

MODOS DE USO: APROPRIAÇÕES DA FORMA DIÁRIO POR MACHADO DE ASSIS E ANA C.

FERNANDA CARDOSO

Universidade Federal Fluminense
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Este texto busca aproximar três textos literários forjados sob a forma de diário, analisando como neles se dá o uso de estruturas e características específicas da escrita diarística para compor narrativas ficcionais. Para tanto, é fundamental o pensamento de Maurice Blanchot, em "O diário íntimo e a narrativa", e o de Michel Foucault, em "A escrita de si". Assim, estabelecemos uma relação entre o último romance de Machado de Assis, *Memorial de Aires*, e dois poemas de Ana Cristina Cesar, "24 de maio de 1976" e "25 de maio de 1976". Além da escrita em forma de diário, destaca-se nesses textos as referências a outros textos, ou seja, a forte presença da intertextualidade.

Palavras-chave: *Memorial de Aires*; romance brasileiro; Ana Cristina Cesar; poesia brasileira; diário.

MODES OF USE: APPROPRIATION OF DIARY'S FORM BY MACHADO DE ASSIS AND ANA C.

Abstract: This text seeks to approximate three literary texts forged in the form of a diary, analyzing how the use of structures and features specifics of the diary's writing happens in order to compose fictional narratives. To do so, Maurice Blanchot's, in "The Personal Diary and Narrative", and Michel Foucault's, in "Writing the Self", thoughts are fundamental. Thus, we have established a relationship between Machado de Assis' last novel, Counselor Ayres' Memorial, and a couple of poems by Ana Cristina Cesar, "24 de maio de 1976" e "25 de maio de 1976". In addition to diary's writing, it stands out in these texts the references to other texts, i.e., the strong presence of intertextuality.

Keywords: Counselor Ayres' Memorial; Brazilian novel; Ana Cristina Cesar; Brazilian poetry; diary's writing.

Introdução

O diário é um gênero textual de caráter intimista que, em geral, consta de

relatos em ordem cronológica de acontecimentos verídicos escritos em primeira pessoa, com linguagem informal e vocabulário simples. Suas páginas transbordam subjetividade e espontaneidade e, não raro, contam com a presença de vocativos. Segundo o crítico e escritor Maurice Blanchot (2005, p. 273), o "interesse do diário é sua insignificância": "Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado". O fragmento é do texto "O diário íntimo e a narrativa", em que ele cita, entre outros, os diários do crítico francês Charles du Bos, do pintor Eugène Delacroix e dos escritores Maurice Barrès, Virginia Woolf e Henri-Frédéric Amiel para afirmar que o artista "só pode escrever o diário da obra que ele não escreve. Vemos também que esse diário só pode ser escrito tornando-se imaginário, e imergindo-se, como aquele que escreve, na irrealidade da ficção. Essa ficção não tem, necessariamente, relação com a obra que se prepara" (BLANCHOT, 2005, p. 276-277).

A partir dessa afirmação, portanto, de que o escritor jamais escreve um diário da obra que ele ou ela de fato escreve, mas sempre um outro, imaginado, ficcionalizado, busco aproximar três textos literários forjados sob a forma de diário. Ou seja, pretendo analisar aqui três exemplos de uso das estruturas e características da escrita diarística para compor narrativas ficcionais. Sendo assim, num primeiro momento trataremos de *Memorial de Aires* (1908), último romance de Machado de Assis, e depois de dois poemas de Ana Cristina Cesar, em que a escritora vampiriza¹ uma crônica machadiana.

Diz-se que o *Memorial de Aires* seria a mais autobiográfica das obras de Machado de Assis (1839-1908), dada principalmente a possível correspondência entre a personagem D. Carmo e D. Carolina,² sua esposa falecida em 1904. Além disso, podemos apontar a similitude dos sobrenomes

1 No livro *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (Chapecó: Argos, 2003), Maria Lúcia de Barros Camargo cunha, a partir de um verso de Ana, o conceito de "vampiragem". Sua ideia se assemelha à da intertextualidade e é usada especificamente para definir o recurso de citação ou apropriação, na maioria das vezes não declarada, de fragmentos de outros autores de que a poeta lançava mão.

2 Mário de Alencar (2015, p. 267) escreve em carta a Machado datada de 16 de dezembro de 1907: "*Memorial de Aires* tem a mesma força, a mesma novidade, e tem mais que os outros, com exceção de *Esau e Jacó* e *Dom Casmurro*, o apuro da perfeição, e, sem exceção de nenhum outro, uma parte grande e admirável, que é efeito da colaboração de um sentimento novo, o mesmo que fez o soneto 'A Carolina' e que nestas páginas traçou aquela figura verdadeira e sagrada de Dona Carmo. O mundo poderá admirá-la e há de admirá-la como criação de arte; eu, que adivinhei o modelo, li-o comovido, cheio de respeito pela doce evocação".

