

**O CINEMA E O CINEMATOGRAFICO EM ANA CRISTINA CESAR:
para uma tradução intersemiótica de “Epílogo”**

Fernanda Novais Mendes

Orientador:

Dr. Alex Fabiano Correia Jardim

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

FERNANDA NOVAIS MENDES

**O CINEMA E O CINEMATOGRAFICO EM ANA CRISTINA CESAR: para uma
tradução intersemiótica de “Epílogo”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como critério para obtenção do título de mestra.

Linha de Pesquisa: Tradição e modernidade

Orientação: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim

Coorientação: Prof. Dr. Luís Henrique Carvalho
Penido

**Montes Claros
2025**

Mendes, Fernanda Novais.

M538c O cinema e o cinematográfico em Ana Cristina Cesar [manuscrito]: para uma tradução intersemiótica de “Epílogo” / Fernanda Novais Mendes – Montes Claros, 2025.

112 f. : il.

Bibliografia: f. 99-105.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2025.

Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim.

Coorientador: Prof. Dr. Luís Henrique Carvalho Penido.

1. César, Ana Cristina, 1952-1983. - Crítica, interpretação, etc. 2. Poesia. 3. Cinema. 4. Vídeo-poesia. 5. Tradução intersemiótica. I. Jardim, Alex Fabiano Correia. II. Penido, Luís Henrique Carvalho. III. Universidade Estadual de Montes Claros. IV. Título. V. Título: para uma tradução intersemiótica de “Epílogo”.

Catlogação: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, pela oportunidade de formação transdisciplinar, e na mesma medida, agradeço a todos os professores deste mesmo programa.

Em especial, ao meu orientador, Dr. Alex Fabiano Correia Jardim, ao meu coorientador Dr. Luiz Henrique Carvalho Penido, pelas indicações e fundamentações sugeridas.

Agradeço a amizade e generosidade das colegas de mestrado, cujo tempo se encarregou de transformá-las em amigas.

À minha família, por todo apoio e paciência, à minha avó, Maria Helena, minhas irmãs Eduarda e Amanda, meus sobrinhos, Gabrielle e Bernardo, que muito reclamaram da minha ausência nos últimos dois anos.

Agradeço à minha mãe, responsável por me conferir incentivo artístico desde a infância.

A todos que de alguma forma contribuíram para a concretização material do projeto.

Aos meus amigos que continuam a deliberar noites gloriosas de fuga e folia.

À Isabella, meu amor, toda minha devoção, sempre prestes a explodir.

À CAPES pelo valioso financiamento desta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva realizar um estudo sobre a influência do recurso cinematográfico na poesia de Ana Cristina Cesar (1952-1983). Mais especificamente, busca-se fazer um levantamento dos filmes diretamente citados, e, por meio desta investigação, denotar em quais instâncias o cinema e o cinematográfico contribuem para o sentido da poesia de Cesar. Para tanto, far-se-á um recorte de alguns poemas do livro *A teus pés* (1982) que contenham menções/alusões diretas à produções cinematográficas, em especial o poema “Epílogo”, o qual encerra a última seção “Luvas de pelica” (1980). A escolha se faz porque nele residem traços muito semelhantes à película *F for fake* (1973), França, dirigido por Orson Welles, filme que exerceu forte influência na poética da escritora. Por conseguinte, em um processo de tradução intersemiótica, pretende-se realizar uma produção vídeo poética a partir das aproximações do poema em questão, delineando aspectos imagéticos que permeiam a poética da autora.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; poesia; cinema; vídeo-poesia; tradução intersemiótica.

ABSTRACT

This study aims to analyze the influence of cinematographic resources in Ana Cristina Cesar's (1952-1983) poetry. Specifically, it seeks to carry out a survey of the movies cited directly, and through this investigation denote in which ways cinema and cinematography contribute to the meaning of Cesar's poetry. Some poems from the book *At your feet* (1982) containing direct mentions or allusions to cinematographic productions, specially the poem 'Epílogo', which concludes the last section 'Luvas de pelica' (1980), will be selected for this purpose. This choice is based on the similarities of the poem to the film *F for fake* (1973), by director Orson Welles, which had a strong influence over the writer's poetry. Therefore, in a process of intersemiotic translation, the objective is to conduct a video-poetic production stemming from the parallels in the poem, outlining imagery aspects that pervade the author's poems.

