

# A MÁQUINA DA ESCRITA de Ana Cristina Cesar: afirmação da fissura nas bordas da produção de sentido

Fátima Maria de Oliveira

Para Karl Erik & Marília

*O estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência* (Deleuze, 2000: 126).

A filosofia de Deleuze forma uma aliança produtiva, criativa, inventiva com escritores, personagens e situações literárias. Os escritores enfocados por Deleuze são importantes para a constituição de conceitos deleuzianos como fissura, acontecimento, contra-efetuação, rizoma, linha de fuga. Em “Porcelana e vulcão” (Deleuze, 1998: 157 – 165), por exemplo, Deleuze explicitará o conceito de ‘fissura’ que martela sua cabeça a partir das ressonâncias da frase inicial da novela *The crack up*, de Fitzgerald: “Toda vida é, obviamente, um processo de demolição”. A vida é de fato uma fenda aberta, possui essa fissura, ideal, metafísica, incorporal, que Deleuze designa, numa relação com os estóicos de “não-sentido de superfície” e “acontecimento puro de superfície” (*Id, ib*, p. 158)<sup>1</sup>. Deleuze irá construir todo um pensamento a partir dessa proposição de Fitzgerald e desse não-sentido nela implicado. Entretanto, é preciso notar que a noção de não-sentido, tal como é operada pela lógica do sentido, não indica nenhuma aproximação com um tipo de pensamento que foi identificado como filosofia do absurdo.<sup>2</sup>

O sentido na filosofia deleuziana não é pensado como originário, mas como puro

<sup>1</sup>Para Deleuze, o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é “algo a ser descoberto, restaurado ou reempregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações. Não pertence a nenhuma altura, não está em nenhuma profundidade, mas é efeito de superfície, inseparável da superfície como de uma dimensão própria”. In: *Lógica do sentido*, p. 75.

<sup>2</sup> O não-sentido não é tomado, pelo estruturalismo e por Deleuze, como o absurdo ou como o contrário do sentido, mas como aquilo que faz valer o sentido, que o produz circulando a estrutura. “O não-sentido é ao mesmo tempo o que não tem sentido e o que se opõe à ausência de sentido, operando a doação de sentido”. (Deleuze, 1988: 74-75).

efeito de superfície, como produzido em função do não-sentido. Efeito de superfície, porquanto se distingue da relação de falta e de ausência do sentido frente ao não-sentido e porquanto se distingue do sentido fundado por essências universais, que ora a altitude divina, ora a profundidade humana encarnariam, prevenindo desta forma a ferida, evitando assim a fissura. Ora, o que interessa a Deleuze é indicar que o sentido não pertence a nenhuma altura ou profundidade, mas, ao contrário, é puro efeito de superfície. No fato de que o sentido é resultado do não-sentido, reside o que Deleuze classifica como o novo ateísmo e o novo anti-humanismo, e onde sentimos reverberar o tema nietzschiano da morte de Deus que se completa pela morte do homem. Deleuze assinala que a força e a alegria do pensamento nietzschiano, expresso nos aforismos e poemas, estão precisamente no fato de serem estes “máquinas de produzir sentido” que dissipam a universalidade divina e a personalidade humana, em favor de singularidades assubjetivas, não divinas. Porque “basta que nos dissipemos um pouco, que saibamos estar na superfície, que estendamos nossa pele como um tambor, para que a ‘grande política’ comece”( Deleuze, 1988: 76). A grande política da produção do sentido em função do não-sentido; em função do que Deleuze chama de casa vazia, de cuja circulação depende o sentido:

*Uma casa vazia que não é nem para o homem e nem para Deus; singularidades que não são nem da ordem do geral, nem da ordem do individual, nem pessoais, nem universais: tudo isto atravessado por circulações, ecos, acontecimentos que trazem mais sentido e liberdade (...) em suma, produzir o sentido, é a tarefa de hoje (Deleuze, 1988: 76).*

Compreender Deleuze a partir das análises complexas que consagrou à literatura implica essa produção de sentido rizomático. Expansão de elementos heterogêneos criados sob a tutela da heterogênese do pensamento( Deleuze & Gatarri, 2000: 255). As análises deleuzianas de obras literárias estilham o mundo da representação e produzem efeitos de deslocamentos específicos. Suas reflexões apontam para a ruptura da literatura com o sistema representativo, de origem aristotélica:

*(...) o cerne desse sistema era o princípio de normatividade do representado. Segundo tal princípio, era o assinto representado que comandava as formas de sua representação, os gêneros adequados e também os modos de expressão correspondente ( Rancière, 1999: 2).*

Leis de composição diferentes de acordo com a hierarquia dos representados. No entanto, os critérios de reconhecimento da validade das obras de acordo com essa hierarquia desaba com a sua anulação. E então formula-se a questão desafiadora: o que

é que sustenta de fato o edifício da literatura e que dá a medida do valor de suas obras? (Racière, 2000: 2). A resposta de Deleuze vai além da exigência de se abandonar as normas e as hierarquias da mimesis. É necessário abandonar a metafísica da representação:

*A potência antiga da representação dizia respeito à capacidade do espírito organizado de animar uma matéria exterior informe. A potência nova da literatura é apreendida, inversamente, no ponto em que o espírito se desorganiza, em que seu mundo racha, em que o pensamento explode em átomos que experimentam sua unidade com átomos de matéria (Rancière, 1999: 3).*

Ao mundo dualista e vertical do modelo e da cópia, Deleuze opõe um mundo horizontal das multiplicidades. Todas as multiplicidades são planas e se definem pelo fora: pela linha de fuga ou de desterritorialização segundo o qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (Deleuze & Guattari, 2000: 17). A escrita de Kleist serve de referência para o que Deleuze imagina como sendo o ideal de um livro cujo texto se opõe de todos os pontos de vista ao livro clássico e romântico, marcados pela interioridade de uma substância ou de um sujeito. O Livro, máquina de guerra, no qual, sobre uma única página se exporiam “acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados indivíduos, grupos e formações sociais” (Deleuze & Guattari, 2000: 18). Kleist inventou uma escrita desse tipo feita de anéis abertos, sempre em correlação com o fora. Escrever para Deleuze não é reproduzir a imagem do mundo no livro, segundo uma crença enraizada. A escrita faz rizoma com o mundo e assegura a desterritorialização do mundo, aumentando-lhe o território: estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata” (idem, 2000: 20). A lógica do sentido deleuziano busca reverter a ontologia e destruir o fundamento. O que importa é a aliança promovida pelo rizoma. O sentido rizomático instaura como lógica a conjunção “e” enquanto anula fim e começo: “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (Deleuze & Guattari, 2000: 37).

A máquina de escritura ou de expressão literária interessa a Deleuze pelas possibilidades de constantes comunicações transversais. Em Kafka, o que atrai Deleuze é o fato de a enunciação constituir “unidade com o desejo por cima das leis, dos Estados, dos regimes” (Deleuze & Guattari, 1997: 63-64). Viver e escrever, a arte e a vida, só se opõem do ponto de vista de uma literatura maior:

Kafka, mesmo morrendo, é atravessado por um fluxo de vida invencível, que lhe vem principalmente de suas cartas, de suas novelas, de seus romances e de seu inacabamento mútuo por razões diferentes, e comunicantes, permutáveis (Deleuze & Guattari, 1997: 62).

Condições de uma literatura menor. Aquela em que a enunciação é sempre histórica, política e social e produtora de novos enunciados:

(...) uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar e só vê e só concebe depois (A palavra, eu não a vejo, e a invento” – Kafka). A expressão deve despedaçar as formas, marcar as rupturas e as ramificações novas. Estando despedaçada uma forma, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas (Deleuze & Guattari, 1997: 43-44).

Os componentes da expressão em Kafka – cartas, romances e novelas – rompem-se e ramificam-se em um processo interminável. Fluxos de escrita interrompidos, mas todos comunicantes.

A escritura está do lado do inacabamento. É um caso e devir. Despedaçamento de formas e reconstrução de conteúdos. Movimento pelo meio. Tal qual Kafka, a poeta Ana Cristina César (1952-1983) manifesta em sua obra este sentido rizomático.