Assis e Aguiar e a possibilidade de o conselheiro Aires do título ser uma espécie de *alter ego* do próprio escritor. Talvez por isso o romance seja considerado por muitos seu testamento estético. Fato é que os dois últimos livros do nosso maior romancista – este que aqui leremos e *Esau e Jacó* (1904) – trazem um tom menos cético ou pessimista, diferente daquele observável nos anteriores, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) ou *Dom Casmurro* (1899). Ainda é possível dizer, sobre a relação entre os dois últimos romances, que neles Machado exerce, com potência máxima, a estratégia do "autor suposto".

A propósito desse motivo, e entendendo-o como contraparte de um "autor efetivo", Abel Baptista cita a advertência inicial de *Esau e Jacó*, cujo texto indica que a narrativa fora escrita por um certo conselheiro Aires. Inclui-se aí a figura de um "editor", que teria encontrado os cadernos manuscritos por Aires após sua morte e percebido a diferença entre seis cadernos numerados e um sétimo, sob o título *Último*. Este era mais grosso que os demais e não fazia parte do *Memorial*, "diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis" (ASSIS, 1985, apud BAPTISTA, 2003, p. 142).

Assim, o *Memorial* e a narrativa [o caderno *Último*] são dois produtos distintos do engenho do conselheiro, mas, se no primeiro o seu estatuto fica claro, no segundo as coisas complicam-se: não se sabe o que Aires pretendia com ele, e Aires está morto, nada pode esclarecer. [...] Aires aparece, é certo, mas bem diferentemente, figura como personagem: que mantém, para cúmulo, um "memorial", onde faz diversas anotações, sem que o *Memorial* que compunha os seis primeiros cadernos abrigasse, por sua vez e a fazer fé no "editor" (que o *Memorial* não está ainda publicado), qualquer referência à narrativa. Em suma, o conselheiro Aires não é narrador. (BAPTISTA, 2003, p. 142).

Cabe mostrar aqui, portanto, algumas diferenças entre autor suposto e narrador. Baptista lembra a distinção feita por Benjamin entre a narrativa e o romance, na qual o surgimento de um significa a morte da outra. Nesse sentido, o narrador retiraria da experiência, sua ou de terceiros, a matéria de sua história; ao passo que o romancista escreveria, só, um texto para destacar singularidades na descrição de uma vida. Segundo Baptista, portanto, "autor suposto e narrador serão sempre duas entidades estruturalmente inconfundíveis, já que este se constitui na ficção de contar uma experiência individual, enquanto aquele surge para, pela ficção, proclamar a narrativa

dessa experiência romanescamente interessante" (BAPTISTA, 2003, p. 141).

Desse modo, podemos dizer que os derradeiros romances assinados por Machado de Assis têm como autor suposto o conselheiro Aires. Isso não choca particularmente, visto que em *Dom Casmurro* o autor suposto é o personagem-título, tanto quanto em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Na verdade, a diferença entre Brás Cubas e Aires é que este escrevera seu romance em vida, mas o texto só seria publicado após a sua morte. Outra diferença entre o autor Aires e os demais autores supostos das obras machadianas é que ele aparece na narrativa que supostamente escrevera sem que isso abalasse em nada seu estatuto de autor. Assim, existe, em *Esau e Jacó*, "um narrador que diz 'eu', que trata o conselheiro Aires como um 'ele', que divaga, comenta, interpela o leitor, em suma, [...] um narrador em que parece estar vivo o espírito e o estilo de Brás Cubas" (BAPTISTA, 2003, p. 142). Esse Aires, que é ao mesmo tempo autor suposto e personagem em *Esau e Jacó*, retorna no *Memorial de Aires* – parte do conteúdo dos diários que compunham os seis cadernos, postumamente editados – como autor efetivo, personagem-título e narrador cuja obra tem por matéria a experiência de seus últimos anos de vida.

Sendo assim, podemos dizer que, ao abrirmos o *Memorial*, sabemos estar em posse de um livro do grande romancista, poeta, cronista, dramaturgo, contista, folhetinista, jornalista e crítico literário Machado de Assis, que em 1908 já contava com nove romances e um sem-número de contos e crônicas publicados, havia fundado e presidia a Academia Brasileira de Letras, e ademais tornara-se viúvo havia quatro anos. No entanto, tal narração em forma de diário, Machado afirma, não é obra diretamente sua, mas de Aires, conselheiro recém-aposentado, viúvo, que vivera trinta e cinco anos na Europa em trabalho diplomático e voltara a viver no Rio de Janeiro em janeiro de 1887, onde esperava terminar de envelhecer e então morrer. No início da narrativa, portanto, o conselheiro está há um ano de volta ao Rio e escreve.