Keywords: Ana Cristina Cesar; poetry; cinema; video-poetry; intersemiotic translation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Fac-Símile</i> da capa do livro <i>Luvras de pelica</i> (1980), de Ana Cristina Cesar	45
Figura 2 – Reprodução da tela <i>Ofélia</i> (1851-1852), de John Everett Millais.....	50
Figura 3 – Personagem expondo as presas de vampiro.....	74
Figura 4 – Relógio marcando horário de 17:15.....	77
Figura 5 – Cinderela calçando o sapatinho de cristal.....	78
Figura 6 – Homem mostrando a luva perdida de Kate.....	80
Figura 7 – As luvas verdes indo atrás da personagem “Filha”	81
Figura 8 – Personagem vestindo as luvas antes de iniciar o processo de escrita.....	83
Figura 9 – Reprodução em cartão-postal da escultura “ <i>Sejam misteriosas</i> ” (1890), de Paul Gauguin.....	86
Figura 10 – Reprodução em cartão-postal da tela “ <i>O que, estas com ciúme?</i> ” (1892), de Paul Gauguin.....	86
Figura 11 – Reprodução em cartão-postal da litogravura “ <i>O olho com balão bizarro se dirige para o infinito</i> ” (1882), de Odilon Redon.....	88
Figura 12 – Reprodução em cartão-postal da litogravura “ <i>No horizonte o anjo da certeza, e no céu escuro, um olhar questionador</i> ” (1882) de Odilon Redon.....	88
Figura 13 – Reprodução em cartão-postal da litogravura “ <i>O sangue da medusa</i> ” (1898), de Fernand Khnopff.....	90
Figura 14 – Reprodução em cartão-postal da tela “ <i>Tranco a porta sobre mim mesma</i> ” (1891), de Fernand Khnopff.....	91
Figura 15 – Reprodução em cartão-postal da tela “ <i>As mães más</i> ” (1894), de Giovanni Segantini.....	93
Figura 16 – Reprodução em cartão-postal da tela “ <i>Na cama, o beijo</i> ” (1892), de Henri Toulouse-Lautrec.....	94
Figura 17 – Reprodução em cartão-postal da tela “ <i>O beijo</i> ” (1892), de Henri Toulouse-Lautrec.....	95
Figura 18 – Reprodução em cartão-postal da tela “ <i>Ciúmes</i> ” (1907), Edvard Munch.....	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 ANA C.: A LITERATURA ATRAVÉS DAS LENTES DO CINEMA, O CINEMA ATRAVÉS DA PALAVRA LITERÁRIA.....	16
1.1 Roteirização e <i>Mise en scene</i> em <i>A teus pés</i>	18
1.2 Doce vampira: disfarces, vampiragens e ladroagens.....	22
1.3 Marilyn Monroe e As Panteras: o navio agora é de guerra.....	28
2 VERDADES E MENTIRAS: UM BOM MÁGICO NUNCA REVELA SEUS SEGREDOS.....	35
2.1 <i>F for fake</i> : trapaças, fraudes e mentiras.....	36
2.2 O ilusionista com luvas de pelica.....	39
2.3 Cartões-postais: para um par de olhos bem treinados.....	48
3 UM LABIRINTO DE ESPELHOS: COM QUANTOS TRADUTORES SE FAZ UMA TRADUÇÃO?	64
3.1 Notas sobre a tradução intersemiótica.....	65
3.2 Metáfora e símbolo: a luva como objeto significativo no cinema.....	71
3.3 O simbolismo em imagens opacas: cartões-postais da <i>Belle Époque</i>	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS.....	100
ANEXOS.....	107

INTRODUÇÃO

Segundo consta na cronologia¹ organizada pelo pai, Waldo Aranha Lenz Cesar, apresentada ao final das reedições lançadas após a morte de Ana Cristina Cesar, ela nasceu no dia 2 de junho de 1952, no Rio de Janeiro, filha do sociólogo Waldo e da professora Maria Luiza Cesar. Desde os 4 anos, Ana C., como é intimamente conhecida por seus leitores, ditava suas poesias para a mãe, o que possibilita inferir que o meio no qual a escritora estava inserida lhe proporcionou desenvolver a habilidade de escrita, bem como a influenciou no gosto pelo poético (Lenz Cesar, 2016, p. 126).