“Quisera dividir o corpo em heterônimos”, dirá Ana Cristina em “Final de uma ode”, poema de Cenas de abril (1979), revelando sua ânsia de tudo viver na literatura. Desejo de devires encadeando-se e coexistindo em todos os níveis, a escrita de Ana Cristina não visa a tingir uma forma (imitação), mas encontrar, tal como propõe Deleuze, a “zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação”, tal que já não seja possível distinguir-se um poema, uma carta, um conto, as páginas de um diário íntimo, um fragmento de autobiografia. Permanente comunicação dos componentes de expressão. Por toda a parte uma única e mesma paixão de escrever. A cada vez a escritura ultrapassa um limiar, e não há limiar superior ou inferior. Opor a vida e a escritura em Kafka, segundo Deleuze, não corresponde ao que realmente acontece em sua ‘máquina literária’. Ana Cristina, tal qual Kafka, não se refugia na literatura por carência, fraqueza ou impotência diante da vida, como poderia sugerir uma leitura

menos deleuziana de sua obra. A literatura compõe a linha de fuga criadora, diante de potências diabólicas que batem à porta. Segundo depoimento do também poeta da geração de 70 e biógrafo de Ana C., Ítalo Moriconi (1996: 142), a opção da poeta pelo suicídio catalizava todas as sombras que cercavam aquela geração naquele “esquisito final de época”:

Quando me encontrei com Ana em fins de agosto de 83, nós não nos víamos desde o lançamento de *A teus pés*. Saímos para jantar (...). E nosso jantar no Restaurante Real da praia do Leme foi uma choradeira mútua. Eu não tive presença de espírito para notar que o papo dela de suicídio era à vera. Ela dizia que estava sentindo um vazio muito grande. Tenho para mim que o lado delirante dela, aquele que queria porque queria sair da vida para deixar o texto em seu lugar, cismara que seu tempo lógico de via tinha terminado. Mas ela tinha um lado lúcido que lutou contra a depressão o tempo todo(...) (Moriconi, 1996: 142).<sup>3</sup>

Se o escritor, como quer Deleuze, não é doente, mas antes médico de si próprio e do mundo, podemos aceitar a obra de Ana como um empreendimento de saúde. É o devir do escritor, apresentando a literatura como “enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele”(Deleuze, 1997: 15). A morte de Ana é ação afirmativa quando invoca com seu gesto radical essa “raça bastarda oprimida que não pára de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura” (idem, 1997: 15). Ana sai da vida, mas deixa o texto – divisão do corpo em heterônimos – possibilidade de afirmação da vida: “o sangue da poeta começava a manar. E nunca mais parou” (Moriconi, 1996: 144). A vida, a morte e a escrita de Ana traçam uma micropolítica do desejo que coloca em questão todas as instâncias: a histórica, a política, a social, a literária.

Em carta de 1980, enviada da Inglaterra para a amiga Ana Candida, Ana Cristina termina o texto dizendo: “Eu tenho uma ferida” (César, 1999: 286). A ferida de Ana é a fissura na qual tem lugar a dissipação, distribuição e contestação da ilusão de uma

---

<sup>3</sup> Diz ainda o biógrafo: *Ana Cristina morreu no exato momento em que se iniciava o rápido e surpreendente refluxo do ciclo revolucionário. Os anos de 82 ( quando lançou A teus pés) e 83 marcaram o fim não só da década de 70, mas da de 60 também, o fim (...) dos sonhos e paixões de 68* (Moriconi, 1996: 18). A condição para sobreviver a partir daí é entender e adotar o pragmatismo.

identidade subjetiva. Ainda muito jovem, aos 16 anos, toma consciência de que o caminho de busca da Pedra Filosofal de feição metafísica é um engodo, sendo possível apenas a mancha da letra na superfície da página:

*Mancha*

Tenho 16 anos  
Sou viúva  
De família azul  
De cabelos esvoaçantes  
(E nada rebeldes).  
Sou genial sob todos os pontos de vista,  
Inclusive de perfil  
A poesia é uma mentira, mora.  
Pelo menos me tira da verdade relativa  
E ativa a circulação consangüínea  
A Pedra Filosofal é um tanto ou quanto besta  
Plutarcoplatañopauto  
Plutãoturcotão pauto  
Platocotãopuloplau  
  
Desisto: tenho 16 anos.  
E perdi-me agora rabiscando-te

(Cesar, 1998: 35)

A poesia tira da verdade relativa e Ana não desistiu de perder-se em rabiscos: sua ‘máquina de produzir sentido’ e dissipar a universalidade divina e a personalidade humana, em favor de singularidades assubjetivas. Porque “basta que nos dissipemos um pouco, que saibamos estar na superfície, que estendamos a pele como um tambor, para que a ‘grande política’ comece”(Deleuze1988:76). A grande política da produção do sentido em função do não-sentido:

*Diálogo de surdos, não: amistoso no frio*

Atravanco na contramão. Suspiros no contrafluxo. Te apresento

a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo.