Já no caso de Ana Cristina Cesar (1952-1983), poeta que integrou a chamada "Poesia Marginal" ou "Geração Mimeógrafo", as práticas do diário e da correspondência estiveram desde sempre no centro de sua poética, tanto quanto nas de seus companheiros de geração. Segundo ela, esses são os primeiros tipos de produção escrita que a maioria das pessoas tem; principalmente para as mulheres: "numa perspectiva feminista, em que você está interessada em mulher, você saca que as mulheres, historicamente, elas começaram a escrever no âmbito particular. Toda produção feminina inicial foi feita dentro do lar. Então, ela começou a escrever carta, escrevia o seu diário" (CESAR, 2016a, p. 306). O que, portanto, advém de seu trabalho é um

desejo mais que confesso de tensionar e subverter esses gêneros, integrando-os à poesia. Desde seus primeiros poemas tornados públicos, como os presentes na antologia *26 poetas hoje* (1976), organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, a ficção diarística se faz presente: em "Simulacro de uma solidão" marcam-se datas aparentemente aleatórias justapondo, por exemplo, 30 de agosto a 9 de setembro e, mais adiante, 30 de janeiro a 8 de julho; em "Jornal íntimo", as datas se concentram no mês de junho, de 25 a 30, com os dias embaralhados entre si; "Arpejos" não traz marcação de datas mas é dividido em três partes numeradas que se conectam por expressões como "Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia" e "Passo o dia a recordar o gesto involuntário" (HOLLANDA, 2007, p. 143).

O par de poemas que adiante leremos foram publicados pela primeira vez em 2008, no livro *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*, sob organização de Viviana Bosi. Segundo Armando Freitas Filho, os textos desse volume encontravam-se no arquivo que a poeta confiou a ele, a "pasta rosa", e faziam parte de uma seção chamada "Prontos mas rejeitados": são prosas e poemas escritos principalmente nos anos 70 e que foram cortados de seu primeiro livro, o fininho e independentemente publicado³ *Cenas de abril* (1979). Assim, em "24 de maio de 1976" e "25 de maio de 1976", Ana C. traz a leitura de Machado como ocorrência de seu diário fictício e emula, a sua maneira, a "leitora" a que ele tanto se referia. Cabe notar, como no caso já referido do *Memorial*, este ou aquele detalhe autobiográfico: em 1976, além de intensas atividades jornalística, editorial e de tradução, Ana Cristina atuava como professora de língua portuguesa e literatura no 2º grau do Instituto Souza Leão e no Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, ambos no Rio de Janeiro.

O *Memorial de Aires* e a prática da citação

Em entrada datada do dia 5 de fevereiro de 1888, o conselheiro Aires diz, num ótimo exemplo da tão discutida ironia machadiana, que "nada há pior que a gente vadia, – ou aposentada, que é a mesma coisa; o tempo cresce e sobra, e se a pessoa pega a escrever, não há papel que baste" (ASSIS, 2015). Já em 30

3 Cito Ana C. (2016, p. 186) sobre a produção poética de sua época: "[E]mbora surpreendentemente intensa e viva dentro da situação política atual, tem sido imprimida e distribuída marginalmente, em reduzidas edições custeadas pelo autor, que passam de mão em mão ou são vendidas em raras livrarias".

de setembro, também de 1888, opera-se grande episódio desta ironia de que aqui falamos. Machado aponta, via diário que se quer, como sabemos, imagem nítida da "vida real", a inverossimilhança dessa mesma vida – que é, neste caso, como também sabemos, ficção. A fim de cumprir tal empreendimento, Aires escreve:

Se eu estivesse a escrever uma novela, riscaria as páginas do dia 12 e do dia 22 deste mês. Uma novela não permitiria aquela paridade de sucessos. Em ambos esses dias, – que então chamaria capítulos, – encontrei na rua a viúva Noronha, trocamos algumas palavras, vi-a entrar no bonde ou no carro, e partir; logo dei com dois sujeitos que pareciam admirá-la. Riscaria os dois capítulos, ou os faria muito diversos um de outro; em todo caso diminuiria a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra de imaginação.

[...] Tudo isso repugna às composições imaginadas, que pedem variedade e até contradição nos termos. A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de atos e meneios, como nas recepções, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma coisa. (ASSIS, 2015)

Apesar do olhar autocrítico a respeito do próprio hábito, Aires mantém este diário cúmplice no qual não apenas anota seus dias de velhice na intenção de preservá-los, para lembrar Blanchot, relatando fatos de sua vida cotidiana, como também reflete sobre os outros e sobre si. Ao mesmo tempo, contudo, discorre sobre leituras, escritos, correspondências trocadas e, não raro, sobre o ato mesmo de escrever – por exemplo, em 12 de fevereiro de 1889, às onze da noite, quando anota: "Antes de me deitar, reli o que escrevi hoje ao meio-dia, e achei o final demasiado cético. A mana que me perdoe" (ASSIS, 2015).

