrativa ao dia-a-dia, aparentando certo caráter íntimo e granjeando, portanto, mais leitores. Ainda em Arfuch, tal tipo de estratégia, a de se guiar entre a verdade e a ficção, era efeito de uma transformação na conexão entre autor, obra e leitor. Tais instâncias passaram a se interrelacionar densamente, pois o leitor se mantinha no desejo minucioso da aproximação, impressão que lhe fornecia uma espécie de introjeção. O leitor era coparticipante das peripécias lidas, logo o contato da recepção era mais provocante, já que muito mais instigante que conhecer o segredo alheio é se sentir vivendo como outro.

Essa situação faz lembrar os aficionados por novelas televisivas, que buscam se imiscuir nas tramas da TV e tomar parte em suas mazelas, sofrendo com o núcleo dramático e discutindo com os antagonistas. Mesmo depois do fim do capítulo ainda continuam vivendo a história engendrada, numa bem-sucedida interpenetração dos ambientes privado e público, como violação dos limites entre tais instâncias, pois:

O leitor não é vítima de um engano, no máximo é cúmplice. A violação do espaço privado faz com que o leitor saiba sempre mais do que cada um dos protagonistas que se confidenciam em suas cartas.

Esse é o paradoxo que faz com que o segredo do espaço privado só se mostre eficaz quando deixa de ser segredo (GOULEMOT, apud ARFUCH, 2010, p. 47).

Vê-se que já se nutria o que na contemporaneidade é buscado com avidez na expansão midiática: o que se poderia manter na privacidade do *e-mail* divulga-se nas incontáveis redes sociais, tornando públicas as mais variadas situações cotidianas. Embora devesse o corriqueiro ser fútil e, por isso, sem importância ou interesse, acontece o contrário: o dado íntimo comum (às vezes o mais ínfimo) alcança proporções maiores que sua dimensão, ao atingir a *internet* e ter acesso público franqueado em qualquer parte do mundo. Tal imensidão virtual, ao invés de alarmar os usuários da rede, mais e mais “associados” conquista com o mesmo propósito da megaexposição.

Em conformidade com o eixo principal de nossa proposta (resguardando a proporção mediata da carta), a confissão, a revelação de segredos, enfim a “retórica do íntimo”, como refere Arfuch, deseja seduzir pela cumplicidade, e por isso articula um lugar de tensão, estar entre o segredo e a revelação. Manifestar um segredo, de acordo com Arfuch, é uma forma de torná-lo ainda mais enigmático. Além dessa contradição, outra ainda se erige nas “escritas de si”, traduzida na ênfase do atrito entre cumplicidade e distanciamento: é que, ao expor suas memórias, verifica-se no indivíduo o desejo de revelar o processo único e particular, em que se coloca.

A exemplo disso, tomemos o dito rousseuniano: “Dou começo a uma empresa de que não há exemplos” e “Se não sou melhor, sou, pelo menos, diferente.” (ROUSSEAU, 2008, p. 29). No entanto, tudo que define tal individualidade está no contexto do autor, nas experiências trocadas no meio onde vive. Essa suposta exclusividade nasce, como evoca Arfuch, de uma “Trilogia funcional de controle (da natureza, da sociedade, do indivíduo), em que, pela via da

imposição de costumes, se acentua a cisão dualista entre indivíduo e sociedade” (ARFUCH, 2010, p. 49), o que a torna ainda mais pungente ao querer revelar-se, já que esse “eu” se movimenta sobre o constante fluxo labiríntico da inevitável conexão entre o “eu” e o “outro”. Quando o objetivo é falar de si – construir uma autobiografia – evocam-se inúmeras dilatações precárias e o “si” envolve variadas esferas: social, psicológica, política e histórica. Tais bases participam na formação do indivíduo a ser representado. Daí surge a questão pulsante do problema: como representar um indivíduo que foi constituído entre os veios saturados das instituições? A subjetividade não se situa, é “arrastada para fora de si, a escrita de si habita então a região do impossível, do indizível, lá onde a linguagem deixa de ser – ou ainda não é” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 20).

Decorre ainda da crise nos princípios epistemológicos de representação, a exemplo das ideias defendidas por Foucault, agora em *As palavras e as coisas*, que a linguagem, há muito, se mostra fraturada, fragmentada, e tal duplo cariz produz a seguinte dobra: a linguagem passa a ser seu próprio objeto de problematização. Nesse trajeto, o sujeito se projeta igualmente deslocado, as significações dinamizam-se de acordo com a movimentação intensa característica da contemporaneidade, de forma que se fazem necessárias outras maneiras de pensar e escrever o eu, como argumenta Duque-Estrada:

[...] se o sujeito passa a se mostrar como uma resultante de várias coordenadas que se efetivam no âmbito da linguagem, e, portanto, não mais como um ponto estável de referência a si autoimune, impermeável e inabalável pela linguagem, resulta a pergunta sobre afinal quem ou o que é ele, o sujeito. (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 27).

No diálogo com Nietzsche quanto à sua crítica ao sujeito cartesiano, Duque-Estrada fundamenta seus questionamentos em oposição à autobiografia que se busca determinar no modelo rousseauiano. A partir do abalo na linguagem da crise de representação, a pesquisadora ainda argumenta criticamente sobre

qualquer intento autobiográfico que se baseie na descrição “sincera sobre si” e na consciência exata do “eu” que se quer representar, considerando-o como espaço de “desdobramentos sem fim” (idem). Por esse âmbito, Duque-Estrada participa da ideia de desconstrução das duas noções, representação e sujeito, intrinsecamente ligadas ao estatuto da autobiografia, e ainda apresenta um amplo e substancial panorama teórico do tema, embora retorne ao ponto inicial: não se atinge um conceito que compreenda de modo satisfatório as inúmeras questões que atravessam a grafia da identidade. De modo que seu estudo se constitui numa exposição importante, apesar de transitar numa aporia. A pesquisadora afirma as impossibilidades de uma autobiografia plena, porém não destitui totalmente a sua realização. Sua ampla perspectiva percorre com elegância entre argumentos diversos, sem nostálgicas convicções acerca da autodefinição, sem lamentar uma época perdida, em que era possível narrar sobre si, admite que novas propostas teóricas possam apresentar noção não delimitadora, que englobem as transformações e estejam abertas à “compreensão de uma subjetividade sempre em devir, de processos de subjetivação que não atendam a uma finalidade preconcebida, pois que elas só se processem no acontecer contínuo e aleatório da própria vida” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 39).

Outro aspecto que entra em cena ao evocar-se a escrita autobiográfica, ou melhor, a questão do sujeito, é o estatuto do autor, tema que remete a outra exposição foucaultiana intitulada “O que é um autor” (2001), debate em que não se objetivou anular o papel do escritor como sujeito real, mas realçar as funções que se estabelecem acerca da figura do autor. A esse respeito, o que se busca definir é o *status* de um tipo de texto e seus modos de utilização, dos quais Foucault ressalta, por exemplo, que uma carta não tem autor, tem signatário (FOUCAULT, 2001, p. 274), elementos de valor distinto, pois cada classificação define uma função daquele discurso e, conseqüentemente, de sua ação na sociedade. Tal assertiva não apaga o autor, mas pensá-lo como função-autor propõe outros questionamentos, como a crítica à autenticidade, à

originalidade, à autoridade, ao sujeito, à obra. Enfim, aqui são desconstruídas categorias romantizadas, vistas como lugares onipotentes e transcendentais, pensamentos que apenas tolhem a importância do texto.

Em “A morte do autor” (1987), Roland Barthes faz questionamentos semelhantes ao de Foucault, já que ambos tratam da dessacralização da figura do autor. Ao alegar a morte do autor, Barthes estabelece a figura do *scriptor* que nasce com o texto e morre quando este é posto em circulação, como mais um instrumento para a realização da escrita; “não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada” (BARTHES, 1987, p. 52). Esse ponto de vista traz à tona o caráter performativo do verbo, em que a enunciação não possui outro conteúdo para além do proferido e, por esse ângulo, a escrita é a ideia que põe em dúvida sua origem. Com a morte do autor, abrem-se espaços na obra que devem ser preenchidos, lacunas que só podem ser providas com o nascimento de uma entidade, à qual é dado o direito de esgotar mais livremente as possibilidades do texto. Anuncia-se no contexto barthesiano o lugar onde o texto se escreve: a leitura. Assim, o leitor movimenta o texto entre múltiplas significações, puxando fios de significações que se soltam aos poucos das diversas escrituras que dialogam, parodiam-se e contestam-se. É na leitura que se faz convergir essa multiplicidade de culturas e, segundo Barthes, é o leitor a nova figura, cujo nascimento implica a morte do autor.

Ainda assim, o autor não descansa em sua morte; segundo Diana Klinger (2007), mas ressurgiu de seu apagamento pelo viés de uma autobiografia diferenciada em voga na contemporaneidade. Desde os testemunhos resultantes dos escabrosos porões do militarismo ou mesmo das pulsantes transformações culturais e políticas que marcaram os anos 70, não faltou matéria para atender a tal retorno. Para exemplificar tal panorama, Heloisa

Buarque de Hollanda relata “a biotônica vitalidade” que marcou a escrita poética do período:

Nos textos, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre o sentido crítico independente de comprometimentos programáticos. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida (HOLLANDA, 1980, p. 98).

De modo semelhante à poesia, outros tantos gêneros reiteraram um discurso autorreferencial, mas esse retorno não significou presença plena, tampouco uma saída da nebulosa morte pós-estruturalista. Logo, cumpre salientar que “o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção do *sujeito real*” (KLINGER, 2007, p. 44, grifo do autor). Assim, entre outros aspectos que serão relacionados no desenvolvimento de nossa pesquisa, o “retorno do autor” percorre outra vertente: o “mito do escritor”, noção que conduz às discussões sobre seu apagamento e marca a prática da escrita contemporânea.

O autor se intumesceu no cenário cultural como figura individualizante e indiscutivelmente presente no que escreve, porém corroborando a crítica pós-estruturalista, Foucault diz do gesto de escrever que “não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2001, p. 268). O espaço onde desaparece tal sujeito se bifurca, pois no atual revigoreamento da autobiografia, como já esboçamos, retomando o percurso de Klinger, o retorno do autor figura como sintoma manifesto num momento em que se hibridizam experiências do autor empírico a elementos ficcionais. Um retorno desse modo salienta as hibridizações (ficção/factual, gêneros textuais,

colagem de outras vozes), que impedem a delimitação e ainda continuam depondo contra a figura autoral como essência do ato de escrita. Visto que nessa pseudopresença se dissipa a suposta indiferenciação da “morte do autor” e, ao mesmo tempo, instauram-se estratégias múltiplas e arditas, simulacros e paródias em torno da figura do autor, que se torna parte dos artifícios ficcionais.

Os processos de hibridização, bem como a utilização do autor como ferramenta na articulação do texto, conduzem a dois pertinentes tópicos deste estudo: a autoficção e a *performance*. Ao se construir, num texto autobiográfico, uma autoimagem dotada de intencionalidade estética, alinhando elementos factuais ao livre manejo da criatividade, pode-se visualizar tal escrito de caráter performativo como uma autoficção. O inverso também se opera quando, ao mesclar elementos no texto ficcional, nos quais há “um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*” (KLINGER, 2007, p. 55, grifos do autor), proporciona-se uma *performance* do autor empírico projetada na ficção. Todavia, é importante frisar que uma autobiografia ou uma autoficção podem ser construídas utilizando elementos semelhantes, o que situa uma ou outra se aciona no modo como é catalogada. Certamente, esse registro vai induzir a recepção da obra, o que não significa condicionar a leitura, pois a decisão de ler uma autobiografia como autoficção ou vice-versa é livre do que tenha sido convencionado pelo autor.

O texto dialoga com as artes cênicas e desse jogo, em que se relacionam procedimentos performativos ao ato de escrita, resulta um constante movimento de construção. Ao se combinarem elementos cênicos e textuais, e ainda quando utiliza como suporte as próprias experiências, a escrita torna-se um espaço dinâmico e persuasivo. Como afirma Klinger no final do tópico

“Autoficção e *performance*”, expõe-se um indivíduo, e na impossível captura da realidade o próprio sujeito é questionado. Assim se manifesta ainda mais expressivo seu contorno e paradoxalmente, ao capturar nas vivências o esboço da identidade, focaliza-se mais intensamente uma ficção de si. Cabe ainda acrescentar que, na indução de um ancoramento em dados do contexto do autor empírico, e com a criação simultânea da ilusão de autorreferencialidade, embora se provoque uma ruptura, não se anulam totalmente seus vestígios. Somente se expressa nesses jogos performativos a impossibilidade da obtenção da dimensão exata da identidade estilizada e da constelação de “eus” de que se compõe o sujeito. Este, nessa curiosa tarefa de se escrever, assemelha-se a um cão que persegue o próprio rabo sem poder alcançá-lo, considerando que a autorreferencialidade é um lugar de deslocamento constante. Tais exposições formatam o corpo de nossa pesquisa e, mais que isso, possibilitam a percepção do que pretendemos expor ao direcionarmos as Cartas da Pasta Rosa a uma abordagem que denominamos como simulacro do espontâneo.

A fim de sondarmos nosso eixo argumentativo, o simulacro do espontâneo, convém aduzir que: na *mimesis* platônica a imitação é considerada um distanciamento da verdade, lugar de falsidade e ilusão, pois o valor de verdade está acima da importância artística, de modo que a verdade é vista como modelo único. Assim, a cada vez que se produz uma cópia desse modelo, mais um passo se dá no abandono do ideal platônico, pervertendo-se a verdade. A mimética de Platão, assim, divide-se em duas formas de copiar: 1) a boa imagem é aquela que está em conformidade com o modelo, expressando o mais próximo da verdade que lhe é possível alcançar; 2) a má imagem, cópia da cópia, subverte a verdade quando não se busca semelhança, mas apenas a ilusão da verdade. Todavia, se se copia algo que já é cópia, age-se a partir de uma não-essência, logo a ideia que se forma não é mais de afastamento do modelo. Há nisso uma articulação diferenciada de imitação e talvez nem se trate mais de reprodução, mas de produção. Tais especificações são

enunciadas por Antoine Compagnon em “O simulacro”, quando o autor toma como base teórica *O sofista*, de Platão, e respectivamente Gilles Deleuze, em “Platão e o simulacro”. Conduzindo seus argumentos entre tais filósofos, Compagnon afirma que:

[...] um simulacro, imagem-má: ela é animada pela malícia, é geradora de não-ser e indutora de falsidade; assemelha-se aos procedimentos sofistas que usam e abusam do poder mágico do *logos* para produzir a ilusão e a trapaça, o discurso sem denotação (COMPAGNON, 2007, p. 73).

O poder mágico do *logos*, no caso das Cartas da Pasta Rosa, opera sobre a recepção, como enleio *voyeurístico* que atua com a malícia do simulacro e por meio deste alimenta a expectativa do leitor. Fornece um panorama instigante, pois ao passo que o caráter espontâneo de uma carta pressupõe a confissão, a verdade se desarticula pelo viés ficcional. O mesmo ocorre à ficção cujo estatuto desloca-se ao ser cingido aos vestígios da realidade empírica da poeta. Ana Cristina Cesar procedeu com técnica artificiosa e ainda a munuiu da ironia com que potencializou a falsa sinceridade tecida em suas correspondências. Como podemos perceber no excerto de *Correspondência completa*: “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” (CESAR, 1998, p. 120). O simulacro do espontâneo é a sutil irreverência com que buscamos expressar o diferencial que se constitui nas cartas de Ana C.

Fica patente que a fusão entre ficção e autobiografia foi, para Ana Cristina, um recurso instigante, muito bem ilustrado por seus versos: “Sou fiel aos acontecimentos biográficos./ mais que fiel, oh, tão presa! (CESAR, 2004, p. 59); ou em “Forma sem norma/ Defesa cotidiana/ conteúdo tudo/ abrange uma ana” (CESAR, 2004, p. 17). Ou ainda: “Pergunto aqui se sou louca/ Quem quer 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” (CESAR, 2004, p. 17).

No recurso da metalinguagem, a autora instaura uma artilosa contradição: confessa o quanto finge sua intimidade ao escrever sobre si, então sob a máscara da ficção, reproduz a verdade. Os recursos literários empregados por Ana C. investem na tentativa de materializar a autora nos textos e esse movimento se configura como simulacro do espontâneo. A poeta se expressa na escolha de sua profusa rede de referências (que avançam para o recurso de colagem de vozes), na metalinguagem e nas características mais específicas de sua escrita (escolha do léxico, disposição sintática, proposital dispersão semântica), de modo que o somatório desses recursos revela alguém que esteve muito presente em sua produção literária, que se afirmou na construção de sua identidade. A literatura foi seu *leitmotiv*, portanto, as questões tradicionais e contemporâneas da produção literária da época preencheram seus textos. Como afirma Ítalo Moriconi, em *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*, “apesar de fazê-lo de maneira desconstrutiva e distanciada, toda a literatura produzida por Ana Cristina toma por base a autobiografia, o autorretrato, a confissão” (MORICONI, 1996, p. 123).

Tal é o esboço de nosso trajeto de estudo das seis Cartas da Pasta Rosa sob o enfoque do simulacro do espontâneo. É por meio de tal eixo de argumentação que serão referidos os tópicos inter-relacionados no percurso que confere o uso de cartas e no espectro entre a confissão e a ficção. Nosso intuito, entretanto, é desenvolver uma estratégia específica: a construção de um estudo que demonstre nas cartas o uso performático da linguagem e a constituição dessas missivas como autoficção. Essas engrenagens, que subsidiam a feitura deste trabalho, contrapõem subsídios críticos e teóricos, conduzindo conjecturas e, quando possível, ampliando a perspectiva dos

procedimentos ficcionais e não ficcionais empregados nas Cartas da Pasta Rosa.

1 CARTAS: UM POUCO DE MUITA HISTÓRIA

Sim, esta correspondência, você tem razão, imediatamente nos ultrapassou [...].

(“Envios”, Jacques Derrida)

Em meio a *bips*, torpedos, *scraps*, *e-mails* e inúmeros *sites* de bate-papo, oriundos de uma tecnologia em crescimento exponencial, dificilmente um contemporâneo assimilará o longo percurso histórico da comunicação humana, e muito menos a plasticidade de formas e conteúdos que de tempos em tempos predominaram, a exemplo da já quase ignorada carta, missiva ou epístola.⁵

⁵ Entre os tratadistas traduzidos por Emerson Tin estão: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam e Justo Lísio, somente este último destina parte de seu manual, o trecho inicial, à diferenciação dos nomes carta e epístola. Segundo as palavras de Justo Lísio: “Epístola é um termo grego, que significa enviado.” E ainda: “Os antigos chamavam-na por outros nomes, *litterae*, *tabullae* e *codicilli*. *Litterae* (os poetas também usavam no singular, *littera*) devido à importância dos caracteres escritos e por ser o mais frequentemente usado nos gêneros literários. *Tabullae* e *codicilli* devido ao aspecto material, visto que ‘antes do uso do papiro e do pergaminho’ (cito as palavras e Isidoro) ‘os conteúdos das cartas eram escritos em tabuinhas de madeira aplainada [...] Plauto definiu a carta, em seu *Pseudolo*, como ‘intermediária de cera e madeira e letras’ [...] essas formas diferem um pouco das atuais. Eram pequenas páginas, numa espécie de diminuto livrinho. [...] E deste modo explica Sêneca: ‘uma carta não deve encher a mão esquerda do leitor’, o que com certeza é a confirmação da brevidade e miudeza de forma do livrinho (LÍPSIO, apud TIM, 2005, p. 132).

É possível que o afoito usuário da *internet*, ao confabular sobre tal gênero ou variantes, imagine a figura do estafeta a cavalo ou a pé deslocando-se por imensas distâncias entre reinos e nações (algo que se evoca costumeiramente em livros ou filmes épicos). Outro ícone, ainda mais exótico, é o pombo-correio, tratado, adestrado e munido da breve mensagem. Ambos os mensageiros enfrentavam hercúleos obstáculos e seu objetivo potencializava amores e batalhas.

Para aquém dessas emblemáticas figuras, mostrar-se-ão aqui de início as muitas e importantes referências da prática epistolar do cotidiano da Antiguidade Clássica, embora se saiba que qualquer marcação originária do assunto esteja ainda fadada a alguma indefinição. Entretanto, há quem diga, por exemplo, que aquilo que se pode definir como primeiro registro, ainda que nas malhas do “gênero poético clássico” (LAJOLO, 2002, p. 61), apresentou-se como “a primeira semente do romance epistolar” (idem). A autora em questão se refere às *Epístolas* de Horácio, escritas aproximadamente no ano 10 a.C., poemas-epístolas em versos hexâmetros escritos, na maioria, em estilo sentimental bucólico ou amoroso, que poderiam ser destinados aos amigos, a um afeto ou aos mecenas. Já as anteriores *Heroides* de Ovídio datam de 20 a.C., e representam uma importante matriz da carta de caráter fictício, como ainda afirma Lajolo (2002), haja vista as correspondências criadas por Ovídio terem como remetentes as legendárias heroínas da Antiguidade Clássica, entre outras, Helena, Medeia e Dido.

Ainda no que diz respeito à história do gênero, Isócrates, Platão e Epicuro,⁶ por exemplo, não somente utilizavam tal meio para a comunicação (em formato público ou pessoal) como também para fins didáticos, no ensino da Retórica, tratando de métodos para estrutura e estilo de cartas. Igualmente notório é o

⁶Cf. MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis. A arte de escrever cartas: para a história da epistolografia portuguesa no século dezoito. In: *Prezado senhor, prezada senhora*. 2000, p. 42.

filósofo latino Marco Túlio Cícero (103-43 a.C.), que, embora não tenha produzido um tratado específico sobre o gênero, difundiu em suas epístolas, como nas *Cartas a Ático*, também noções didáticas para os tipos de discurso que deveriam ser elaborados pelos mais variados remetentes. Nas suas epístolas havia os temas de matéria familiar, para amigos e parentes, e os de matéria grave, para situações oficiais e solenes. Cícero indicava métodos de composição para a abertura, o desenvolvimento e a conclusão, no intuito de auxiliar na complexa labuta.

Outro notório missivista latino foi Lúcio Aneu Sêneca (4 a.C. - 65 d.C.). Sua mais importante obra, *Cartas a Lucílio*, tratou de múltiplos assuntos concernentes às relações sociais e políticas daquele tempo, além de reflexões acerca da natureza humana e dos valores da existência. No repertório de suas missivas inclui-se o salutar exercício de meditação como prática indispensável em meio à conturbação da realidade, como registra a elucidativa introdução da edição portuguesa da sua obra:

A carta é o veículo por excelência, porquanto Sêneca parte sempre para a sua exposição de um pormenor de natureza muito concreta que utiliza como pretexto para o desenvolvimento de um argumento teórico. Um simples exemplo bastará para elucidar este ponto. Sêneca inicia a carta 91 relatando a Lucílio o terrível incêndio que reduziu a escombros a antes próspera cidade de Lião. A catástrofe afligiu de modo violento um amigo comum, natural da cidade sinistrada, e deixou-o moralmente arrasado. Este acontecimento será suficiente para suscitar a reflexão que Sêneca vai em seguida desenvolver: as catástrofes (incêndios, sismos, inundações) inserem-se na ordem natural das coisas; guiando-se pela razão o homem deve conformar-se com as leis da natureza, e não rebelar-se contra ela; pois o único mal e o único bem são o mal e bem morais, e tudo mais é indiferente. E assim, servindo-se de um caso realmente ocorrido, Sêneca ensina a Lucílio o que se deve pensar sobre o mal e o bem, e, simultaneamente, indica-lhe o modo correcto de agir nas circunstâncias (CAMPOS, 2009, p. 13).

Creriosamente, já destacada aqui a importância de poetas, pensadores e filósofos gregos e latinos para o amadurecimento do gênero carta, é necessário ressaltar que nenhum deles redigiu um tratado específico sobre tal matéria. O feito ficou inicialmente a cargo de Demétrio, com o tratado *De elocutione*, escrito provavelmente entre os séculos I a.C. e I d.C. Segundo o pesquisador Emerson Tin, tal tratadista é geralmente confundido com Demétrios de Faleron (354 a.C. - 283 a.C.), a quem muitas vezes se atribuiu erroneamente essa obra⁷.

Posteriormente, Filóstrato de Lemnos redigiu o *De epistulis*, do século III d.C., que defendia como principal característica a clareza na redação das cartas, o que, para o filósofo, constituía a melhor forma de persuadir o interlocutor. Nos séculos seguintes outros nomes também se dedicaram aos tratados epistolares, como Gregório Nazianzeno, Caio Júlio Victor etc. Contudo, somente no final do século XI surgiu a *ars dictaminis*, definida por Martin Camargo como “a parte da retórica medieval que trata das regras de composição de cartas e outros documentos em prosa” (CAMARGO, apud TIN, 2005, p. 32). Constituiu-se assim a tradição de escrita epistolar determinada por extensos preceitos e abundantes fórmulas baseadas no discurso clássico. Entretanto, o excesso formalista da *ars dictaminis* passou a ser criticado pelos humanistas, o que deu início a um extenso processo de mudança e à nova epistolografia humanista.

A *ars dictaminis* e a carta humanista conviveram por aproximadamente um século (TIN, 2005, p. 43), porém tal transição foi marcada pela redescoberta da obra de Cícero por Francesco Petrarca (1304-1374). O poeta era colecionador

⁷ Cf. TIN, Emerson (Org.) *A arte de escrever cartas*: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lipsis. Campinas: UNICAMP, 2005.

de manuscritos e em sua dedicada pesquisa sobre obras da antiguidade encontrou, em 1345, um manuscrito com as cartas de Cícero a Atticus, Quintus e Brutus. A partir de então as cartas de Cícero adquiriram o *status* de modelo para as cartas humanistas, embora o rigor da *Ars dictaminis* ainda fosse empregado em alguns casos – como cartas públicas e oficiais.

Já no século XVI foram redigidos tratados mais completos, mas de certo modo eles englobavam a *ars dictaminis* e a *nova epistolografia humanista*. Erasmo de Rotterdam (c. 1469-1536), por exemplo, escreveu três tratados específicos sobre a composição de cartas, mantendo-se fiel aos modelos dos epistolários de Cícero e Sêneca. Já em 1590 foi a vez de Justo Lípsio (1547-1606) publicar uma obra dividida em treze capítulos dedicados à produção epistolar, a *Epistolica institutio*, indicada ao aprendizado do gênero e considerada pelo próprio autor como um livro descomplicado para jovens aprendizes.

Entre os séculos XVI e XVII, escrever coletâneas sobre como elaborar cada tipo e estilo de carta tornou-se recorrente, especialmente para atender à nobreza e à burguesia, ou seja, àqueles que dispunham de livre acesso à leitura. Miranda (2000) descreve a difusão dos compêndios sobre a epistolografia:

Começara, o gênero, a difundir-se logo no início da idade moderna, como veículo de um projeto humanista. A ideia era assegurar o convívio social através de comportamentos que todos pudessem aceitar e decodificar. Rapidamente, este princípio espalhou-se às mais diversas atividades do cotidiano. A escrita, uma das práticas que o sofreu com maior intensidade [...], era ensinada nas escolas através de tratados e cultivada com a absoluta propriedade pelos chamados “mestres escrivães”. No caso da redação de cartas diversas, foram as publicações que a partir do século XVI difundiram as recolhas de textos contemporâneos, pertencentes a vários autores ou expressamente concebidos para servirem de amparo às atividades de uma certa clientela (MIRANDA, 2000, p. 44).

O que se deve realçar é que escrever cartas era mais do que se comunicar e manter firmes as relações sociais, tanto para os estudiosos gregos quanto para os latinos, e igualmente para Erasmo de Rotterdam ou Justo Lípsio, pois tal atividade salientou-se pelos vieses retórico e estético, ou seja, algo entre a persuasão, a reflexão e a contemplação. Assim sendo, as epístolas eram investidas de muita relevância, especialmente as de caráter religioso e filosófico, pensadas muitas vezes para a acomodação pública. Nem sequer se eximiram dessa análise as cartas pessoais ou as chamadas pelos tratadistas de “familiares” (do tipo que se destina aos amigos) por serem também, desde a elaboração, de assuntos de ordem geral.

A diversidade marcou o uso desse gênero e o fez atravessar o tempo sem perder funções, pelo contrário, pois sua característica proteiforme se ajustou aos inúmeros modos de comunicação. E como a adequação foi um preceito no formato do discurso epistolar desde a antiguidade, tal marca parece ser o elemento-chave de sua projeção pelas inúmeras culturas em que o exercício de escrever cartas se manteve como prática comunicativa. Daí, a adaptação às novas necessidades de comunicação na era virtual não se deu por acaso. Hoje, o *e-mail*, mais informal ainda, assinala data, remetente, destinatário, conteúdo (pronomes de tratamento, quando se quer dele força de documento). Portanto, a mensagem cibernética não ultrapassou as possibilidades do gênero. Vejamos o excerto abaixo:

[...] importa observar que a diversidade das práticas comunicativas epistolares há mais de 20 séculos já assinalava a existência não apenas de um gênero, mas, sim, o surgimento de um sistema (ou constelação) de gêneros epistolares, no seio das atividades sociais de uma dada cultura, produzidos e difundidos em esferas sociais distintas, para responder às demandas sociais particulares dessa cultura (SILVA, 2002, p. 54).

Esse brevíssimo quadro evidencia o caráter moldável do gênero carta e demonstra sua permanente prática em mais de 20 séculos. Há ainda que

salientar a importante interseção expressa no intuito de sua elaboração: a carta em geral nasce como comunicação, interação humana baseada no diálogo entre ausentes, e nessa prática inevitavelmente registra-se o cotidiano. Por esse ângulo podemos considerar o gênero como de inesgotável versatilidade, pois a carta sempre foi e será um pertinente dispositivo a captar os acontecimentos e as transformações sociocomunicativas, contribuindo permanentemente para a história das relações humanas, na qual estão contidas as histórias da filosofia, da arte, da literatura, da religião, da política, enfim, de todas as áreas e momentos dos quais a correspondência foi e é parte imprescindível.

Para tanto, ilustra Bazerman (1999) que no mundo das finanças a influência do gênero carta foi algo constante. Além das cartas-relatórios trocadas entre acionistas, há também notas promissórias, demonstrativos, recibos, ou seja, um aparato financeiro comunicado nas relações entre sujeitos ou entre sujeitos e instituições, por meio da carta. Até mesmo o célebre cartão de crédito, antes chamado “carta de crédito”, cuja função é endossar a confiabilidade e autorizar alguém, teve sua origem no gênero carta:

Para o autor, a própria natureza do funcionamento sociocomunicativo da carta – uma comunicação direta entre duas partes (remetente e destinatário); a confiabilidade conferida ao documento; a possibilidade da interlocução (da troca); a construção de relacionamentos (sociais) específicos em circunstâncias específicas – parece ter criado condições para a emergência de novas práticas comunicativas ou, dito de outro modo, de novos usos sociais da escrita para responderem às necessidades comunicativas demandadas, no caso, pelas esferas institucionais que compõem o cenário financeiro e administrativo (BAZERMAN, apud SILVA, 2002, p. 56).

Desse modo, observamos que o gênero carta deu origem a outros tantos gêneros em áreas diversas, de acordo com as demandas, como exemplificado acima, e essa plasticidade pode ser tão ilimitada quanto são as necessidades

humanas. Como expõe Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal*, tal heterogeneidade reflete cada nova atividade que se exerce, e em torno dela e para ela se faz necessário um novo discurso, pois “em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo” (BAKHTIN, 2010, p. 262). Ainda de acordo com o teórico, o gênero carta, no formato mais comum e utilitário, pode ser classificado como primário, já que sua produção, nesse caso, acontece no diálogo cotidiano como comunicação espontânea, entre “condições da comunicação discursiva imediata” (BAKHTIN, 2010, p. 263). Deve ser essa a principal diferença do gênero primário para o secundário: o dado simples que se confere apenas ao comunicar-se. Todavia o mesmo relata não ser tão simples essa determinação classificatória, pois, permeado pelo gênero primário, pode se instaurar o secundário, já caracterizado pelo viés complexo de suas situações de elaboração, como acontece a vários romances, dramas, pesquisas científicas etc., procedentes em específico da escrita, atravessada pelas relações culturais que envolvem as áreas artísticas, científicas e sociopolíticas. Tal complexidade ainda é efeito da reelaboração e integração dos gêneros primários e secundários, que segundo o teórico russo.