Em 1962, aos dez anos, Ana Cristina escreveu e ilustrou *Era uma vez* (1962). Um ano mais tarde, ela deu vida a autobiografia *Memórias de uma criança* (1963), “publicada”² com o selo de sua editora, a “Problemas Universais”. No caderno sob a guarda do Instituto Moreira Salles (IMS), os esboços da escritora, durante sua infância, já apontavam para um destino promissor em sua vida adulta. Nesses primeiros conjuntos de arquivos, o impulso de sua produção literária foi latente, bem como sua capacidade inventiva.

No ano de 1967, Ana Cristina completou o curso ginásial, no Colégio Estadual Amaro Cavalcanti. Dois anos depois, sob o patrocínio de um programa de intercâmbio, com bolsa da *International Christian Youth Exchange* (ICYE), federação ligada à Igreja Presbiteriana, a escritora foi estudar em Londres, no *Richmond School for Girls*, onde permaneceu por um ano. Naquele momento, Cesar experienciou um período de forte efervescência cultural e artística, tanto no Brasil quanto na Inglaterra. Entre cidades e regiões dentre as quais esteve, pode-se citar: País de Gales, Belfast, Dublin, Roma, Florença, Milão, Nice, Paris, Amsterdam, Nova Iorque, Boston (Lenz Cesar, 2016, p. 127).

Quando se encontrava em Nova Iorque, em 1970, Ana Cristina informou seu retorno ao Brasil, em carta destinada a Luiz Augusto – seu namorado da época –: “Estou voltando. ou chegando. um voo e os abraços. de volta sozinha, absolutamente sozinha. um dia sem fazer nada, um contralto me arranhando os ouvidos. cheiros e sons distantes: Harlem.” (Cesar, 2022,

¹ A biografia de Ana Cristina Cesar encontra-se organizada em ordem cronológica na reedição de *A teus pés* (2013). A cronologia mais recente se encontra no livro *Amor mais que maiúsculo* (2022), publicado pela Companhia das Letras, organizada pai da autora, Waldo Aranha Lenz Cesar (1922- 2007).

² O termo publicação está entre aspas porque se trata de uma editora imaginária, criada e intitulada pela própria escritora, durante sua infância.

p. 276). Assim que retorna, ela ocupa o cargo de professora de língua inglesa no Instituto de Cultura Anglo-brasileira; “faz uma semana, um dia. Sento nas cadeiras de espera: Curso Oxford, Botafogo. Ensinando o elementar dois, quintas e terças 7 às 8:10”. Uma semana, um dia de Brasil.” (Cesar, 2022, p. 278).

Naquele período, a poeta escrevia cartas, postais e diários, e, se por um lado sua poesia ainda compactuava com a tradicionalidade dos poetas românticos, por outro, já despontavam algumas características que, mais tarde, viriam a fazer parte de sua prosa, traduções, interlocuções e apropriações; fragmentação de versos; tensão entre confissão e literatura; a relação entre uma linguagem plástica e verbal no interior de sua escrita (Süssekind, 2016, p. 56).

Um ano após retornar ao Brasil, Ana Cristina ingressou no curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), atuando paralelamente como professora voluntária de Português no Curso Artigo 99, na Paróquia do Catumbi. No ano de 1973, lecionou Português no curso Guimarães Rosa, e, em 1974, iniciou as atividades como professora de língua inglesa na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa. No ano seguinte, ela concluiu sua graduação em Letras Português Licenciatura (Literatura) pela PUC-Rio.

Em 1976, algumas de suas poesias e prosas foram publicadas na Antologia *26 poetas hoje*³(1976), organizada pela professora, escritora e amiga: Heloísa Teixeira⁴. O livro contou com importantes nomes que estavam surgindo na poesia. A publicação foi como o estopim de coragem para que Ana Cristina Cesar divulgasse seus textos. A partir daí, ela iniciou, também, uma intensa atividade voltada para o meio acadêmico. Escreveu resenhas para jornais e editoriais, atuou como colaboradora na seção cultural do seminário “Opinião” e do suplemento “Jornal do Brasil”, foi coeditora e colaboradora do jornal “Beijo” (1977), teve publicações no jornal “Correio Brasiliense”, jornal “Versus”, revista “Almanaque”, revista “Alguma poesia”, no caderno “Folhetim” da Folha de São Paulo, além de resenhas de livros para a revista “IstoÉ” e “Leia Livros”. Traduziu ensaios de A. J. Greimas, Alberto Cousté, Leslie Stevenson, Shere Hite, Anna Kamienska e Czelaw Milosz. Mais tarde, Cesar traduziu brilhantemente o conto