Dessa forma, no romance, que dá conta de dois anos na vida do velho Aires, encontram-se tanto inscrições factuais, que tratam de transmitir algum acontecimento com linguagem simples e pouco elaborada, quanto pensamentos e reflexões que duram páginas e páginas e que, muitas vezes, expressam o que ele não diz a seus interlocutores na "vida real". Como exemplos do primeiro caso, cito a entrada referente ao dia 17 de junho, que diz apenas "O Barão de Santa-Pia está mal, muito mal" (ASSIS, 2015); a de 18 de julho, onde se lê que "Tristão chegou a Pernambuco; esperam por ele a 23" (ASSIS, 2015); e ainda a de 2 de outubro: "Estou melhor, mas choveu e não saí" (ASSIS, 2015); todas do ano de 1888. Como exemplo do segundo, temos a inscrição de 1º de julho do mesmo ano, acerca de uma conversa com o amigo

Aguiar: "Isto não foi ele que me disse nem ninguém; eu é que o adivinho e escrevo aqui para mostrar a mim mesmo o que é fácil de ver" (ASSIS, 2015).

O que mais nos interessa, nos termos deste texto, porém, é o procedimento de intertextualidade que Machado opera através do ávido leitor que é o conselheiro Aires, que de certa maneira parece compreender a própria vida como composição literária. Esse movimento nos é transmitido através da citação de autores e poetas célebres, ao mesmo tempo que despende um olhar estetizante sobre o que ele ou seus interlocutores falam/escrevem. Dessa forma, Aires comenta a escrita de seus amigos, como na passagem de 4 de fevereiro de 1888 na qual, tratando do casal Aguiar e de versos apaixonados que D. Carmo possivelmente houvera escrito ao marido, diz que

Um e outro gostavam de versos, e talvez ela tivesse feito alguns, que deitou fora com os últimos solecismos de família. Ao que parece, traziam ambos em si um germen de poesia instintiva, a que faltara expressão adequada para sair cá fora.

A última reflexão é minha, não do Desembargador Campos, e leva o único fim de completar o retrato deste casal. Não é que a poesia seja necessária aos costumes, mas pode dar-lhes graça. (ASSIS, 2015).

Em outros momentos, ainda, o conselheiro arrisca versos para si mesmo, como na entrada abaixo, datada de 6 de outubro de 1888:

Mana Rita, mana Rita,
Foi a última visita.

E o resto do poema em prosa, que a minha musa não dá para mais. [...] Ao café, mana Rita contou-me algumas anedotas de Andaraí, aonde a fui levar, seriam dez horas, e donde voltei para escrever isto, acabar e repetir como principiei:

Mana Rita, mana Rita,
Foi a última visita. (ASSIS, 2015).

Ou em 26 de março do ano seguinte, a respeito de Tristão, filho postigo do casal Aguiar, e de Fidélia, a jovem e bela viúva Noronha: "Soubesse eu fazer versos e acabaria com um cântico ao deus do amor; não sabendo, vá mesmo em prosa: 'Amor, partido grande entre os partidos, tu és o mais forte partido da terra...' Lerei esta outra página aos dois moços, depois de casados" (ASSIS, 2015). As aspas do texto, ao que parece, citam o próprio Aires. Há vezes,

porém, em que ele cita e/ou comenta passagens de grandes escritores, como numa das primeiras cenas do *Memorial*, em que o narrador e sua irmã Rita, após encontro fortuito com Fidélia, apostam sobre a possibilidade de esta vir a se casar novamente. O conselheiro, então, lembrando-se de Goethe, diz:

– Mana, você está a querer fazer comigo a aposta de Deus e de Mefistófeles; não conhece?

– Não conheço.

Fui à minha pequena estante e tirei o volume do *Fausto*, abri a página do prólogo no Céu e, li-lha, resumindo como pude. Rita escutou atenta o desafio de Deus e do Diabo, a propósito do velho Fausto, o servo do Senhor, e da perda infalível que faria dele o astuto. Rita não tem cultura, mas tem finura, e naquela ocasião tinha principalmente fome. Replicou rindo:

– Vamos almoçar. Não quero saber desses prólogos nem de outros [...] (ASSIS, 2015).

Dessa maneira, Machado escancara o caráter intertextual da obra ao mesmo tempo que, por se tratar de romance em forma de diário, apresenta a nós leitores as referências literárias de que se nutria o espírito do velho Aires. Ele lê Goethe e Dante – em 1º de agosto de 1888 escreve que "Deus, quando quer ser Dante, é maior que Dante" –, Thackeray, Lamartine e Ernest Renan; menciona os romanos Plínio e Apolinário, o poeta grego Teócrito e o historiador e gramático João de Barros; cita Camões e o renascentista português Bernardim Ribeiro; e se apoia, principalmente, em P. B. Shelley para contar e lamentar-se do amor que passa a dedicar a Fidélia:

Eu, depois de alguns instantes de exame, eis o que pensei da pessoa. Não pensei logo em prosa, mas em verso, e um verso justamente de Shelley, que relera dias antes, em casa, como lá ficou dito atrás, e tirado de uma das suas estâncias de 1821:

I can give not what men call love.