[...] transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao se manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. No seu conjunto o romance é um enunciado, como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas a diferença deles é um enunciado secundário (complexo) (BAKHTIN, 2010, p. 263-264).

Na longa história do gênero carta, sua utilização transitou nas mais variadas situações discursivas: em Ovídio ou em Horácio, por exemplo, já se materializava a integração discutida por Bakhtin, fundindo os gêneros epístola

e poesia; já nas cartas de Cícero e Sêneca, o discurso cotidiano se revigorava pelo viés filosófico, fundindo o caráter concreto dos fatos ao abstracionismo das reflexões. Em outros tantos momentos a epístola esteve a serviço das leis, de todos os tipos oficiais de comunicados e também do mais simples relato pessoal. Este último, por exemplo, é consolador das ausências mais variadas na curiosa figura do “escrevedor de cartas”, ainda hoje personagem tão comum em praças ou estações, incumbido de ouvir o transeunte analfabeto ou pouco letrado e redigir notícias a seus familiares distantes. Aqui, a título de ilustração, lembrar-se-á a personagem Dora, representada por Fernanda Montenegro no filme *Central do Brasil*, de Walter Salles.

Salientamos até aqui que o gênero carta se caracterizou pela heterogeneidade, como argumenta mesmo Bakhtin, pois se conectou e/ou deu origem a outros gêneros, abrangendo plataformas híbridas, sem perder a forma mais usual, que chamamos de carta pessoal (marcada pelo relato espontâneo) nem o teor dialógico, que se desenvolve duplamente, pois a carta é, para além de tudo, um exercício pessoal junto à troca de mensagens. Visando o destinatário, o remetente também dialoga consigo, por isso se classificam a redação da carta pessoal e o discurso epistolar familiar como “escritas de si”, o que dará corpo ao nosso próximo tópico.

1.1 ESCRITAS DE SI: A CARTA E SUA DUPLA FUNÇÃO

Mas é verdade, eu vivo e escuto do que vivo ao mesmo tempo. Ouço um noturno discurso a me descrever exatamente isto em pormenor. Tudo me leva a crer que se trata do Texto Perfeito da minha própria vida, da Biografia Ideal, que se produz como texto simultaneamente à vida.

(“Pequeno Raciocínio Fantástico”, Ana Cristina Cesar)

Entre pesquisadores das “escritas do eu” é comum considerar como primeira obra autobiográfica o livro *Confissões*, de Santo Agostinho, porém é relevante destacar que tal relato não se destina à construção da identidade, já que o caráter místico da escrita prescreve o fundamento. Assim, considera-se mais integrada a tal característica (a construção da identidade) a obra *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, que pode ser considerada como “gesto fundador” (ARFUCH, 2010, p. 29), o marco autobiográfico que se estabeleceu com mais concordância à ideia de constituição de um modelo de “escrita de si”. Nessa categoria, afiança-se um acordo de identidade que, entre outros critérios, estabelece a credibilidade da história da personalidade ali descrita em discurso autodeclarado verdadeiro: “Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem” (ROUSSEAU, 2008, p. 29). Entretanto, não é essa a característica que melhor realça o aspecto autorreferencial nas *Confissões* rousseauianas. Nas palavras de Arfuch, o projeto dessa arquitetura do eu está mais nas errâncias, no desdobramento, nos desvios, nas máscaras e nas perturbações de identidade. Tais traços fazem dessa narrativa algo heterogêneo e por vezes controverso, como pode ser a subjetividade, que se imprime instável e inalcançável pelos processos de escrita.

Para tanto, em tal ensejo, o autor empírico constitui-se como sujeito construtor da própria história. Polêmicas à parte sobre a verdade dos fatos que o autor diz revelar, é indiscutível a pertinência da obra de Rousseau, posto que tenha se tornado fonte de articulações plurais e ainda alimente proposições de estudo do tema da autobiografia. Como bem salienta Leonor Arfuch, cujas “articulações conceituais” em *O espaço autobiográfico* retomaremos com frequência, não apenas as *Confissões* de Rousseau determinam um marco,

mas é por meio da heterogeneidade de tal narrativa que a pesquisadora propõe seu amplo espaço de ancoragem.

Outra eminente obra acerca das “escritas de si”, que por sinal antecede as *Confissões* de Rousseau, são os *Ensaio*s de Montaigne, autor que também atinge independência em relação aos princípios transcendentais, caros a Santo Agostinho, por promover a imagem do indivíduo pelas vivências e pela relação com a linguagem num processo em que se constitui, inscrevendo-se e completando-se simultaneamente ao ato de escrita. Duque-Estrada, ao tratar da obra de Montaigne, ratifica tal enfoque, visto que os *Ensaio*s são dispostos num formato diferenciado e fogem consideravelmente a uma autobiografia tradicional, que posteriormente a Montaigne foi determinada nas *Confissões* de Rousseau. Ao abranger situações várias, a escrita de Montaigne promove-se aberta, deixa-se levar pela “liberdade e a descontinuidade” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 122). Vejamos um excerto do ensaio “Do arrependimento”:

Observo e anoto os diversos acidentes que ocorrem dentro de mim e as concepções mais ou menos fugidias que minha imaginação engendra, as quais são por vezes contraditórias, ou porque tenha mudado eu, ou porque o objeto da observação apareça dentro de um quadro de luzes diferentes. Daí acontecer-me, não raro, cair em contradição, embora, como diz Dêmades, não deixe de ser autêntico (MONTAIGNE, 1987, p. 153).

Os *Ensaio*s de Montaigne retratam uma experiência marcada pela incerteza, que desloca a percepção sobre si de um entendimento pleno, da autoconsciência. Tal contorno – poroso e instável – é a aurora de um novo modo de pensar o sujeito, no qual se opera progressivamente uma dissolução autorreferencial, o que, segundo Duque-Estrada, expressa um contexto “em processo de desarticulação”, pois ainda, segundo a pesquisadora, “é somente numa escrita espontânea, errante, impulsiva, que Montaigne pôde fazer aquilo

que sua época lhe impôs – conjurar as ameaças e celebrar as liberdades de um mundo que não cessa de transformar” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 130).

Podemos assim considerar inicialmente que um texto, para ser lido como escrita de si, necessita de que seu conteúdo se destine a realizar uma intervenção no sujeito, que se inscreva como artífice de sua própria história, interpretando-se e, com isso, determinando “a importância da experiência pessoal, aliada à oportunidade de oferecer o relato dele a outrem, estabelece a legitimidade de *eu* e autoriza-o a tomar como tema sua existência pretérita” (MIRANDA, 1992, p. 31).

Estendendo um pouco mais essa reflexão, sabe-se que as chamadas “Escritas de si” possuem longa história, ligada ao exercício da escrita epistolar, e tanto quanto datar a gênese dessa escrita, é algo impreciso fixar o primeiro relato autobiográfico, já que, na antiguidade clássica, escrever sobre si mesmo era prática usual. Como muito bem aponta o filósofo francês Michel Foucault em *O uso dos prazeres* (mundo grego, séc. IV a.C.) e em *O cuidado de si* (mundo greco-romano, séc. II d.C.), respectivamente nos volumes II e III da *História da sexualidade*, tal exposição, entre outros tópicos, mostra uma noção da existência como expressão estética da “arte de si”.

Mais precisamente em “A escrita de si”, Foucault relata que o hábito de anotar tanto pensamentos quanto ações tinha caráter disciplinador, estimulando no sujeito o exercício de si ao escrever e ler-se nos próprios escritos e, por meio dessa prática, alcançar o controle moral e conquistar o autodomínio ou a ascese, numa espécie de espelhamento. Tal ascese, porém, sob a égide do cristianismo (dentro de um processo de subjetivação), foi compreendida como demanda à verdade sobre si pela autoconfissão. Daí, o homem pautado pelo conhecimento dessa verdade se realizaria espiritualmente, mas de maneira paradoxal, pela renúncia de si.

A cargo da relevância, nosso argumento deter-se-á no movimento que antecede a era cristã, quando o “cuidar de si” possui uma noção diferenciada. Na cultura greco-romana, mais especificamente nos primeiros séculos do império, o exercício da escrita era um exercício de destreza, propondo um processo de autoconstituição, e nesse método estava a função *etopoiética*, termo cunhado por Plutarco, que consiste em tornar a verdade em *êthos*, ou seja, é o exercício da escrita de si para promover o autoconhecimento. Assim também, a função *etopoiética*, quando exposta por Foucault, oferece uma compreensão de si e das circunstâncias, bem ao modo como se configuraram as cartas de Sêneca a Lucílio. Nestas, a automeditação e a superação, pela experiência da escrita subjetiva, põem em vigor a função criativa e autorreflexiva, fundamentando uma forma pertinente de estética de si. Ainda segundo os estudos do filósofo francês acerca da estética da existência, é na askêsis⁸ que se compreende “o treino de si por si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 146), pois reside na prática da escrita de si para si (diários) ou mesmo para o outro (cartas) a aquisição da habilidade em ordenar os pensamentos acerca de nossas experiências e por meio disso produzir a releitura dos fatos, atitude que “revigora a meditação” (FOUCAULT, 2004, p. 147) e nisso se adquirem novas formas de experiência e percepção de si mesmo.

Foucault ressalta ainda que a função *etopoiética* se apresenta predominantemente em dois tipos de escrita, registrados nos séculos I e II. Primeiro: os *hupomnêmata*, que, diferentes dos diários, eram cadernetas pessoais destinadas a diversas anotações alheias ou próprias e que serviam basicamente de guia de conduta. Segundo: as correspondências, que se diferenciavam do caráter funcional das primeiras, revelavam na feitura o gesto da introspecção concomitante ao diálogo. O texto da correspondência é um envio primeiramente àquele que o redige, por isso se instaura a sua dupla

⁸Askêsis é uma palavra grega que quer dizer exercício. De acordo com Geraldo José Alves, o termo era usado no atletismo e foi transferido depois para a disciplina mental; daí a origem de “ascetismo”. Disponível em: <<http://askesis.sites.uol.com.br/>> Acesso em: 4 dez. 2012.

função. Ao reler a carta, recebemo-la de nós mesmos, numa espécie de correio em duas vias. É à carta que o filósofo atribui “os primeiros desenvolvimentos históricos do relato de si” (FOUCAULT, 2004, p. 157), também considerando missivistas como Sêneca e Marco Aurélio, representantes desse gesto de escrita que estabeleceram em suas mensagens, em reflexões, o “desenvolvimento de uma narrativa que tem como base a relação consigo mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 157). Vejamos um excerto acerca de tais considerações:

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que se recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face. [...] A reciprocidade que a correspondência estabelece não simplesmente é a do conselho e da ajuda; ela é a do olhar e do exame. A carta que, como exercício, trabalha para a subjetivação do discurso verdadeiro, para sua assimilação e elaboração como “bem próprio”, constitui também, e ao mesmo tempo, uma objetivação da alma (FOUCAULT, 2004, p. 156).

Nessa vertente da “subjetivação do discurso verdadeiro” ou de “uma objetivação da alma”, algo tão estimado desde a antiguidade aos gêneros da escrita de si, conduz-nos a outro rumo em nossas argumentações. Em torno de um conceito para uma das inúmeras escritas de si, a autobiografia, Philippe Lejeune a define: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Tal enunciado fomenta o corpo de *O pacto autobiográfico*, livro polêmico e sujeito a constatações e contestações, revisitado mais de uma vez pelo próprio autor em várias edições e com vários prefácios de caráter elucidativo. Nessa obra Lejeune propõe didaticamente vários preceitos para reconhecer o que é uma autobiografia e assim engendrar o seu “contrato de leitura”, que significa o acordo entre autor e leitor para assegurar a demarcação correta da categoria de sua leitura e conferir segurança ao que foi lido, à maneira de uma expressão de verdade,

sobre o “dono” da escrita. Contudo, ao se cercar de rigor para definir uma categoria autobiográfica, Lejeune se mostrou indiferente às intensas e indispensáveis discussões que marcaram o panorama epistemológico no século XX. Diante disso, apontou uma classificação evasiva e se impôs um “anacronismo voluntário” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 51).

Ao gênero carta, por exemplo, Lejeune dedica um comedido texto de apenas quatro laudas, em que encena uma situação entre emissor/carta/destinatário e em tal situação demonstra as questões legais que envolvem autoria e publicação de correspondências íntimas. Ali ele assinala a correspondência como propriedade ora do remetente, ora do destinatário, ora dos herdeiros, ou seja, “não pensa muito no caso da correspondência”. Contenta-se em descrevê-la pelo viés patrimonial, como se a carta fosse matéria unicamente jurídica. Vejamos os três aspectos que se inter-relacionam e sintetizam a proposição exposta em seu texto:

a partir do momento em que é postada, torna-se fisicamente propriedade do destinatário e quando este morre, de seus herdeiros; mas o exercício de seu direito de propriedade é limitado estritamente pelos dois aspectos seguintes;
mesmo postada, a carta continua sendo, intelectual e moralmente de seu autor – e, depois de sua morte, de seus herdeiros, que são os únicos que podem autorizar a publicação (conforme a lei de 1957 sobre a propriedade intelectual); mas o exercício desse direito poderá ser limitado, *de facto*, se o autor não estiver mais com a carta (salvo no caso de uma cópia ter sido conservada) e, *de jure*, pelo terceiro aspecto;
na medida em que uma carta desvela a vida privada, toda pessoa envolvida (o autor, o destinatário ou terceiros) pode se opor à divulgação e à publicação (Código Civil, artigo nove) (LEJEUNE, 2008, p. 253).

Embora não tenha especificamente desenvolvido o objeto da sua teoria para o gênero central de nosso trabalho, mas por afinidades entre as chamadas “escritas de si”, Lejeune sinaliza inúmeros ângulos da questão que se opõem às mais variadas transformações, ocorridas durante o século XX, do conceito

de autor e obra e, por conseguinte, acerca do estatuto da autobiografia e da desconstrução do sujeito.

Aqui já se deram indícios de que, ao articular a concepção de autobiografia, é necessário que se forneça um panorama contextual em que tal palavra foi dimensionada (a exemplo dos já referenciados Agostinho e Rousseau), mas tão útil quanto esse panorama é o desvelamento de outras noções situadas na base do debate sobre seu uso. Assim, classificar o escrito como autobiográfico não significa simplesmente dizer que tal escrito é a história de alguém escrita por ele mesmo. Se é verdade que o sujeito escreve as próprias experiências e por meio delas pode se descrever, também é verdade que tal empreitada se revela consideravelmente complexa ao se levar em conta todos os deslocamentos que atravessaram a história da conceituação de sujeito moderno. De modo que a tentativa de autodefinição necessariamente impele o sujeito a um espaço performático, onde o “eu” atuará em sua própria história. Tais pormenores da questão serão mais bem desenvolvidos no decorrer de nossa proposta. Antes, porém, traçaremos uma sinopse dos principais apontamentos acerca da noção de sujeito na contemporaneidade.

1.2 EU MÁXIMO ÚNICO – NENHUM

A noção de sujeito antes do Renascimento repousava predominantemente nos preceitos cristãos. Assim, seu conceito pertencia à esfera divina, e como posse sagrada deveria permanecer intocada pelo questionamento humano. No entanto, tal noção foi sofrendo abalos mais profundos no período compreendido entre o Humanismo Renascentista, século XVI e o Iluminismo, século XVIII, segundo Stuart Hall (1998). Deflagrada a cisão (ainda que em

instância filosófica), no pleno advento da modernidade, surge a ideia de sujeito como autoridade, único e soberano, por meio de René Descartes (1596-1650). Como argumenta Hall:

Descartes acertou as contas com Deus ao torná-lo o Primeiro Movimentador de toda criação; daí em diante, ele explicou o resto do mundo material inteiramente em termos mecânicos e matemáticos. [...] Desde então, esta concepção de sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como o “sujeito cartesiano” (HALL, 1998, p. 27).

Outra mudança se opera no ápice da vida moderna, quando as cidades adquirem grandes estruturas pelo processo de industrialização e o avanço capitalista, e a noção de massa marca o sujeito socializado, que “passou a ser visto como mais localizado e ‘definido’ no interior dessas grandes estruturas” (HALL, 1998, p. 30). Às relações sociais delineadoras do sujeito somam-se as descobertas científicas – como a biologia darwiniana – a sociologia e a psicologia, que interferem intensamente na formação do indivíduo. Entretanto, nem todas as transformações seguiam na mesma direção, como afirma Hall; algumas correntes sociológicas oferecem outro modo de pensar a formação da subjetividade. Diferente do individualismo cartesiano, a sociologia expressa um modelo interativo, visualizado em relações sociais mais abrangentes, entendidas na atuação recíproca de interiorização e exteriorização:

Essa “internalização” do exterior no sujeito, e essa “exteriorização” do interior, através da ação no mundo social (como discutida antes), constituem a descrição sociológica primária do sujeito moderno e estão compreendidas na teoria da socialização. Como foi observado acima, G.H. Mead e os interacionistas simbólicos adotaram uma visão radicalmente interativa deste processo. A interação do indivíduo na sociedade tinha sido uma preocupação de longa data da sociologia. Teóricos como Goffman estavam profundamente atentos ao modo como o “eu” é apresentado em diferentes situações sociais, e como os conflitos entre estes diferentes papéis sociais são negociados. [...] alguns críticos alegariam que a sociologia convencional mantivera algo do dualismo de Descartes, especialmente em sua tendência para construir o problema como uma relação entre duas entidades

conectadas, mas separadas: aqui, o “indivíduo e a sociedade” (HALL, 1998, p. 31-32).

As diferentes visões da formação da subjetividade que percorreram a primeira metade do século XX eram o prenúncio de uma profunda e caótica transformação da individualidade. Surgia o dinamizador dessas mudanças no pensamento ocidental: o Modernismo, e com ele a ruptura aos modelos de subjetividade antes proclamados. O descentramento do sujeito era francamente constatável.

Os deslocamentos na noção de sujeito central cartesiano, segundo Hall, recebem impulso de cinco pensadores basilares entre os séculos XIX e XX. O primeiro foi Karl Marx (1818-1883), que defende a ideia de o contexto histórico e cultural ser a base determinante na construção do indivíduo. O segundo foi Sigmund Freud (1856-1939), cujo conceito de subjetividade, expresso em sua teoria do inconsciente, vincula-se aos mecanismos psíquicos inconscientes. Tal noção “[...] arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o ‘penso, logo existo’, do sujeito de Descartes” (HALL, 1998, p. 36). O terceiro foi o linguista estrutural Ferdinand de Saussure (1857-1913), para o qual “a língua é um sistema social e não um sistema individual” (Hall, 1998, p.40). Logo, o indivíduo não deve fixar um significado de modo final, já que não se reprime os efeitos de sentido das palavras, ou seja, a identidade do significado é instável. Saussure ilustra uma margem que separa o passado e o presente, delineando a palavra, e é nessa “margem” que atua o Outro que compõe nosso contexto. Assim, como a marcar a existência de forma imutável, considerando que o significado é fugidio e está em constante reinvenção. O quarto pensador a fazer parte do descentramento da identidade foi Michel Foucault (1926-1984). Ao desenvolver um estudo sobre o que denomina de “poder disciplinar”, Foucault considera que as novas instituições (escola, fábricas, prisões etc.) disciplinam as populações modernas

por meio de vigilância e regulação, sob um rígido controle que objetiva adestrar o sujeito. O quinto e mais impactante rompimento na concepção de sujeito cartesiano foi causado pelo feminismo. É possível que seja esse o mais importante entre os novos movimentos sociais da década de 60, pois se cada movimento recorria à identidade social de seus membros, o feminismo agiu diferente. Voltou-se para o espaço da contestação política, como a dominação dos sexos, o trabalho doméstico, o cuidado com as crianças e, tornando-se ainda mais abrangente, o feminismo reuniu outros movimentos que estavam diretamente relacionados ao descentramento do sujeito cartesiano, pois “questionou a noção de homens e mulheres eram partes da mesma identidade, a ‘Humanidade’, substituindo-a pela *questão da diferença sexual*” (HALL, 1998, p. 46, grifos do autor).

Por compatibilidade, a crítica ao sujeito autoconsciente de Descartes também está em Friedrich Nietzsche (1844-1900), que será embasamento determinante em nosso estudo, considerando que associe à falácia da construção moral do homem proposta por Immanuel Kant, num desafio à verdade metafísica.

Segundo Nietzsche, o sujeito deixa a condição de certeza clara e distinta, o que se torna um artifício. O “eu penso”, de Descartes, e o “eu quero”, de Schopenhauer, não passam de enunciações obsoletas, já que o “eu” empregado por ambos (Descartes e Schopenhauer) é tomado como a causa do ato de pensar. Para Nietzsche, esse mecanismo atua de modo contrário, pois o “eu” é dissolvido e a ação subsiste por si. Assim a ideia de sujeito como razão e alicerce do conhecimento é refutada pelo filósofo alemão em *Além do bem e do mal*:

"Algo" pensa, porém não é o mesmo que o antigo e ilustre "eu", para dizê-lo em termos suaves, não é mais que uma hipótese, porém não, com certeza, uma certeza imediata. Já é demasiado dizer que algo pensa, pois esse algo contém uma interpretação do próprio processo.

Raciocina-se segundo a rotina gramatical: "Pensar é uma ação, toda ação pressupõe a existência de um sujeito e portanto..." [...] Os espíritos mais rigorosos terminaram por desfazer-se deste último "resíduo terrestre" e inclusive pode chegar o dia em que os lógicos prescindam desse pequeno "algo" que ficará como resíduo ao evaporar-se o antigo e venerável "eu" (NIETZSCHE, 2001, p. 26, item 17).

A crítica ferrenha de Nietzsche à metafísica ocidental subsidiará o desenrolar deste trabalho, à medida que sua obra, advogando a desconstrução do sujeito, alimenta a crise autoral que se desenvolve em "A morte do autor" (1987), de Roland Barthes, em "O que é um autor" (2001), de Michel Foucault, textos atualmente clássicos que fundamentam a crítica estruturalista no século XX. Vem dessa vertente a força que percorre o escopo de Ana Cristina Cesar.

1.3 TRÊS CARTAS A NAVARRO: O PROCESSO

Percebo ainda que sou eu que sou vivida, sou eu que sou grafada, sou eu também que escuto na surdina o velho discurso que me grafa.

(“Pequeno Raciocínio Fantástico”, Ana Cristina Cesar)

A identidade a perder-se do corpo de quem escreve é a ideia com que Roland Barthes assinala o início de seus argumentos no texto "A morte do autor" (1987). Assim, este encontra, aqui, sua ruína, pois a morte do autor a que se refere Barthes consiste em afastar a tendência a crer que a obra se explique efetivamente pela vida de quem a escreve. Assim, o filósofo francês defende uma intransitividade sobre o dado real e o objeto simbólico, ou seja, embora nem sempre mensurável, há o deslocamento entre o "eu" que é escrito e o "eu" que escreve. Este último se ausenta para dar lugar ao texto em si, mensagem

não proveniente do Autor-Deus, “mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é tecido de citações, saídas de mil focos da cultura” (BARTHES, 1987, p. 52).

Tal questionamento acerca da noção de autor como princípio utilizado no conhecimento da obra ou da investigação da identidade, à espera passiva da revelação em análise posterior, está sinalizado na escritura de Ana Cristina Cesar. Trata-se de discussão bem desenvolvida em seus ensaios críticos, como ilustrado pelo vigor com que pontifica: “A limpidez da sinceridade nos engana, como nos engana a superfície tranquila do eu” (CESAR, 1999, p. 202). Tal posicionamento é manifesto no trato irônico das correspondências de Álvares de Azevedo como retrato fiel do poeta, mas esse enfoque sobre a enganosa superfície do eu configura um intenso recurso na obra de cunho assumidamente literário de Ana C., como se pode ver em *Soneto*: “Pergunto aqui se sou louca/ Quem quem saberá dizer/ Pergunto mais, se sou sã/ E ainda mais, se sou eu” (CESAR, 1999, p. 38).

É pelo viés da ironia que a poeta conduz um tema tão polêmico como a articulação entre a verdade e a ficção. No auge das discussões acadêmicas, especialmente na década de 70, torna-se ainda mais perspicaz em suas correspondências fictícias, gênero que, marcado por intimismo e espontaneidade, abarca mais habilmente não apenas a confissão, mas, por meio desta, a presença do autor, tornando-a completamente desestabilizada. O caráter iconoclasta reveste esta encenação como uma impreterível ferramenta nos escritos de Ana C., como bem destaca o texto “Literatura, documentário e pedagogização da leitura: a visão irônica de Ana Cristina Cesar”, de Maria Amélia Dalvi. Esse trabalho propõe discutir os equívocos da leitura pedagogizante dimensionada por Ana C. no processo de hibridização dos documentários produzidos no Brasil entre 1970 e 1980 no estudo dissertativo

Literatura não é documento. Dalvi toma como viés argumentativo o procedimento irônico empregado por Ana C. não somente ao falar das propostas cinematográficas daquele período, mas também do seu emprego pela poeta na própria estrutura do texto dissertativo, cujo intento parece ser o deslocamento de arraigados preceitos impostos pela representação documental. Tal empreitada expõe um duplo artifício: questiona o objeto de sua dissertação (que é a problematização das representações ideológicas dominantes entre as questões que atravessam as noções de documentário e literatura) e projeta tais questionamentos na própria feitura de sua pesquisa. Segundo Dalvi, Ana C. ironiza os convencionalismos dos métodos acadêmicos. Entre outros exemplos, esse gesto irônico evidencia-se quando a poeta grafa entre aspas a palavra objeto, ao se referir à sua pesquisa. Considerando que as aspas também “servem para realçar ironicamente uma palavra ou expressão” (CUNHA; CINTRA, 1985, p. 644).

Dessa maneira, ao se recorrer a instrumento retórico tão potente como a ironia, põe-se em xeque não apenas o texto, ou a discussão articulada, mas também se questiona o *status* da realidade circundante, além, é claro, do convite ao exercício do pensamento num plano de maior alcance simbólico:

[...] a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível, é destituindo-se da própria autoridade ou “autoriedade”, por reconhecer-se incapaz de qualquer compreensão total ou cabal da realidade, que o autor (no caso, a autora) pode cumprir sua função que é “revelar”. Disto recorre a “modéstia” ou o “pouco-caso” da autora em relação ao próprio trabalho, afirmando-o, de antemão, incompleto, ou, se queremos ser mais ousados, incapaz de dizer o que é literatura, preferindo, antes, dizer o que ela *não é* (DALVI, 2011, p. 77, grifos da autora).

Agora, diante da perspectiva da função irônica do autor em se “revelar”, partimos para o estudo da primeira das “Três Cartas a Navarro”, cuja transcrição segue abaixo:

Navarro,

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

R.⁹

A inquietude quanto às interpretações atribuídas aos textos após estarem “livres” do autor está claramente expressa pelo signatário de Navarro. A inevitabilidade faz-se contrária à exortação – “Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia!” – e o gesto irônico caracteriza-se no empenho do pedido, porque essa postura das interpretações biográficas é comum, até óbvia, nas diversas vertentes especulativas das correntes hermenêuticas. Uma delas, citada pelo emissor, é a psicologia e, por conseguinte, a psicanálise, que foram e são empregadas intensamente no exame “mais profundo” do que quis dizer um escritor nessa ou naquela obra, principalmente depois do óbito. Por meio da tradição metafísica, as leituras das obras visam a certa interiorização, o dentro, o perceptível recalcado, em busca de uma essência a ser decifrada. Assim é que se fecha a escrita, cerceando-lhe o alcance simbólico da linguagem, e sobre isso relata Barthes:

Uma vez o autor afastado, a pretensão de “decifrar” um texto torna-se totalmente inútil. Dar um Autor ao texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que

⁹ CESAR, 2008, p.16.

pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (ou suas hipóstases: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o autor, o texto é “explicado”, o crítico venceu (BARTHES, 1987, p. 52).

A expressão “obscurantismo biografílico”, na terceira linha da carta, remete ao ímpeto e ao modo enfermizo de bisbilhotar um dado supostamente íntimo que se deixou escapar pela fresta autoral como proposição de escritura. Para alimentar tais considerações a Navarro, o emissor cita Fernando Pessoa, criador de várias facetas fictícias, algumas bastante desenvolvidas, com caracteres genealógicos e estilos próprios, que são incessantemente objeto de estudo psicanalítico nas mais diversas “teorias-diagnósticas”,¹⁰ que objetivam mapear o processo de criação do poeta, arquitetando explicações variadas ao seu ímpeto criador.

Ainda podemos ressaltar que o manejo de recursos como metalinguagem, por meio de referências literárias, reverbera a ironia e, entre outras ferramentas linguísticas, como o neologismo “biografílico”, Ana Cristina Cesar constrói a ficção dentro de uma esfera deslocada da própria ficção. É algo que se assemelha aos recursos do cinema conceitual, que rompe com os modos tradicionais, ciosos de não deixar perceber os cortes ou outros elementos de filmagem. O rompimento, mais evidenciado pelo cinema, vela-se um pouco no texto literário. Se no cinema a ficção confunde-se quando a personagem

¹⁰ O que chamo de teorias-diagnósticas são aquelas que tentam “explicar”, predominantemente, pelo viés psicanalítico, a notoriedade criativa de Fernando Pessoa. Observando como um sintoma a dissolução autoral, a invenção magnífica dos heterônimos. Um exemplo das intensas “escavações” nesse sentido são alguns artigos e livros do psicanalista José Martinho: *O sintoma de Pessoa* (1988), *Lacan com Pessoa* (2001), *Pessoa e a psicanálise* (2001). Longe de qualquer intento em desqualificar tais tipos de pesquisas, nosso objetivo é ressaltar as considerações que dão amparo ao nosso estudo crítico e nessa perspectiva apontar aqueles que tornam mais evidente tal característica. A exemplo está o artigo da pesquisadora Márcia M. R. Vieira, “O inconsciente é Baltimore ao amanhecer”, que cita as considerações de Martinho e sobre estas relata: “Para o psicanalista português, se Pessoa não é simplesmente um ‘pavor sem nome’, mas toda uma Literatura, isso ocorre exatamente graças ao pai morto [...] Ele permite perceber que ‘o nome do pai é plural, que todo significante é um simulacro, e a paternidade um utensílio que se pode deitar fora depois de usado’ [...] a identificação com a mãe que dá à luz, identificação que impulsiona o gênio criativo, tem a contrapartida de despertar sintomas que se assemelham à psicose” (VIEIRA, 2005, p. 103).

encara a câmera, criando outro plano de apreensão que se alimenta ao tanger a realidade do espectador, no texto literário o autor se alinha ao escrito e dissimuladamente apresenta seu drama, acrescentando-lhe a metalinguagem: “Te deixo meus textos póstumos”. A fingida presença emissora, desse modo, desarticula a ficção, tratando de maneira espontânea uma ansiedade aflitiva e cria, nesse ínterim, a cisão por onde escapa o limite entre verdade e mentira, efeito intensificado quando expresso em carta – gênero usualmente visto como confessional –, fazendo parecer real não só o “eu emissor” mas especialmente sua angústia: “Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia!”. Tal sentimento atinge frontalmente o leitor, tornado assim parte da estratégia crítica no procedimento de escritura, que consiste em iludir pela expressiva “revelação”. É o que podemos refletir pelos apontamentos de Nietzsche, em sua vasta reflexão acerca da arte, mais especificamente sobre o “eu”, classificando-o como ilusório, fracionado por forças e fusões na estratégica articulação ficcional, como no caso do emissor “R.”, de “Três Cartas a Navarro”, estabelecendo assim uma subjetividade que se apresentará como objetivação diversa de si própria:

Por esta razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer “eu”: só que essa “eudade” [Ichheit] não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única “eudade verdadeiramente existente [seiende] e eterna, em repouso no fundo das coisas (...). Mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um médium através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência (NIETZSCHE, 1992, p. 45-7).