( César,1998)

Só assim, na contramão, no contrafluxo, sem segredos, a poeta constrói uma ética que se constitui ligada a uma perspectiva afirmativa em relação ao devir. Ana Cristina descobre a vida como fendida em si mesma, e por isso, não fabrica ideais ancorados na altitude divina ou na profundidade humana. Aceita a vida como processo de demolição e aproveita-a como motivo de intensificação e afirmação, associando-a a um não sentido, a essa fissura, que outra coisa não é, senão uma ‘máquina’ de produção de sentido, onde se esquia do igual, do limite, do Mesmo:

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura de verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o primeiro side-car anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado. Charlie’s Angel rumando a toda para o Lagos, Seven Year Itch, mato sem cachorro. Pulo pra fora ( mas meu salto engancha no pedaço de pedal? ), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta.” (César, 1998).

A fissura se configura, portanto, como uma espécie de potência de-fora do pensamento que, ao mesmo tempo em que dificulta a ação – “(mas meu salto engancha no pedaço de pedal?)” – pois revela uma impotência que lhe é própria e constituinte, força a pensar, empurra para criação, abre a possibilidade para a contra-efetuação: “Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta”. O ato de pensar, que equivale a criar, tal como o vê Deleuze, nunca é tomado como podendo ser engendrado no próprio pensamento. Pensar é, antes de tudo, ser afetado pelo de-fora, involuntariamente afetado:

(...) a afirmação da fissura do sem fundo, do a-fundamento, da casa vazia ou do não-sentido de onde se é forçado a se lançar e a se arriscar

no pensamento e na vida é o que torna possível fazer do de-fora a própria condição para se criar o mais radical pensamento da imanência, este pensamento colado à vida, que escapa à inação e se constitui desde sempre como criação: um dizer sim ao mundo, em vez de sucumbir às figuras do niilismo diagnosticadas por Nietzsche. É o que possibilita dizer que estamos muito próximos de algo que Deleuze pensa em relação com a literatura moderna: a afirmação trágica nietzschiana. Pois a vida, e o pensamento como atividade vital, são tornados possíveis pela fissura, pela morte coextensiva à vida).(Gomes, 2000: 139).<sup>4</sup>

A obra de Ana Cristina promove essa aliança do pensamento com a vida. Pensamento para o qual o sentido é pensado como produzido, puro efeito. Pensar o de-fora como categoria imanente – fissura, desmoronamento, não-sentido, casa vazia – é portanto uma questão vital de crença no mundo. É aceitar os devires – *avião, cigana, separatista protestante, melindrosa basca com fissura da verdade* – que se encadeiam no que Deleuze chama de ‘estrutura dupla do acontecimento’:

Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente, porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal (...); ou melhor, que não há outro presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que é preciso chamar a contra-efetuação (Deleuze, 1988: 154).

Ana Cristina Cesar não se instalou num estado de negação passiva da existência, como podemos verificar em trechos de sua correspondência publicada, em que

---

<sup>4</sup> GOMES, Orlando. “Deleuze, literatura e afirmação ontológica” In: Daniel Lins et alii (orgs). *Nietzsche e Deleuze: Intensidade e paixão*. RJ: Relume-Dumará, 2000, p. 139



encontramos uma Ana Cristina sempre às voltas com projetos mirabolantes de produção. À amiga Ana Candida chega a propor de Londres, através de carta, a publicação da correspondência trocada entre as duas em um livro:

Você não me irrita ‘falando de você sem parar’, mas ainda imagino editar nossa correspondência completa, aperfeiçoando os personagens. Acontece que de repente, aperfeiçoar o personagem meio que elimina uma ternura, sabe como é? Eu sempre acabo tendendo para eliminações, porque a ternura cruza irremediavelmente com o self-pity, vício lamentável (que eu tenho). Os metafísicos não têm o menor self-pity: funcionam na convenção cortês. Curto muito. É bom curtir sem identificações pronunciadas. Mas acabo correndo para autobiografia. Penso (sem parar) em escrever, acho até que estou escrevendo mais que nunca, agora que tenho dinheiro no banco and a room of own’s own...Mas tenho horror da carreira de escritor (César, 1999: 269).