Assim disse comigo em inglês, mas logo depois repeti em prosa nossa a confissão do poeta, com um fecho da minha composição: "Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena!"

Esta confissão não me fez menos alegre. (ASSIS, 2015).

Esta citação à Shelley é retomada várias vezes no diário, de forma que

para sobre a narrativa como uma espécie de epígrafe. Aires reafirma, em 4 de abril de 1888, que para lograr casar-se com Fidélia "era preciso não haver esquecido o que aprendi, mas esqueci, – tudo ou quase tudo. *I can not, etc.* (Shelley)" (ASSIS, 2015); e em 17 de agosto do mesmo ano: "Os olhos que pus na viúva Noronha foram de admiração pura, sem a mínima intenção de outra espécie, como nos primeiros dias deste ano. Verdade é que já então citava eu o verso de Shelley, mas uma coisa é citar versos, outra é crer neles" (ASSIS, 2015). Assim, o poeta romântico que lê – tal qual o diário que escreve – faz as vezes de companhia constante e amigo, com quem Aires divide suas emoções. E mesmo após o casamento de Fidélia com Tristão, o conselheiro recorre mais uma vez ao inglês, em 18 de julho de 1889: "Sentou-se no canapé e ficamos a olhar um para o outro, ela desfeita em graça, eu desmentindo Shelley com todas as forças sexagenárias restantes. Ah! Basta!" (ASSIS, 2015).

Podemos dizer, ainda, que através do movimento de citação direta de textos e autores no corpo desse diário, Machado faz lembrar os *hupomnêmata* de que fala Foucault em "A escrita de si" (1983). Neste texto célebre, o filósofo francês afirma que, nos séculos I e II, um dos princípios tradicionais das "artes de si mesmo" é o treino "de si por si mesmo", ou *askêsis*, e que, dentre todas as formas que esse treino tomava, o hábito de escrever para si e para o outro desempenhava papel de considerável importância. Segundo ele, esse tipo de escrita figurava sob duas formas: os *hupomnêmata* e a correspondência.

Esses *hupomnêmata* seriam livros de contabilidade ou cadernetas individuais que, com o tempo, passaram a ser comumente utilizados como livro de vida ou guias de conduta por um público culto. Ainda de acordo com Foucault (2004, p. 147), neles "se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas". Ele, então, faz duas observações a respeito dos *hupomnêmata*: que, por um lado, não têm como objetivo servir de suporte à memória – "Eles não se destinam a substituir as eventuais falhas de memória. Constituem de preferência um material e um enquadre para exercícios a serem frequentemente executados: ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com outros etc." (FOUCAULT, 2004, p. 148) –, e, por outro, se distinguem dos diários pois não constituem uma "narrativa de si mesmo" e tratam não de dizer o indizível, "não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si" (FOUCAULT, 2004, p. 149).

Os poemas-diário de Ana C.

Em texto intitulado "Nove bocas da nova musa", publicado em 25 de junho de 1976 no jornal *Opinião*, Ana Cristina Cesar afirma que a poesia produzida entre os anos 70 e 80 do século XX afasta-se do rigor construtivista de João Cabral de Melo Neto e que "não tem nada a ver" com movimentos de vanguarda como concretismo, neoconcretismo ou práxis; ao contrário, distancia-se da quebra sintática e de jogos ótico-verbais. Dessa forma, caracteriza-se por uma dicção de estilo mesclado, retomando a "lição moderna" de Baudelaire, que põe fim à rígida distinção dos estilos ao misturar "a visão poética problematizante com temas e expressões vulgares, criando assim uma tensão com esse convívio do sério e do coloquial" (CESAR, 2016b, p. 187). Ela ainda admite que

A nova poesia aparece aqui marcada pelo cotidiano, ali por brechtiano rigor. Anticabralina porém, não hesita em introduzir no poema a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhos perdas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia, a indignação política, a depressão sem elegância, sem contudo atenuar a sua penetração crítica. Tudo pode ser matéria de poesia. Sem as obrigações iconoclastas do modernismo, a poesia "pode dizer tudo" e revela inquietação ante essa abertura [...]. (CESAR, 2016b, p. 189).

Diante disso é possível dizer que a poesia que receberia a alcunha de "marginal" se aproxima, em parte, do que Blanchot (2005, p. 270) afirma sobre as características do diário íntimo, "que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser".