³ Uma das mais importantes antologias da poesia brasileira, com organização da ensaísta e escritora Heloísa Teixeira, *26 poetas hoje* trazia a atmosfera coloquial e irreverente que incendiou a década de 1970, também chamada de geração mimeógrafo ou geração marginal. O título foi composto por poetas que estavam à margem do circuito das grandes editoras e produziam seus livros artesanalmente, assim elaboravam pequenas tiragens vendidas em centros culturais, bares, portas dos cinemas (Hollanda, 2007, p. 9).

⁴ Durante muito tempo conhecida como Heloísa Buarque de Hollanda, a escritora, imortal da Academia Brasileira de Letras (ABL), optou por trocar o sobrenome do ex-marido (Buarque de Hollanda) pelo sobrenome materno (Teixeira).

“Bliss” (1918), de Katherine Mansfield, poemas de Sylvia Plath, Emily Dickinson, William Carlos Williams e outros autores.

A escritora e tradutora recebeu, em 1979, o título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a pesquisa “Literatura no cinema documentário”. Cesar forneceu um panorama de filmes-documentários sobre escritores, cuja produção se deu entre os anos de 1939 e 1978, no Brasil. Cabe destacar que as produções cinematográficas em si não são objetos de sua pesquisa, mas sim os conceitos ou as representações do literário apresentados por esses filmes, ou, nas palavras da pesquisadora: “que definição de literatura, que visão do autor literário são postas em circulação por esses filmes” (Cesar, 2016, p. 7). Como resultado desse trabalho, foi publicado, em 1980, o livro *Literatura não é documento*⁵, pesquisa que apresenta uma série de análises comparativas entre filmes didaticamente museológicos e filmes que produziam uma nova leitura interpretativa dos literatos brasileiros.

Com o título de mestre em comunicação, a autora faz uma segunda viagem à Inglaterra, por intermédio de uma bolsa de estudos concedida pela Fundação Rotary. Ana Cristina recebeu pela Universidade de Essex. O segundo título de mestre *Master of Arts* (M.A) em razão de sua tradução do conto *Bliss*⁶ (1918). Desse período datam importantes produções literárias da escritora: *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvas de pelica* (1980). Posteriormente, os livros artesanais foram compilados e inseridos em *A teus pés* (1982), juntamente com outras prosas e poemas inéditos; o único de poemas publicado em vida por uma editora, a “Brasiliense”. *Portsmouth e Colchester* (1980), um caderno de desenhos também de publicação artesanal produzido durante sua segunda ida à Inglaterra, e *Literatura não é documento* (1980), parte da sua pesquisa de mestrado, financiada e publicada pela Funarte, também são produções do mesmo período.

No dia 29 de outubro de 1983, Ana Cristina, aos 31 anos, colocou fim à sua própria vida. Ela deixou uma grande produção – traduções, poemas, prosas, críticas literárias e outros escritos –. Dentre as obras lançadas postumamente está *Inéditos e Dispersos* (1985), que

⁵ *Literatura não é documento* (1980) é um livro de caráter ensaístico, composto de parte da pesquisa de mestrado em Comunicação de Ana Cristina Cesar, publicado pela editora Funarte. O título inclui depoimentos de diretoras e diretores, como o de Heloísa Teixeira, além de roteiros de curta-metragem sobre escritores e obras literárias (Cesar, 2016, s/p).