A proposição – mesclar ficção e confissão – continua cada vez mais assídua, considerando que a produção literária contemporânea tem como principal característica a pluralidade de agentes, linguagens e recursos, empregados num espaço muitas vezes incompatível, numa confluência entrópica de perspectivas e tensões. Tais características expressam a verve criadora de Ana C. e a “falsa” espontaneidade pretendida no gênero carta desconstrói a subjetividade, mas

(...) não está nem na morte do sujeito (e do autor) nem em sua integridade biográfica e histórica, mas em um lugar de cisão. Dirão que tal irrupção da desconfiança na identidade já germinara desde o início da modernidade. Percebemos, no entanto, que a plena radicalização disto, com a percepção da descontinuidade entre o sujeito e esse mundo, tornou-se mais intensa e visível. A perplexidade perante o excessivamente veloz e fragmentário obriga o poeta a posições defensivas: seja pela recusa, seja pelo ataque, seja pelo tratamento reflexivo ou irônico (BOSI, 2008, p. 112).

Saber “escutar e palrar os signos”, como afirma o interlocutor de Navarro no final da primeira carta, é condição indispensável a quem faz da linguagem instrumento de trabalho e/ou de prazer, pois nesse diálogo com os sentidos abre-se uma dimensão em que se faz possível compreender mais criticamente as construções sociais de realidade, verdade e sujeito, por meio da ficção. Daí, qualquer concepção totalizante converte-se em elemento coercivo à percepção e, por conseguinte, à criatividade.

A segunda carta a Navarro inicia-se por uma confusa rede simbólica, salientando na recorrência metafórica sua ocorrência irônica:

Navarro,

A animalidade dos signos me inquieta. Versos a galope descem as alamedas a pisotear-me a alma ou batem asas entre pombos pardos da noite. Enchem o banheiro, perturbam os inquilinos, escapam pelas frestas em forma de lombrigas. Ó melancólica impertinência das metáforas! Tenho pena de mim mesmo, pena torpe dos animais aflitos. Ao animá-los me dobro sobre a pena e choro. Meus ouvidos vomitam ritmos, lágrimas, obedeço. Tenho medo de dizer que a forma das letras oculta amor, desejo, e a tua esquiva pessoa ao meu redor. Na próxima tentativa (e cinco espinhos são) não soltarei mais balbucios.

R.¹¹

¹¹ CESAR, 2008, p.16.

Ao simulacro de correspondência unem-se os elementos estilísticos de verve poética, o que torna o processo criativo propositalmente fugidio. Esse procedimento pode ser observado no uso consecutivo da fauna metafórica logo no início da carta, seguida da eloquência manifesta na frase: “Ó melancólica impertinência das metáforas!” Tal abstração parece jogar ironicamente com a “crença” de que o autor pode de maneira figurada, como “por código”, falar de seus segredos, dado o enleio moroso e metalinguístico: “Tenho medo de dizer que a forma das letras oculta amor, desejo e a tua esquiva pessoa ao meu redor”.

Ana C. lança mão desses artifícios como a propor uma brincadeira entre supostos criador e criatura, alimentando a vontade que move a curiosidade leitoral entre o anseio do escritor e do leitor e a interface que possibilita essa conexão: o texto, que pressupõe, ao estilo das cartas pessoais, confidências e declarações excitantes com nuances interditas ao alheio.

Em conformidade a isso, evocamos o argumento “Que importa quem fala?”, de Samuel Beckett, que Michel Foucault toma emprestado para o início de sua conferência *O que é um autor?*. Foucault renuncia a exames que visam ao aspecto histórico e sociológico do autor, para adentrar preferivelmente a relação entre este e o texto, bem como a “maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” (FOUCAULT, 2001, p. 267).

Logo, o filósofo francês se detém no estudo da relação entre autor e texto, ou melhor, no modo como se manifesta a escrita que “se identifica com sua

própria exterioridade desdobrada” (FOUCAULT, 2001, p. 268). Se para Foucault a escrita contemporânea é um espaço onde transitam signos em constante movimento de reinvenção de linguagens, de nossa parte podemos apontar que o processo de metalinguagem intensamente expresso nas “Três Cartas a Navarro” pode representar a contento o desdobramento da exterioridade da escrita. Por isso, o lugar onde atua o gesto da escrita, nesse caso, é definitivamente aquele onde “o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2001, p. 268) e suas múltiplas formas esquivas fornecem um dilatado espaço para a aflitiva relação com a própria escrita, em cujo âmbito e função sarcasticamente se escamoteia: “Tenho pena de mim mesmo, pena torpe dos animais aflitos. Ao animá-los me dobro sobre a pena e choro”.

Outro trajeto relatado por Foucault, semelhante ao que traça Barthes – “a escrita é destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 1987, p. 49) – é a recorrente relação com a morte na suposta ausência do autor, referindo-se à narrativa árabe *As mil e uma noites*, em que a proposta de “manter a morte fora do ciclo de existência” (BARTHES, 1987, p. 268) pereniza quem conta a história pela própria história contada. Essa compleição se torna ainda mais provocante, quando os traços da individualidade autoral são tomados como procedimentos artificiosos e o que manteria viva a presença do autor – o texto – passa a ludibria-lo. Nesse jogo, o autor é um ator que representa a própria morte, ou seja, desaparecer é mais procedimento de escrita do que indício de impassibilidade do autor empírico. Na frase irônica da segunda carta a Navarro, “Ó melancólica impertinência das metáforas!”, podemos indicar a encenação a que antes nos referimos, “impertinência das metáforas”, pela relação de semelhança e transposição de sentidos que essas figuras sugerem.

Diante do apresentado, nosso objeto de pesquisa inspira bem mais que curiosidade, traduzindo o interesse no autor-emissor para além da superficialidade invasiva. Ou seja, não se trata meramente da leitura de correspondência alheia. Tal bisbilhotice, que compreende todas as formas possíveis de intromissão, como o interesse no que diz, pensa ou faz o outro na intimidade, contrasta, no entanto, com o convite à decifração do valioso recurso literário utilizado em muitos romances epistolares e falsos diários, como relatamos no início de nossa proposta de estudo.

Vale mencionar aqui, mesmo *en passant*, que para sustentar a demanda da intriga, a indústria midiática investe intensamente em programas que simulam o cotidiano, revistas especializadas na vida dos famosos e jornais recheados de desgraças anônimas; no topo, o maior suporte do gênero, a *internet*, está repleta de *websites* e redes sociais especificamente direcionadas para os “ambientes íntimos”, além do mais próximo sucessor da carta: o correio eletrônico.

Semelhante aos dispositivos virtuais que dão suporte a pseudopresenças e simulam situações é a armadilha que desenvolve Ana C. no manejo do gênero correspondência, posto que o corpo do texto, aparentemente testemunhal, é preenchido por um discurso fingido, um embuste que potencializa a ilusão no seio da espontaneidade da carta pessoal. Assim, pelas semelhanças, se afirmam as diferenças em relação ao modelo, traindo-se o gênero dentro de si mesmo e por si próprio, quando a autora se utiliza da mesma estrutura para trapacear a mensagem. Onde esperaríamos algo meramente confessional e espontâneo, como a carta pessoal, vemos algo à maneira de um espontâneo fictício ou como abaixo, uma “retórica do desvio”:

A carta é por excelência o lugar dessa **retórica do desvio**, em que a literatura finge desaparecer atrás de uma voz gerando um sujeito, em se trata de seduzir, deixando acreditar que quem escreve poderia

estar se esquecendo de si mesmo e se voltando todo para o outro. Além da temática essencial da relação do autor e do leitor, e consequentemente da justa distância a ser encontrada na leitura, é, portanto, a questão do próprio estatuto da literatura e de sua relação com a vida que está no âmago do texto (RIAUDEL, 2000, p. 96, grifo nosso).

O estatuto da escrita que deveria reter a presença do autor é desestabilizado, permitindo “dispensar a referência ao autor [e dando] estatuto a sua nova ausência” (FOUCAULT, 2001, p. 270). Nesse âmbito, embora ainda se forneça a ilusão de verdade, as menções ali distribuídas provocam a dispersão de sentidos e exoneram a referência ao autor como marca empírica, como relatamos acerca da verve poética de Ana C. no início da segunda carta. Retomando ainda essa questão, as lacunas estilísticas de “Três Cartas a Navarro” não somente exibem a ruptura com a ideologia de autor, mas junto a ela se desloca a noção de escrita.

Cabe também ressaltar que o espaço onde se processa a escrita de modo geral é determinantemente esquivo. A representação tolhe o desejo de originalidade do signo, pois a expressão de qualquer enunciado produz um simulacro, de modo que qualquer desejo do original é negado pela impossibilidade de se desvelar o sujeito real ou o sentido verdadeiro; nesse encobrimento inescapável o imaginário é a correnteza que se apropria de qualquer discurso. Evidenciam-se forças em tal escrita quando a intencionalidade estetizante manuseia o imaginário para provocar mais rupturas no modo de recepção desse aparato simbólico, como relata a própria Ana Cristina Cesar:

O que dizer do “olhar estetizante”? Quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe num material inicial, bruto, você já constrói alguma coisa. Então, você sai, você finge, é a questão do fingimento novamente. Aí você sai do âmbito de Verdade, com letra maiúscula. Você saca que ela nem existe, que ela nem pode ser transmitida. Na literatura, então, não há essa Verdade. [...] Ao produzir literatura, eu não faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou

melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca de minha subjetividade. É uma impossibilidade, eu opto pelo literário e essa opção tem que ter uma certa alegria (CESAR, 1999, p. 209).

A discussão acerca do olhar estetizante sobre o escrito e o apagamento do autor por ele levaram muitos críticos a questionar a indiferença foucaultiana pelo indivíduo autor. Segundo Giorgio Agamben, no ensaio “O autor como gesto”, Foucault tinha consciência dessa contradição e no *Dictionnaire des philosophies*, apresentado nos início dos anos 80, o filósofo francês afirma:

Rejeitar o recurso filosófico a um sujeito constituinte não significa agir como se o sujeito não existisse, e fazer disso uma abstração a favor de uma pura subjetividade; tal rejeição tem sim, por objetivo fazer aparecer os processos próprios que definem uma experiência na qual o sujeito e o objeto ‘se transformam’ um em relação ao outro e em função do outro (FOUCAULT, apud AGAMBEN, 2007, p. 57).

O filósofo italiano ainda ressalta, fundamentando-se na perspectiva foucaultiana às inconsoláveis viúvas do autor, como parecia agir Lucien Goldmann (por declarar ser intenção de anular o sujeito individual em “O que é um autor”): que ao “definir como se exerce a função-autor [...] não equivale a dizer que o autor não existe [...] Retenhamos portanto as lágrimas” (idem). Réplica defendida com persuasão por Agamben, quando expõe que ao escritor só será possível ocupar o lugar de ausência num texto, onde suas marcas serão sempre feitas no vazio que a ilegibilidade do sujeito possibilita.

Na terceira carta a Navarro é possível perceber no emprego da metalinguagem uma possível intenção de jogar com elementos autobiográficos, aplicando-os como procedimento estético. Tal estratégia se confirma ao considerarmos o plano empírico algo um tanto óbvio: Ana C. é de fato uma escritora, assim como o emissor “R” aparenta ser, diante das relatadas elaborações literárias, e esse aparato provoca uma espécie de *mise en abyme* em relação ao objeto narrado: o processo de criação, articulado entre emissor fictício e autor

empírico. Diferentemente das inquietudes que permeavam as duas primeiras cartas, a terceira sobleva-se no significativo processo de elaboração do projeto ficcional:

Navarro,

Hoje produzi um personagem que já me alivia as ansiedades do silêncio. Hesito ainda sobre o sexo e a idade que lhe darei. Mas não há por que preocupar-me: essas questões já foram devidamente resolvidas por Orlando. Temo apenas por seu futuro: sonha criar páginas imortais mas tortura-se na improdutividade. Receio que também este problema tenha sido superado pela grande Woolf. Quem diria, aqui vou eu incorrendo no delito de exaltação de Personalidades! Desde que li Pessoa, porém, não me deixa o tiro de sair pela culatra. Caluda, que ouço a porta! Eram os velhos que voltavam à tenda celeste, sem eles deus se sentiria órfão, com eles tenho a certeza sente-se divino. Falava-te da personagem relegada, a quem já conferi família. Pois me parece que aprecia o mar e as covas, mormente os moluscos retorcendo-se nos seus abrigos. Crê imitá-los em papéis, mas não encontra ponte entre tais seres e formas. Tal ser tal forma, já dizia minha tia a quem amava mas espelhos solícitos desmentiram-me num piscar de olhos. A figura de uma tia amada é porém ainda maior que o desespero das evidências... Que venham a mim as colagens e seus delírios. Ou as criancinhas cujos olhares me enternecem os tímpanos exaustos. Falava-te de vísceras. Guarda esse segredo; essa secreção. Não,

R.¹²

Os procedimentos literários agora crescem em expressividade, manifestando-se em dois planos: 1) uma carta fictícia como estratégia de escritura da autora empírica; 2) uma carta sendo escrita por um emissor-personagem que narra ao seu destinatário, Navarro, igualmente fictício, seus procedimentos na elaboração de um personagem. O personagem que o emissor “produz” é significativo, pois é o meio de “aliviar as ansiedades do silêncio” de seu criador, ecoando o autor numa lógica traiçoeira, porém cabível: um personagem que vai

¹² CESAR, 2008, p.16-17.

incorporar a voz do escritor. Certamente um lugar-comum para quem tomar o discurso como verdadeiro, confissão do próprio escritor na palavra de seu personagem.

A falsa presença da subjetividade emissora lastima uma falta que, representada no silêncio que deseja romper, age sobre a estrutura narrativa da carta, configurada num confuso jogo de espelhos. Diante disso, a ficção se apresenta como objeto de si e o processo criativo expõe as próprias engrenagens, geralmente ocultas. Tal artifício é ironicamente confirmado pela inserção de uma referência, Orlando, a quem é conferido um papel: a confiança na resolução da ansiedade que aflige o pretense emissor em seu entusiasmo inventivo. *Orlando: a biography* é um caricato romance semibiográfico baseado na vida da amiga íntima de Virgínia Woolf, Vita Sackville-West, que conta a fabulosa história de um jovem inglês, aparentemente imortal, que, após um sono de sete dias, acorda transformado em mulher. Certamente qualquer descrição – e principalmente as sumárias – é incapaz de atingir os múltiplos lados da complexidade de *Orlando*.

Mesmo assim, seguindo a vereda que tal alusão nos oferece, na terceira carta a Navarro, mais exatamente na dúvida contraditoriamente lançada sobre as definições procuradas pelo emissor na arquitetura de seu personagem, este revela: “Hesito ainda sobre o sexo e a idade que lhe darei. Mas não há porque preocupar-me: essas questões já foram devidamente resolvidas por Orlando”. Nessa aparente confiança pode ser evocada a dissolução dos limites, não somente de gênero humano, como alegoricamente sugere a personagem de Woolf, mas também no procedimento de diluição na ficção do discurso ancorado na realidade. Processo que se expressa nas constantes referências de que o irônico emissor se “reconhece” tributário: “Quem diria, aqui vou eu incorrendo no delito de exaltação de Personalidades!” Considera-se também

que a enunciação está carregada de aspectos confessionais, quando no formato carta “R” confessa a Navarro suas inquietudes criativas.

Podemos admitir como hipótese que o signatário das “Três Cartas a Navarro” não é apenas um emissor, mas um autor-personagem, que em primeira pessoa conta suas consternações, que podem ou não ser as de um escritor. Tais mecanismos são de ordem geral, afinal todo escritor em algum momento se sente angustiado por seus desassossegos criativos. Esse recurso se insere na terceira característica da função autor, classificada por Foucault como uma “operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama autor. Sem dúvida a esse ser de razão tenta-se dar um *status* realista [...], o lugar originário da escrita” (FOUCAULT, 2001, p. 276).

Desse modo, podemos considerar que no caso da correspondência o “*status* realista” da figura do autor é ainda mais potencializado, efeito produzido em consequência de características intrínsecas ao gênero, que Leonor Arfuch chama de “marca”. Tal como estigmas, as “marcas” da carta fomentam a desenvoltura do “gesto voyeurístico” (ARFUCH, 2010, p. 147) e deixam supor brechas que conduzem o olhar da imaginação à intimidade de quem as escreveu. Afinal de contas, cartas são “confissões” (uma das marcas) formuladas no suposto recôndito do diálogo particular, que no caso da carta fictícia pode se tornar ainda mais provocante, pois na mescla de discursos (confissão e ficção) não se atenuam as marcas da carta. Ao contrário, jogar com dados reais em meio ao ímpeto da imaginação pode sugerir possibilidades de “revelações” acerca do autor por meio da voz do emissor ficcional, pois:

as cartas vão além da informação precisa – biográfica, histórica, científica – que possam prover, para delinear, através das modalidades de sua enunciação, um perfil diferente do reconhecível em outras escritas e talvez mais “autêntico”, na medida em que não responderiam inicialmente a uma vontade de publicação (ARFUCH, 2010, p. 147).

De tal modo, o processo de escritura da carta ficcional se configura carregado de “signos que remetem ao autor” (FOUCAULT, 2001, p. 278), nesse caso, projetado na figura do emissor fictício que deveria, na sua condição ficcional, ser desvinculado de qualquer relação com o autor. Entretanto a bússola que determinaria um lugar de delimitações entre autor/personagem e entre confissão/ficção é desordenada pelas marcas que a carta imprime irrevogavelmente ao texto a que dá suporte.

Cumprе ressaltar ainda que o signatário da carta a Navarro sugere variados interlocutores, recortando e colando vozes, e demonstra o gesto vivo da linguagem que se desloca para destacar seu contexto. Como reflete Antoine Compagnon acerca da “referência”, ela é lugar de “contato, fricção, corpo a corpo; ela é o ato que põe a mão na massa – a massa no texto” (COMPAGNON, 2007, p. 36). O colóquio estabelece sua proposta literária ao citar Virgínia Woolf, cuja produção se dedicou, entre outros quesitos, à mesclar situações da realidade à ficção, e Fernando Pessoa, pelo amplo aparato criativo e especialmente pelo desdobramento em múltiplas personalidades literárias. Ambos são escritores empíricos e consagrados na literatura mundial e simultaneamente recortes ficcionais de funções diversas que, se por um lado orientam sentidos por meio de propostas literárias inevitavelmente evocadas, por outro deixam o caminho um tanto disperso, abrindo possibilidades para diferentes leituras. Portanto, no efeito dialógico proporcionado pela colagem de vozes, recorrente nos escritos de Ana Cristina Cesar, é que podemos apontar a desconstrução de gênero, discurso lógico, sujeito, autor, obra, originalidade. Nessas pulsões textuais o descentramento de qualquer sistema de pressupostos provoca fissuras na rigidez dos métodos e possibilita o diverso.

Essa infidelidade às definições embaralha as noções de representação (que adiante retomaremos) e subjetividade, como um jogo envolvido por suas

trapaças. A vida é lançada no texto, que se torna a “realidade”, enquanto o autor empírico é a trapaça. Agamben assim trata do tema da autoria:

Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama. [...] nós procuramos em vão decifrar, nos seus traços enigmáticos, os motivos e o sentido da obra como exergo intratável, que pretende ironicamente deter o seu inconfessável segredo (AGAMBEN, 2007, p. 62).

Outro modo de descentramento, comum nos textos de Ana C., e que merece ser retomado, é a aparente aleatoriedade na escrita. Imagens são inseridas no enunciado de modo a dificultar a apreensão do conteúdo, como no trecho: “Eram os velhos que voltavam à tenda celeste, sem eles deus se sentiria órfão, com eles tenho a certeza sente-se divino” (CESAR, 2008, p. 16). Essas imagens são como encaixes intransitivos, todavia distantes da escrita automática surrealista, pois o efeito hermético ou absurdo que esse recurso aparenta, assim como o uso de outros elementos, é racionalizado e faz parte da rede de alusões que transita no texto. No trecho em questão, pode-se pressupor que ela aciona indícios da tradição ocidental na carranca dos tais “velhos”, que dão ao leitor a expectativa de emissor. Ou ainda, na menção a Virgínia Woolf e a Fernando Pessoa, referenciais literários caros à posteridade, e com os quais o signatário coaduna o seu processo criativo, junto à ironia que se constitui suporte contínuo: “Crê imitá-los em papéis, mas não encontra ponte entre tais seres e formas. Tal ser tal forma.” (CESAR, 2008, p. 17).

O efeito fragmentário pode se transformar numa armadilha para quem relacionar a produção literária a processos psicológicos e, por esse viés, estará sempre revirando o imaginário, como a uma espécie de alçapão das

entrelinhas, à procura de algo que se grafou em oculto. No entanto, já esperando por tais considerações, o signatário insere no texto essa aparente aleatoriedade, que não apenas brinca com a inclinação bisbilhoteira de muitos “estudiosos”, mas, para além disso, faz repensar o modelo de criação literária e a própria lógica do discurso, tornando lúdicos os trâmites do significado. Esse caleidoscópio de sentidos e referências se potencializa ainda mais no espaço do leitor, mesmo que para muitos tal lugar seja o da decepção, em que os procedimentos de inventividade literária permitem a dissolução positiva que confere a cisura. É nesse espaço que se imiscui o leitor, torna-se parte da malha textual, construindo a trama e participando dos seus enleios. Sobre essa particularidade a autora comenta:

E nisso eu até chamaria uma parte de *A teus pés* que até meio teórica, que repensa sobre literatura... Vocês podem fazer o levantamento um pouco disso. A literatura é muito pensada. O que é literatura, o que é poesia, o que não é? O que é isso de literatura? Que texto maluco é esse que conta e, ao mesmo tempo, não conta, que tem um assunto e, na verdade não tem um assunto [...]. É um tormento e, de repente, é engraçado também. Você não pode contar [...] (CESAR, 1999, p. 262).

Essa reunião de propostas situa a leitura num ambiente simultâneo que estimula o leitor interessado no processo de escrita criativa a penetrar em dimensões onde a atitude racionalizada – e nem por isso menos prazerosa – seja circunstância indispensável ao amadurecimento crítico. Tal proposta é relevante quando a recepção passa a ser pensada como parte inerente do processo de leitura, e não contemplada pelo ângulo do condicionamento de modos de produção, à guisa de didatismos. Aqui, ao contrário, incita-se o leitor a criar contato com os mecanismos de significação literária e a ampliar seu alcance conotativo. Nos textos de Ana Cristina Cesar, mais precisamente no modo como é encaminhado seu trato epistolar, desenvolve-se conseqüentemente um amplo alcance simbólico, pois a leitura é encaminhada a certo modo de “decepção” e por esta o olhar do leitor é tão astuciosamente conduzido que, ao pensar que penetra em algo revelador, vê-se despertado

pelo interesse na expansão da sua perspectiva. Assim, o estranhamento inicial reverte-se em impulso. No entorno dessa questão, Silviano Santiago, no livro *Em liberdade* (caso típico dessa modalidade estratégica), adverte: “Não vou dar-lhe o livro que exiges de mim. Dou-lhe em troca o que você não quer. Estou trabalhando com sua decepção” (SANTIAGO, 1981, p. 128).

“Três Cartas a Navarro” não têm outro endereço senão a “decepção” do leitor, pois o conteúdo é expedido numa condição de envio e desvio e somente nesse ambiente caótico é que se torna possível estabelecer novos planos de leitura, de maneira que o trecho final da terceira carta se compõe, no plano tático, de alusões extratextuais e intratextuais a se determinarem num efeito de continuidade:

Falava-te da personagem relegada, a quem já conferi família. Pois me parece que aprecia o mar e as covas, mormente os moluscos retorcendo-se nos seus abrigos. Crê imitá-los em papéis, mas não encontra ponte entre tais seres e formas. Tal ser tal forma, já dizia minha tia a quem amava mas espelhos solícitos desmentiram-me num piscar de olhos. A figura de uma tia amada é porém ainda maior que o desespero das evidências (CESAR, 2008, p.16).

As lacunas da linguagem poética e o efeito “metade da conversa”, característica epistolar, potencializam as relações tratadas, conferindo o efeito de cosmicidade de diálogos, de dispersão. Esse estratagema, muitas vezes empregado na poesia, dispõe o leitor como coautor que, a cada palavra, frase ou pontuação *a priori* incoerente, exercita a imaginação para encontrar o ajuste que mais bem lhe atenda a perspectiva, que mais se lhe molde ao desejo e o entretinha na leitura. Sobre tal forma de diálogo entre leitor e leitura, Gilles Deleuze afirma: “Se as partes são fragmentos que não podem ser totalizados, podemos ao menos inventar entre elas relações não-preexistentes [...]” (DELEUZE, 1997, p. 70).

“Que venham a mim as colagens e seus delírios”, exclama o emissor de “Três cartas a Navarro, cujo plano de composição estabelece seu processo de escrita. Como salienta Flora Süssekind sobre os textos poéticos de Ana C., é como “colagem de falas, sucessão de tons, ritmos, conversas, que se singulariza sua forma de composição poética” (SÜSSEKIND, 2007, p. 13). Portanto, é possível que a autora empírica se integre à subjetividade fictícia, pois tal indício demonstra o que acontece não somente nas “Três Cartas a Navarro”, mas em todo o seu projeto de escritura, potencializado pela heterogeneidade de elementos, como um mosaico de alusões.

É bom frisar que os textos da poeta estão em permanente construção, a leitura é estimulada pela efervescência dos procedimentos estéticos, um deles: o efeito rítmico, torna sobretudo prazerosa a leitura e empurra o sentido a um plano secundário, como no trecho: “Pois me parece que aprecia o mar e as covas, mormente os moluscos retorcendo-se nos seus abrigos”. Pelos interstícios estéticos o texto é enriquecido, porque a reconstrução de sentido é condição para a fruição da obra. O argumento aqui desenvolvido se valerá de um pressuposto de Umberto Eco acerca do “processo aberto de interpretação”:

[...] a mensagem estética compele-nos a experimentar sobre si léxicos e códigos sempre diferentes. Nesse sentido fazemos continuamente confluir para dentro de sua forma vazia novos significados, controlados por uma lógica dos significantes que mantém tensa uma dialética entre a liberdade da interpretação e a fidelidade ao contexto estruturado da mensagem (ECO, 2005, p. 68).

A terceira carta também fica em aberto, com um curioso “Não” seguido de vírgula, como já relacionamos em nosso estudo. Pode-se pensar que o texto não foi finalizado pela autora, que simplesmente teria desistido da sua feitura e engavetado-o indefinidamente, assim como a carta pode sugerir a própria condição da Pasta Rosa antes de se tornar *Antigos e soltos*. No entanto, o signatário de Navarro deixa a carta assinada e nisso expõe outro elemento

notável: sela sua identidade apenas com a inicial “R.”, deixando em segredo sua declarada ausência. Com esse procedimento de ocultação da subjetividade, manifesta mais uma vez seu *modus faciendi* pelo corte racionalizado, visto que após isso há a assinatura. A interrupção é de igual modo a intenção estética de deixar falar o inacabado, e sobre essa temática diz a poeta: “Eu acho que esse corte está ligado muito à poesia moderna. A poesia moderna é uma poesia que se lanceta. Ela é toda cheia de arestas, é angulosa, não tem, digamos, um desenvolvimento lógico, linear” (CESAR, 1999, p. 261).

Assim, mesclando ou decompondo gêneros e vozes, reunindo ou dispersando elementos autobiográficos e ficcionais, entrecortados por diversas forças de criação literária, manifesta-se “Três cartas a Navarro”. Intencionalmente inconclusas, nelas observamos o constante processo de construção em que se envolvem três instâncias mediatas: escritura, leitura e leitor. Ao último é possível o papel de parceiro no jogo da criação literária ou ainda de destinatário num endereço de desvio, considerando-se que o envio se faz por artifícios que mesclam recursos de várias ordens – metalinguagem, ironia, alusões, hibridizações, neologismos etc. – multiplicando formas de leitura e por isso agenciando outros destinos, marcados pala reverberação ficcional peremptoriamente viva.

1.4 DIÁRIOS E CARTAS: ENVIOS E DESVIOS

Muita cousa mais do que isso.
Fala-me de muitas outras
cousas.
De memórias e de saudades
E de cousas que nunca foram.
Nunca ouviste passar o vento.

O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira,
E a mentira está em ti.

(*O guardador de Rebanhos*, Alberto Caeiro,
poema X)

O gesto autobiográfico expresso pelo diário ou pela carta, como pretendemos demonstrar em nossa proposta, tem sido muito útil à ficção pela multiplicação de possibilidades. O enredo que traz na estrutura o repercussivo “baseado em histórias reais” ou que pelo menos sugira algum fundo de verdade tem grande efeito sobre o leitor, seja pela sensação de *voyeurismo* ou simplesmente pela familiaridade que a correspondência lhe transmite.

No panorama das “escritas de si” se destaca o diário íntimo, que aparenta maior proximidade aos relatos mais particulares. Segundo Leonor Arfuch, esse caderno de introspecções pode ser considerado como “uma carta destinada ao remetente” (ARFUCH, 2010, p. 45), porém nele se pode inscrever, tal como nas cartas, a falsa confissão ou mesmo a experiência criativa de unir ficção e confissão. Ao longo da história muitos diários consagraram-se por apresentar o hibridismo de gêneros, entre os quais estão: *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, *Afinidades eletivas: o diário de Ottilie* (1809), de Goethe, *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, *Os fios da memória* (1999), de Adriana Lisboa e *Retrato desnatural: diários – 2004 a 2007* (2008), de Evando Nascimento, que embora registre a inserção de um diário, acolhe também uma série de gêneros como poemas, crônicas, *e-mails* e pequenos ensaios, num entrelaçamento textual sintonizado com o caráter multiforme dos meios de expressão que se apresentam pelo viés autoral.

O intento autobiográfico também se projetou em gêneros como o romance epistolar, que foi e ainda é um tipo de narrativa bastante sedutora, a exemplos estão: *Cartas portuguesas*, de Gabriel de Guilleragues (1669); *Pamela*, de Samuel Richardson (1740); *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (1774); *A nova Heloisa*, de Jean-Jacques Rousseau (1761); *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos (1782); *Frankenstein ou o moderno Prometeu*, de Mary Shelley (1818). Neste último, entre outras características marcantes, a estrutura da trama é uma narrativa moldura, o enredo se introduz a partir de epístolas enviadas pelo capitão Robert Walton a sua irmã, Margaret Walton Saville. Noutro aclamado romance, *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco (1862), diversas cartas são trocadas entre os protagonistas Sião e Teresa, configurando boa parte do entrecho. Já o romance de Ricardo Piglia, *Respiração artificial*, atribui ironicamente à escrita epistolar uma intrínseca condição autobiográfica, quando o narrador relata: “Que melhor modelo de autobiografia se poderia conceber que o conjunto de cartas que a pessoa escreveu e mandou para destinatários diversos [...]?” (PIGLIA, 2006, p. 31). Certamente um modelo artificioso, pois sua proposta ficcional exhibe um pretense cenário da história política da Argentina, e nesse viés o autor joga com lances da realidade em meio ao arcabouço ficcional.

Apesar da concisão desses exemplos, diante de outros tantos títulos igualmente pertinentes, relacionar tais referências de períodos e localidades variadas demonstra a recorrência da escrita autobiográfica na história literária, especialmente daquela que utilizou como estratégia de escritura ficcional o vínculo ao dado real com a finalidade de estimular familiaridade e empatia com o leitor. Afinal, concebe-se comumente que cartas ou diários são escritos triviais, não exigindo como redator um escritor por ofício. Portanto, considera-se que não foram escritos para serem romance ou fazer parte dele. Já em outros casos, valendo-se também das circunstâncias discursivas que projetam identificação, o capcioso autor as emprega com a intenção de ludibriar quem busca acesso ao dado íntimo.