Nesse sentido, e de maneira mais que consciente, Ana C. se mune das formas do diário e da carta para constituir sua poética, imiscuindo um gênero no(s) outro(s) e jogando com o desejo biográfico⁴ do leitor. Na maior parte

4 De "Três cartas a Navarro", também em *Antigos e soltos*: "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

de seus poemas, mesmo os não datados, a dicção que utiliza é um meio-termo entre o íntimo, como segredos sendo sussurrados ao pé do ouvido, e a grandiloquência de uma poesia que conversa com autores dos mais diversos, como constatamos através do índice onomástico ao fim de *A teus pés* (Brasiliense, 1982). Nesse sentido, Annita Costa Malufe (2015, p. 59) diz que na poética de Ana Cristina Cesar "[e]ram os poemas na forma de gêneros íntimos que atendiam melhor à proposta da geração dos chamados poetas marginais, sendo diretos e, aparentemente, fáceis e comunicativos, ligados aos temas cotidianos, privados e banais".

No entanto, mesmo entre seus poemas que emulam a escrita dos diários, repletos de elementos cotidianos e rasteiros, falas do dia a dia, escritos com cara de anotações rápidas de eventos corriqueiros, o que ela procura comunicar não são fragmentos verídicos indiciais de uma intimidade particular e singularizada. Por conhecer muito bem a linha tênue que separa o lirismo – enquanto expressão derramada de um sujeito ou psicologia individual – da arte – entendida como elaboração estética que pode, sim, se utilizar das obsessões do artista na sua construção –, Ana lembra que "[e]xistem muitos autores que publicam seus diários mesmo, autênticos. Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção" (CESAR, 2016a, p. 295-296).

Aqui cabe alguma elucubração a respeito de *A teus pés*. O livro, o primeiro a sair por uma editora, é uma pequena antologia que conta com seus três outros livros publicados independentemente – o já citado *Cenas de abril* e *Correspondência completa* (ambos de 1979), e *Luvas de pelica* (1980), escrito e editado durante sua estadia na Inglaterra – além dos poemas inéditos sob o título de *A teus pés* e, por fim, um índice onomástico. Este índice traz nomes sagrados e consagrados da literatura brasileira, como Drummond, Manuel Bandeira e Cecília Meireles, as poetas americanas Elizabeth Bishop, Emily Dickinson e Gertrude Stein, a britânica Katherine Mansfield, de quem Ana traduziu, como dissertação de mestrado na Universidade de Essex, o conto "Bliss", e Grazyna Drabik, com quem verteu (pela primeira vez) para o português alguns poemas da polaca Wisława Szymborska. Sem esquecer de Walt Whitman, Billie Holiday, James Joyce e alguns amigos, como Francisco Alvim, Helô Buarque, Angela Melim e Katia Muricy.

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 [...]" (CESAR, 2013a, p. 316).

Segundo Ana Cristina (e de acordo com o que já observamos no *Memorial*), "[c]ada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim" (CESAR, 2016a, p. 305). Dessa forma, a função desse índice ao final do livro seria a de prestar uma homenagem aos autores incorporados por ela no seu processo de escrita.

Olha, todo autor de literatura faz isso, só que uns dizem e outros não dizem. [...] Você diz uma coisa e eu uso a tua frase igualzinho. Aí, por acaso, achei engraçado e coloquei, como se usasse uma frase tua, coloquei lá atrás o nome das pessoas de quem eu usei. Mas não é para entender melhor. Foi onde eu cruzei, quem eu citei, quem eu li, quem o texto namora, sabe? (CESAR, 2016a, p. 305-306).

Há que dizer que Machado não aparece nominalmente citado nessa espécie de cânone particular exposto pelo índice de Ana C., o que não significa, de modo algum, distância entre essas duas figuras da literatura nacional. A título de exemplo cito *Luvas de pelica*, no qual lemos "P.S. Li Brás Cubas verticalmente e me pôs low, quite low" (CESAR, 2013, p. 69), e "O ritmo e a tradução da prosa" – possível resultado da leitura vertical –, ensaio em que Ana Cristina apresenta duas traduções inglesas das *Memórias póstumas de Brás Cubas* e discorre sobre a imposição de um ritmo de narração, em prosa, que flui e retorna como uma melodia, uma corrente sintática que "organiza o mundo do romance e que teima também em organizar o nosso próprio mundo interior" (CESAR, 2016c, p. 412). As frases de Machado de Assis mergulham umas nas outras. Um exame microscópico revelará que cada frase está cuidadosamente ligada à seguinte, numa forma quase obsessiva em relação ao encadeamento explícito da frase – e nada fica solto, nesse nível. Numa dimensão mais ampla, os últimos romances do autor entram num jogo estilístico descontraído nos capítulos curtos, que oscilam entre a digressão e a trama, entre a arte de narrar uma história e, ao mesmo tempo, não a narrar (CESAR, 2016c, p. 413).