Tudo ela transformava em escrita, mas não se acreditava uma escritora, porque escrever para ela era um fluxo entre outros fluxos vitais.<sup>5</sup> Viver e escrever (sem parar) faziam parte de um mesmo estilo sem aperfeiçoamento, pois como diz a Ana Candida, “aperfeiçoar o personagem meio que elimina uma ternura”. Ana se serve das palavras, mas “criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o ‘tom’ a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua (...)”(Deleuze & Gattari, 2000: 228).<sup>6</sup> A literatura para Ana é invenção de procedimentos diferentes para a pesquisa da sensação. O estilo de Ana Cristina busca escorrer as percepções vividas numa espécie de sintaxe ininterrupta, o que daria a dimensão de um devir da língua<sup>7</sup>: “posso ligar minha cabeça

<sup>5</sup> Gilles Deleuze faz renascer a perspectiva nietzchiana de uma real e única relação intrínseca entre a arte, o conhecimento e a vida. Diante de um livro, pequena máquina a-significante coloca-se apenas um problema: “isso funciona, e como é que funciona” (2000: 16). O livro é uma pequena engrenagem numa máquina exterior muito mais complexa: “Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relação de corrente, contra-corrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política, etc.” (*ib.*: 17).

<sup>6</sup> Na concepção deleuziana, “a arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríple organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem” (*id, ib.*, p. 228)

<sup>7</sup> Para Deleuze a criação sintática é o devir da língua: “não há criação de palavras, não há neologismos que valham fora dos efeitos de sintaxe nos quais se desenvolvem. Assim, a literatura apresenta já dois

num ritmo e desfiar discursos inteiros que ouço mentalmente. Perfeito domínio da sintaxe. Sintaxe sobretudo. Me distraio muito com essas coisas. Mas não tenho pique de escritor, paro tudo pelo meio, me disperso” ( César, 1999: 269).

A dispersão de Ana é seu estilo literário e seu estilo de vida. A palavra em seu texto é física e afeta imediatamente o corpo, a pele, em que deslizam histórias pessoais impossíveis de serem contadas. Em seu depoimento de 1983, no Curso “Literatura de mulheres no Brasil”, publicado no volume *Crítica e Tradução*, acompanhamos sua reflexão sobre esse discurso diferente definido como literatura, para o qual ela julgava não ter pique, diante da fragmentação constitutiva de seu modo de existência:

[texto] é a materialidade. Você achar que aquilo esconde uma outra coisa... Não acredito que esconda, acho que a poesia revela, pelo contrário. Ela não esconde uma verdade por trás ou uma via íntima por trás. Mas é também a dificuldade de quem produz, quer dizer, sempre, quando você escreve, tem sempre uma história que não pode ser contada, entende, que é basicamente história, a história da nossa intimidade, a nossa história pessoal. Essa história, ela não consegue ser contada. Se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou. (...) O que é a 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 e é diferente do nosso discurso usual, que é diferente da correspondência, que é diferente do diário? Mesmo que eu pegue um diário, como tentei fazer, mesmo que eu pegue um diário e coloque ali como literatura, mesmo assim continua a haver uma história que não pode ser contada. É um tormento e, de repente, é engraçado também. Você não pode contar... (César, 1999: 262).

É justamente essa história impossível de ser contada que expõe o não-sentido que Ana transmuta como afirmação trágica da vida. Em termos deleuzianos, trata-se de

---

aspectos, quando opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também quando opera a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de sintaxe. ‘A única maneira de defender a língua é atacá-la... Cada escritor é obrigado a fabricar para si uma língua...’. Dir-se-ia que a língua é tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos.” (In: *Crítica e clínica*, p. 15)

afirmar que a vida possua a fissura ideal, que se passa nas bordas deste não-sentido e que seja “obviamente, um processo de demolição”. A criação literária significa, por si só, tanto para Kafka, Fitzgerald, Lowry, como para Ana Cristina Cesar, intensificação da linha de fuga, contra-efetuação. Processo pelo qual se pode traçar as linhas de vida:

Se perguntamos porque não bastaria a saúde, por que a fissura é desejável é porque talvez, nunca pensamos a não ser por ela e sobre suas bordas e que tudo o que foi bom e grande na humanidade entra e sai por ela em pessoas prontas a se destruir a si mesmas e que é antes a morte do que a saúde que se nos propõem. (...) a fissura não é nada se não compromete o corpo, mas ela não cessa menos de ser e de valer quando confunde sua linha com a outra linha, no interior do corpo. (...) Não se apreende a verdade eterna do acontecimento a não ser que o acontecimento se inscreva também na carne; mas cada vez devemos duplicar esta efetuação dolorosa por uma contra-efetuação que a limita, a representa, a transfigura ( Deleuze, 1988:164).

A escrita de Ana Cristina. não lida com pontos fixos, mas com experiências simultâneas de sentido e não – sentido, “caosmo”, experimentação e criação: fuga e desterritorialização. As desterritorializações estão em toda parte, tudo foge o tempo todo, podendo, no entanto, ser absorvido em mecanismos de reterritorialização ou de destruição. A simpatia de Ana C. pela literatura anglo-americana, sua proximidade com ela, deve-se ao fato de ela a valorizar como um processo de experimentação. Uma experimentação aproximativa com a linha do de-fora, que cria vida lidando com processos de decomposição, de loucura e de morte. No livro *Cenas de abril* há um texto em prosa, precedido de uma longa epígrafe de Dr. Sax de Jack Kerouac, cujas frases iniciais são uma tradução do texto do autor americano, que será incorporado como personagem no texto-delirante de Ana C.:

Na outra noite sonhei que estava sentada no meio-fio com papel, lápis e assobios vazios me dizendo: ‘Você não é Jack Kerouac apesar das assombrações insistirem em passar nas bordas da cama exatamente como naquele tempo’. Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecidas. O tempo se fazia ao contrário. De noite não dormia enquanto meus olhos viam as luzes dos automóveis velozes no teto. Quando me virava de bruços vinha o diabo e me furava as costas com o punhal de prata. As mãos se interrompiam à meia-noite quando chegava o anjo mais escuro que o

silêncio. Não havia mais sonho e eu e o Jack brincávamos de paixão escondida. ( Cesar, Cenas de abril).

‘Na outra noite no meio-fio’ carrega um desejo de não-sentido, que não é outra coisa senão produção apoteótica de sentido. Tempo se fazendo ao contrário frente ao acontecimento. Movimento, criação, contra-efetuação: devir-ativo.

A máquina de expressão de Ana C. despedaça as formas, marca as rupturas e as ramificações novas. Poemas, cartas, traduções, prosa poética, diários íntimos multiplicam sentidos rizomáticos. A correspondência mantida com as amigas e ex-professoras da PUC, Clara Alvim, Heloísa Buarque de Hollanda, Cecília Londres e Ana Candida Perez, entre 1976 e 1980, e recentemente publicada, deixa claro o seu exercício permanente no campo da criação literária. As cartas de Ana C. integram sua máquina de escritura e não se separam de sua produção poética, na qual encontramos livros seus que tomaram naturalmente emprestada a forma epistolar, como é o caso de *Correspondência Completa*, publicado em 1979, e composto por uma única carta, endereçada a “My dear” e assinada por Júlia. Sobre esse livro dirá em carta pessoal enviada da Inglaterra, onde fazia seu mestrado em Tradução Literária, para Cecília Londres: “Mas não escrevo literatura. Como você bem percebeu, a carta inventada no livrinho é uma construção artificial, ou melhor, é uma coisa que elude o amor, a frase-chave é ‘não consigo explicar minha ternura’”, então fico seca, retinta, quase folclórica. Até nova ordem não espalhe” (César, 1999: 171). As cartas de Ana tornam-se um mapa, um plano de vida traçado muito cedo. Segundo o amigo Ítalo Moriconi, Ana C. repetia sem cessar o gesto de escrever, como um tique nervoso:

Gesto de escrever com a mão vazia, fechada sobre si mesma como se empunhasse o lápis, percorrendo a superfície que estivesse mais próxima, mesa de bar, espaldar de cadeira, as próprias pernas. Os móveis todos viravam folhas de papel. Ana deitando sobre eles sua literatura virtual. Enquanto durasse a conversação, ela estaria assim, (...) perdia-se em arabescos cegos, fingindo escrever. Gesto obsessivo que nascia da exibição da intimidade mas queria açambarcar o mundo (Moriconi, 1996: 75).