Tal apreciação de caráter *voyeurístico* atingiu o auge no século XVIII, chamado por Habermas de “século de intercâmbio epistolar [cujo] caráter dialogal adquire um peso determinante, na medida em que toda auto-observação parece requerer uma conexão [...]” (HABERMAS, apud ARFUCH, 2010, p. 45). Assim, gêneros como carta e diário tornaram-se emblemáticos pelo olhar narcísico do leitor que ansiava por ler o próprio reflexo, espelhando-se, e nessa postura a recepção da obra provocava um “desdobramento da subjetividade” (idem). A conexão desejada era tão certa quanto mais a narrativa refletisse costumes cotidianos e anseios do leitor, e nesse âmbito conservasse forte o aspecto das trocas íntimas, numa adoração a tudo que fosse indício de experiência humana e combinasse o discurso privado com o público, como argumenta Leonor Arfuch:

Os relatos epistolares em particular, com sua impressão de imediatividade, de transcrição quase simultânea dos sentimentos experimentados, com o frescor do cotidiano e do detalhe significativo do caráter, propunham um leitor levado a olhar pelo buraco da fechadura com a impunidade de uma leitura solitária. Ficção de abolição da intermediação, da possibilidade de uma linguagem desprovida de ornamentos, assentada no prestígio do impresso, mas como se suprisse a ausência da voz viva, determinante ainda na época, que na realidade supunha uma maior astúcia formal do relato. A literatura se apresentava assim como uma violação do privado, e o privado servia de garantia precisamente porque se tornava público (ARFUCH, 2010, p. 47).

A mensagem promovida pela sensação de “violação do privado” foi uma característica determinante e auspiciosa da ficcionalidade, no que tange ao entrelaçamento do discurso ficcional com a autobiografia. Essa tendência se intensificou progressivamente até a contemporaneidade, ainda mais árdua a sondar a intimidade alheia – haja vista os imensuráveis suportes midiáticos e virtuais atualíssimos –, desnudando segredos. Decorre disso o intento de depurar a matéria autobiográfica do enleio fictício. Arfuch denomina tal

demanda de “retórica da autenticação” (p. 48) e, como seu contraponto, também se promove em escala crescente o deslocamento estratégico da escrita literária, usuária não apenas dos recursos de engrenagem ficcional, mas especialmente da própria vontade de autenticação como retórica de sua proposta ficcional.

Em nosso objeto de estudo, as Cartas da Pasta Rosa, ao serem combinados procedimentos literários distintos e muitas vezes ambivalentes, aciona-se, até por isso, um código ausente em que a flutuação da linguagem conduz a aproximações e distanciamentos, respectivamente denotações e conotações, como peças atuantes no embate entre o universo factual e as formas do fictício; o mecanismo primordial é aqui a metalinguagem. Por esta, principalmente, se efetiva o desvio na representação, revertendo a escrita sobre si e não mais sobre o “eu” autor, ou seja, não é a escrita com traços íntimos do indivíduo que a redigiu, mas é a escrita de si, cujo pronome pessoal “si” não mais se refere ao sujeito que escreve, mas ao objeto, à própria linguagem. Outra Carta da Pasta Rosa nos atende como ilustração:

Composição no cartão postal

1. Conheci certa vez uma pessoa que se raspava todo santo banho. Ela criou um estilo muito pessoal. 2. Gosto muito das atrizes canastronas e das palavras difíceis: labirino, dançarante, cel. A ponto de acordar no meio e sentir falta danada delas. 3. Aqui tem um lago tremendo, frio, fino: eu te mandarei para sempre tarjetas postales do corazón do lago, dizendo te amo, pois não deixa estar camarão, pienso en ti, arreda capeta, essas coisas que sinto falta. 4. Se a gente for num restaurante – não, lá eu vejo no menu e peço. Você quer que eu te leia mais um pedacinho? Lá eu vejo, agora não tenho fome mais não (CESAR, 2008, p. 164).

Todo cartão postal é uma simplificação da carta pessoal, normalmente expedido sem envelope, portando breves notícias em uma das faces enquanto a outra mostra alguma paisagem aprazível ou retrato de evento. Portanto, embora enviado a um destinatário específico, é de certo modo acessível a qualquer leitor, já que trafega sem envelope e deve conduzir um texto frívolo e consideravelmente fático. Em “Composição no cartão postal” se enumerou o conteúdo da mensagem como rascunho ou modelo a ser seguido. O emissor trata de situações íntimas, como “1. Conheci certa vez uma pessoa que se raspava todo santo banho. Ela criou um estilo muito pessoal” e “[...] eu te mandarei para sempre tarjetas postales do corazón do lago, dizendo te amo [...]” (CESAR, 2008, p. 164), empregando justamente o chamariz do ato confessional e relatando supostas intimidades, conduzindo a mensagem de modo contrário às características de um cartão postal, como se intitula. Tal procedimento desvia-se do gênero de tipologia específica, como dissemos. Agora não é mais a intimidade que está em jogo, mas a linguagem e suas engrenagens, em que se manipulam embasamentos e substâncias.

Se se enxergar ainda o título como armadilha (“Composição no cartão postal”), apoiando-se no viés poético e evasivo do texto, pode-se divisar algo como um poema sobre o cartão postal e por isso intitulado por seu próprio mote, no intuito de jogar com as tipologias¹³, já que não há signatário nem remetente expresso no texto. Todavia, o terceiro item da listagem do cartão menciona um advérbio de lugar (aqui), que pode representar a distância, a ausência, e por isso se inscrever intencionalmente como cartão postal, ou ainda é possível considerá-lo mescla dos gêneros (cartão postal e poema), à maneira de embaralhar seus estilos, ofuscando os limites das classificações. Assim, a heterogeneidade tipológica instaura a hibridização, interrelacionando discursos

¹³ Quando utilizo o termo tipologia, refiro-me aos modos de organização do discurso, caracterizado por conteúdos temáticos, estrutura composicional e recursos linguísticos específicos (estilo), de acordo com a situação sociocomunicativa, como relaciona Mikhail Bakhtin (2010, p. 261) em “Os gêneros do discurso”.

sem, no entanto, perder a classificação que confere o gênero proposto para o texto.

Em outro excerto da carta, “Aqui tem um lago tremendo, frio, fino”, nota-se a relação metafórica de ausência que se pode relacionar ao “lago frio”, imagens comuns ao estilo poético, também evocado no trecho subsequente, “eu te mandarei para sempre tarjetas postales do corazón do lago, dizendo te amo, pois não, deixa estar camarão, pienso en ti, arreda capeta, essas coisas que sinto falta” (CESAR, 2008, p. 164). Embora em espanhol e com a provocante dispersão de sentido que se instala na frase, ainda se estabelece um diálogo, ao se descrever o lugar de que se ausenta o destinatário. Assim, mesmo na confluência, cortes e desvios dos dados representativos de um cartão postal comum, o texto de Ana C. ainda pode ser considerado na denominação que o intitula, visto que as relações nele constituídas exprimem a imediaticidade e o relato sentimental.

Logicamente considera-se que a autorreferência em “Composição no cartão postal” é o espaço da hesitação, pois diferentemente do contorno de um eu-autor, o que ocorre é um processo metalinguístico autoprojetoado e paradoxalmente escamoteado na individualidade. O procedimento poético reelabora mensagens de teor íntimo sobre um indivíduo emissor e sobre os acontecimentos que o cercam, e o dobramento de tais recursos sobre a linguagem favorece a criatividade. Trata-se de elementos determinantes que podem, em parte, ser a projeção do estatuto estético da linguagem, no que se refere ao “aparecimento da literatura”, de que trata Michel Foucault:

É que, no início do século XIX, na época em que a linguagem se entranhava em sua espessura de objeto e se deixava, de parte a parte, atravessar por um saber, ela se constituía alhures, sob a forma independente, de difícil acesso, dobrada sobre o enigma de seu nascimento e inteiramente referida ao ato puro de escrever. A literatura é a contestação da filologia (de que é, no entanto, a figura

gêmea): ela reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar, e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras. [...] a literatura se distingue cada vez mais no discurso de ideias e se encerra numa intransitividade radical; [...] rompe com toda definição de “gêneros” como formas ajustadas de uma ordem de representações e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar – contra todos os outros discursos – sua existência abrupta; nessas condições não lhe resta senão recurrar-se num perpétuo retorno de si, como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer de sua própria forma: endereça-se a si como subjetividade escriturante [...] (FOUCAULT, 2002, p. 415-416).

Constatações tais, que se originaram no abalo epistemológico, muito discutido por Foucault, projetaram-se da modernidade à contemporaneidade como fissura cada vez mais densa nos modos de representação, em seus desdobramentos e na nova compreensão da linguagem. É o que podemos observar no modo de (des)construção dos poemas, diários e cartas de Ana C., que operam num trajeto oscilante, caótico e múltiplo de sentidos e muito bem refletem a crise da representação, próximo tópico no desenvolvimento de nosso estudo.

1.5 A TENACIDADE NA DISSOLUÇÃO

A word is dead
when it is said,
some say.
I say it just
begins to live
that day.

(Emily Dickinson)

A perda da estabilidade da noção de representação, segundo Foucault, ocorreu no final do século XIX e início do século XX. Estabelecida no período clássico,

a representação é a base de todo conhecimento moderno e, entre outros tópicos, esse tema deu corpo a *As palavras e as coisas*. No terceiro capítulo, o filósofo francês foca o picaresco “Dom Quixote”, de Miguel de Cervantes, e o utiliza como metonímia cuja relação simboliza a fronteira onde se diluem os modos antigos da representação. A figura de “Dom Quixote” pretende a analogia em seu próprio ser de linguagem, que aspirava à realidade, reconstituindo em si e à sua volta suas leituras, as fictícias histórias de cavalaria. Entretanto, como identidade translúcida e irremediavelmente ilusória, a similitude lhe fugia ao ímpeto expressivo da semelhança. “Dom Quixote” que figura um espaço de analogias, percorre obstinadamente então o entrelugar que passa a ser de ruptura, sobre o qual afirma Foucault: “Percorre-a indefinidamente, sem transpor jamais as fronteiras nítidas da diferença, nem alcançar a identidade” (FOUCAULT, 2002, p. 63). A dissolução da representação das coisas diz respeito ao esfacelamento da noção de sujeito metafísico, fornecendo um cenário fragmentado dessas duas instâncias – representação e sujeito –, algo muito propício à imaginação e aos processos criativos condizentes com a literatura.

Esses fatores certamente afetaram a noção de autobiografia, já que a crise de representação e a crítica ao sujeito cartesiano atingem o âmago desse tipo de escritura. Segundo Elizabeth Duque-Estrada, a autobiografia foi uma instituição sólida e bem estabelecida, embora estivesse localizada às margens da grande literatura (2009, p. 21); sua credibilidade, todavia, foi aos poucos se desvanecendo, dando lugar à desconfiança, e ela passou a ser vista como escrita pretensiosa e por isso desacreditada, de legitimidade negada.

A transformação da noção de autobiografia, para Duque-Estrada, deve-se à “nova representação da linguagem, que não mais é entendida como um dispositivo meramente representacional, mas como uma estrutura dinâmica produzida por leis internas” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 24). Assim, a partir

da fragmentação da representação desvelam-se percursos marcados pela perda da estabilidade da linguagem, e a verdade guardada em seu estatuto se torna plural. Sob esse efeito, o signo de si ou qualquer forma de autorrepresentação sofre abalos, pois o “eu” é um confuso mosaico de situações, atravessado por forças internas e externas. E acima disso, a escrita de si fica desarticulada de seu próprio espaço de contato, pois “o *auto* do autobiográfico se estilhaça nos desdobramentos sem fim de sempre possíveis novas determinações” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 27, grifo da autora).

A pesquisa de Elizabeth Duque-Estrada permite visualizar um panorama teórico que percorre o passado e a contemporaneidade do tema. Sob o signo da impossibilidade formata-se um quadro crítico e pertinaz em que se projeta a instabilidade, fundamental para se pensar em autobiografia, visto que pululam enunciações teóricas e novas problematizações acerca do tema, formulando-se mesmo conceitos completamente contrários, como os dos teóricos Philippe Lejeune e Paul de Man: enquanto o primeiro defende o formalismo e os pactos de leitura, garantidos pelo nome do autor, o segundo abre completamente esse campo, determinando qualquer texto como autobiográfico, já que as marcas autorais são indissolúveis na escrita. Nenhuma teoria, entretanto, consegue abrigar contradições na mesma esfera, nem mesmo dar conta da desconstrução do sujeito pleno e dos deslocamentos em noções que davam autoridade à obra e ao escritor. Ainda assim, desprovida de caráter substancial pelos teóricos, a autobiografia continua seu trajeto, mesmo que precariamente ou englobada por procedimentos literários, nos quais não há subtração aos moldes da elaboração das “escritas de si”. Como ainda salienta Duque-Estrada, a retomada da literatura do eu é “a forma por excelência de se afirmar a autobiografia como uma questão inerente à experiência do pensamento contemporâneo” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 14). Ainda que a representação do eu na contemporaneidade não aconteça como ensejo pleno de autodeterminação, a autobiografia atinge um espaço de dissolução dos contornos entre a realidade e a constante reinvenção de si, pois representar o

indivíduo excede a realidade, de modo que se escrever não passa de sincero procedimento ficcional.

A ruptura dos princípios epistemológicos ensejou novos modos de refletir e estudar o múltiplo panorama que se construiu a partir das reformulações de conceitos outrora plenamente estabelecidos. Entre eles oscilam as noções de sujeito, autor, representação, verdade, gênero humano e textual. O conhecimento se tornou instável e a cada questionamento das concepções supracitadas surgem outros focos teóricos contestando, retomando e relacionando teses diversas. A dissolução que caracterizou a contemporaneidade continua se redimensionando, deslocando fronteiras e fazendo reverberar possibilidades discursivas nas quais a linguagem passou a atuar sobre o sujeito e a transformá-lo em suporte simbólico. O indivíduo é linguagem – haja vista a silhueta de “Dom Quixote” traçada por Foucault – que se reveste da afluência do passado e das novas transformações no estatuto da representação:

Ora, ele próprio é semelhante a signos. Longo grafismo magro como uma letra, acaba de escapar diretamente da fresta dos livros. Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita. É feito de palavras entrecruzadas; é a escrita errante no mundo em meio à semelhança das coisas (FOUCAULT, 2002, p. 63).

Traçar o “eu” equipara-se à alegórica descrição que Foucault confere à figura de Dom Quixote, quando tal aventura – a de se escrever – anseia por atingir um contorno cabal de identidade em contínua construção. Logo, em tal analogia o “eu” é forma fugidia, refratária a qualquer tentativa de definição. Considerando que as “escritas de si” projetam-se num labiríntico processo simbólico, sobretudo se se pretendem como representação fidedigna de si e dos episódios de vida, tal expedição terá como lugar mais próximo da verdade (sobre a revigoração pretérita e descritiva de sua personalidade) uma expressão consideravelmente precária. Por conseguinte, esse trajeto estará

mais distante da verdade de si quanto mais a eleja como condição fundamental.

O espaço onde foi assentada a noção clássica de representação é modificado na contemporaneidade, e passa a ser pensado em termos plurais a englobar variadas possibilidades de reconfiguração (e por vezes, de desconfiguração) de todas as formas de concretização. Por esse viés, a desconstrução no processo de representação do “eu” transformou alguns escopos autobiográficos em modos de subversão da própria suposição desse tipo de discurso, constituindo-o como relação de escrita paradoxal, ou seja, propõe-se relatar o que a palavra não alcança: o próprio “eu”. Reside aí um elemento instigante da reflexão sobre o modo de atuação da linguagem, que, desarticulando os valores de verdade, absorve o significado inequívoco de presença e aponta para modos de escritura em que a representação transgredir os próprios termos, produzindo desvios que possibilitam outras formas de leitura. Nas categorias das “escritas de si”, o processo de desestabilização contesta o contrato de referencialidade, ao manejar elementos que produzem ambiguidade, no intuito de se contrapor às regras do jogo, como ressalta Arfuch:

[...] talvez como “desforra” diante de um excesso de referencialidade “testemunhal” [...] propõe jogar outro jogo, o de transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária ou indicial (ARFUCH, 2010, p. 127).

A dissolução no “espaço autobiográfico” alimenta o surgimento de múltiplas formas de grafar subversivamente a identidade, fragmentando-a e movimentando-a à maneira de um caleidoscópio; “neste jogo da representação, o ponto de origem torna-se inalcançável. [...] Não há mais origem simples, pois o que é refletido desdobra-se em si mesmo e não como adição de sua imagem (DERRIDA, 1973, p. 44-45)”. Na carta a seguir relacionaremos tais aspectos:

Carta aos leitores

Nem mesmo a literatura é capaz de sustentar tanta paixão que faz vibrar o leito e o seio e os recônditos lugares a dizer: eu, eu, eu ou outro nome qualquer que me arraste úmida menstruada e inutilmente repetindo as esquivas figuras de véspera. Mais uma vez me reclino bêbada sobre os teus órgãos delicados. As palavras escorrem como líquidos lubrificando as passagens ressentidas. Murmúrios sofridos: nunca te senti tão longe, nunca gritei assim por ti, nunca o teu corpo coube assim no meu. Murmuro nome e corpos e conheço a tristeza deste erotismo abandonado entre as sequelas de uma rede. Rabisco meus órgãos, recupero a fêmea entre sílabas, o varão despido do varonil apreço mas não verto tua presença ao fim do dia. Que este sangue recubra o doce álcool que me distrai. Pérfida esqueço teus gracejos. Mas qual. Estes passos ainda percorrem minha espinha, mesmo que virgem te guarde semi aberta. (CESAR, 2008, p. 384).

A mensagem evidencia seu destino no título “Carta aos leitores”. Desse modo, a recepção é posta em cena e por meio dela se traça a dinâmica entre autor, texto e leitor. Logo na primeira linha esclarecem-se direção e motivo: o estatuto da literatura é rompido e assinalado como insuficiente para representar a “paixão que faz vibrar o leito e o seio e os recônditos lugares a dizer: eu, eu, eu ou outro nome” (idem). A interioridade e todo o entusiasmo anímico são ausências irredutíveis na literatura e por ela o extravasamento do “eu” e sua verdade são inacessíveis:

Portanto não há fenomenalidade que reduza o signo ou o representante para enfim deixar a coisa significada brilhar no clarão de sua presença. [...] A identidade a si do significado se esquiva e se desloca incessantemente, o próprio *representamen* é ser si e um outro, de se produzir como uma estrutura de remessa, de se distrair de si (DERRIDA, 1973, p. 60).

O interior pode simbolizar uma verdade oculta, que para a literatura só é alcançada se tornada ficção. Assim também se pode observar uma tendência a relacionar signos de uma interioridade expelida e disseminada no texto: “úmida menstruada e inutilmente repetindo as esquivas figuras de véspera [...] Mais

uma vez me reclino bêbada sobre os teus órgãos delicados” (CESAR, 2008, p. 384). O feminino e a interioridade são engenhosamente conectados e lançados sobre os leitores. Os humores secretados e a marcação de gênero em tais palavras – úmida, menstruada – expõem, muito mais que a voz feminina do remetente, uma intencionalidade crítica e questionadora. Considerando ainda que o fluxo menstrual é algo não permanente que se faz de novo a cada ciclo. Autodescamação que na maior parte das situações só acontece pela não fertilização do óvulo, ou seja, de um ‘vir-a-ser não sido’, efeito de hormônios e células mortas expelidas, que podem trazer à tona a “esquiva figura de véspera” que se revela à exterioridade por sua não existência.

Em nome do campo semântico agora em questão, convém lembrar que a problematização de tópicos como a demarcação de uma “literatura feminina” deu corpo a alguns dos ensaios de Ana Cristina Cesar, entre os quais, “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”¹⁴, de 1979. Nesse trabalho, a autora inicia a argumentação com uma série de questionamentos sobre a existência de *status* ou diferenciação entre poesia feita por mulher e por homem. Tal articulação, que contrapõe o suposto caráter sóbrio e intelectualizado da escrita masculina à subjetividade intensa e fragilmente sexualizada da feminina, abrange questões como: “Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina?” (CESAR, 1999, p. 224); e ela continua: “E no caso de existir essa poesia especial, dever-se-á procurar nela caracteres tais como uma sinceridade levada até o exibicionismo, uma sexualidade que nada mais é que o desejo de se fazer amar pelos leitores?” (idem). É o que interroga retoricamente Ana C., quando avalia: “Será preciso ligar o sentido da experiência interior a um caráter essencialmente feminino?” (idem).

¹⁴ Incluído em “Escritos no Rio” (ensaios de 1973 a 1983), com prefácio e organização de Armando Freitas Filho, parte do livro *Crítica e tradução*, de 1999.

Tais questões são incorporadas, não gratuitamente, ao seu estudo sobre Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, a partir de então cotejadas ao longo do ensaio na prospecção de possíveis elementos comuns associados ao modo feminino de produção, como “Intimidade, dons mágicos, pudor, meios-tons [...], ocluso, inviolado [...]” (CESAR, 1999, p. 225). Além de analisar as características da escrita dessas poetisas, Ana C. ainda fornece um painel crítico, delineando as impressões culturalmente estigmatizadas e vinculadas a um tipo de escrita patriarcalmente estabelecido, cujo olhar examinador se aplica em detrimento do prazer da leitura, movido muito mais pela demarcação de lugares e de relações de subordinação, muito pouco ou nada contribuindo para o campo estético e lúdico da escrita literária, como se vê neste ponto de sua análise:

Isso se dá porque o feminino só existe na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época. Todas as vezes, pois, que nos distanciamos da sexualidade pura, será difícil distinguir o feminino do masculino, a não ser por certos detalhes difíceis de serem definidos: – o gosto pela música oposto ao da plástica, uma certa prolixidade oposta à rigidez da forma. Mas mesmo assim ainda estamos no social e podemos encontrar a prova disso em que segundo as épocas ou o pudor ou o exibicionismo serão considerados caracteres de sensibilidade feminina (CESAR, 1999, p. 227).

Mais tarde, em 1982, Ana C. retoma o assunto ao analisar a escrita de Angela Melim, entre algumas questões que julgava pendentes. Sobre a diferenciação que articula o tópico “Literatura feminina”, Ana C. evoca a figura de Sylvia Riverrun, especialista em literatura de mulher, ex-militante feminista, que debateu em seminários temas do feminino, sem, no entanto, chegar a nenhum lugar estável que resolvesse o mote da literatura feita por mulher, por não considerar, como propõe Ana C.: “Como falar de mulher se estamos lidando com texto” (CESAR, 1999, p. 245).

Esses apontamentos levaram ao ensaio “Excesso inquietante”, de 1982, em que Ana C. volta à questão do feminino ao iniciar sua exposição com a frase

“As mulheres são um pouco doidas e os homens um pouco menos”, de Marilene Felinto, em “As mulheres de Tijucopapo”, sobre a qual debruça suas impressões da inquietude e da intensidade confusa do feminino como meio diferenciador da “forma, causa e lugar” (CESAR, 1999, p. 250). Ou seja, por conta do objetivismo atribuído ao viés masculino em tal argumento, Ana C. novamente ressalta a proposta textual da relação de gênero: “Prefiro que esta trajetória que ainda não se sabe bem de si tenha sim uma direção própria: a direção do desejo por (um pouco) mais de literatura” (idem).

Embora a literatura feminina não seja nosso tópico central, esta foi sem dúvida o elemento pulsante nos textos de Ana Cristina Cesar, especialmente em suas cartas que, segundo Maria Lucia de Barros Camargo, são criadas a “modo de reversão”, no intento de:

[...] rever os gêneros femininos – os diários, a correspondência – corroendo a idéia de confissão da intimidade. E o disfarce, a que se acrescenta o segredamento, deixa de ser um modo de driblar a ansiedade de autoria feminina para, superando-a, constituir um modo de ser escritora (CAMARGO, 2003, p. 218-219, grifos do autor).

Ao “rever os gêneros femininos”, Ana Cristina expõe uma série de noções interligadas, com a finalidade de desarticular as noções de gênero e de sujeito do discurso, e mais além: toda equivalência que se encerra ou se apoia no deslocamento do conceito de representação discutido anteriormente. Ainda acerca da questão feminina na escrita, Maria Lucia de Barros Camargo, em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, cita um trecho do esboço de uma resenha de o “*The Madwoman in the attic*”, encontrada em um dos cadernos de Ana C., em que a poeta traça seu pensamento sobre literatura e mulher:

As mulheres são esquisitas: não imitam os homens, mas tentam transcender a ansiedade de autoria revendo os gêneros masculinos, usando-os para registrar seus sonhos e histórias sob disfarce. Desviando-se tangencialmente das sequências centrais da história literária, atuaram num processo propriamente feminino de revisão e redefinição, seguindo o conselho (tipicamente feminino) de Emily Dickinson produziram textos literários que são em certo sentido palimpsestos, textos cuja superfície oculta níveis de sentido menos acessíveis (e menos aceitáveis) (CESAR, apud CAMARGO, 2003, p. 217-219).

Seduzida pelos liames que configuram a “armadilha” em escritos supostamente confessionais, Ana C. percorreu atenta o processo de criação literária daqueles que estudou. Interessada no entrelaçamento do componente ficcional ao dado empírico, a autora relata essa particularidade na abertura de seu trabalho de tradução (sua dissertação de mestrado) do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, no qual, ao discorrer sobre suas oitenta notas na tradução, conclui que alguns fatores levam a questões que poderiam ser desenvolvidas em outro trabalho e mais determinadamente revelavam a base de seu interesse pelo conto e pela hibridização entre ficção e autobiografia:

Não constitui coincidência alguma o fato de que, ao mesmo tempo em que eu traduzia o conto *Bliss*, ia mergulhando paralelamente, no diário de KM, em suas cartas e biografias. [...] na qualidade de autora, essa fusão de ficção e de autobiografia me seduz (CESAR, 1999, p. 286-287).

O fascínio que conduziu Ana C. a decompor o limite entre ficção e autobiografia para compor outro modo de expressão literária marcou todo o seu processo de criação, pois este se tornou procedimento efetivo de sua escrita. Por isso a “tenacidade na dissolução” intitula o tópico de nosso estudo, visto que por meio da ruptura de limites e da fusão de aspectos diferenciados, Ana C. decantou seu estilo. Possibilitou um campo de abordagem interpretativa relativamente aberto onde se combinam questões para a concepção de uma escrita múltipla, estabelecendo sua admirável experiência estética. Vejamos novamente um trecho da “Carta aos leitores”:

As palavras escorrem como líquidos lubrificando as passagens ressentidas. Murmúrios sofridos: nunca te senti tão longe, nunca gritei assim por ti, nunca o teu corpo coube assim no meu. Murmuro nome e corpos e conheço a tristeza deste erotismo abandonado entre as sequelas de uma rede (CESAR, 2008, p. 384).

Palavras que fluem para reconstituir uma relação abalada, sentidos líquidos que reduzem o atrito e ao mesmo tempo sugerem uma “passagem”, ligando dois lugares. A sensualidade ainda está presente (como no início da carta) e remete a quem pretensamente se destina a carta – aos leitores –, pois pode se visualizar esse lugar (o do leitor) como a parte extrínseca que deve ligar autor, texto e o próprio leitor, restabelecendo um espaço onde antes só cabia a percepção expropriada. Tal ligação ou “passagem” se potencializa no gênero carta, cuja característica fundamental é instituir o diálogo entre ausentes, reafirmando laços de convivência a distância e estimulando assim as relações sociais.

Ainda podemos apontar que a distância entre autor e leitor, que pode estar sugerida em textos como poemas, contos, romances etc., não se mantém na carta, pois embora esta se ampare na separação entre os interlocutores, a correspondência pessoal existe na familiaridade de seu colóquio e, oponente da distância, aproxima o que se afastou. É um tipo de escrita que se ocupa do momento e traça uma relação de familiaridade, mesmo que esse outro, como destinatário único, não seja efetivo e real. O efeito intermediário da carta é indissolúvel, por mais fictícia que ela pareça, como diz a autora:

Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão, onde a correspondência fica mais quente. Você quer mobilizar alguém, você quer que através do teu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. Então é muito dirigido. Vocês estudaram Jakobson? Função fática? Muito centrado naquilo que é a segunda pessoa.

Então carta é cheia de vocativos, é cheia de exortações a alguém. É alguém que importa numa carta, mesmo que você esteja falando de coisas tuas (CESAR, 1999, p. 257).

Em boa parte dos textos de Ana C., mesmo nos poemas, mantém-se o tom dialogado, como relata Flora Süssekind: “A escrita como conversação, como fala: este é um dos traços mais característicos da escrita de Ana Cristina Cesar” (SÜSSEKIND, 2007, p. 13). Esse caráter se apresenta especialmente nos gêneros diário e correspondência, embora a poeta tenha utilizado também procedimentos caros à poesia, em que fica mais evidenciada a noção de interlocutor.

No depoimento para o curso de “Literatura de Mulheres no Brasil” (1983), a exemplo, Ana C. problematiza o que chama de “desejo de mobilização do outro”, quando levanta a questão “Quem é o interlocutor?”. No caso dos poemas, segundo a autora, há certa dispersão por causa da forma e da caracterização estética. Porém, num gênero como a correspondência o interlocutor é inquestionável, embora não esteja determinado. Ana C. relata que em seu primeiro livro publicado por editora, *A teus pés*, ela faz referência ao interlocutor e torna clara a inquietação com a ideia de alguém a quem falar.

A conexão com o leitor, além de apresentada no cerne do gênero pelo qual se inscreve, e ainda nesse caso pela destinação da carta em questão, “Carta aos leitores”, é produzida também pelo entrelaçamento de referências, ou seja, há espaços simultâneos que se intensificam como alusões ou mesmo com rumores de outros corpos textuais que resultam numa abertura de significâncias: “Murmuro nome e corpos e conheço a tristeza deste erotismo abandonado entre as sequelas de uma rede.” (CESAR, 2008, p. 384). Nesse trecho, podemos perceber que há uma menção ao uso da intertextualidade como um artifício que torna o texto poroso, na significação de “nome”, “corpos”

e “sequelas de uma rede remete”, absorvem o leitor, porque torna a leitura uma atividade hesitante, já que as alusões muitas vezes se apresentam nebulosas, como argumenta Annita Costa Malufe: “Não há um sentido preestabelecido pelo autor, mas sim uma fabricação de sentidos, que se dá entre o que está escrito e quem está lendo” (MALUFE, 2006, p. 100).

Seguindo o percurso da “Carta aos leitores”, permanece a questão sobre a literatura feita por homem ou por mulher e suas supostas diferenciações: se o texto é dotado de polaridade feminina ou masculina. Enfim, os tópicos que fundamentaram esses ensaios certamente atravessam sua escrita, como demonstrado no extrato final, em que a categoria dita “feminina” é despida da parcela masculina:

Rabisco meus órgãos, recupero a fêmea entre sílabas, o varão despido do varonil apreço mas não verto tua presença ao fim do dia. Que este sangue recubra o doce álcool que me distrai. Pérfida esqueço teus gracejos. Mas qual. Estes passos ainda percorrem minha espinha, mesmo que virgem te aguarde semi aberta (CESAR, 2008, p. 384).

Mais uma vez a ironia se alia ao confronto crítico, pois na referência a uma literatura feita por mulher, evoca-se uma escrita lânguida e delicadamente composta ou, ao contrário, um texto apaixonado, subjetivo, romântico, libidinoso etc. Tais categorias, tanto fálicas como falidas, não alcançam a complexidade da escrita que, mesmo detentora de tais atributos, pode ser praticada por homens. Muito mais do que isso, a crítica que se alça do texto desaloja o lugar patriarcal contido no feminino, como cita Ana C.: “você pode identificar, na história da literatura, mulheres que falam igual aos homens [...] talvez o feminino seja mais sangue, mais ligado a terra.” (CESAR, 1999, p. 269), ou seja, de alguma maneira se tenta reaver um lugar de “apreço” não mais falocêntrico. Esse pensamento marca a escrita como evento que percorre e se alimenta a partir do próprio espaço (a instância textual), no qual as

demandas que marcaram a vida literária do autor são deslocadas e passam a movimentar a engrenagem textual como verve estética. Como relata Judith Butler:

[...] compreender a identidade como uma *prática*, e uma prática significativa, é compreender sujeitos culturalmente inteligíveis como efeitos resultantes de um discurso amarrado por regras, e que se insere nos atos disseminados e corriqueiros da vida linguística (BUTLER, 2010, p. 208, grifo da autora).