⁶ Escrito em 1918 e publicado em 1920 na coletânea *Bliss and other stories*, o conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, relata a experiência de êxtase vivida por Bertha Young, uma jovem mulher burguesa, mãe de Little B. e esposa de Harry, de repente é tomada por uma felicidade absoluta e inexplicável, pois se dá conta que sua vida é materialmente perfeita: ela é jovem, tem um marido maravilhoso, uma linda bebê, amigos inteligentes, empregada e uma babá para ajudá-la – não há razão para não ser feliz. Certo dia, Bertha recebe em sua casa quatro visitas para um jantar – o casal Knight, Eddie Warren e Pearl Fulton, mulher por quem Bertha sentia uma certa atração. Contudo, naquela mesma noite Bertha percebe uma estranha proximidade entre Fulton e Harry.

contém, pode-se dizer, uma produção ainda imatura de poesias, datadas do período entre 1968 e 1969 (Camargo, 2003, p. 86).

Antigos e soltos: poemas da pasta rosa (2008), catalogado por Manoela Daudt d'Oliveira e reorganizado por Viviana Bosi, reúne poemas, fragmentos de diários, relatos de viagem e cartas nunca enviadas – essa obra passa a integrar *Poética* (2013). *Crítica e tradução* (2016) é outra produção significativa, apresenta as duas teses da escritora, além dos ensaios, artigos, resenhas, críticas literárias, editoriais e traduções. *Correspondência incompleta* (1999), organizado por Armando de Freitas Filho e Heloísa Teixeira, reúne 93 cartas escritas e endereçadas às amigas Clara Alvim, Heloísa Teixeira, Maria Cecília Londres e Ana Cândida Peres. Mais recentemente, foi publicado *Amor mais que maiúsculo* (2022), composto por correspondências escritas por Ana Cristina, destinadas a Luiz Augusto Ramalho, seu namorado da época, datadas do período de 1969 a 1971, quando fazia o primeiro intercâmbio em Londres.

Conforme apresentado, Ana Cristina Cesar contribuiu com uma obra vasta. Para efeitos de restrição, este trabalho se dedicará apenas ao livro *A teus pés* (1982), que contém poemas com referências do cinema, dos quais far-se-á uma análise; e *Crítica e tradução* (2016) como apoio teórico, que inclui a pesquisa *Literatura não é documento* (1980); e as críticas literárias acerca da tradução, *Escritos da Inglaterra* (1988) e *Escritos do Rio* (1993).

Percebe-se que seu interesse pela literatura no cinema partiu da apreciação empírica dos filmes em cartaz. Posteriormente, desdobrou-se em pesquisa de mestrado, como pesquisadora, Cesar passou a catalogá-los, anotá-los e pensá-los metodicamente. Fez parte do processo de pesquisa exercido por ela o movimento de análise dos conceitos de representação do autor e da obra literária que os filmes documentários produziam no Brasil, entre os anos de 1939 e 1978. Alguns meses antes de embarcar para a Inglaterra, Ana Cristina defendeu sua tese no mestrado de Comunicação, na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, com sua pesquisa “Literatura e cinema documentário” (Cesar, 2016, p. 7).

As investigações expressas na dissertação de Cesar serão discutidas no terceiro capítulo, haja vista que esta pesquisa tratará sobre a adaptação de obras literárias da própria autora do meio literário para o audiovisual; a pesquisa funcionará como um manual de transposição. Se outrora Ana Cristina formulou sobre a utilização dos conceitos de representação do literário no cinema, agora é sua pesquisa que guia o processo de tradução intersemiótica do meio literário para o meio videográfico.

Dentre as produções proeminentes mais notáveis para Ana Cristina, destacavam-se aquelas dotadas de “experimentalismo e arrojo de linguagem” (Cesar, 2016, p. 12), em detrimento dos filmes que exaltavam e mistificavam a personalidade dos escritores.

Contraditoriamente, a imagem de Cesar passou por um processo de mitificação ao longo do tempo, a escritora tornou-se uma espécie de mito da poesia brasileira contemporânea; suas fotografias, videografias e poemas tornaram-se verdadeiramente emblemáticos.

O reflexo da extensa pesquisa de Cesar, sobre autores literários e obras literárias no cinema documental, aparece espelhado em referências cinematográficas presentes em muitos dos seus poemas. As leituras que ignoram as citações dos fragmentos fílmicos acabam por ignorar, também, o texto em si, seus sentidos e seus métodos de construção. Nesse sentido, o primeiro capítulo vai ao encontro desse percurso instigante de analisar os filmes escondidos nos poemas, investigá-los e descobrir quais os pontos de associação existem com a escrita de Ana Cristina Cesar, a fim de correlacionar o uso de técnicas apropriadas do cinema, da roteirização, do corte, da colagem e da montagem de cenas ou de personagens fílmicos, para estabelecer sentido ao texto.