As cartas, como o gesto de escrever com a mão vazia sua literatura virtual, são linhas de fuga criadoras. O estilo de vida de Ana Cristina se transforma numa estética. Caso de devir sempre em via de fazer-se, e, que extravasa qualquer matéria vivível ou

vivida (Deleuze, 1997: 11). Como se pode acompanhar em sua correspondência da qual destacamos os seguintes trechos:

(...) sou tão oblíqua – é raro eu Ter explosões ou sinceridades imediatas, a espontaneidade ainda é um trajeto difícil (estou dizendo isso mas esta carta saiu direto, a jato, nunca te escrevi tão fluente e espontâneo, as coordenações, porém, além de espontâneas são conscientes, gosto de coordenações emendadas (César, 1999: 104).

Preciso acabar com essa mania de transformar carta em diário íntimo, pesado, minucioso (cf. diários íntimos fictícios, in Antologia) (...) Ai como sou minuciosa. Mas pra que acabar com manias? Não estou mesmo muito boa: estou agora pondo em questão o meu texto. Metalinguagem é dor de corno; é doença; foda-se a metalinguagem da intimidade (a literária é – será? – outra história. Que achas?) (César, 1999: 117).

É engraçado como a correspondência (não a ausência!!!) dá nostalgias (reparei que me atropelo e gaguejo um pouco e corto palavras e anacolutos pintam quando falo). É como se eu pudesse dizer melhor, mais limpo, mais completo, MAIS OUSADO ao escrever. Talvez seja engano. Não adianta, sou fascinada pelas letras (César, 1999, p. 184).

As letras e a vida fazem rizoma em sua heterogeneidade: não há imitação nem semelhança, só atropelos e gagueiras e cortes. Abandona-se a metafísica da representação, afirma-se a fissura metafísica incorporal e estabelece-se uma relação de exterioridade entre o pensamento e a verdade: “Como se o único alívio fosse imaginar uma grande literatura que as arrebatasse e arrebeentasse [as pessoas], um texto que já nascesse impresso e divulgado direto da minha cabeça para a úlcera dos outros” (César, 1999: 165). A literatura como empreendimento de saúde. Qualquer coisa assim como

Discurso fluente como ato de amor  
incompatível com a tirania  
do segredo

como visitar o túmulo da pessoa  
amada

a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão que não pode ser nomeada (como uma carta fluente e “objetiva”).

a chave, a origem da literatura

o “inconfessável” toma forma, deseja tomar forma, vira forma

mas acontece que este é também o meu sintoma, “não conseguir falar” = não ter posição marcada, idéias, opiniões, fala desvairada.

Só de não- ditos ou de delicadezas se faz minha conversa, e para não ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para mim o limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de meu (discurso) este resíduo.

Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo).

(César, 1998: 128).

Sem posições marcadas, alguma gagueira e fala desvairada. De não-ditos e de delicadezas, de resíduos e do contorno de uma sintaxe ergue-se a obra de Ana Cristina Cesar. Escrita de entradas múltiplas que se propõem apenas à experimentação e cujo funcionamento é um fluxo entre outros. Tensão na borda. Limiar da paixão pelas letras nas quais se processa toda a lógica do sentido de sua produção literária.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CESAR, Ana Cristina. A teus pés.(prosa/poesia) Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles: Ed. Ática, 1998
- . Inéditos e dispersos (poesia/prosa). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles: Ed. Ática, 1998.
- . Crítica e tradução. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; Ed. Ática, 1999
- . Correspondência Incompleta. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs. (vol 1) São Paulo: Ed 34, 2000

- Kafka: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- O que é a filosofia? São Paulo: Ed. 34, 2000
- DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. São Paulo: Ed. 34, 1997
- Conversações. São Paulo: Ed. 34, 2000
- Lógica do sentido. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988
- MORICONI, Ítalo. Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. “Deleuze e a literatura” In: Matraca, nº 12, 2º semestre de 1999.