Portanto consideramos que, derivada do contexto contemporâneo, a identidade como prática ensejada no processo de escrita se produz simultânea e paradoxalmente construindo para desconstruir os modos de autorrepresentação e engendrando outro corpo para aquele que escreve. Sem dúvida, corpo transcorrido e elaborado por processos linguísticos; conseqüentemente tal condição implica o fluxo constante que transforma e recria a realidade. Logo, a despeito do desejo de permanência, o “eu” que ali se deslinda seria o do instante seguinte. Diante disso, surge o que Arfuch denomina “terceiro tempo [que permite] uma relação dialética entre pressuposição e transformação, entre a prefiguração dos aspectos temporais no campo prático e refiguração de nossa experiência pelo tempo construído no relato” (ARFUCH, 2010, p. 115). E é no processo de hibridização que o terceiro tempo ocorre, como no caso da “Carta aos leitores”, em que se relaciona um tema de pungência – recorrentemente discutido por Ana C. em artigos e ensaios – à trama ficcional da missiva, tal como se estivesse ali a realidade “semiaberta”: uma marcação subjetiva artificiosa, que determina quando o jogo passa a ser jogado de forma explícita como gesto ficcional.

2 O SIMULACRO DO ESPONTÂNEO

Parecer era tudo
que as coisas sabiam fazer.

(“Pareça e Desapareça”, Paulo Leminski)

Uma das três formas de exclusão e delimitação do discurso, segundo Michel Foucault em *A ordem do discurso*, é a vontade de verdade, visto que o fator determinante dessa vontade não é em si a verdade e sim o poder que reside em postular a verdade. A partir dessa noção, o filósofo expõe as formas de tornar o discurso um espaço delimitado, atribuindo à figura do autor o indício da verdade e da autoridade “como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2008, p. 26). A imagem tradicional do autor está intrinsecamente relacionada à ideia de verdade, plataforma já presente no pensamento nietzschiano. Segundo o filósofo alemão no livro *Genealogia da moral*, o conflito que envolve a vontade de verdade está na modificação do valor das coisas, tornando a verdade um ideal supremo, cuja superioridade tem o caráter de segregação, reativo. Tal posicionamento desvanece a expressão criativa e a importância imprescindível da diferença, tópico referido por Roberto Machado no texto “A Vontade de Verdade”, em que retoma o aforismo 347 do livro *A Gaia Ciência*:

Alguns ainda têm necessidade de metafísica; mas também esse impetuoso *desejo de certeza* que irrompe hoje nas massas sob forma científico-positivista, esse desejo de *querer* possuir alguma coisa absolutamente estável [...] tudo isso ainda é prova da necessidade de um apoio, de um suporte, em suma, do *instinto de fraqueza* que não cria mas conserva as religiões, as metafísicas, e todo tipo de convicção (NIETZSCHE, apud MACHADO, 1999, p. 79).

Para além do absoluto e do estável, há no senso comum, conectada necessariamente à metafísica, a busca constante de originalidade. É um preceito requerido ao homem: conceber o novo e o verdadeiro. Dentro dessa postura o autor significa autoridade e a obra, seu domínio, patrimônio inalienável, que deve ser a mais pura expressão da originalidade, consagrando-se em essência. Tamanha é a carga dessa determinação que qualquer mescla ou reprodução é entendida como ação degenerativa e enganosa.

Essa concepção exprime o pensamento platônico, que divide em duas instâncias a realidade: o mundo das essências, plano do perene e do verdadeiro; e o mundo das aparências, ambiente do que é material, instável e falso. Apoiada nessa dicotomia reside a metafísica ocidental questionada por Nietzsche em diversas frentes. Afinal, segundo ele, essa concepção vigora girando em torno de impossibilidades, por se erguer num nível supremo, inatingível, diante do qual o homem e a realidade são partes contrárias ao que é imposto como perfeito e transcendente. Esse ideário reduz a pessoa, exaurindo suas potencialidades e simultaneamente negando a coexistência e multiplicidade das formas, em virtude de um pensamento que em nada amplia ou transcende o humano, mas o aprisiona.

Gilles Deleuze também se baseia no questionamento de Nietzsche para relatar a reversão do platonismo¹⁵, manifestando o motivo que sustenta tal teoria: o processo de seleção de linhagens, que tem como objetivo distinguir “a coisa” e seus modos de representação, demarcando a diferença em gêneros, dividindo-os em espécies contrárias. Essa divisão pretende definir o verdadeiro (aquele que imita o modelo sem alteração da essência ou ideia que o funda) e o falso

¹⁵ Visão exposta em *Lógica do sentido* (1988), de Gilles Deleuze, no texto “Platão e o simulacro”.

(aquele que subverte a ideia que se instala no modelo, tendo assim somente a aparência e não a essência), e dentro da linhagem do falso, ou das cópias que se desviam, está o simulacro.

Mais além, Deleuze encaminha seu discurso para um argumento de distorção, empregando a divisão e a dissimilitude, que a dialética platônica determina ao que se distancia do modelo, para restabelecer o simulacro. Considerando que este é apresentado pela relação que aparenta, isto é, por mais que se torne ausente da essência que preencha a “boa-cópia” há ainda uma relação com o modelo, mas nem assim se afirma como noção, nem na diferença e nem mesmo na semelhança. Segundo Deleuze, convém pensar o simulacro não mais por parâmetros relacionais de modelo que divide “boas e más-cópias”, e nem mesmo fixar na diferença o modo de distanciamento ou de centralidade. Cabe refletir mais a semelhança, pensá-la como lugar onde reside a simultaneidade, onde não há determinantes. Não verificar o caminho contrário ao modelo pela simples divergência, antes dilatar direções possíveis nas aparências que se afirmem como minúcias das várias vozes em meio à semelhança que não se detem nas cópias de cópias. Deleuze propõe perceber o simulacro como “potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (DELEUZE, 1988, p. 267).

Em oposição ao pensamento platônico, ainda segundo Deleuze em “Lucrécio e o simulacro”, estavam o Naturalismo e o Atomismo, nos quais a concepção do plano ideal é suprimida. Considera-se, então, que a realidade é plenamente física, matéria do agora, permeada pela instabilidade. Assim, a realidade oculta se explica pelas leis da física, pela compreensão dos átomos. Deleuze ainda lembra que o poeta latino Tito Lucrécio pensava o mundo pelo diverso: diversidade das espécies, diversidade dos indivíduos e de tudo que forma o homem, no momento em que, pelo viés do atomismo, buscou-se instaurar a

pluralidade e desse modo descaracterizar a noção de unidade. Por esse ângulo o real é compreendido como lugar de caos, onde o teor múltiplo dos acontecimentos é a geratriz de possibilidades. Tal fundamento se reflete no pensamento contemporâneo, dando base a inúmeras noções filosóficas, de que também toma partido o próprio Deleuze.

O simulacro, sob tal prisma, possui o caráter dinâmico do mundo e do princípio que rege o universo, e como tudo que compõe o mundo, também está sujeito à instabilidade. Sendo a realidade inconstante e heterogênea, modifica-se pelas trocas e combinações, o mesmo se processando ao simulacro instaurado pela soma do diverso (e não na sua divisão), produzindo formas semelhantes, que se reproduzem na diversidade e num movimento infinito, à guisa de moto-contínuo.

Concluimos que contra a dicotomia platônica, voltada às divisões, ao místico e ao transcendente, insurge-se o simulacro com base nos seres e coisas que compõem o mundo, assim como demonstram o atomismo e o naturalismo de Lucrecio. É por esse viés (contraposto à divisão platônica) que se pensa aqui o simulacro do espontâneo: transitar sem vínculos com a essência ou a noção de cópia degradada, pois não há divisão entre bom e ruim em relação ao modelo, mas a reunião de vários aspectos diferenciados e o deslocamento dos modos tradicionais de representação. Percebido dessa maneira, o simulacro do espontâneo paira sobre sua própria noção, repousa sobre seu não-fundamento e dobra-se sobre um algo que não é de fato outro. O simulacro do espontâneo se relaciona à noção que aqui se articula como forma de desconstrução da verdade que delimita e exclui, pois ao pensar a espontaneidade como procedimento ficcional rompem-se noções de verdadeiro e original como construção idealizada. Por esse gesto a inventividade irmana-se com a atitude crítica àquilo que fixa limites à imaginação.

Sob tais pressupostos leremos a próxima carta de nosso estudo:

Uma carta que não vai seguir

Você falou em sorvete de pistache, saudades antigas. Hoje sinto uma nostalgia esquisita: o cheiro do detergente que lavava as louças em Londres, doce e perfumado, acrílico. Certas melancolias só a correspondência recupera. Escrever com objetivo, escrever num papel que viaje e chegar ao outro lado, escrever para dizer coisas. Pistacchios & detergentes. Decido fazer (é o verbo) um livro de correspondências. O nome pode ser o mesmo. Ou Livro das Correspondências. Ou algo no gênero (tremor: minha mãe, e o horror do anúncio da Shell, sempre reprimiram a palavra algo) (alga) (fidalga) do título do próximo livro do Chico, “céu, montanha”, acho. Podia ser “mostarda, pneu” ou “dearest heart ou “Disfarce e chore” ou “Marília, Dirceu”, ou “cartas do além ou “coração, pneu” (algo! Entre amicis e Camilo) ou” (CESAR, 2008, p. 50).

Nossa proposta é acentuar os desvios que se operam nas cartas de Ana C., demonstrando que estas se constituem no discurso aparentemente sincero (proveniente do imediatismo da carta pessoal), manejado pela artimanha que consiste em empregar a “diferença no indubitável da similitude” (FOUCAULT, 2002, 65), ou seja, instrumentalizar a semelhança à estrutura do gênero carta pessoal – um simulacro do espontâneo – como procedimento literário para produzir a diferença que não está especificamente na ruptura aos modelos ou na insubordinação aos pactos de leitura, mas na simultaneidade dessas relações.

O título “Uma carta que não vai seguir” já indica o primeiro desvio, considerando-se que a toda carta se atribui um destinatário, mesmo que fictício, e um suposto envio, assim como fez Ana C. na primeira publicação epistolar, a “Correspondência completa”, em que o emissor é Júlia e o

destinatário, “My dear”, vocativo comum ao tom familiar das cartas pessoais; ou como fez nas “Três cartas a Navarro”, em que deixa claro seu receptor e assina com a inicial “R.”, porém, nessas missivas os dados estruturais referentes ao gênero são em parte desarticulados, de maneira que a carta se define como tal porque determinada no título, ainda que conserve fortemente o tom lacunar comum ao diálogo missivista, tal como uma metade de conversa ou redarguição.

“Uma carta que não vai seguir” se assemelha a um diário, já que se pressupõe o não envio, num procedimento em que se relacionam os dois tipos principais das chamadas “escritas de si”. Todavia tal procedimento de hibridização de gênero não demove do texto sua razão de ser carta, como se determina no título, e tal sobreposição sugere um efeito ventríloquo: a carta fala pela própria concretude, é carta porque como tal se estabelece, assim se assemelha e foi feita para não ser enviada, como instituído no título. Essa continência não se opera quanto ao ato da escrita, pois nesse exercício já se realiza uma emissão, mesmo que ficcional. Tal artifício paradoxal sustém-se na circunstância do não envio e, portanto, de ser essa uma carta sem destino, mas já destinada ao seu propósito: o escrito. Ela atua, portanto, como uma “espécie de carteiro de destino, *tele* sem *telos*, ou finalidade sem fim” (DERRIDA, 2007, p. 381).

Como já expomos, a metalinguagem é característica marcante e recorrente no texto de Ana C. Do título ao corpo da carta, tal recurso acentua-se a cada linha, seja pela menção nostálgica – “Certas melancolias só a correspondência recupera” – referente ao gesto afetivo que move a troca de mensagens entre ausentes, seja pela referência direta à escrita – “Escrever com objetivo, escrever num papel que viaja e chegar ao outro lado [...] Decido fazer (é o verbo) um livro de correspondências. O nome pode ser o mesmo. Ou Livro das Correspondências. Ou algo no gênero” (CESAR, 2008, p. 50). Por esse ponto de vista (a metalinguagem), “Uma carta que não vai seguir” reenvia-se, ou seja,

debruça-se sobre a própria função, e para além do aparente exercício pessoal que seu fazer acrescenta ao emissor, a pertinência está na própria constituição de sua matéria: “a coisa que se sujeita ao escrito” (LÍPSIO, apud TIN, 2005, p. 61). Alinhava-se assim o dado vivencial aos dispositivos ficcionais, estabelecendo um simulacro do espontâneo, de maneira a tornar ainda mais impetuoso o estatuto da carta, como afirma Silviano Santiago sobre a elaboração epistolar:

São textos onde a *estilização* literária, ou seja, o fingimento, recobre, surrupia, esconde, escamoteia e dramatiza a experiência pessoal, intransferível e íntima, para que a letra perca o diapasão empírico, que a conforma no dia a dia, e se alce à condição de literatura e a palavra, à condição de universal (SANTIAGO, 2006, p. 59, grifo do autor).

A menção ao poeta e amigo Chico Alvim ao final da carta reforça ainda mais a consciência textual em sua característica autocrítica em deslocar fronteiras discursivas:

Ou algo no gênero (tremor: minha mãe, e o horror do anúncio da Shell, sempre reprimiram a palavra algo) (alga) (fidalga) do título do próximo livro do **Chico**, “céu, montanha”, acho. Podia ser “mostarda, pneu” ou “dearest heart ou “Disfarce e chore” ou “Marília, Dirceu”, ou “cartas do além ou “coração, pneu” (algo! Entre amicis e Camilo) ou” (CESAR, 2008, p. 50, grifo nosso).

Chico Alvim é presença recorrente nos textos de Ana C. Além do diálogo com o possível destinatário, observa-se a referência como desestabilização dos níveis de realidade e ficção, já que a autora combina as duas instâncias. Se por um lado, na ancoragem dos escritos em dados da experiência, a realidade não se anula por se pretender ficção, por outro, a realidade ali expressa não pode ser compreendida como verdade, pois se dispõe ao contorno estético da ficção. Portanto, as referências foram propositalmente transpostas a fim de ironizar “os

limites do ficcional e desafiando as separações binárias” (KLINGER, 2007, p. 150).

A escritura de Ana Cristina Cesar, mesmo em prosa e edificada sobre o gênero correspondência, tal como “Uma carta que não vai seguir”, tem o estilo atravessado por indeterminações comuns ao viés poético, como já apontado no estudo das cartas anteriores, pois os significantes formam uma rede extensa de possibilidades. Nesse movimento de abrangências aplica-se um considerável aparato de recursos, entre os quais se aloja a interrupção intencional da carta, manifestando-lhe a incompletude, sem despedida nem assinatura, apenas o silêncio brusco. Semelhante à aposiopese¹⁶, porém sem o uso de reticências. “Uma carta que não vai seguir” finaliza-se com a conjunção alternativa “ou” seguida de ponto final. Ainda que da partícula coordenativa se espere a conexão a outra oração, tal norma é violada. Acerca disso, Annita Costa Malufe aponta um “não-dito” na poesia de Ana C. que reverbera sobre a própria textualidade, podendo ser compreendido pela dinâmica virtual¹⁷ da linguagem em constante processo de construção, “arejando” novas associações ou simplesmente relatando o silêncio. Esse procedimento pode se aplicar ao estilo de suas cartas, a que se propõe este estudo:

¹⁶ Segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss, aposiopese é uma figura retórica que consiste na interrupção intencional de um enunciado com silêncio brusco, seguido ou não de anacoluto, querendo significar que se resolveu calar o que se ia dizer [A aposiopese geralmente é representada graficamente pelas reticências.]

¹⁷ Segundo Annita Costa Malufe, o sentido de “virtual” aqui refere-se ao pensamento deleuziano, relacionado no livro *Diferença e repetição* e no texto “O atual e o virtual”, do livro *Diálogos*, sobre o qual a pesquisadora relata: “O virtual é real sem ser atual, é ideal sem ser abstrato. Ao contrário de um conjunto de possibilidades, que preveem o futuro a partir do passado, as virtualidades são imprevisíveis e já moram no futuro. Elas são reais mas encontram-se em estado de indeterminação, ou de não permanência, de transitoriedade. Por isso o virtual não existe em latência no presente (o que suporia um estado de identidade e semelhança com o real como a ideia de possível), mas sim em potência. O real não se parece com o atual, a relação entre eles se dá por diferenciação. Todo real comporta sempre duas faces: uma atual e outra virtual. A virtual seria um nó inseparável que acompanha qualquer atual, seja ele um objeto, uma situação, uma entidade, um acontecimento. É dele que nasce o atual: o virtual com gênese do atual, o complexo problemático de onde a atualização brota como uma solução singular dentre uma multiplicidade de forças e tendências” (MALUFE, 2006, p. 105-106).

[...] o não-dito é aquele que pertence ao próprio texto, e não remete a nenhum objeto externo originário. É o virtual que envolve o atual do texto, o nó de virtualidade que enreda cada palavra. Por isso trata-se de um não-dito enquanto questão literária, que não se confunde com as intenções pessoais do autor, nem segredos de sua intimidade, tampouco com a clausura da simbologia. Seria antes um não-dito da liberdade: justamente esses espaços em branco, os silêncios em torno das palavras, que as dotam de infinitos “fios”, aqueles que cada leitor irá puxar a cada vez (MALUFE, 2006, p. 109).

No estudo da próxima carta, o conceito de simulacro da espontaneidade, assim como outras noções vinculadas a tal ideia, mais uma vez será aplicado:

“Carta de despedida”

eu me tenha iludido! eu me tenha iludido! a repetição é fundamental, meu caro. a repetição é fundamental, mas eu me sinto um pouco assim assim, vamos embora, vamos dizer que tudo não passa, vamos dizer que medeia te espera: medeia tem um aspecto mais moderno do que se podia imaginar. ando tal como um hamster, corro pra lá e pra cá qual exatamente um hamster (e não um hamster ferido). chega um ponto. eu sinto falta. digamos que é hora de começar a escrever as “memórias”. imaginárias, memórias boreais. tudo tal antigamente sugestivo. imaginá-las auroras. munir-se de exemplos. contando-as criticamente. este projeto me atrai. o que é a metafísica? eu sinto que me desgarro me desgarro, me des-garra rútila no portal. eu tenha me iludido!

espero qualquer chegada com uma frase: eu tenha me iludido. acho que vou me suicidar.

Espanto¹⁸

Já no título se pode verificar o uso de aspas, em suas variadas funções: limite de citação, título de obra, realce de palavras ou expressões, ironia, gírias etc. Assim, tal sinal gráfico é empregado para salientar um sentido figurado, ou

¹⁸ (CESAR, 2008, p. 374).

seja, escrever entre aspas “Carta de despedida” retira a restrição do texto ao âmbito da carta de despedida. O uso em questão pode sugerir tratamento irônico ao sentido mais próximo da carta de despedida: escrita por alguém que vai partir, seja pela morte (suicida ou não), seja pelo deslocamento no espaço. Ainda nesse sentido é possível que tal conotação represente um diálogo com a ideia de imanência e com o fluxo permanente das transformações das realidades existentes, destacando o devir das coisas. Certamente a menção à morte é o que mais se destaca, já que a carta de despedida culturalmente é entendida como a mensagem deixada pelo suicida, ainda mais quando finalizada com frase do tipo: “acho que vou me suicidar”. Para tal conjectura, evoca-se aqui a noção de pulsão de vida e de morte articulada por Freud no artigo “Além do princípio do prazer”, de 1920.

As pulsões de modo geral são pensadas como forças que estimulam à conquista de uma “meta”, todavia, paradoxalmente, tal objetivo só é alcançado pela condição fugidia de tais propósitos, tornando-se motivo de maior satisfação a constante busca que propriamente a aquisição. Assim, nos estudos de Freud, segundo Laplanche e Pontalis, cada pulsão é entendida como um “processo dinâmico consistente num impulso (carga energética, fator de motricidade) que faz tender o organismo para uma meta” (LAPLANCHE e PONTALIS, apud ALMEIDA, 2005, p. 162). Segundo o psicanalista, as pulsões são condutoras do funcionamento psíquico e conferem expressão à existência. Destarte, as descobertas de Freud referentes ao descentramento do sujeito, que determinam o ser do psiquismo, foram determinantes para que as noções de pulsão de vida e de morte fossem formuladas. Foi a partir da elaboração das teorias ligadas ao inconsciente que se possibilitou o surgimento da perspectiva do deslocamento da soberania do consciente e do “eu” para os registros do inconsciente e das pulsões, nas quais Freud aprofundou as concepções relativas às pulsões.

Logo, embora estejamos tratando de uma matéria (as pulsões) bastante profusa de maneira consideravelmente sucinta, visamos um propósito: a interpretação aos contornos intertextuais de a “Carta de Despedida”. Apontamos, deste modo, que a pulsão de vida, de acordo com o pensamento de Freud, compele à inércia, à morte propriamente dita: “o objetivo de toda vida é a morte” (FREUD, 1976, p. 56). Já a pulsão de morte enseja a vida e sua conservação. A pulsão de morte no sujeito será a responsável pela elevação da tensão ou excitação libidinal que será escoada pela pulsão de vida que levará o indivíduo, impulsionado pelo princípio do prazer, a procurar objetos que venham minimizar os impactos da angústia, ou seja “o organismo deseja morrer apenas do seu próprio modo” (FREUD, 1976, p. 57). Se a “Carta de despedida” busca “revelar” qualquer tendência suicida da autora, já que esta se suicidou em 29 de outubro de 1983, pouco nos satisfaz tal linha de pensamento. Muito mais de acordo com os modos de criação que marcaram sua escrita, entre eles o apagamento do autor, a pulsão de morte faz sobrelevar o texto de onde ecoam muitos impactos, entre os quais está a dissolução do indivíduo.

Igualmente embasado nas noções freudianas, que deram corpo ao artigo “Além do princípio do prazer”. Jacques Derrida articula boa parte de *O cartão-postal*: de Sócrates a Freud e além, mais precisamente em “Correios da morte”, o filósofo franco-argelino comenta as pulsões parciais, desenvolvendo a exposição que aqui citaremos, necessária que se torna à compreensão da concepção de morte como função evocada na “Carta de despedida”, em especial no que tange ao esfacelamento do sujeito, manifesto nas seis cartas do *corpus* de nosso estudo:

Tal seria a função dessas funções parciais: ajudar (função auxiliar) a morrer de sua própria morte, contribuir (função de assistência: assistir na morte) **para que a morte seja um desvio mais próprio, mais próximo de si, como em sua origem, segundo um círculo**

genealógico: enviar-se. O organismo (ou toda organização viva, todo “corpus”, todo “movimento”) se conserva, se poupa, se guarda através de todo tipo de etapas diferenciadas, de destinos intermediários, de correspondência de curto e de longo prazo, de curto e de longo correio. Não para se guardar da morte ou contra a morte, somente para evitar uma morte que não lhe caberia, para interromper uma morte que não seria nem a sua nem a dos seus. Ele se preserva no desvio do passo, no não há retorno, contra o outro que ainda lhe poderia roubar sua morte. Ele se preserva do outro que poderia causar uma morte que ele não teria se dado sozinho (pois é uma teoria do suicídio adiado ou por correspondência), a morte que ele não se teria anunciado ou significado com um decreto, com uma carta ou com uma participação mais ou menos telegráfica da qual ele seria ao mesmo tempo remetente, o destinatário e o transmissor, de um lado a outro do trajeto e em todos os sentidos, o *carteiro*. Destinador e destinatário da notícia, teleguiando sua herança, autoteleguiando-a, se ele quer soar seu próprio dobre, ele quer o impossível. A pulsão do próprio seria mais forte que a vida e que a morte (DERRIDA, 2007, p. 396, grifo nosso).

O desvio de si opera na “Carta de despedida” um simulacro do espontâneo, cuja menção à morte propõe a característica dinâmica da linguagem, isto é, lançar-se ao invento, propiciando a ficção, na qual “a palavra é a vida dessa morte” (BLANCHOT, 1976, p. 315). Outro sinal revelado logo nas primeiras linhas da carta é a repetição: o emissor brinca escrevendo mais de uma vez algumas frases e palavras. Pode-se, hipoteticamente, relacionar esse indício à compulsão de repetição estudada por Freud, que ensejou a pulsão de morte, igualmente relacionada pelo psicanalista no mesmo artigo. Ao observar o neto brincando com um carretel, fazendo-o desaparecer e ressurgir sucessivamente, Freud atribui a tal jogo a simbolização da falta materna. De igual modo, ao analisar os sonhos e as neuroses traumáticas e transferências na análise, em que os pacientes relatavam acontecimentos traumáticos da infância, Freud questiona o papel do desempenho do princípio do prazer, pois nessas cenas “existe realmente na mente uma compulsão à repetição que sobrepuja o princípio de prazer” (FREUD, 1976, p. 33). Ou seja, repetir está acima do princípio do prazer, que seria evitar um desprazer. Logicamente essa teoria é muito mais complexa e certamente passou por reelaborações, tanto por parte do próprio Freud quanto de outros psicanalistas, como Jacques Lacan.

Outra hipótese é a referência a Nietzsche acerca do “eterno retorno”, relatado pelo filósofo em alguns de seus livros, como *Assim falou Zaratustra*, e mais especificamente, no aforismo 341 de *A gaia ciência*, transcrito aqui integralmente, a fim de evitar, pela fragmentação, a perda de carga simbólica:

O peso formidável - E se, durante o dia ou à noite, um demônio te seguisse à mais solitária de tuas solidões e te dissesse: - Esta vida, tal qual a vives atualmente, é preciso que a revivas ainda uma vez e uma quantidade inumerável de vezes e nada haverá de novo, pelo contrário! - É preciso que cada dor e cada alegria, cada pensamento e cada suspiro, todo o infinitamente grande e infinitamente pequeno da tua vida te aconteça novamente, tudo na mesma sequência e mesma ordem - esta aranha e esta lua entre o arvoredo e também este instante e eu mesmo; a eterna ampulheta da existência será invertida sem detença e tu com ela, poeira das poeiras! Não te lançarás à terra rangendo os dentes e amaldiçoando o demônio que assim te tivesse falado? Ou então terás vivido um instante prodigioso em que lhe responderias: "És um deus e jamais ouvi coisa mais divina".

Se este pensamento tomasse força sobre ti, tal qual tu és, ele te transformaria talvez, mas talvez te destruísse também; a questão: "queres ainda e uma quantidade inumerável de vezes", esta questão, em tudo e por tudo, pesaria todas as tuas ações com peso formidando! Ou então quanto te seria necessário amar a vida e a ti mesmo para não desejar outra coisa além dessa suprema e eterna confirmação! (NIETZSCHE, 2002, p. 223).

Nietzsche questiona persuasivamente seu interlocutor pela hipótese da aparição do que ele chama de “Demônio”, entidade portadora de uma revelação prodigiosa, a repetição infinita das coisas da vida. A partir disso, o filósofo alemão articula sua argumentação comparando duas formas de acolher essa revelação: tomá-la como algo amaldiçoado e terrível ou, ao contrário, entrever na constante recorrência o mais grandioso e transformador advento. A infinita repetição pode destruir e apavorar, como também incitar à renovação do amor à existência, confirmada pelo caráter superior da revelação e de seu cunho valorizador da vida e das coisas. Como realça Rogério Miranda de Almeida em *Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição*, “na perspectiva de Nietzsche, o novo se repete como expressão de vontade de construir e destruir, de refazer e transformar [...]” (ALMEIDA, 2005, p. 25).

Há outra hipótese que levantamos, amparada na ideia de repetição, que Ana C. ironiza, podendo aludir aos modelos de aprendizagem que se respaldam no processo de repetição. Tal processo baseia sua técnica na teoria behaviorista de Ivan Petrovich Pavlov e John B. Watson, que supõe o controle do comportamento humano pelo método “estímulo-resposta”. Outro pensador igualmente célebre por redimensionar tal teoria foi Burrhus Frederic Skinner, criador da “Máquina de ensinar”, que possibilitava, a partir do erro, o reforço da aprendizagem e a motivação à constante tentativa, até a aquisição do acerto. Essa imagem é evocada pelo *hamster* da “Carta de despedida”: “ando tal como um *hamster*, corro pra lá e pra cá qual exatamente um *hamster* (e não um *hamster* ferido)” (CESAR, 2008, p. 374). No movimento cíclico e condicionado do roedor se reflete o comportamento repetitivo assinalado na carta.

Poder-se-ia refletir progressivamente em torno dessas concepções, todavia elas são muito mais complexas e extensas do que cabe aqui explorar. Assim, é a título de levantamento de hipóteses que sucintamente aqui se comentam as noções de compulsão de repetição (Freud), eterno retorno (Nietzsche) e behaviorismo. Delas, vislumbrou-se matéria-prima capaz de alicerçar, ainda que liminarmente, a interpretação da carta em estudo.

Na metade final da carta, o emissor relata a necessidade de referenciar-se e, nessa intenção autobiográfica, o movimento reflexivo também remete a uma forma de retorno:

chega um ponto. eu sinto falta. digamos que é hora de começar a escrever as “memórias”. imaginárias, memórias boreais. tudo tal antigamente sugestivo. imaginá-las auroras. munir-se de exemplos. contando-as criticamente. este projeto me atrai. o que é a metafísica? eu sinto que me desgarrar me desgarrar, me des-garra rútila no portal. eu tenha me iludido! (CESAR, 2008, p. 374).

A autorreferência é irônica, pois ao propor a retrospectiva da vida como “memórias imaginárias”, joga com a potencialidade verídica que pode haver

nas memórias. Considera-se que o emissor recorre ao uso das aspas na palavra memória, enfatizando o desvio do sentido literal. Desse modo, potencializa-se uma espécie de paradoxo, objetivando-se algo inventado e contando a verdade de sua intenção, na revelação da expectativa do uso do imaginário e, portanto, de transposição das memórias para a ficção.

Brincadeira semelhante propõe Silviano Santiago no título aporístico de *O falso mentiroso*: memórias, lançado em 2004, apontando na contracapa a autoria do dito ambivalente “falso mentiroso”, atribuindo-o a Euclides de Mileto, filósofo grego, que viveu no Século IV a.C., famoso por criar inúmeros paradoxos, entre eles o empregado por Santiago. O “paradoxo do mentiroso” ecoa a questão insolúvel: quem se diz mentiroso diz a verdade ou está mentindo? Independentemente da resolução, a ficção se fortalece no efeito lúdico, pois o amplo manejo criativo se enriquece com tais recursos.

Ao associar as memórias a palavras como “boreal” e “aurora”, o emissor traça uma relação com o pensamento essencialista de regresso ao despontar da vida, aludindo à natureza primacial do ser. São proposições consagradas pelo pensamento metafísico a que o emissor se refere na pergunta retórica: “o que é a metafísica?”. Ainda é possível que reaver situações construídas pela memória, “contando-as criticamente”, seja a fórmula de se desgarrar do “eu” iludido (palavra recorrente na carta) pela busca de alguma verdade sobre si, preenchendo as brechas ao bel-prazer da imaginação. Esse gesto irônico da carta de despedida pretende elidir qualquer verdade sobre si e revigorar-se em sua resolução: arquitetar memórias.

Segundo Wander Melo Miranda (1992), autobiografia e memória divergem na medida em que a primeira é centrada no eu, enquanto a segunda engloba o meio, ou seja, incorpora elementos colhidos por meio dos outros, não se

focalizando somente em si. Entretanto as duas formas de escritas de si correlacionam-se, sendo necessário considerar que “o mais comum é a interpenetração dessas duas esferas e, quase sempre, a tentativa de dissociá-las é devida a critérios meramente subjetivos, ou quando muito, serve de recurso metodológico [...]” (MIRANDA, 1992, p. 36).