Com a intenção de endossar as pesquisas sobre a referida autora, utilizaram-se os estudos teóricos de Annita Costa Malufe (2009) e (2011), Luciana Maria Di Leone (2007), Flora Süssekind (2016), Maria Lúcia de Barros Camargo (2003), Heloísa Teixeira (2007), e Silviano Santiago (2002), emparelhados com teóricos do cinema, Giselle Gubernikoff (2016), Fernando Mascarello (2006), Marcel Martin (2005).

No segundo capítulo, aprofundar-se-á no que diz respeito às nuances em torno da prosa “Epílogo”, por meio da fragmentação e do desmanche do texto. Durante as pesquisas, o poema foi instaurando assinaturas semelhantes ao filme *F for fake* (1973), França, direção de Orson Welles, e, por esse motivo, será realizada uma análise comparativa dos traços de semelhança apresentados no filme que estão espelhados em “Epílogo”. Como aporte, fez-se uso das teorias de Cleide de Fátima Simões (1994), Ana Paula Manga (2007), Ivonete Pinto (2011), Fábio Oliveira Nunes (2016), Luís Alberto Brandão Santos (2001), Vasquez (2002), Umberto Eco (1993).

Trata-se de um poema narrativo-descritivo, com toques exagerados de teatralidade, características imagéticas muito simbólicas, traços de uma apresentação de ilusionismo que dialoga diretamente com o leitor. A imagem é um recurso bem explorado na construção desse poema, é por meio dela que se reconhece personalidades famosas do cinema, pontos turísticos, gravuras e telas impressas em cartões-postais, que se revelam no desenrolar da narrativa, primeiro no papel, antes de se revelar ao olhar alheio. Esse processo muito se assemelha à revelação das fotografias analógicas, quando a imagem sucede à matéria instantaneamente, penetra a memória.

Diante das correspondências interartes capturadas do cinema, do ilusionismo e das artes plásticas flagradas na prosa “Epílogo”, no terceiro capítulo, buscar-se-á manifestar visualmente as revelações sígnicas, de maneira a produzir uma tradução intersemiótica no formato de vídeopoesia, utilizando-se os estudos comparados que contemplam as transposições da literatura para a mídia digital, em particular a vídeopoesia. O capítulo em questão se apoiará nas teorias de intermídia e vídeopoesia, propostas por Claus Clüver (2011), (2006) e (2024), Anne-Marie Christin (2006), Florencia Garramuño (2016), Ana Paula Ferreira (2009), Vincent Jouve (2002), Julio Plaza (2003), Roman Jakobson (1991), Maria Lúcia Santaella (1983), (2005) e, como exposto anteriormente, a tese de mestrado da própria autora.

Em um primeiro momento, o intuito desta investigação parte do questionamento acerca da inserção de filmes e técnicas cinematográficas na poesia da Ana Cristina Cesar. A partir de tais sensações, algumas indagações começaram a entrar em erupção, a primeira delas partiu de uma percepção empírica: por que quando se entra em contato com alguns poemas e prosas de Ana Cristina sentimo-nos como numa cena de um filme?

Após algumas leituras investigativas, foram identificados diversos nomes de filmes mencionados, principalmente na seção “A teus pés” (1982). Desde então, tais questionamentos desdobraram-se em outros mais profundos, mas não tão distantes dessa borda: o que existe de cinema na poesia da escritora? Por que ela inseriu essas produções em determinadas poesias? De que forma esses filmes se relacionam – se é que se relacionam – com o sentido literário dos poemas? O que mais há de imagético na poesia da escritora?

Em se tratando similaridades, essa se faz mais visível, uma vez que recursos como montagem, corte de cenas, são comuns na literatura e no cinema para se construir a ação narratológica, mas inquestionavelmente o que há de mais comum é, a capacidade de se valer das imagens, como afirma Anne-Marie Christin, “a escrita não constitui uma representação da fala; ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis a ela” (2006, p. 64).