Não nos estenderemos aqui em discussões sobre tradução ou ritmo, que ficam aguardando outra ocasião. Em termos estritamente literários, porém, seria de se esperar uma maior interlocução entre Machado e Ana C., uma vez que o primeiro é sem sombra de dúvida o maior escritor brasileiro e a segunda, leitora apaixonada e poeta prodigiosa. Contudo, é só em 2008, com a já citada publicação de *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*, que o grande público conhece o par de poemas que abaixo reproduzo e nos quais a Autora – chamemos assim à mão que redige estes registros fictícios de dois dias no

fim de maio – opera movimentos similares aos do velho Aires:

24 de maio de 1976

Discussão na mesa do jantar. Assunto, o vazamento que molhou o corredor. Mamãe acha que papai é um mole. Papai pergunta por que ela mesma não vai tratar do assunto. Não dizem tudo o que pensam. Mamãe mandou atapetar quando papai viajava, surpresa. Há silêncio, curiosidade de saber o desenlace. Mamãe diz que projetou o filme para mais duas turmas. Papai diz que queria tanto tocar órgão, ensaia, dedilha no ar. Pergunta de mamãe se ele já terminou o trabalho da Bloch? Ânimos serenados pela tática de mútuos redesvios. Depois do jantar os homens descolam o tapete com ferramentas. Todos participam do alagamento. Escrevo in loco, sem literatura. Hoje li nos avulsos de Machado: regras para andar de bonds. Muita atenção a escarros, cuspes, catarros e perdigotos. (CESAR, 2013a, p. 374).

25 de maio de 1976

Falta em Machado a menção a peidos. Peido incessantemente. Peidos presos oprimem. Dia cheio. Tempestade violenta de manhã. Helô também tem medo, me disse à parte. Deu frio misterioso na barriga quando estudava, alegoria, símbolo. Já posso estudar se ajudam. Mas se chove muito imagino catástrofes. Penso na literatura que vivemos estudando. Será possível escrever com toda Consciência? Símbolo, alegoria, ou o que for? Helô também tem medo de avião? Queria casar. Casamento é que é bom. Derramo café na calça branca, lavo longamente pra me distrair. Histórias de desquites. Gases, medos. Me esparramei como garotinha no sofá, barriga pra baixo e pernas pra cima. (CESAR, 2013a, p. 375).

Aqui percebe-se que, tal qual no *Memorial*, o plano de fundo da narrativa são as relações amorosas, os casamentos, o encontro de dois. Se Machado, através dos comentários de Aires, supostamente projeta a si mesmo e a D. Carolina no fictício e feliz casal Aguiar, ao mesmo tempo que inventa o florescer de um romance entre Tristão e Fidélia, Ana C. fabrica um casal sentado à mesa de jantar, chama-os "papai" e "mamãe" e produz também ora uma narrativa sobre os encontros e desencontros da vida conjugal, ora uma reflexão sobre a poesia e as possibilidades da escrita e do escritor.

Em 24 de maio de 1976 o cenário é uma discussão acerca de um problema doméstico, "o vazamento que molhou o corredor". A Autora assiste atenta, "há silêncio, curiosidade de saber o desenlace". Sua atenção, no entanto, não percebe só o que é de fato dito, mas, principalmente, o que é calado: "Mamãe

acha que papai é um mole", "não dizem tudo o que pensam". Assim, agudamente observa e expõe a "tática dos mútuos redesvios", e aqui lembra novamente Aires, que afirma, como vimos: "Isto não foi ele que me disse nem ninguém; eu é que o adivinho e escrevo aqui para mostrar a mim mesmo o que é fácil de ver". Depois do jantar, experimenta uma dose de ironia à la Machado ao dizer que escreve "in loco, sem literatura" no corpo mesmo de um produto literário, este poema-diário. Esta frase, como não poderia deixar de ser, é uma das mais célebres da poética de Ana Cristina.

Ao fim da entrada de 24 de maio, a Autora se assume leitora de Machado buscando em seus "avulsos" uma crônica publicada originalmente no jornal *Gazeta de Notícias* em 4 de julho de 1883, da série "Balas de Estalo". Aqui cabe lembrar que este par de poemas foi também publicado "avulso", em livro póstumo com organização de outrem. Sobram semelhanças e ironias. Nesta crônica, Machado lista dez dos "nada menos de setenta artigos" das regras que compusera para auxiliar no bom uso dos bondes, meio de locomoção entendido por ele como "essencialmente democrático". Vejamos dois:

ART. I Dos encatarroados

Os encatarroados podem entrar nos bondes com a condição de não tossirem mais de três vezes dentro de uma hora, e no caso de pigarro, quatro. Quando a tosse for tão teimosa, que não permita esta limitação, os encatarroados têm dois alvitres: – ou irem a pé, que é bom exercício, ou meterem-se na cama. Também podem ir tossir para o diabo que os carregue. [...]

ART. VI Dos perdigotos

Reserva-se o banco da frente para a emissão dos perdigotos, salvo nas ocasiões em que a chuva obriga a mudar a posição do banco. Também podem emitir-se na plataforma de trás, indo o passageiro ao pé do condutor, e a cara para a rua. (ASSIS, 1994).