Ao utilizar o gênero carta pessoal, uma das formas de autobiografia, e no seu conteúdo inserir o recurso da metalinguagem, operando com uma instância discursiva e também biográfica como a memória, forma-se duplamente o simulacro do espontâneo, já que seu postulado se ergue sobre pilares ficcionais. Nesse movimento sinuoso simula-se a sinceridade trivial, supostamente formulada no instante fugaz do relato com que se contorna o discurso típico da carta, e por isso também se finge o desejo de escrever “memórias imaginárias”.

Tal desdobramento relaciona-se ao tópico “Espaço autobiográfico” do livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, de Philippe Lejeune, em que o autor chama de “lugar-comum” a atitude de relacionar aos romances ou memórias ficcionais a expressão de uma verdade inescapável ao escrito, tornando a ficção reveladora e mais potente – no que tange à verdade – que a autobiografia, em seu alcance. Segundo Lejeune, tal pensamento é enganoso e conduz o leitor a pensar que encontrará nos múltiplos elementos da ficção, seja de romance ou memória, algum lance biográfico. Para o autor, tais mecanismos ilusórios agem como “fantasmas reveladores de um indivíduo” (LEJEUNE, 2008, p. 43), recurso por ele denominado de “pacto fantasmático”, pois para Lejeune os procedimentos de desvios e simulações evidenciam o “golpe duplo”:

Essas declarações são antes estratégias ardilosas, talvez involuntárias, mas muito eficazes: escapa-se às acusações de

vaidade e egocentrismo, ao demonstrar lucidez quanto aos limites e insuficiências de sua autobiografia. E ninguém percebe que, num mesmo movimento, estende-se, ao contrário, o pacto autobiográfico, sob forma indireta, ao conjunto de seus textos. Golpe duplo (LEJEUNE, 2008, p. 43).

A crítica de Lejeune consegue, embora pareça mirar alvo contrário, aclamar de vez o estatuto das escritas polifônicas, que têm como projeto o deslocamento de qualquer tipo de pacto, autobiográfico ou ficcional, e, nessa dinâmica, o que se estende são as possibilidades simbólicas e a capacidade criativa que a linguagem e seus recursos inventivos podem conferir ao texto. Lugar-comum seria desejar o campo óbvio das definições, e o texto deve tornar apetecível sua proposta. Seu cardápio de significantes não deve listar a apatia, e como um fazer artístico, sua proposta é almejar a estupefação, o espanto, como finaliza expressivamente a “Carta de despedida”. No indício de morte que tal carta pode conter já estavam sepultadas as categorias limitadoras, as noções rígidas ligadas ao sujeito e ao autor, para tornar voraz e muito mais prazerosa a trama textual, como ironicamente as relata o emissor “Júlia”, de *Correspondência completa*:

Escrever é a parte que me chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro. Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca (CESAR, 1998, p. 119).

2.1 PERFORMANCE: O PEQUENO RACIOCÍNIO FANTÁSTICO

Explicações sucintas dadas aos seres
reais: eu não sinto. Eu invento.
("O livro", Ana Cristina Cesar)

Neste tópico de estudos será trazida à baila a sexta e última carta do livro póstumo *Antigos e soltos*, a "Carta ao Poeta", para a demonstração de que poucas noções caberiam tão bem nas Cartas da Pasta Rosa de Ana Cristina Cesar como as de *performance* e autoficção, certamente considerando-se as imbricações da primeira e o caráter polissêmico e flutuante da segunda, que intensificam ainda mais as nuances oblíquas que as "escritas de si" podem projetar. Por isso essas duas noções serão priorizadas nesta última parte do trabalho.

O termo *performance* se consagrou nas artes cênicas entre os anos 50 e 70,¹⁹ e porque aqui apostamos que tal movimento e suas sinuosidades se relacionam claramente com o simulacro do espontâneo, eixo argumentativo de nossa proposta, serão expostas algumas convergências entre ambos. Para tanto, de início é oportuna a comparação que Renato Cohen traça entre *happening* e *performance*, ainda que nossa análise pretenda ir além desse paralelo, pois, na verdade, mais que tal comparação, convém destacar o processo de transição entre as duas propostas artísticas. Embora compartilhem a mesma forma de expressão, a *live art*, entre outras semelhanças, de acordo

¹⁹ Segundo Renato Cohen, tais datas dizem respeito à deflagração dessa tendência no exterior: "No Brasil esses movimentos tiveram expressão num tempo defasado; o apogeu da *Performance*, enquanto arte, no Brasil, foi no início dos anos 80" (COHEN, 2002, p. 133).

com Cohen, a primeira se situa num campo aberto, sem limitação estética, ou seja, está mais para um “processo anárquico” (COHEN, 2002, p. 133), enquanto com a *performance*, como ressalta Cohen,

[...] vai-se visar uma maior estetização. Isso decorre tanto da necessidade de passar signos mais elaborados que demandam maior rigor formal, quanto do desejo dos artistas de produzir uma obra mais delineada, menos bruta (COHEN, 2002, p. 137).

Na transição do *happening* para a *performance* é possível traçar um paralelo com a nossa proposta sobre o simulacro do espontâneo. Primeiramente, sobre o dado da espontaneidade, que se entende como mensagem imediata, emitida no instante discursivo do cotidiano, como relata Bakhtin acerca dos gêneros primários. A espontaneidade rege a comunicação de modo análogo aos processos postos em prática no *happening* e de ambos se esperam elaborações simples e isentas de artificialismos. Tal gesto (a espontaneidade) é comumente atribuído às cartas pessoais, em que o viés comunicativo é autorreferencial e, portanto, atua “caminhando em cima de si mesmo” (COHEN, 2002. P. 133). Entretanto, se conectarmos ao dado espontâneo apenas uma aparência de natural, tornando-o simulacro, a engrenagem discursiva se conduzirá pelo elemento ludibriante. O espontâneo, sob esse ângulo, passa a funcionar como procedimento estético, tornando plural sua manifestação, como acontece na passagem do *happening* para a *performance*, em que a diferença se estabelece na intensidade do caráter estético, enfatizando a elaboração do fenômeno artístico. Ou seja: no primeiro, a acuidade estética é menor; no segundo é imperativa a ênfase no procedimento estético. Ao tornar um texto simulacro do espontâneo, também se acionará a intenção *estetizante*, a se expressar em maior ou menor grau de naturalidade conforme a desenvoltura artificiosa daquele que escreve.

A pesquisadora Graciela Ravetti, no artigo “Narrativas performáticas”, combina ao sentido cênico de *performance* a noção político-social ativada ao expor ao público narrativas propostas como ficção. Nestas se deixam estrategicamente vislumbrar elementos verídicos, sobre os quais é possível levantar suposições autobiográficas, mesmo que furtivas, em meio ao procedimento fictício, pelo que Ravetti argumenta em torno da proposta: o que ocorre quando no escopo inventivo se infiltra uma “dose” de verdade acerca de experiências pessoais. Para a pesquisadora esse artifício é uma chamada à imaginação para transpor fronteiras. A partir desse raciocínio Ravetti evidencia uma questão que singularmente interessa ao nosso estudo:

Essa performance escrita, conforme minha hipótese, funciona como um limite às elaborações ficcionais, como uma resposta aos mandatos identitários oficiais e é escutada/lida como convite a ir além do estipulado. Que acontece quando os principais mandatos sociais são devolvidos à circulação – deformados, parodiados, desconstruídos, sofridos – e ficam convidativos para que os leitores realizem suas próprias performances? (RAVETTI, 2002, p. 48).

Em um gênero como a carta, que recebe referências da antiguidade clássica, perpetua-se a *performance* através dos tempos – alimentando demandas, atendendo a múltiplos anseios íntimos e fortalecendo a interação social – e ao ser a carta empregada como objeto ficcional, torna-se ainda mais ampla sua manifestação.

Nas cartas de Ana C. que compõem o eixo temático de nosso estudo, por exemplo, é possível apontar não somente a paródia da funcionalidade do gênero carta, como dito na citação acima, mas também a deformação do intento comunicativo, já que a mensagem não é para se postar e conseqüentemente guardar na intimidade do destinatário. Tais cartas são pensadas como textos literários que se servem da estrutura epistolar e de traços da realidade empírica do autor. Desse modo, os elementos da realidade

efetuem intervenções ao desordenar a bússola do óbvio e deslocar o limite entre leitura e leitor. É nesse lugar que começa uma possível resposta à questão retórica de Ravetti formulada no trecho que transcrevemos, pois a *performance* na escrita, como é salientada pela pesquisadora, possibilita a constante atualização do texto. Portanto, considerando que as cartas de Ana C., provavelmente escritas entre os anos 70 e início dos anos 80, não são datadas, elas se apresentam como atemporais, atendendo ao momento presente dos estudos acerca da autobiografia e das ficcionalidades.

A carta de Ana C. de que trataremos na exposição deste tópico intitula-se “Carta ao Poeta” e possui três manuscritos. Um deles, o terceiro na ordem dos *fac-símiles* organizados por Viviana Bosi, traz o título de “Papo de popéta”, que deixa entrever no original rabiscado o que foi antes chamado de “Nova poética”. A transcrição feita pela organizadora reúne as três versões em um só texto, diferenciando por cores e sinal gráfico (chave) os acréscimos que foram sendo elaborados nas diferentes versões. Aqui optamos por analisar a “Carta ao poeta”, mantendo esse título por considerar sua melhor reciprocidade ao conteúdo da carta. De igual modo discutiremos a carta empregando o texto que reúne as três versões, a fim de abranger as variantes datilografadas por Ana C. Todavia, como a “Carta ao poeta” é a mais longa das seis cartas da edição, dividi-la-emos em trechos seguidos por comentários e traçaremos assim a necessária relação crítico-teórica no desenvolvimento de nossa explanação. Eis seu primeiro trecho:

Carta ao poeta / Papo de popéta²⁰

Abro os olhos devagar depois de uma primeira e difícil dose. A ventania cobre mordaz o campo. Juan Carlos se levanta quase

²⁰ As palavras que, nos textos das p. 391, 394 e 396, são usadas no mesmo lugar de outras do texto base, estão indicadas entre chaves {} ou por barras, como assinala a organizadora.

imberbe e bebe sem pensar. Não sabemos ainda o que nos espera. A noite se esgarça como um pressentimento. As palavras são pequenos agouros bêbados ressonando. Sabe eu o que está dizendo mas um dia saberei sem sombra de dúvida o que te dizer nem sombra de vento o que te dizer sem sombra sem uma sombra sequer. Esta canção propositalmente monótona mas pode resultar muito divertida.

Chico,

Estive primeiro batendo aos borbotões, como que ensaiando a velocidade. Os dedos agora estão quentes e ágeis, talvez um pouco bêbados mas não importa. Hoje pensei insistentemente na sua bela pessoa. No gosto capilar do primeiro gole da noite. Nas Brasília. Nas avenidas. Meus dedos quase tão lentos quanto minha doce cabeça. O vento golpeando com estreita fúria sem alma. Guarde bem esta frase: essa canção é especialmente monótona mas pode resultar divertida [...] (CESAR, 2008, p. 391).

A “Carta ao poeta” ou “Papo de popéa” – ou, ainda, uma carta ao poeta feita por poeta, falando sobre poetas – inicia-se com uma espécie de mote nas primeiras oito linhas. Esse tema estabelece o estilo da carta: como poema em prosa elaborado à maneira de um primeiro canto, como seu emissor/poeta se determina: “Esta canção propositalmente monótona, mas pode resultar muito divertida” (CESAR, 2008, p. 391). Assim, estamos diante de uma carta de características poéticas que se evidenciam pelo uso de figuras de estilo, como a paronomásia (“imberbe e bebe”) e o polissíndeto (“saberei sem sombra de dúvida o que te dizer nem sombra de vento o que te dizer sem sombra sem uma sombra sequer”). São, enfim, elementos que dão entonação rítmica às frases, como se fossem versos, assinalando a hibridização entre a forma poética e a prosaica. Palavras que reverberam à semelhança de som, na associação de significados diversos, e nesses recursos deixam em cada linha um espaço abrangente e rico em relações de sentido.

O vocativo “Chico” após o mote é destinatário recorrente nas cartas de Ana C., referido no estudo de “Uma carta que não vai seguir”. Possivelmente é o poeta Francisco Alvim, amigo de Ana C., e com quem o signatário dialoga sobre suas sensações relacionadas ao trabalho de escrita: ofício que parece fluir rapidamente e nesse movimento evoca seu meio de produção: a máquina

datilográfica. Esse dispositivo parece estar por detrás dos elementos ligados à fluência e à rapidez, como expressa no trecho: “Estive primeiro batendo aos borbotões, como que ensaiando a velocidade. Os dedos agora estão quentes e ágeis” (CESAR, 2008, p. 391). Entretanto, a presteza se contradiz, pois na sequência da carta os dedos ficam lentos como a “doce cabeça”, que parece unir ao seu ofício doses de alguma fina bebida, expressa na frase: “No gosto capilar do primeiro gole da noite” (idem). A lentidão inebriada do emissor se avoluma aos poucos e pesa nos dedos que datilografam a carta, ou seja, é construída uma falsa imediatividade dos fatos narrados pelo emissor, recurso que fortalece a traiçoeira espontaneidade. A percepção do signatário parece buscar novas paisagens na escrita, como no trecho: “Não sabemos ainda o que nos espera. A noite se esgarça como um pressentimento. As palavras são pequenos agouros bêbados ressonando” (idem). A ideia de iminência é reforçada na frase que finaliza o mote: “Esta canção propositalmente monótona mas pode resultar muito divertida” (idem).

A título de diálogos pode-se alçar em tais lucubrações metalinguísticas uma alusão ao escritor inglês Aldous Huxley em *As portas da percepção: céu e inferno*, livro experimental em que o próprio escritor relata as impressões obtidas mediante o uso de mescalina e ácido lisérgico, com o propósito de examinar as sensações obtidas pela percepção alterada, além de um “alargamento da consciência”, conforme aponta o prefácio do supracitado livro. O texto de Huxley ainda traz no título uma importante referência ao poeta inglês William Blake, mais exatamente ao poema em prosa “O matrimônio do céu e do inferno”, em que consta o famoso trecho: “If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite”, que, segundo a tradução no prefácio de Manuel da Costa Pinto, significa: “Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo se mostraria ao homem tal como é,

infinito”²¹. Todavia diferentemente da intenção mística do poeta romântico, Huxley pretendia uma “abertura para novas formas de percepção”²² e um exame minucioso dos estados alterados da mente.

Em meio a tal reflexão sobre investigações de estados alucinatórios, o que tange ao nosso percurso de estudo é o efeito irônico que soa na “Carta ao poeta”, encenando hoje um clichê de cunho transcendental, cultivado entre muitos escritores que ainda acreditam poder “ativar” o potencial criativo por meio de alguma substância extasiante. Na contramão desse pensamento transitam os escritos de Ana C. (poemas, ensaios, cartas, diários), marcados pela desenvoltura técnica e pela aprimorada elaboração estilística, ingredientes distantes do entusiasmo da escrita fundamentada em algum tipo de estado alterado de percepção.

Como um estribilho, a expressão retorna ao texto – “Guarde bem esta frase: essa canção é especialmente monótona mas pode resultar divertida” (CESAR, 2008, p. 391) –, reafirmando seu eixo motivador. Semelhante ao narrador artificioso, que cria expectativas para o leitor quanto ao desenrolar da história e seus enlevos, o signatário agencia, por meio desse adágio, a manutenção do leitor/destinatário interessado, prometendo uma conclusão divertida ou que faça valer a pena conservar-se na leitura. O emissor, ao modo de Sherazade, em *As mil e uma noites*, é narrador astuto e desdobra a história, nesse movimento estimulando a curiosidade, seduzindo seu “ouvinte-algoz” no intuito de ludibriar a morte. Essa menção pode ser corroborada no trecho a seguir: “Tenho medo de morrer, da passagem para o não. O ar ressona, os mares se balançam.” (idem). A atmosfera mórbida e sinestésica é deslocada pelo

²¹ Vide Manuel da Costa Pinto no prefácio a HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção: céu e inferno*. Tradução de Osvaldo de Araújo Souza. São Paulo: Globo, 2002, p. 13.

²² Idem.

emissor, que passa a tecer sua rede referencial diretamente ao trazer à baila escritores já consagrados e promover a alusão ao estilo de suas obras:

Li depressa o livro de Ricardo G. Ramos, o comunicativo, já lestes na certa. Me pareceu bastante pessoal, mas excessivo, transbordando, às vezes sem estruturas. Na poesia me gostam as estruturadas, com surpresa, clímax, anticlímax e resolução. Gosto das resolvidas. Por exemplo, Murilo, digo. O velório. Como se chama mesmo aquele poema do velório? A morta viva. E aquele “lembra-te desta mulher até o último dia da tua vida”. A mulher anônima. Prelúdio. “Abafando a explosão de nossas almas despedaçadas”. Ou então as despedaçadas, muito bem despedaçadas, sem desperdício. Um problema a resolver (CESAR, 2008, p. 391).

Na ancoragem dessa missiva fictícia em conjecturas empíricas – incluindo nomes de domínio público – uma intencionalidade performática se revela, evidenciando-se o propósito de situar o discurso, emitindo opinião ao diálogo presumido, como ao conferir ao escritor Ricardo G. Ramos a qualidade de excessivo, por exemplo. Em tal mecanismo se opera uma intervenção: o dado real traça uma cambiante relação com a ficção, que deixa de ser a interposição entre leitura e leitor, possibilitando um lugar à recepção e configurando característica comum a uma narrativa performática, que por meio de suas atribuições e deslocamentos provoca a cisão no regime performativo político-social.

Tal aspecto evoca novamente o olhar de Ravetti. A pesquisadora argumenta, baseando-se no conceito de performativo de John Austin, mais exatamente acerca do ato ilocutório ²³, que tal noção diz respeito ao enunciado, por sua vez

²³ De acordo com Austin um enunciado se motiva, para além de traçar as características das coisas a que se refere, pela intencionalidade com que se produz uma frase, desempenhando diferentes funções na interação verbal. Assim, quando o locutor pronuncia uma frase, num contexto específico, executa, implícita ou explicitamente, atos como afirmar, avisar, ordenar, perguntar, pedir, prometer, criticar etc. De maneira que os atos ilocutórios se subdividem em variados tipos: ato ilocutório assertivo, diretivo, compromissivo, expressivo, declarativo, indireto

configurado na convenção e principalmente na intencionalidade de quem o emite. Portanto, seguindo esse ponto de vista, a linguagem é conduzida pelo que Ravetti denomina “vínculos performativos”, definidos nas formas convencionais do discurso oficial que predeterminam os papéis sociais e, ao impor modelos, impedem o processo identitário e sua emancipação. Diante de tal conjuntura performativa do poder, do qual “os sujeitos são objetos” (RAVETTI, 2002, p. 49), a resistência e a contestação promovem o reconhecimento de tais engrenagens fascistas. Assim, para Ravetti, a narrativa performática traz referências explícitas à realidade e, ao assimilar os vínculos performativos, expressos no discurso do poder, reconstitui os simulacros como formas “transgressoras quanto à norma social vigente” (RAVETTI, 2002, p. 49). Portanto, ao empregar elementos de ordem ficcional e a eles acoplar referências reais ou opiniões vigentes e facilmente reconhecidas como realidade, cria-se o que Ravetti considera como “pontos de fuga do círculo oclusivo da imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos” (RAVETTI, 2002, p. 49), tendo em vista que a literatura expõe o que é mais criticável no pensamento circundante e reelabora em tais “pontos de fuga” outros modos de ler o mundo.

A literatura performática, ao intervir na escrita pela hibridização, amalgamando ficção e realidade, desarticula o modo como estão socialmente assentes noções como verdade, identidade e representação. Esse procedimento repercute num campo muito amplo do discurso literário, pois tais recursos acionam o “ato performativo paródico” (RAVETTI, 2002, p. 49), já que o recurso

etc. Segundo Teresa Mendes Flores no artigo “Agir com as palavras: a teoria do acto de linguagem de John Austin”, cada tipo de ato ilocutório está certamente ligado à situação em que é proferido: “O que acontece, propõe Austin, é que cada um destes enunciados põe diferentemente em evidência o seu valor ilocutório. Assim, na enunciação constatativa, negligenciamos o seu valor ilocutório, para salientarmos os seus aspectos locutórios. Preocupamo-nos sobretudo com o aspecto referencial, com a sua adequação aos factos (com a verdade ou falsidade, ou seja, com a referência e o sentido). Na enunciação performativa damos sobretudo conta da dimensão ilocutória da enunciação e deixamos de lado a dimensão da correspondência aos factos. Mas em qualquer das enunciações temos um acto de linguagem completo” (FLORES, 2007, p. 16).

parodístico está na contramão da verdade, desnaturalizando por meio do burlesco qualquer ideia de originalidade. Vejamos o que Judith Butler nos propõe no trato do tema:

Esse deslocamento perpétuo constitui uma fluidez de identidades que sugere uma abertura à re-significação e à recontextualização; a proliferação parodística priva a cultura hegemônica e seus críticos da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencializadas (BUTLER, 2003, p. 197).

Concluimos então que a “Carta ao poeta” expõe nomes ligados ao fazer literário e questiona seus modos de criação, ou seja, relaciona o ofício literário, bem como suas ferramentas e agentes. Por se tratar de texto fundamentalmente metalinguístico, seu estatuto também é exposto: ao empregar também o recurso paródico, assemelha-se à parábase, estratégia utilizada no teatro grego, mais exatamente nos dramas cômicos de Aristófanes, como espécie de conclamação, em que o coro se aproximava do público e operava o eixo crítico e autorreflexivo da peça. Tal jogo de cena na arte literária convoca à intrusão na narrativa e desperta o leitor para essa incursão. Leiamos a explanação de Ronaltes de Melo Souza a respeito do efeito reflexivo da parábase:

Nas narrativas irônicas, a função crítica da parábase é assumida pelo narrador autoconsciente, que não se limita a narrar eventos, mas se compraz em sustar o enunciado propriamente narrativo com o deliberado propósito de assinalar criticamente que o narrado não é dado na realidade, mas construído pela instância da enunciação (SOUZA, 2006, p. 39).

Pela voz do emissor irônico de “Carta ao poeta” inserem-se pseudocríticas à sua carta-canção, como: “Na poesia me gostam as estruturadas, com surpresa, clímax, anticlímax e resolução. **Gosto das resolvidas.** Por exemplo Murilo” (CESAR, 2008, p. 391, grifo nosso). Esse trecho faz referência direta a Murilo

Mendes, poeta surrealista que não produzia sob nenhum estilo rígido, pois foi múltiplo seu escopo, reunindo humor, metalinguagem, transcendência e diversos elementos sociais, geralmente críticos. Por sua rede profusa de significados, dificilmente qualquer poema seria do tipo “resolvido”, de fácil interpretação. Para além desse sentido, o emissor brinca ironicamente com a ambiguidade da expressão que acima destacamos, e oportunamente relaciona o poema “A mulher anônima”, de Mendes, que, como parte do ferramental de nossa proposta de estudo, transcrevemos: “Lembra-te daquela mulher/ Que um dia te acenou do alto de uma varanda. / Daquela forma admirável mas sem nome” (MENDES, 1959, p. 295). E ainda do poema “Prelúdio”, do mesmo poeta: “Abafando a explosão de nossas almas despedaçadas” (p. 20). Ambos negam identidade e origem ou realçam sua falta pelo anonimato ou no esfacelamento da subjetividade. Trata-se de elementos que questionam, por meio de variados recursos literários, o próprio lugar, efeito pelo qual se alcançam desdobramentos de significados, possibilitando o constante revigoramento do teor crítico, que “se oferece como canal de novos processos cognitivos, preso à constatação do princípio de instabilidade do conhecimento e à necessidade de sair da rigidez de raciocínios tradicionais” (RAVETTI, 2002, p. 51). Pelo menos dois dos “raciocínios tradicionais” são claramente criticados em tais citações da “Carta ao poeta”, a saber, os conceitos clássicos de sujeito e de autor. Assim, o esfacelamento da subjetividade e a morte do autor revigoram questionamentos recorrentes na escrita de Ana C., pois há de se considerar a maneira notória como tais referências reportam-se a uma corrente de pensadores contemporâneos, para quem a literatura não é o lugar da afirmação, mas de desconstrução do sujeito e, conseqüentemente, do autor. Afinal, convém considerar que quem fala no ambiente ficcional é a linguagem, dispondo como ilusão o lugar canônico do escritor e encenando suas marcas como algo inerente ao texto.

Os procedimentos adotados em todas as cartas de Ana C. aqui estudadas admitem os aspectos performático e paródico, preenchidas por uma elegante ironia. Tais artifícios, repetimos, especialmente na “Carta ao poeta”, abstraem o

tempo e se tornam matéria atual, viável à crítica literária e às teorias mais recentes acerca dos recursos ficcionais. De maneira que atribuímos à “Carta ao poeta” um estratagema de cunho cênico, a *performance*, com o apoio teórico de pesquisadores como Cohen, Ravetti e Butler, que problematizaram tal conceito, e retomamos as principais perspectivas de nosso *corpus*, com o respaldo da coerência. Portanto, em conformidade ao caráter performativo paródico, exporemos a associação das categorias da autoficção no que tange à noção performática de texto.

2.2 A AUTOFICÇÃO: UMA MENTIRA QUE DIZ SEMPRE A VERDADE

Je suis un
mensonge qui dit toujours la vérité.

(Jean Cocteau)

O conceito de autoficção está em voga, cada vez mais estudado, manuseado e associado à escrita literária, especialmente no cenário contemporâneo, em que as discussões sobre o estatuto do autor recrudescem e se distribuem por notáveis estudos que se referem à autoficção como proposta de escritura. Tendo em vista esse panorama, retomamos Diana Klinger, para quem, no momento presente das escritas de si, revigora-se a ideia do “retorno do autor”, não como retrocesso ou contraposição à crítica de Barthes e Foucault dirigida ao “autor-Deus”. Muito pelo contrário, o “retorno ao autor”, como defende Klinger, configura-se ainda sobre as ruínas do sujeito cartesiano e confirma a crítica pós-estruturalista ao indivíduo como presença plena na escrita. Nesse retorno “parece existir a consciência de que toda experiência que o autor pode

narrar se aproxima do invivível” (KLINGER, 2007, p. 38). De acordo com Klinger, a autoficção cabe em tal perspectiva, a do “retorno do autor”, que acolhe e demanda questionamentos acerca de referenciais como realidade e ficção, mesmo depois da absorção, no ambiente contemporâneo, do esfacelamento das noções de verdade e identidade.

O termo autoficção²⁴ flutua na esfera das “escritas de si” sem estar fundeado num conceito determinante, pois sua condição controversa realça discussões em que se defendem posições contrárias. Para Paul de Man, por exemplo, todo texto literário é autobiográfico. Em contrapartida, Barthes afirma que a “verdade sobre si mesmo só pode ser dita na ficção [e ainda] quando se diz uma verdade sobre si mesmo deve ser considerada ficção” (BARTHES, apud KLINGER, 2007, p. 40). Há de se considerar o antagonismo entre Paul de Man e Philippe Lejeune. Este último propõe-se definir, por meio de classificações, se dado texto é ou não autobiografia, portanto sua postura é fundamentalmente referencial. Ele engendra o pacto de leitura que deve ser estabelecido, evidenciando ao leitor a credibilidade do indivíduo ali descrito pela presença do nome do autor, homônimo ao do protagonista do enredo narrado em primeira pessoa ou pela categoria claramente estabelecida. Embora tenha revisitado sua própria proposta e feito ponderações, reconhecendo como insuficientes algumas distinções e reconsiderando outras formas diversas daquelas que classificou outrora²⁵, ainda continuou a defender uma forma que pressuponha a

²⁴ Segundo a tradução de Eurídice Figueiredo, no artigo intitulado “Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho” está na quarta capa de *Fils* (1977), de Sergue Doubrovsky, o neologismo “autoficção”, argumentado da seguinte maneira: “Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser autoficção, por ter confiado a linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavra, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar um prazer” (DOUBROVSKY, apud FIGUEIREDO, acesso em 24 jan. 2012).

²⁵ A exemplo o capítulo “Le pacte autobiographique (bis)”, do livro *Moi aussi*, Paris: Seuil, 1986. p. 13-35 traduzido por Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes e reunido à edição de *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, de 2008.

delimitação da autobiografia. A definição de Lejeune pauta-se menos pela verdade que possa constar no escrito e mais pela verdade que se convencionou dizer como forma de contrato.

Já Klinger diz que historicamente a visão do indivíduo como autoevidente e senhor de sua obra corresponde à ascensão burguesa, pois a arte na Grécia antiga, por exemplo, “supunha o anonimato do indivíduo” (KLINGER, 2007, p. 42). Assim, a autobiografia é um produto individualista nascido na modernidade, já que na Era Clássica não se problematizava o sujeito, como ainda se faz desde o período moderno. Logo, antes disso, nem obra autobiográfica nem obra ficcional eram questionadas, segundo Klinger: “Tanto ficção quanto autobiografia se configuram nas coordenadas históricas em que o *eu* é visto como ‘indivíduo individualizado’, quando o *eu* adquire destaque, quando ele se faz uma figura de contraste quanto ao seu meio” (KLINGER, 2007, p. 42, grifo da autora). Klinger questiona o estatuto da autobiografia, também considerada indefinida por Costa Lima, que defende a noção de “impossibilidade de um contrato estável” (COSTA LIMA, apud KLINGER, 2007, p. 43), pois em qualquer iniciativa de autodefinição certamente se convertem as prováveis lacunas em espaços interditados à verdade plena. Por outro lado, isso não acontece na laboração imaginativa, em que a criatividade preenche tais brechas, tornando no mínimo híbrida a empreitada textual. Considerando que a fragmentação da subjetividade separa o autor do testemunho sobre si e faz da autobiografia algo não somente ambíguo, mas também paradoxal, como destacamos a partir de Barthes: a verdade sobre si somente se faz na ficção, mas como pode ser verdade se se torna ficcional?

Sobre esse paradoxo da fidelidade autorreferencial, a pesquisadora Leonor Arfuch retoricamente pergunta se há um limiar entre autobiografia e ficção, e

para intensificar tal demanda evoca Starobinski: “Sob a forma de autobiografia ou confissão, e apesar do desejo de sinceridade, o ‘conteúdo’ da narração pode escapar, se perder na ficção, sem que nada seja capaz de deter essa transição de um plano para outro” (STAROBINSKI, apud ARFUCH, 2010, p. 54). Assim, Arfuch afirma um “estranhamento” acerca das experiências do eu. Em tal articulação, a identidade não é plenamente alcançada pelo enunciador, mas, segundo Arfuch, essa condição não invalida a categoria autobiográfica, somente transfere seu estatuto para o que ela promove como “espaço autobiográfico, onde, um tanto mais livremente, o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o ‘verídico’ e o ficcional” (ARFUCH, 2010, p. 56). Portanto, Arfuch propõe a multiplicidade de formas e a interação de gêneros como a melhor maneira de compreender esse tema, reconstruindo o cenário desde as primeiras transformações nos moldes tradicionais de autobiografia até a contemporaneidade, quando as escritas de si têm adquirido considerável caráter polifônico e a identidade. Sob esse ângulo, uma autobiografia pode ser objeto de uma proposta cujo crivo é desconstruir um conceito pleno por meio do processo de hibridização, criando ciladas autorreferenciais. Vejamos sua explanação acerca da autoficção como artifício pertencente ao “espaço autobiográfico”:

A autoficção como relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui o limites, [...] pode incluir o trabalho de análise, cuja função é justamente perturbar essa identidade, alterar a história que o sujeito conta a si mesmo e a serena conformidade desse autorreconhecimento (ARFUCH, 2010, p. 137).