Essa estratégia remonta as locações ao ar livre, longe dos estúdios, semelhantes às utilizadas no movimento *Nouvelle vague*⁷. *Travelling*⁸, por exemplo, é o título de um de seus poemas. A terminologia do cinema e do audiovisual se refere a um movimento narrativo, em

⁷ A *Nouvelle Vague* foi um dos movimentos mais relevantes da história do cinema, esse termo, que em tradução literal significa “nova onda”, ocorreu entre o final da década de 1950 e o início dos anos de 1960, na França. Suas características incluem locações ao ar livre, narrativa não linear, filmagens com câmera na mão, interesse pela literatura e pintura (Mascarello, 2006, p. 221-226).

⁸ (Cf. op. cit. Cesar. 2016, p. 47).

que a câmera sai do lugar e pode percorrer o espaço. Jean-Claude Bernardet destaca o deslocamento da câmera como um dos princípios básicos para o desenvolvimento do cinema; o abandono da imobilidade possibilitou à câmera explorar o espaço, enfatizar emoções, traçar aproximações entre espectador e narrativa (1996, p. 137).

Apoiando-se nos estudos da Literatura Comparada e da Intermedialidade, a presente pesquisa busca conferir, em três prosas de Ana Cristina Cesar, as relações que conjugam referências e alusões com o cinema e outras fontes artísticas, de tal forma que, o entendimento de seu referencial faz alargar as camadas de significação do texto. No sentido inverso, pretende-se “concretizar” o cinematográfico em um processo de transmutação intersemiótica do suporte literário para o videográfico, por meio do método crítico-interpretativo.

O procedimento, num primeiro momento, consiste na identificação dessas prosas que articulam sentidos profundamente específicos com o discurso proveniente de filmes, a ponto de transbordar os limites claramente visíveis que separam a literatura de outros discursos. De acordo com Florencia Garramuño, tais tensões condicionam a literatura fora de si, deslocando-a em um não lugar (Garramuño, 2014, p. 33).

O segundo movimento de análise resume-se em colocar em cena as produções cinematográficas, concentrando, em outros sistemas de linguagem, meios de conferir quais possíveis correlações existem entre o discurso do filme, sem deixar de se considerar o contexto do texto em que ele é referenciado.

Em relação ao terceiro movimento, ele integra as análises dos dois primeiros, corresponde ao consenso desses dois meios de produção. Isso significa buscar, no regime interpretativo, um acordo de fricção entre as duas artes. Até aqui a estruturação do texto se compõe de fragmentos diversos, os quais se incorporam no espaço material do livro (Garramuño, 2014, p. 20).

Já o quarto movimento, mais radical e ousado, figura o cisalhamento da prosa para o meio videográfico. Esse processo privilegia o cotejamento crítico-interpretativo, convertendo um de seus textos literários em videopoesia, respaldado pelo conceito de literatura no campo expandido, termo sugerido por Garramuño, isto é, o texto é retirado de seu lugar e vai ao lugar nenhum. Do entrecruzamento entre autor e espectador, interpretação e tradução, literatura e mídia, estabelece-se “um novo cenário de igualdade” (Garramuño, 2014, p. 27).

Maria Lucia Camargo reconheceu que Ana Cristina Cesar recorreu a inúmeros filmes para produzir sentidos metafóricos em seus textos. Segundo Camargo, ao analisar o poema

*Casablanca*⁹, “é o espaço do cinema que articula as questões e o poema” (Camargo, 2003, p.181). Contudo, a autora não buscou realizar nenhum levantamento de outros títulos, ou, com exceção deste poema, qualquer análise mais profunda sobre a inserção desses filmes.

Annita Costa Malufe também percebeu uma dinâmica cinematográfica bastante incorporada, com saltos, interrupções, cortes, particularmente na série que compõe a seção homônima do livro *A teus pés*. Segundo Malufe, o leitor é lançado em numerosos silêncios não ditos, instalados entre cenários, lugares e situações que não se ligam, mas que coexistem nos mesmos textos (Malufe, 2009, p. 238). Fato é que, ao analisar o recurso cinematográfico na prosa¹⁰ *A teus pés* (1982), a pesquisadora, por restrição temática ou omissão involuntária, ignorou dois títulos fílmicos existentes nessa mesma prosa.