Os artigos omitidos não possuem tom diferente: a crônica é toda irreverência e "muita atenção a escarros, cuspes, catarros e perdigotos". Aqui, Machado opera uma integração entre o sério e o coloquial, entre a linguagem prescritiva de regras e manuais normativos e o desabrimento da linguagem popular. O grande escritor ao rés do chão.

No dia seguinte à leitura, 25 de maio de 1976, a Autora se apropria do

escracho presente na crônica machadiana e "baixa" ainda mais o nível: "Falta em Machado a menção a peidos. Peido incessantemente. Peidos presos oprimem". Ao que justapõe frases descritivas sobre o dia e o clima e, depois, sobre medos compartilhados com "Helô". Aqui há um exemplo de como Ana C. joga com os dados de sua própria biografia, inserindo-os em seus poemas a seu bel-prazer (a Helô que tem medo de avião de 25 de maio é a mesma que consta no índice onomástico?). Depois avança em direção à discussão da literatura, no interior da literatura: "Penso na literatura que vivemos estudando. Será possível escrever com toda Consciência? Símbolo, alegoria, ou o que for?". Este questionamento faz ressoar o já citado "Nove bocas da nova musa", em que ela afirma que a poesia da sua geração é mais próxima da alegoria que do símbolo: "Essa literatura sabe que não está simbolizando alguma inefável verdade sobre o mundo, que não está abarcando um símbolo inexprimível"; e que, nesse sentido, o poema é "um modo de produzir significação mediante o fingimento poético, e não uma nobre tradução do intraduzível" (CESAR, 2016b, p. 188).

A Autora termina o poema, então, como começou, refletindo sobre relações afetivas e compromissos, e se esparrama "como garotinha no sofá, barriga pra baixo e pernas pra cima" – em oposição, podemos dizer, à leitura vertical de Brás Cubas.

Conclusão

Neste texto pudemos observar como Machado de Assis se apropria da forma diário para produzir o *Memorial de Aires*, seu derradeiro romance e espécie de testamento estético. Na obra, através do movimento empregado pelo personagem, narrador e escritor conselheiro Aires, imiscuem-se na narrativa ficcional personagens reais da vida de Machado, reflexões acerca da criação literária e citações a autores diversos. Dessa maneira, o *Memorial* não apenas corrobora o que diz Blanchot acerca das características do diário íntimo, como opera um movimento similar ao dos *hupomnêmata* de que fala Foucault em "A escrita de si".

Ana C., por sua vez, compõe poemas em forma de diário nos quais inclui, como afirmara a respeito da poesia marginal, "a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhas perdas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia" etc. Além disso, ela também incorpora em seus textos menções a outros autores, vampiriza escritores, temas e citações.

Sendo assim, se Aires se apoia, durante os dois anos de duração da narrativa do *Memorial*, principalmente em um verso de Shelley, a Autora do par de poemas que lemos se ancora, por dois dias, na crônica machadiana e na ênfase que Machado dá às secreções e aos odores do corpo humano. Ana C., portanto, se assume leitora vampira de Machado, espécie de ressonância literária do ânimo machadiano, ao mesmo tempo que desenvolve a própria literatura, com características e procedimentos particulares.

Referências

- ALENCAR, Mário de. [Carta 1016]. In: ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis: Tomo V, 1905 – 1908*. Rio de Janeiro: ABL, 2015. p. 267-270.
- ASSIS, Machado de. [4 de julho de 1883]. In: *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III. Disponível em: <<https://machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20Balas%20de%20estalo,1883.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2021.
- _____. *Memorial de Aires*. In: *Obras completas de Machado de Assis I: romances completos*. 2015. E-book.
- BAPTISTA, Abel Barros. Autor defunto. In: *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 135-160.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.
- CESAR, Ana Cristina. Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa. In: _____. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a. p. 313-402.
- _____. Luvas de pelica. In: _____. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b. p. 53-74.
- _____. Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso Literatura de mulheres no Brasil. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a. p. 292-312.
- _____. Nove bocas da nova musa. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b. p. 185-191.
- _____. O ritmo e a tradução da prosa. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016c. p. 412-428.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.) *Ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 145-162.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

MALUFE, Annita Costa. Estratégias para uma escrita do segredo. In: FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana (Org.). *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 55-80.

FERNANDA CARDOSO é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (POSLIT/UFF), na subárea de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Tem graduação em Letras Português – Literaturas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Sua produção recente inclui, entre outros, os artigos “Maria Teresa Horta e Alessandra Safra: expressões de um querer no feminino” e “Corpo feminino e desejo em Ana C. e Maria Isabel Iorio”. Orcid: 0000-0002-3753-989X. E-mail: lirafmc@gmail.com.

Recebido: 17.02.2022

Aprovado: 22.04.2022.