A autoficção vigora nos deslocamentos entre o que pode ser entendido como modalidade tradicional de autobiografia e a ficção das escritas de si. Surge da impossibilidade de narração sobre um eu pleno, sem a participação dos processos ficcionais de autocriação. A autoficção motiva-se na composição de elementos diferentes e no manejo de uma identidade que se pluraliza ao ser atravessada por forças socioculturais inerentes à formação do indivíduo. Em

qualquer categoria que se classifique um texto, como autobiografia ou como autoficção, a produção de um não se encontra no outro, ou seja um texto que se determine como autobiográfico não poderá originar ou se transmutar em autoficção. Entretanto, poderá sim, conforme o olhar do leitor ser lido como tal. De maneira que a autoficção está intimamente ligada à recepção, como muito bem argumenta Evando Nascimento:

A vida de toda ficção depende do *bios leitoral*, sem o qual nada acontece. Pois a ficção só existe de fato como *efeito* e não como um novo dogma de criação. A autobiografia depende mais do autor e do crítico especializado; já a autoficção se vincula pragmaticamente ao leitor, constituindo esse efeito de estranhamento obtido em graus diferenciados por cada receptor, de acordo com suas próprias experiências, que ocorre quando se percebe uma confusão mais ou menos intencional entre autor empírico e autor-narrador ficcional (NASCIMENTO, 2010, p. 199, grifos do autor).

Aqui retornamos a Klinger no intuito de aquilatar os atributos que possibilitem a assimilação da ideia de autoficção. A pesquisadora, por sua vez, cita Philippe Gasparini ²⁶, que classifica três modos de autobiografia: primeiro a *autobiografia fictícia*, em que se simula a identidade do autor e do narrador apoiada em outros subsídios que corroborem essa falsa homonímia, como se fosse uma narrativa real; depois o *romance autobiográfico*, marcado pela verossimilhança, em cujo enredo, porém, a identificação entre autor e narrador é obscura; por fim a *autoficção*, que, segundo Gasparini, livra-se do vínculo de verossimilhança, pois, segundo seu enfoque, tal categoria pode ser facilmente entendida como ficção fantástica ou científica, ou seja, não há procedimentos que a diferenciem da ficção como normalmente nos habituamos a ler. Todavia não será esse o enfoque adotado por Klinger ao delinear sua concepção de autoficção. Segundo a pesquisadora, a autoficção deve, sim, propor o “questionamento das noções de *verdade* e *sujeito*” (2007, p. 47, grifos do autor). Klinger ilustra seu posicionamento recorrendo a Serge Doubrovsky, romancista que, incitado pelo pacto de Lejeune e com o intuito irônico de

²⁶ Em *Est-il jé? Roman autobiographique et autofiction* (2004).

preencher a “casa cega” no quadro classificatório que tal pacto fomenta, escreve o romance *Fils* (1977). Essa narrativa de Doubrovsky, para a autora, não é “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY, apud KLINGER, 2007, p. 47). Ou seja, a noção de Doubrovski a respeito da autoficção propõe fundamentalmente questionamentos vários (autor, sujeito, originalidade etc.), como demonstra a perspectiva manejada por Klinger.

Devemos expor aqui que, antes de Doubrovsky, como bem apresenta Klinger, outros nomes também se focaram em temáticas sobre a autoficção, entre os quais estão Barthes, Perec e Lecarme, que definem a autoficção como narrativa em que há conformidade entre o nome do autor e de seu protagonista. Porém, para estes a autoficção se determinará à semelhança de romance. Aceito como válido o exposto por Klinger, concluindo que os aspectos *bivalente*, *ambíguo* e *andrógino* relacionados pela noção de Doubrovsky cabem melhor nessa proposta de estudo, pois na “Carta ao poeta” inserem-se elementos que provavelmente permeavam a vida de Ana C., autora que, pela proposta de escrita, questionou os limites entre ficção e verdade, como defende Klinger sobre a autoficção.

Portanto, as cartas de Ana C. coadunam-se com a desconstrução da noção de representação, já que o sujeito fictício, o emissor, ali expresso, comunica dados da vida da escritora (a exemplo do poeta Chico Alvim), e nessa ação cria a expectativa de que conste ali alguma revelação pessoal e verdadeira, quando tudo não passa de ilusão, ou melhor, de procedimentos literários simuladores do dado referencial, na elaboração de um autor fictício. A desconstrução na representação, nesse caso, reside na aglutinação entre dados reais e ficcionais, não se podendo mais discernir a suposta confissão da ficção. Na “Carta ao poeta” o emissor expõe o cotidiano e o imaginário de um ofício, ser

poeta – ofício partilhado por Ana C. –, todavia em meio a inúmeros procedimentos estilísticos que sustentam a arte de simular, entre os quais constatamos a *performance* e a autoficção. Vejamos sua continuação:

Outro dia encontrei um poeta na casa da bela Heloísa {Heloneida}. Não há nada que eu abomine tanto num poeta do que a falta de compostura do seu narcisismo. Afinal, todos precisamos transar bem nosso narcisismo violáceo (ou sei lá que porra de cor). Mas não ficar perguntando (sem inspirações do ar) que tal? Ó que tal este poemeto que fiz ontem num rompante sem pensar, isto é, pensando exatamente neste momento em que te encontraria aqui louca e misteriosa e levemente dobrada {encurvada} de timidez e desviando os olhos a cada momento para imitar os de Heloísa {Heloneida}. “Volto para casa”, continua o poeta narcísico, com a ferida dos teus olhos de vento sibilante e desejos nus de compor um poema caótico um poema caótico para ti. Olhos para ti. Calhorda para ti. Compreendo que Ricardo {Neves} só escreva à máquina. A máquina (e a primeira dose) tem uma estranha vantagem que só agora começo a degustar com uma certa familiaridade: a velocidade solta, a cabeça estrita. A mão obriga mais facilmente às longas e adjetivas reflexões (CESAR, 2008, p. 392).

Nesse trecho insere-se outro dado referencial, Heloísa, que o emissor também chama entre chaves de “Heloneida”, provavelmente Heloisa Buarque de Hollanda, orientadora da tese de mestrado e amiga de Ana C. Ainda é provável que as discussões sublinhadas nesse fragmento tenham sido fomentadas em meio aos encontros na casa da orientadora e amiga. Em 1974, Heloísa morava na Rua Faro, 21, Rio de Janeiro, e em pleno clima de oscilação política e muitos movimentos culturais o endereço foi reduto de poetas, artistas e jornalistas engajados, como atesta o depoimento da própria Heloisa no livro *Correspondência incompleta*²⁷:

²⁷ Depoimento que consta no livro *Correspondência incompleta*, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda e Armando Freitas Filho. Esse livro reúne cartas pessoais de Ana C. mantidas com Heloísa, Clara Alvim, Cecília Londres e Ana Candida Perez.

[...] a casa da rua Faro tornou-se uma espécie de ponto de encontro da cultura alternativa. Os grandes *habitués* eram Clara Alvim, Chico, Cacaso, Armando Freitas Filho, Ana Carolina, Eudoro Augusto, Clare Paine, Sérgio Santeiro. Por lá circulavam os poetas marginais, estudantes, o povo do Teatro Ipanema, a *troupe* do Asdrúbal, os jornalistas dos periódicos *Opinião*, *Movimento*, *Beijo & outros* e a equipe do programa *Café com letra* que realizávamos semanalmente para a Rádio MEC. Foi nesse contexto que Ana chegou à rua Faro e nos aproximamos um pouco mais (CESAR, 1999, p. 299).

O nome Heloneida²⁸, entre chaves, que curiosamente aparenta uma aglutinação de Heloisa e Eneida, pode aludir a Heloneida Studart, jornalista e escritora engajada, líder do movimento feminista no Brasil em 1975 e deputada pelo Rio de Janeiro em 1978. Uma figura com forte participação no cenário cultural e político, filiada ao partido comunista e presidente do Senalba²⁹, foi presa em 1969, durante a ditadura militar, e, reclusa, escrevia seus romances. Ao ser solta retomou a postura engajada, lançou alguns de seus romances e peças, sempre com teor subversivo, e passou a ser redatora da revista *Manchete*, mantendo a atitude revolucionária e contestando, por meio da escrita, os costumes vigentes.

Se uma figura polêmica e atuante é comparada à Heloisa Buarque de Hollanda é difícil certificar, entretanto, a popularidade de Heloneida Studart no Rio de Janeiro dos anos 70 e 80 foi algo inegável. Tendo em vista a efervescente camada de intelectuais engajados que frequentava a casa da Rua Faro, é pouco provável que estivessem alheios à interferência social da jornalista. Semelhanças também são inegáveis, pois Heloisa Buarque de Hollanda parece ter sido uma presença ativa no contexto intelectual e artístico, de modo que é

²⁸ Há um site dedicado à biografia de Heloneida Studart, mantido pela jornalista e pesquisadora política Mônica Rodrigues. Disponível em: <<http://www.heloneidastudart.com/>> Acesso em: 2 dez. 2011.

²⁹ Sindicato dos Empregados em Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional.

possível que tal referência entre chaves relacione-se à postura ostensiva de ambas diante do sistema opressivo da época.

Aspecto que se torna relevante em tal alusão é a arquitetura do teor referencial numa proposta fictícia, o que preenche de múltiplos sentidos a ficção e confunde o propósito autobiográfico ali expresso. Ana Cláudia C. Viegas enxerga as tais informações de cunho factual como “momentos autobiográficos” e alude igualmente à proposta de Klinger acerca da autoficção, na qual

a presença da primeira pessoa autobiográfica num texto que se apresenta como ficcional problematiza a autobiografia canônica e suas distinções em relação à ficção, perturbando a clássica separação entre autor, narrador e escritor empírico (VIEGAS, 2007, p. 19).

Afirmamos, portanto, que a “Carta ao poeta” reúne atributos que a tornam obra de autoficção, por apresentar procedimentos que não a desatam completamente dos dados referenciais. Seu texto é híbrido em vários âmbitos (prosa, poesia, carta, verdade, ficção), e igualmente composto por elementos pertencentes ao autor empírico. Entretanto, os traços pessoais se diluem nos enleios da imaginação, pois o emissor nada mais é que uma atuação do suposto autor, que recria suas referências, ironizando a verdade colhida no próprio contexto de vida. Tais situações salientam a condição de *performance* parodística do texto e fazem reverberar os aspectos factuais, cingindo-os ao suporte fictício. O autor performático não está fora do seu texto, ele é sua própria inspiração e, nesse ato de iludir, ergue-se o “mito do escritor”.

Recorrendo às palavras de Klinger, na autoficção assomam “mitos de escritor”, porquanto na engrenagem metalinguística as referências ao autor e a seu ofício (no caso, ao poeta e a sua poesia) questionem o lugar do próprio

escritor. Esse aspecto está mais próximo da definição da categoria da autoficção, pendendo seu conceito mais para a noção de mito do escritor do que para a ideia de autobiografia. Para a noção de mito empregada por Klinger são oportunas as articulações de Barthes, em *Mitologias*.

De acordo com o semiólogo francês, o mito emerge a partir da linguagem, de uma rede de significações possíveis, e é articulado sobre dois sistemas: quanto à forma, sua referência aciona a noção saussuriana de signo, o significante e o significado; quanto ao conteúdo, Barthes recorre ao viés psicanalítico de Freud, para quem seu conceito de mito pende mais, definindo-se mais pelo teor da mensagem e considerando o preenchimento da enunciação por fatores históricos e de maior complexidade de significação, pois ao serem manejadas já pressupõem um significante estabelecido, e como este é historicamente determinado, pode ser transformado. Como o mito, para Barthes, nasce de um sistema preexistente, o signo, e neste o significado pode abarcar valores facilmente alterados pelos fatores históricos, uma situação irreal pode ser manipulada e acolhida como verdade. Assim, eis o mito. E em outra vertente, como bem ilustra o famoso verso do poema “Ulisses”, de Fernando Pessoa, “o mito é o nada que é tudo” (PESSOA, 2007, p. 124).

A tensão que manifesta a autoficção se localiza entre a confissão e a ficção, relacionando-se ao mito no sentido de que o escritor se recria, ou seja, projeta seu desempenho no texto pela metalinguagem e por elementos factuais transpostos pela ficção, de modo que o escritor que se manifesta no texto é uma *persona*. Assim, essa figura, por manter-se ancorada na realidade, resulta num ato performático do autor ou pode ser compreendido como “mito do escritor”.

Longe de apresentar a vida do autor, a autoficcionalização é palco de procedimentos que visam à ampliação das possibilidades criativas do texto, em

que a única verdade é vivenciar a experimentação estética. Em tal experiência a figura do autor retorna ilusoriamente, restituída da aura sublime, como contornam os versos finais do supracitado poema de Fernando Pessoa: “A entrar na realidade./ E a fecundá-la decorre”. Assim, a imagem romantizada de escritor torna-se motivo adicional para o gesto irônico no texto de Ana C. Outro momento da “Carta ao poeta” arremata cada um dos focos relacionados em nosso estudo:

O jugo da racionalidade é suave e pontilhado de ditames e um pouco engraçado e um pouco fora de moda. Não há por que partilhar dessa dor humana de quando em quando. Imagino uma arte desprovida dos últimos caprichos dos dedos. Imagino uma arte justamente em briga com esses últimos caprichos. Perdi um pouco de ligeireza que ligava meus dedos ao fértil martírio cerebral (CESAR, 2008, p. 398).

Aqui apontamos uma arte “friccional” em constante embate entre dois elementos, ficção e realidade, e tal pensamento remete ao conceito de *mimesis* articulado por Luiz Costa Lima. Sem adentrar o passado clássico desse conceito e, por isso, sem responder às inúmeras e, por vezes, contrapostas considerações sobre suas dimensões ao longo dos tempos, o que para nós importa é a estratégia adotada por Costa Lima para redefini-lo. Tal concepção, no texto “Representação social e *mimesis*”³⁰, é repensada e deslocada de seu caráter tradicional e da correlação com o conceito de representação. O teórico a reconfigura no intuito de “reforçar o abandono de uma visão essencialista do mundo”³¹. Sua estratégia, portanto, além de ressaltar o passado movediço do conceito, é inter-relacionar discursos conceituais de variados estudiosos (John R. Searle, Richard Ohmann, Charles Altieri, Käte Hamburger). Por meio dessas referências, mais precisamente de suas contraposições, Costa Lima emprega o

³⁰ Originalmente Publicado em *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. Publicado posteriormente no *Dubito Ergo Sum: Cadernos de Literatura e Filosofia*.

³¹ Vide COSTA LIMA, it. 4, Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/arquivo22.htm>>. Acesso em: 3 dez. 2011.

conceito de “emissões elocutórias”³² para sustentar um ponto de vista muito proveitoso da condição mimética. Se as “emissões elocutórias” são moldáveis diante do poder transformador da linguagem, que vai muito além da classificação imitativa, por esse ângulo, segundo Costa Lima, a *mimesis* propõe a alteridade:

De fato, podemos dizer que, do ponto de vista do produtor, o próprio da *mimesis* consiste em, através de um uso especial da linguagem, fingir-se outro, experimentar-se como outro ou ainda usar a linguagem, não como meio de informação, mas como espaço de transformação, cumpridas não em função de um referente a que descreveria, mas possibilitadas pela própria ideação verbalmente formulada: Vem, sacra carapaça de tartaruga, lira minha, e/ torna-te um poema (Safo, O Poema lírico). Este abrir-se para alteridade, pelo eu fingido do personagem e/ou pela transformação da linguagem, exige, por parte do receptor, uma *transposição* de molduras a que está habituado (COSTA LIMA, it. 4, Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/arquivo22.htm>>. Acesso em: 3 dez. 2011).

A arte em contenda com os “ditames da racionalidade”, como relata a “Carta ao poeta”, vislumbra o que reside no exterior do tradicional ou pelo menos deseja a confluência entre um conjunto de princípios lógicos e elementos diversos. Nesse jogo, em que se produz o performático, configura-se a autoficção, ambos relacionáveis à redefinição proposta por Costa Lima, posto que a *mimesis* entendida como alteridade ou como “identificação na própria distância” não somente desarticula a dicotomia ficção/realidade, mas torna sua manifestação espaço lúdico, onde se movimentam criatividade e criticidade nos modos categóricos de classificação.

³² Diz respeito aos “atos elocutórios”, anteriormente relacionados no conceito de *performance* de Ravetti. Em Costa Lima, tal concepção se apresenta como “emissões elocutórias” com base em Richard Ohmann, de par com a ideia de Austin, como enunciações proferidas em condições socialmente estabelecidas, moldadas a partir de classificações, dispondo de uma ordem cíclica, em que a realidade é classificada e motivada pelo social. Assim, as situações criam e recriam a decodificação das palavras como constante engrenagem decodificadora.

O conceito de *mimesis* como gesto performático é também relacionado por Silvia Regina Pinto, no artigo “Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador”. Segundo a pesquisadora, a *mimesis* expressa um procedimento de representação cuja referencialidade, contudo, é mediada pelos processos imaginativos, que não somente extrapolam o referencial, mas criam jogos ilusórios entre ficção e realidade. Sua fundamentação teórica se baseia em Wolfgang Iser, que, no epílogo do livro *O fictício e o imaginário*, expõe:

[...] mesmo a *mimesis* entendida de forma tradicional, apenas pode alcançar uma fruição total mediante a performance, pois o simples ato de presentificar objetos previamente dados implica sua modificação. Quanto mais indeterminada a referência da representação se torna, maior será o papel da performance, isto é, uma sentença de morte na representação (ISER, apud PINTO, 2003, p. 91).

Variadas são as maneiras que conferem a mesma ação de deslocamento, no ato performático, na paródia, na autoficção ou nessa face da *mimesis*. Em todas há uma forma de “retórica do desvio”³³, entretanto convém ressaltar que, malgrado se apresentem tais procedimentos artificiosos, quanto aos modos tradicionais de representação, a “Carta ao poeta” ou qualquer outro tipo de texto sob os quesitos comentados não extingue o referente. Pelo contrário, contestar é uma forma de constatar, pois somente na existência de determinado parâmetro pode-se jogar com seus limites e ludibriar o referente. Eis um texto da Pasta Rosa que brinca com tais artifícios e dialoga com nosso argumento:

Ana,

Ana? Sei teu nome. Sei teu nome? Se não sei, soube um dia, personalizei os fonemas comigo confundidos, fiz-te persona. Como o velho palhaço face às suas tintas: tão dele que mesmo sobre a mesa

³³ Citação de Riudel no início de nosso estudo: “[...] em que a literatura finge desaparecer atrás de uma voz gerando um sujeito em que se trata seduzir, deixando acreditar [...]”.

são carne e rosto: nome. Durante o espetáculo ninguém deixou confundi-los: nome contra nome. Nomear seria o gesto primeiro de recriação do mundo. Confundir, o primeiro ato de linguagem. Hoje eu remonto às raízes com uma certa relutância filosófica: talvez te escrever essencialize o meu pensamento selvagem. Mas não nunca te conhecendo, eu sou teu nome: um dia soube. Eu existo pelo nome que te dei. E reinvento-me, reexisto-me te esquecendo. Me (te) chamam, eu finjo, esqueço, lembro: é o julgamento acontecendo todos os dias, abstraído o concreto e concretizando o abstrato, o nome contra o pro-nome, pelo pronome. Antes te ensinavam aos meus sentidos: hoje meus sentidos te incorporam. Para escrever teus fenómenos violento a carne acostumada. Anônima, não sou duas, apenas perco os sons que me definem. Carta morte. Assino. Assino: nome (CESAR, 2008, p. 256).

Aqui a categoria autobiográfica é problematizada numa de suas principais características: o nome. Primeira e segunda pessoas são conectadas pela linguagem, que conduz a duas impossibilidades: a escrita ficcional totalmente livre do sujeito que a constrói e a autobiografia plena dessa identidade evanescente. Entretanto, ao se recorrer à segunda pessoa, aproximando-a da primeira, numa espécie de duplo, alude-se à alteridade, ao outro no eu, que nasce das tentativas de autobiografia. Se observarmos atentamente nos textos de Ana Cristina Cesar (ensaios, poemas, cartas, diários) vislumbramos o panorama de sua “fáustica tarefa de unir paixão e técnica” (VIEGAS, 1998, p. 16). Ana C. vivenciou a literatura tão intensamente que se pode imaginar que o contrário tenha ocorrido: “Minha letra me transforma” (CESAR, 2008, p. 466). Não há “rasgos de intimidade” em sua escrita, pois escrever parece ter sido para Ana C. o próprio impulso à intimidade por onde adentrou a autora, levando com ela as impossibilidades de se representar, já que a linguagem torna esquivo o processo de identidade. De outro modo, manejar tal interdito foi uma proposta instigante que seduziu Ana C. e, para além disso, conduziu-a a se tornar seu próprio texto. Assim, os deslocamentos em sua escrita produziram uma estetização da subjetividade e por essa rota “insinuosa” da linguagem o indivíduo empírico não se encontra por completo isento de sua invenção. Foi cerzindo outra forma de si, outro corpo, e no que tange ao nosso estudo – um corpo de carta – que se expuseram os bastidores da criação textual.

Certa reportagem sobre o lançamento de um vídeo em homenagem à poeta, exibido num evento em 1990 no MASP, traz no início uma nota esclarecedora: “Aquele que comparecer buscando somente dados pessoais, encontrará a obra, quem procurar apenas a obra, topará com a pessoa. No projeto literário de Ana Cristina, vida e texto são inseparáveis” (SALLES, apud VIEGAS, 1998, p. 73). Logo, ao encontrar a obra como pessoa desse projeto de escritura, temos à frente um caleidoscópio de técnicas fascinantes, que nos impele a penetrar mais em nosso olhar apreciativo. Nesse caleidoscópio, a ironia e a metalinguagem são constantes e apoiam a palavra encenada: extensão em que o produto textual atinge um espaço profuso na construção de sua potencialidade de significação sobre uma rede de alusões e ainda se constitui num gênero que é símbolo da ausência. À guisa de conclusão, passemos à parte final da “Carta ao poeta”:

Minha dicção, ó Chico, permanece sempre colada ao imediato, permanece mais que tudo e além disso bastante solene. Me atraem as formas solenes. É com a solenidade que preciso mexer. Não extirpá-la mas mexer com ela. A solenidade embandeirada e de tom officioso me atrela. Me atrai como um arame a solenidade que expressa uma consciência atrelada (mas de forma fictícia, como no journal intime, onde o tom solene é imprescindível para o efeito cômico mas problemático do relato). [...] [Chico, meu problema literário é fácil de ser detectado. Não sei como você não se apercebeu disto.] Tenho inúmeros vícios difíceis. Vícios de postura. Vícios de acender a luz com o mesmo veneno arsênico da esquerda. Escrever vira um trabalho um cabaço mecânico. Estou cansada de prosseguir. O poeta está cansado. Cansou muito falar de poesia o tal recato se exige dos comendadores jantando. Maiakovski se ensaboa todo de verniz. Os morcegos piam no forro (CESAR, 2008, p. 398).

Mexer com a solenidade sem extirpá-la reafirma o projeto de escrita de Ana C., e nesse plano o “problema literário” e os “vícios de postura” são aqueles que rompem com as normas instituídas pela tradição. Entretanto, não há propriamente ruptura simplista, no sentido de postura rebelde à convenção. O que visualizamos é o uso da ironia num constante “adentrar os limites”, ou seja,

o enfoque aos processos de ordem distinta (confissão/ficção), articulados ao desfiar, desafiando, elementos que se encontram na demarcação de cada processo conceitual. Por exemplo, solene é uma carta que atravessou séculos e ainda se dimensiona por regras textuais quanto a estrutura, linguagem, enfim, normas mais ou menos rigorosas que obedecem a outro preceito: a adequação ao destino. No entanto a importância do gênero, que já dita a tradição, é ainda mais constatada se deslocada dos seus princípios basilares e inserida num ambiente múltiplo entre a verdade e a ficção, ou entre a carta e a poesia, em cujo âmbito seu alcance simbólico será ainda mais amplo. Assim, consideramos na escrita de Ana C. a expressão ambivalente, em que é possível desarticular dicotomias sem rompê-las, de maneira a majorar as tensões do texto, necessárias à criatividade por fazer pulsar o aparato simbólico, realimentando o campo de significações. Bom exemplo disso é o constante alinhavar de outras vozes inseridas em diversos textos de Ana C. sem o uso de aspas ou outro indicativo claro de apropriação, recurso que questiona a originalidade literária e seu lugar faustoso, como aponta Viegas na referência ao texto de John Barth, “Literatura do reabastecimento”, opinando que se a originalidade não é possível, “há que se prover dos discursos alheios” (BARTH, apud VIEGAS, 1998, p. 88).

Sobre esse prisma evoca-se, ao final da carta, Maiakoviski, poeta russo que incorporou a forma revolucionária a um conteúdo de renovação social. Inovou, subverteu e por fim integrou-se à memória dos ilustres poetas que fizeram da arte o pulso vigoroso de suas ideias. Quanto a Ana C., além de mostrar-se leitora insaciável pelas mais variadas referências em seus textos, por meio destas configurou em sua escrita a marca da diversidade. “Carta ao poeta”, assim como suas outras cartas, poemas e diários, foi construída, segundo Ítalo Moriconi ³⁴, como trabalho em *patchwork*, à maneira de colcha de retalhos. Semelhante pensamento elabora Antoine Compagnon, ao referir a novela de

³⁴ Ler em: MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, p. 98.

Borges, *Os teólogos* – mais especificamente no que se refere à “heresia dos histriões” –, também relatada como simulacro. Para os histriões a escrita não está sujeita ao tempo nem às recorrências que lhe são comuns. Segundo Compagnon, a citação é um jogo no qual aglutinações e acoplamentos mantêm o texto em constante movimento e marcam seu caráter ressonante. O histrião espirituoso expande a palavra e sua escrita “é o acidente que faz carne e verbo, é o sintoma, a alternância de som e silêncio, a densidade intermitente da letra” (COMPAGNON, 2007, p. 165).

Se concordarmos com o teórico francês, e se escrever se tornar um “cabaço mecânico” a ponto de cansar o poeta, como diz o emissor da última carta analisada, o trabalho de histrião herético acontece contrariamente ao “recato dos comendadores jantando”, pois é no movimento de outras escrituras que a “Carta ao poeta” se torna um atual e pulsante texto. Por isso, acreditamos na semelhança entre o histrião herético e uma boa parte dos procedimentos de Ana C., parte que Armando Freitas Filho, no prefácio da edição de 1998 de *A teus pés*, chama de “cleptomania estilística”. O amigo de Ana C. aponta a ousadia felina da amiga e ainda atribui à sua práxis a intensa imagem da planta arrancada do vaso. Expostas as raízes, o vegetal “está sempre pegando de muda, variando no vento das releituras que propicia”. Tal é a tarefa que Carlos Drummond de Andrade ilustra em certa parte de “Consideração do poema”, com que encerramos esta abordagem:

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporam
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda a minha vida que joguei (ANDRADE, 1995, p. 9).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esprei para acender a página com fogos de artifício. Algumas tentativas são corretas. Algumas expectativas nos mantêm. Não me exija a imparcialidade. [...] há buracos, no meio dos escritos. Proibição de escrever cartas. Ou procurar trazer coisas dos sonhos. O próximo passo era o esquecimento. Dizer “não sou eu” e esquecer em seguida

(Ana Cristina Cesar)

Se ao final deste estudo fizéssemos duas perguntas, “quem escreve quando Ana C. escreve?”; e “para quem são escritas tais cartas?”, recorreríamos a considerações talvez já respondidas. E ao tentarmos imprimir um viés mais complexo, manejando hipóteses com o cuidado de fugir ao teor conclusivo, talvez deixássemos brechas ainda mais inconsistentes, aludindo a mecanismos retóricos de inferências que apontariam continuamente para outras questões, num processo sucessivo de réplicas tão pouco concernentes quanto outra forma de exposição final. Por isso, sem negar a importância das questões suscitadas e considerando que nossa proposta limitou-se a procedimentos textuais que tornaram as seis Cartas da Pasta Rosa um simulacro do espontâneo, optamos pela retomada dos principais tópicos que perpassaram nossa exposição. Assim sendo, interessa-nos assinalar os elementos técnicos recorrentes em tais cartas, relacionando-os ao eixo argumentativo. Acionando tal eixo, movimentaremos juntamente às engrenagens condutoras de sua dinâmica os motivos que as fazem funcionar, determinando o impulso que promoveu esta pesquisa.

Inicialmente, uma dessas engrenagens motivadoras consistiu em descrever historicamente a utilização de cartas. Nossa intenção não foi fazer uma busca arqueológica do gênero epistolar, pois tal investigação não constitui o fulcro de nosso enfoque. Entretanto, não deixa de ser um percurso necessário à nossa pesquisa, pois ao demonstrarmos sua permanência e, por isso, sua importância atemporal – ainda que reconhecidamente sumária diante da longa retrospectiva da comunicação epistolográfica –, investigamos e ao mesmo tempo reforçamos a razão de seu emprego como procedimento técnico na produção literária de Ana Cristina Cesar. De modo que situamos em nosso estudo um pequeno panorama de um gênero que pressupõe muito mais que o mero contato das experiências vivenciais entre duas pessoas. No caso das cartas pessoais, a finalidade de sua escrita e envio é supostamente conduzir mensagem verdadeira, vivenciada, sentida, exteriorizada, suprimindo o distanciamento espacial e edificando seu principal aspecto na cumplicidade e no compromisso ético da confidencialidade ali expressa. Essa particularidade a envolve no fetiche de ser transgredida por aqueles que estão fora do circuito emissor/destinatário. Tais características ainda demonstram que a carta é um gênero discursivo marcado pelo relato autobiográfico e ainda (como pano de fundo) pode fornecer o registro histórico e cultural da sociedade, demonstrando que “não há texto possível fora do contexto” (ARFUCH, 2010, p. 132) e ratificando sua capacidade de adequação aos mais variados modos discursivos entre os quais o correio eletrônico e congêneres da atualidade.

Certamente tais elementos foram convocados quando o gênero carta foi a base criadora de inúmeros romances, como citado no desenvolvimento deste trabalho. No entanto, é no patamar movediço em que transita volúvel o eu narrativo que se posiciona a principal característica das cartas de Ana C. Para esclarecermos tal ideia, recorreremos a Leonor Arfuch e a sua distinção entre três espaços que marcam a escrita autobiográfica: “o íntimo, o privado e o biográfico” (ARFUCH, 2010, p. 133). Segundo a pesquisadora, o *íntimo* seria a

parte “que roça o incomunicável” (idem); o *privado*, que abrange o íntimo, é, no entanto, mais aberto e passível de alcance, como uma espécie de “antessala”; o *biográfico* reuniria os dois espaços, íntimo e privado, além de envolver também a esfera pública. Na amplitude da carta enredam-se os ambientes permeados por impossibilidades do íntimo e do privado e por interferências traçadas na convenção social, ou seja, correlacionam-se os três espaços delineados por Arfuch. Contudo Ana C. tornou sua proposta de escrita uma intervenção um pouco mais audaciosa, tensionando os constituintes que transitam na intimidade do sujeito. A prática da autora é artificiosa, à maneira de um jogo que pretende confundir e assim problematizar tanto a convicção de tecer uma autobiografia desprovida de traços inventivos quanto o intento de fazer ficção sem deixar vaziar no texto nenhuma autorreferência: suas cartas questionam os limites. É no movimento constante e na transição de facetas entre cada espaço delimitado por Arfuch que se processa a escrita viva de Ana C., tal uma

viagem com escalas em direção ao coração da interioridade é só uma ilusão: a cada passo, os termos se interceptam e se transtornam, o mais íntimo pede para ser falado ou cede a confidência, o privado se transforma em acérrimo segredo, o público se torna privado e vice-versa (ARFUCH, 2010, p. 133).

Lendo cartas que envolvem múltiplos aspectos, o leitor participará soberanamente, completando o jogo de ilusão que confere ao sujeito a possibilidade de se autobiografar; de poder tanger sua história e ainda aprofundá-la no seu íntimo; de escrever como quem escuta o silêncio a contar os segredos sobre si, antes ocultos nos incômodos mais íntimos. Talvez iludir seja uma melhor maneira de desconfigurar a “concepção de sujeito dotado de livre-arbítrio, motor de uma História que tenderia cada vez mais à sua integração” (VIEGAS, 1998, p. 21). Enganar o que se deseja como verdade e se pensa como realidade plena é uma forma de afastamento do mofo das concepções inadequadas a um contexto em que verdade e ficção

transformaram-se em ambientes móveis de uma construção inquieta, cuja produção de formas diferencia-se a cada tentativa de reorganizá-la. Tal manobra sugere, portanto, a reinvenção desse espaço profuso onde compartimentos como sujeito/autor e verdade/realidade/ficção se movimentam em constante deslocamento.

Nas seis cartas, Ana C. demonstrou, além de sua habilidade inventiva, sua força crítica e visão irônica ao tripudiar sobre tais conceitos que se movem juntos na engrenagem das “escritas de si”, demasiadamente presentes em nosso panorama crítico e teórico. Não percamos de vista que a literatura, para Ana C., foi tema recorrente a se questionar, tipo diferenciado de esfinge para quem o enigma a decifrar importa menos que o devorar-se na escrita. Ao escrever seu jogo de cartas no intento de embaralhar convicções, como um astuto jogador, Ana C. tornou porosos os limites mais tensos das definições, o que fez de sua escrita um registro tão verdadeiro que somente a ficção o sustentou, como bem ilustra a letra de Caetano Veloso, em “Dom de iludir”:
“você diz a verdade/ a verdade é o seu dom/ de iludir”³⁵.

Dessa maneira, nas Cartas da Pasta Rosa, a função-autor, como relacionada por Foucault, articula-se juntamente à sua base, a função-sujeito, e nesse desdobramento se invertem as posições. Conclui-se que a função-autor passa a ser a fonte que introduz no discurso um sujeito proveniente de uma percepção desconstruída e rarefeita, e que ao ser movimentado como objeto, tal sujeito enseja um contorno camaleônico, modificando-se entre variados elementos poéticos, intertextuais, metalinguísticos. Para tanto, recapitulemos um exemplo de “Carta ao Poeta”:

³⁵ Faixa 11 do CD *Totalmente demais ao vivo*, 1986.

pensar a cada instante nas nuvens verbais e nas metáforas de carne e nas rimas mal pagas da capital da França onde se reúnem todos os canastrões, inclusive sete homens que pensei ter amado no escuro ritmo do vento (...) que se realiza nos nós do meu sangue, é a este que se volta o poeta. O poeta precisa de desprendimento e coragem de dar nomes (coragem de dar nomes). O poeta está aflito (é uma mulher, orlando ataca novamente) porque não consegue reger o próprio e aflito sexo. O poeta não consegue. O poeta martela na sua maquineta bêbado e incomoda sem ritmo a vizinhança {os vizinhos} (CESAR, 2008, 398).

Percebamos o emprego da função-signatário, que cabe ao autor fictício da carta. Menciona-se, ainda, na terceira pessoa, um poeta, que relata, na função-signatário outro poeta, a quem a carta é dedicada (Chico). Dedicatória incerta, pois parece remeter, em muitos trechos da carta, ao próprio emissor. Além disso, o autor/signatário/poeta se aflige por não conseguir se estabelecer sexualmente, mulher ou homem, quando evoca a figura de “Orlando”, retomando suas próprias cartas, “Três Cartas a Navarro”. Daí se percebe a intromissão autoral, já que a alusão a “Orlando” marca textualmente uma estratégia recorrente: “Orlando ataca novamente”. E como já relatamos no estudo das cartas a Navarro, tal recorrência refere-se ao livro de Virgínia Woolf, *Orlando: uma biografia*. Esse romance mistura veracidade e ficção ao narrar a vida de Vita Sackville-West, amiga de Virgínia. É uma bioficção que se torna ainda mais notável por incluir elementos fantásticos, ao contar a história de um jovem inglês que, da noite para o dia, transforma-se em mulher e mais, imortal. Viés irônico que salienta os constantes desdobramentos, nas mais diversas formas de confundir as definições ligadas à autoria.

Outra questão que entra em jogo, nesse caso, é a *performance* de gênero, que Judith Butler estabelece como noção antirrepresentativa do sexual, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Para Butler, as identidades sexuais não devem ser pensadas como representações sustentadas na estrutura binária do sexo: “A pressuposição de um sistema binário de gênero depende da crença em uma relação mimética entre gênero e

sexo na qual gênero espelha sexo ou é, por outro lado, restringido por ele” (BUTLER, 1999, p. 10). Assim, ao questionar a própria noção de representação, problematiza-se de igual modo a noção de sexo por meio de uma "teoria performativa do sexual", que sustenta a possibilidade de realização de atos subjetivos capazes de produzir plasticamente novas identidades sexuais ou novos modos de gozo que subvertam as interdições postas pelo sistema binário de gêneros.

O aspecto performático é o cerne de nosso eixo argumentativo, o simulacro do espontâneo, cujas ramificações, além de demarcarem outros modos de *performance*, viabilizam o aspecto autoficcional que atribuímos às seis cartas do estudo. O ambivalente emissor transita entre a confissão e a ficção, encenando-se, e nesse ato expõe a desenvoltura de se dividir, representando muitos de si a cada momento das cartas. Nessas encenações está certamente incluída a paródia dos papéis sociais, a exemplo do poeta da última carta. E como expõe Klinger no tópico “Autoficção e performance”, “a performance dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada” (KLINGER, 2007, p. 54). Portanto, nas cartas presentes em nosso estudo as ideias de autor, sujeito, emissor e poeta são hibridizadas, retiradas da plenitude e refletidas num espelho estilhaçado, em que cada fragmento exprime o reflexo de uma de suas máscaras.

Na epígrafe que encabeça nossas considerações finais, trecho de “O livro”, parte VII, do livro *Antigos e soltos*, expressa-se muito bem o espetáculo que movimentava a página e envia a carta aos inúmeros destinatários. Não há imparcialidade, certamente, nada escapa ileso à letra que cava subterfúgios nos mais solenes modelos de escrita. Ana C. se recria, performatiza-se de emissor, de poeta, de escritor, nessa transição que é a marca de sua escrita, impressa também nas seis Cartas da Pasta Rosa. Nelas, o eu “é resultado de

uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele” (KLINGER, 2007, p. 55). E como bem assinala o narrador difuso de “O livro”, na parte VIII, ao ancorar-se na primeira pessoa, ele quer ser um traço que imite o mundo. Ora quer ser uma frase que o deixe, ora quer ser aquela que o suprima ou, ainda, ser aquilo que o transforme numa forma (CESAR, 2008). Enfim, nas Cartas da Pasta Rosa, nas mais polissêmicas formas de si encenadas por Ana Cristina Cesar, podemos ler o “eu” em total entrega ao papel.

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Editora Record, 1993

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vital. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 5 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 49-53.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. *Mitologias*. Tradução: Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 4 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

BAZERMAN, C. Letters and the social grounding of differentiated genres. In: BARTON, D & Hall, N. *Letter writing as a social practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1999. p. 15-29.

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

BOSI, Viviana. Cinco pontas de uma estrela. In: *Revista Cult*. n. 112, 2006. Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/cinco-pontas-de-uma-estrela/> >. Acesso em: 25 jan. 2012.

BUTLER, Judith. *Problemas do gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 3 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CAMPOS, J. A. Segurado e. Introdução. In: SÉNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. 4 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. p. 8.

CENTRAL DO BRASIL. Direção: Walter Salles Júnior. Produção: Martire de Clemont-Tonnere e Arthur Cohn. [S.I.]: Le Studio Canal, 1998, 1 bobina cinematográfica.

CESAR, Ana Cristina. In: BOSI, Viviana (Org.). *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

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

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

_____. In: FILHO, Armando Freitas (Org.). *Inéditos e dispersos*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1999.

_____. In: FILHO, Armando Freitas. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (orgs). *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um espaço-tempo de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DALVI, Maria Amélia. Literatura, documentário e pedagogização da leitura: a visão irônica de Ana Cristina Cesar. In: *Literatura e Interfaces*. Rodrigo da Costa Araújo e Wilbett Rodrigues de Oliveira (orgs). Grande Vitória, ES: Opção Editora, 2011. v.1. p. 71-79.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *O cartão postal: de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DUQUE-ESTRADA. Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa*. Tradução: Pérola de Carvalho. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*, n. 4. p. 91-102, 2010. Disponível em < http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf >. Acesso em: 24 jan. 2012.

FILHO, Armando Freitas. Jogo de cartas. In: CESAR, Ana Cristina. *Correspondência Incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 9.

FLORES, Teresa Mendes. Agir com as palavras: a teoria do actos de linguagem de John Austin. *Revista de Recensões de Comunicação e cultura*. Covilhã, Portugal: LabCom, 2007. Disponível em: < <http://www.recensio.ubi.pt/modelos/documentos/documento.php3?coddoc=1919> > Acesso em: 27 jan. 2012.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 16 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

_____. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Organização e seleção de Manuel Barros de Motta. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162. (coleção Ditos e Escritos; v. V).

_____. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. (coleção Ditos e Escritos).

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *Obras psicológicas completas*: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOTLIB, Nádia Battella. GALVÃO, Walnice Nogueira (orgs). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaraci Lopes Louro. 2 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, [2002]. CD-ROM.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O espanto com a biotômica vitalidade dos 70. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 89-118.

_____. Sobre correspondências. In: CESAR, Ana Cristina. *Correspondência Incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 299-301.

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção: céu e inferno*. Tradução: Osvaldo de Araújo Souza. São Paulo: Globo, 2002.

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si e o retorno do autor. In: _____. *Escritas de si e escritos do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução dos leitores. *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 14, p. 61-75, jan./dez. 2002.

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

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. Representação social e mimesis. In: _____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/arquivo22.htm>>. Acesso em: 3 dez. 2011.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

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

MENDES, Murilo. *Poesia, 1925-1955*. São Paulo: Editora José Olympio, 1959.

MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis. A arte de escrever cartas: para a história da epistolografia portuguesa no século dezoito. In: *Prezado senhor, prezada senhora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 41-54.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: _____. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Ed. USP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p. 25-41.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Hucitec, 1987.

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

MUHANA, A. F. O gênero epistolar: diálogo *per absentiam*. *Discurso*, São Paulo, USP, v. 31, p. 329-345, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A gaia ciência*. Tradução de Márcio Pagliesi. 3 ed. Curitiba: Hemus, 2002.

PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa: poemas de Alberto Caeiro*. In: QUADROS, António (Org.) Mira-Sintra: Publicações Europa-América, LDA, s/d.

_____. *Mensagem*. São Paulo: Hedra, 2007.

PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Iluminura, 2006.

PINTO, Sílvia Regina. Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale (Org.). *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. p. 81-96.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RIAUDEL, Michel. Correspondência secreta. In: *Prezado senhor, prezada senhora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 95-100.

ROSA, Márcia. O inconsciente é Baltimore ao amanhecer. In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte, v. 12, p. 100-106, 2005. Disponível em: < http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002111.htm >. Acesso em: 25 jan. 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Tradução: Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. São Paulo: Edipro, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *O falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Ora (direis) puxar conversa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SÉNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Tradução J. A. Segurado e Campos. 4 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

SILVA, Jane Quintiliano Guimarães. *Um estudo sobre o gênero carta pessoal: das práticas comunicativas aos indícios de interatividade na escrita de textos*. 2002. 209 f. Tese de Doutorado (Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. 2 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

TAHAN, Malba. *As mil e uma noites*. Tradução: Antoine Galland. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

TIN, Emerson (Org.) *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lipsisio*. Campinas: UNICAMP, 2005.

VELOSO, Caetano. *Totalmente demais ao vivo*. Rio de Janeiro: Polygram. 1986. 1 CD, faixa 11.

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

_____. O “retorno do autor”: relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta do Coutto Prado (Org.). *Paisagens Ficcionalis: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 13-26.

WOOLF, Virginia. *Orlando – A biography*. London: Hogarth Press, 1960.

5 ANEXOS

ANEXO A

TRÊS CARTAS A NAVARRO

Navarro,

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

R.

Navarro,

A animalidade dos signos me inquieta. Versos a galope descem alamedas a pisotear-me a alma ou batem asas entre pombos pardos da noite. Enchem o banheiro, perturbam os inquilinos, escapam pelas frestas em forma de lombri-gas. Ó melancólica impertinência das metáforas! Tenho pena de mim mesmo, pena torpe de animais aflitos. Ao animá-los me dobro sobre a pena e choro. Meus ouvidos vomitam ritmos, lágrimas, obedeço. Tenho medo de dizer que a forma das letras oculta amor, desejo, e a tua esquiva pessoa ao meu redor. Na próxima tentativa (e cinco espinhos são) não soltarei mais que balbucios.

R.

Navarro,

Hoje produzi um personagem que já me alivia as ansiedades do silêncio. Hesito ainda sobre o sexo e a idade que lhe darei. Mas não há porque preocupar-me: essas questões já foram devidamente resolvidas por Orlando. Temo apenas por seu futuro: sonha criar páginas imortais mas tortura-se na improdutividade. Receio que também este problema tenha sido superado pela grande Woolf. Quem diria, aqui vou eu incorrendo no delito de exaltação de Personalidades! Desde que li Pessoa porém não me deixa o tiro de

ANEXO B

sair pela culatra. Caluda, que ouço a porta! Eram os velhos que voltavam à tenda celeste. Sem eles Deus se sentiria órfão, com eles tenho a certeza sente-se divino. Falava-te da personagem relegada, a quem já conferi família. Pois me parece que aprecia o mar e as covas, mormente os moluscos retorcendo-se nos seus abrigos. Crê imitá-los em papéis, mas não encontra ponte entre tais seres e tais formas. Tal ser tal forma, já dizia minha tia a quem amava mas espelhos solícitos desmentirem-me num piscar de olhos. A figura de uma tia amada é porém ainda maior que o desespero das evidências... Que venham a mim as colagens e seus delírios. Ou as criancinhas, cujos olhares me enternecem os tímpanos exaustos. Falava-te de vísceras. Guarda este segredo; esta secreção. Não,

R.

ANEXO C

ANEXO D

~~Identifican o escritor a um produtor.~~

11

Composição no cartão postal

San Carlos de Bariloche, 17 de fevereiro

~~Enrolada aqui no escuro sinto uma falta danada da freirinha
da Citra Noite no Meio Rio. aqui só digo verdade. Deveras.~~

~~Digo por exemplo que minha boxiga pesa. X C conheci ¹ ~~ela~~ ^{este} vez~~

~~^{Nunca} pessoas ¹ que se raspava todo santo banho. Ela criou um
estilo muito pessoal. ² Gosto ~~muito~~ ^{de} das atrizes canastronas
e ~~das~~ ⁵ palavras difíceis: labirinto, labirino, dançarante,
cel. A ponto de acordar no meio e sentir ~~X~~ falta danada~~

~~delas. Ai mais tarde faço que faço essas coisas todas que
sinto falta. ³ ~~em San Carlos de Bariloche~~ ^{Aqui} tem um lago tremen-~~

~~do, frio, fino: eu te mandarei pra sempre tarjetas postales
do corazón do lago, dizendo te amo, pois não, deixa estar
cartão, pienso en ti, arreda capeta, essas coisas que~~

~~sinto falta. ⁴ Se a gente for num restaurante - não, lá eu
vejo no menu e peço. Você quer que eu te leia mais um peda-
cinho? Lá eu vejo, agora não tenho fome mais não. ~~Por uma~~~~

~~apenha na minha cama.~~

167

ANEXO E

"Carta de despedida"

eu me tenha iludido! eu me tenha iludido! a repetição é fundamental, meu caro. a repetição é fundamental, mas eu me sinto um pouco assim assim, vamos embora, vamos dizer que tudo não passa, vamos dizer que medeia te espera: medeia tem um aspecto mais moderno do que se podia imaginar. ando tal como um hamster, corro pra lá e pra cá qual exatamente um hamster (e não um hamster ferido). chega um ponto . eu sinto falta. digamos que é hora de começar a escrever "as memórias". imaginárias memórias boreais. tudo tão antigamente sugestivo. imaginá-las auroras. munir-se de exemplos. contando-as criticamente. este projeto me ~~me~~ atrai. o que é a metafísica? eu sinto que me desgarro. me desgarro, me des-garra rútila no portal. eu tenha me iludido!
 espero qualquer chegada com uma frase: eu tenha me iludido.
 acho que vou me suicidar.



espanto

ANEXO F

Carta aos leitores,

Nem mesmo a literatura é capaz de sentir tanta
paixão que faz vibrar o leito e o seio e os
recondito lugares a dizer: eu, eu, eu ou outro
nome qualquer que me acastite ~~por~~ úmida
menstruada e inutilmente repetindo as
equivocas figuras da véspera. Mas uma
vez me reclino bebada sobre os teus
órgãos delicados. ~~Oh~~ As palavras correm
como líquidos lubrificando as passagens
resentidas. Murmúrios afidos: nunca
te senti tão longe, nunca gitei assim por
ti, nunca o teu corpo coube assim no
meu. Murmuro nomes e corpos e
conheço a ~~tristeza~~ tristeza deste erotismo
abandonado entre as sequelas de uma
rede. Sobisco meus órgãos, recupero
fimeas entre sílabas, o vazio
despido do varão ~~apreço~~ me

ANEXO G

nao vejo tua presença.
Menturo tua presença
ao fim do dia. Que
este sangue lembra o
do a blood que me
distraí. Pórfida esqueço
teus proej. Mas qual.
Este passo ainda percoem
minha espinha, mesmo que
virgem te aguarde semi
aberta.

ANEXO H

CARTA AO POETA

Abro os olhos devagar depois de uma primeira e difícil dose. A ventania cobre mordaz o campo. Juan Carolos se levanta quase iberbe e bebe sem pensar. Não sabemos ainda o que nos espera. A noite se esgarça como um pressentimento. As palavras são pequenos agouros bêbados. Esta canção é propositalmente monótona mas pode resultar muito divertida.

Chico,

Estive primeiro batando aos borbotões, como que ensaiando a velocidade. Os dedos agora estão quentes e ágéis, talvez um pouco bêbados mas não importa. Hoje pensei insistentemente na tua bela pessoa. No gosto capilar do primeiro gole da noite. Meus dedos quase tão lentos quanto a doce cabeça. O vento golpeado com a sua estreita fria sem alma. Guarde bem esta frase: esta canção é especialmente monótona mas pode resultar divertida. Tenho medo ~~de~~ da passagem para o não. O ar ressona. As mares se balançam. Li depressa o livro do N. M. Neves. Me pareceu bastante pessoal mas excessivo, transbordando, às vezes sem estrutura. Na poesia me gostam as estruturadas, com surpresa, climax, anticlimax e ~~uma~~ resolução. Gosto das resolvidas. Por exemplo Muirilo. Certos poemas de Murilo, digo. A Morta Viva. A Mulher Anônima. Prelúdio. "Batando a explosão de nossas almas despedaçadas". Um problema a revolver. Por enquanto a minha meta é apenas dominar o instrumento mais básico de trabalho, esta maquina a quem devoto horas de treino e onde por fim concentrarei longas e velozes noites aquáticas. Não consigo conceber metáforas imotivadas. Concebo uma literatura morcego, racional embora cega. Racional: Motivada. Lógicas Primeiras, O Instintos totalizadores. Principalmente a velocidade dos dedos. Não errar de dedos. Ouvir os besouros e continuar neste a dentro os velozes exercícios de stylo. Outro dia encontré um poeta na casa da bela Heloneida. Não há nada que eu ahomine tanto num poeta de que a falta de compostura do seu narcisismo. Afinal todos precisamos transar bem o nossa narcisismo violácio, mas não ficar perguntando que tal? ó que t tal? este poemeto que fez ontem num rompante sem pensar, isto é, pen-

ANEXO I

sando exatamente neste momento em que te encontraria aqui louca e misteriosa e levemente encurvada de timidez e desviando os olhos a cada momento para imitar os de heleneida. "Volto para vasa", continua o poeta narcísico, com a ferida úmida dos teus olhos de vento sibilante e desejos nus de compor um poema caótico para ti. olhes para ti. calhorda para ti. Compreendo que Neves só escreva à máquina. A máquina (e a primeira dose) tem uma estranha vantagem que só agora começo a degustar com certa familiaridade: a velocidade solta, a cabeça estilhaçada. a mão obriga mais facilmente às longas e adjetivas reflexões. O poeta, não o acompanhar até a sua casa onde de calças provará um bife preto fazendo paçavras cruzadas. É temeroso escrever. Mas afinal de contas nada disso conta para o nosso medo. À medida em que aumenta a velocidade digital posso acompanhar os uivos tenebrosos do vento, as gotas, as chuvas, e os outros elementos do medo. Maikovski dizia da importância do bloco de notas. Anotar tudo, pensar a cada instante nas nuvens verbais e nas metáforas de carne e nas rimas mal pagas de capital da frraga onde se reúnem todos os canstrões, inclusive sete homens que pensei ter amado no escuro ritmo da vento. Paris tem diversos ritmos, mas é a este, o mais estranho e futuro de todos, que se realiza nos nós do meu sangue, é a este que se volta o poeta. O poeta precisa de despreendimento e coragem de dar nomes. O poeta é este aflito porque não consegue reger o próprio e aflito sexo. O poeta não consegue. O poeta martela na sua maquineta bêbado e incomodado e ritmo a vizinhança. O poeta pensa nas mulheres e nos homens daquela song do mi

ANEXO J

~~Novo Pacto~~ *lupa de papéis*

Abro os olhos devagar depois de uma primeira e difícil dose. A ventania cobre mordaz o campo. Juan Carlos se levanta quase imberbe e bebe sem pensar. Não sabemos ainda o que nos espera. A noite se esgareça como um pressentimento. As palavras são pequenos agorários bêbados ~~ressonantes~~ *ressonantes* de um elefante incômodo ~~em~~ *em* com a gente dois elefantes incômodos muito mais ~~do que~~ *do que* simplesmente não sabe o que está dizendo ~~em um dia~~ *em um dia* mas um dia saberei sem sombra de dúvida o que ~~dever~~ *dever* te dizer ~~sem~~ *sem* sombra de vento o que te dizer sem sombra ~~de~~ *de* sem uma ~~nova~~ *nova* ~~sombra~~ *seguir* ~~essa~~ *essa* ~~canção~~ *canção* é propositalmente monótona ~~para que se~~ *para que se* ~~apalhem~~ *apalhem* mas pode ~~ser~~ *ser* muito divertida. *resultar*

Chico .
estive primeiro batendo aos borbotões, como que ensaiando a velocidade. os dedos agora estão quentes e agéis, talvez um pouco bêbados mas não importa. hoje pensei insistentemente na tua bela pessoa. nas Brasília's nas avenidas. no gosto capilar do primeiro gole da noite. meus dedos quase tão lentos quanto a minha doce cabeça. o vento golpeando com a sua estrêita fúria sem alma. ~~nada com alma. nada. consolo. consolos. um~~ *nada com alma. nada. consolo. consolos. um* ~~móvel~~ *móvel* esteticamente fúnebre. guarde bem esta frase: esta canção é especialmente monótona mas pode resultar divertida. tenho medo de morrer, da passagem para o não. o ar ~~resona~~ *resona* ressona. as redes se babecam. os mares se balançam. [li depressa o livro do ricardo gramos, o comunitivo, já lestes na carta. me pareceu bastante pessoal, mas excessivo, transbordando, às vezes sem estrutura.] na poesia me gostam as estruturadas, com surpresa, climax, anticlimax e resolução. gosto das resolvidas. por exemplo murilo. certos poemas de murilo, digo. o velório. como se chama mesmo aquele poema no velório? aquela "lembra-te desta mulher até o último dia da tua vida". um problema a resolver. o msiakevski é

A Montia Viva

ANEXO K

que dizia que para se escrever poesia é preciso a existência na sociedade de problemas que só podem ser resolvidos por uma obra poética. ~~mu-~~
~~to importante.~~ por enquanto a minha meta é apenas dominar o instrumento
 mais básico de trabalho, esta maquina a quem devoto horas de treino e
 onde por fim concentrarei longas e veloces noites aquáticas. não consigo
 conceber metáforas imotivadas. concebo uma literatura morcego, racional
 embora cega, racional, motivada, lógicas primeiras, instintos totalizado
 res, principalmente a velocidade dos dedos, não errar de dedos, ouvir
 os besouros e continuar noite adentro os veloces exercícios de stylo
 (digo de estilo, os exercícios de estilo, outro dia encontrei um poeta na
 casa da bela heloisa, não há nada que eu abomine tanto ~~em~~ num poeta
 do que a falta de compostura do seu narcisismo, afinal todos precisamos
 transar bem o nosso narcisismo violácao ou sei lá que porra de cor, presi-
 samos, mas não ficar perguntando (sem inspirações de ar) que tal é que
 tal este poema que fiz ~~antes~~ ontem num ~~momento~~ rompante sem pensar,
~~mas~~ isto é, pensando exatamente neste momento em que te encontraria
 aqui ~~hora~~ e misteriosa e levemente encurvada de timidez e desviando os
 olhos a cada momento para imitar os de heloisa. "volto para casa", continua
 o poeta narcísico, com a ferida dos teus olhos de vento sibilante e dese-
 jos nus de compor um poema caótico para ti, olhos para ti, calhorda para
 ti, compreendo que ricardo só escreva à máquina, a máquina (e ~~em~~ a primei-
 ra dose) tem uma estranha vantagem que só agora começo a degustar com
 uma certa familiaridade: a velocidade solta, a cabeça estrita, a mão obri-
 ga mais facilmente às longas e adjetivas reflexões, tenho tido ~~refle-~~ refle-
 xões que gostaria de organizar, mas não agora, em que me exercito na
 sábia arte de soltar o espírito. (mero exercício, estou obinublada, dizia
 eu.) o poeta, não o acompanharei até a sua casa onde de calças provará um
 tife preto fazendo palavras cruzadas, é temeroso escrever, sinto que é
 muitíssimo temeroso, mas afinal de contas nada disso conta para o nosso
 medo, à medida em que aumenta a velocidade digital posso acompanhar os
 uivos tenebrosos do vento, as gotas, as chuvas, e os outros elementos do
 medo. (há talvez despedício) mais koveki (i ainda não estou afeita às pala-
 vras estrangeiras, e tenho ainda dúvidas ortográficas) dizia da importân-
 cia do bloco de notas, anotar tudo, pensar a cada instante nas nuvens
 verbais e nas metáforas de carne e nas rimas mal pagas da capital da
 França onde se reinam todos os canastrões, inclusive sete homens que pen-
 sei ter ~~me~~ amado no escuro ritmo de paris, paris tem diversos ritmos,
 mas é ~~este~~, o mais estranho ~~o~~ e futuro de todos, que se realiza nos
 nós do meu sangue, é a este que se volta o poeta, o poeta precisa de des-
 prendimento e coragem de dar nomes. (coragem de dar nomes) o poeta está
 aflito (é uma mulher, orlando ataca novamente) porque não consegue
 reger o próprio e aflito sexo, o poeta não consegue, o poeta martela na
 sua maquina bêbedo e incomoda sem ritmo os vizinhos, o poeta pensa nas
 mulheres e nos homens daquela song do milton nascimento e fica nascinto
 olhando sem ver para os jacintos que se acumulam no seu vizinho de ~~me~~
 estimação.

397

Datiloscrito,
 folha de papel,
 fita preta,
 32,9 x 22,1 cm

ANEXO L

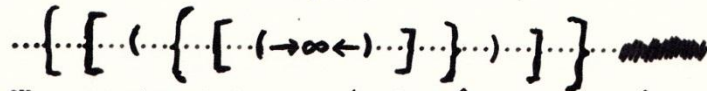
o jugo da racionalidade é suave e pontilhado de ditames um pouco engraçados e um pouco fora de moda. não há porque não ~~partilhar~~ partilhar dessa dor humana de quando em quando. imagine uma arte desprovida dos últimos caprichos dos dedos. imagine uma arte justamente em briga com esses últimos caprichos. ~~partilhar~~ ~~partilhar~~ perdi um pouco da ligeireza que ligava ~~meus~~ meus dedos ~~o~~ fértil ~~estóico~~ martírio cerebral. ~~partilhar~~ ~~partilhar~~ intervem agora a figura mui lembrada de outra amiga que me devota sereno estupor nas horas ~~de~~ tardias da alba. meus dedos não querem acompanhar meus olhos. tento continuar com os olhos fechados e tontos, quase a dormir, enquanto os dedos ~~se~~ [palavra sempre lembrada (como a amiga do estupor)] se encarregam de adormecer os pensamentos. os pensamentos são biscoitos, pequenas formas comestíveis à ~~uma~~ altura do rosto. na cozinha há uma latitude de sonho. minha dicção, ó chico, permanece sempre colada ao imediato, permanece mais que tudo e além disso bastante solene. me atraem as formas solenes. é com a solenidade que preciso mexer. não extirpá-la mas ~~me~~ mexer com ela. a solenidade embandeirada e de tom officioso me atrela. me atrai como um arame a solenidade que ~~partilhar~~ expressa uma consciência atrelada (mas de forma fictícia, como no ^{journal intime} ~~partilhar~~ onde o tom solene é imprescindível para o efeito cômico mas problemático do relato). estou muito sentida hoje à noite. tanto que escrever nesta maquineta européia e centopéia é um exercício parco que não recupera ~~meus~~ meus sete sentidos estremecidos de amor. me lembro muito de chico e de cecília ~~me~~ mas há outros me passando pelo coração esquerdo. há outros passando pelo coração esquerdo. "omoplata das reses": problema de palavras cruzadas. continuamos presos na casa. ~~o~~ o vento imediato ~~me~~ saúda nossos desejos. abrimos a porta para os gatos. estamos emocionados também e não conseguimos mais ler nos olhos as honras brutas. as honras da casa. ~~chico~~ chico, meu problema literário é fácil de ser detectado. não sei como você não se apercebeu disto. ~~partilhar~~ tenho inúmeros vícios difíceis. vícios de postura. vícios de acender a luz com o mesmo veneno arsênico ~~da~~ esquerda. ~~partilhar~~ me lembro ~~me~~ ~~com~~ ~~sentidos~~ ~~de~~ ~~portugal~~ escrever! vira um trabalho um cabalo mecâni-

ANEXO M

~~Grande Raciocínio Fantástico~~
 "COMENTÁRIO SOBRE

~~ESBOÇO DE UMA CRÍTICA AO EXCERTO INTITULADO Pequeno Raciocínio Fantástico~~ (4)

Releia^{mos} o ~~texto~~ ^{"pequeno Raciocínio Fantástico"} ~~após a travessia~~ para ter uma noção geral mais ígnta. Considere^{mos} se o ~~texto~~ ^{se} assemelha^{mos} ao gráfico abaixo, ~~o~~ ^{produto}



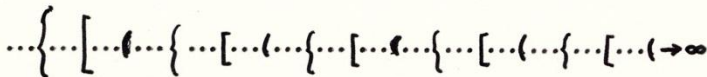
que representa um texto que se abre em parênteses e sub-parênteses e sub-sub-parênteses que só se fecham ^{após} ~~após~~ ^{potência} ~~potência~~ subdivisão.

~~Resposta~~ afirmativa (2), faça^{mos} o exercício representado pelo gráfico abaixo,

.....

que consiste ~~em escrever o resumo ou o essencial do texto,~~ ^{em} eliminar todos os ~~parênteses e sub-parênteses do texto~~ ~~do texto~~

Isto feito, considere^{mos} se o resultado é compreensível. Quaso positivo ~~é especialmente~~ ^é especialmente em quaso negativo, passe^{mos} para o ^{próximo} ~~exercício seguinte~~ ^{exercício} escreva^{mos} um outro texto ^{bastante} ~~completa~~ diferente que tenha ~~uma~~ ^{a seguinte} forma gráfica:



Isto equivale a dizer: um texto que apenas abra e jamais feche,

(1) ~~Este comentário aponta~~ ^{Este comentário aponta} ~~que se trata propriamente de uma crítica mas de~~ ^{que possibilitariam o aproveitamento do} algumas sugestões ~~que possibilitariam o aproveitamento do~~ mencionado excerto para um laboratório.

(2) ~~Resposta~~ ^{Resposta} negativa, ~~mas~~ ^{mas} ~~impasse~~ ^{impasse}

(3) ~~Matou a família e foi ao cinema~~

ANEXO N