A pesquisadora Maria Luciana Di Leone (2007) oferece estímulos para a leitura do extratextual em Ana Cristina. Segundo Leone, o reconhecimento de imagens nos poemas da escritora não implica negar o texto, nem sequer minimizam sua importância. Leone defende a ideia de que a abordagem puramente textualista é problemática, pois o texto interrompe sua própria leitura quando é fechado nele mesmo. Ana Cristina “pede uma leitura das pegadas do texto do que não é texto; para uma leitura do autor no texto” (Leone, 2007, p. 101).

Na poesia de Ana Cristina, identificou-se, sobretudo, bastantes filmes citados de formas implícita e explícita, como: *Casablanca* (1942), *The seven year itch* (1955), *Drácula vs Billy the Kid* (1966), *Santa Claus conquers the martians* (1964), *El angel exterminador* (1962), *Bertrand blier* (1978), *West Side Story* (1961), *Tea for two* (1950), *Last year in Marienbad* (1961), e talvez o mais importante deles, *F for fake* (1973), do diretor e ator Orson Welles. Este último que mais apresenta semelhanças com a literariedade de Cesar, sobretudo no modo de construção da prosa poética “Epílogo”, a qual encerra não apenas a seção “Luvas de pelica”, mas também o livro *A teus pés* (1982).

Além disso, há uma quantidade de figuras famosas, do cinema, da televisão, da música, do teatro ou de outros textos, que são referenciadas em seus poemas, a saber: Carmen Miranda, Marilyn Monroe, Greta Garbo, Aizita Nascimento, Ofélia, Angelita Martinez, Polly Kellog, Rita Hayworth, Olga Ivanova, Mia Farrow, Salomé, Roberto Carlos, Jean-Luc Godard e Fred Astaire. Nota-se, assim, que não se trata de confrontar duas formas de arte, mas de corroborar os traços da visualidade no horizonte temático da escrita (Brunuel; Chevrel, 2004, p. 287).

⁹ (Op. Cit. Camargo, 2003, p. 172-181)

¹⁰ (Op. Cit. Malufe, 2009, p. 242-245)

Olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas

Ana Cristina Cesar, *A teus pés* (1992, p. 59)

1 ANA C.: A LITERATURA ATRAVÉS DAS LENTES DO CINEMA, O CINEMA ATRAVÉS DA PALAVRA LITERÁRIA

A teus pés foi lançado em 1982, na livraria Timbre, localizada na Gávea, Rio de Janeiro. Essa produção é composta de prosas e poemas, além de três publicações independentes – *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvas de pelica* (1980) com fac-símile das capas anteriores.

Segundo Camargo, o livro “se destaca como um dos mais significativos no quadro da literatura brasileira contemporânea” (Camargo, 2003, p. 9). Sua arquitetura corpórea foi pensada do início ao fim, assim como a composição e a organização dos poemas. Paralelo a isso, em 1983, Ana foi convidada a dar um depoimento para o curso “Literatura de mulheres no Brasil”, na época ministrado pela professora Beatriz Resende, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a fim de explicar um pouco sobre seu livro e sua poética.

Sobre o título do livro, Cesar explica que:

Walt Whitman escreveu um poema maravilhoso, *Leaves of Grass*. Foi traduzido em português como Folhas de relva, ou Folhas da relva. E *Leaves of grass* termina dizendo assim: “Amor, isto não é um livro, isto sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro, (é de noite? Estivemos juntos e sozinhos?), caio nos teus braços, teus dedos...”. Olha só eu caio das páginas nos teus braços (Cesar, 2016, p. 265).

O título abrange bastantes coisas que a escritora queria dizer – de modo implícito. Em primeiro lugar, ele sugere uma devoção religiosa que age também em referência ao outro; logo, as escolhas poéticas de Ana Cristina indicam um interesse no leitor, na recepção da mensagem. Quando se escreve, há um interlocutor, embora não se escreva diretamente para um sujeito específico, o texto está obstinado a esse encontro. Por outro lado, habita no objeto o desejo quase erótico de dedicar-se a ele, de acariciá-lo, de despir as páginas do livro em busca do prazer ofertado.

A capa da primeira edição é “seca”, contendo somente informações como: título, nome da autora, editora e gênero literário. A escolha de uma capa seca simboliza a suspensão de um romantismo amoroso, pois, “quando você fala em ‘a teus pés’ você está fazendo ‘fragmentos de um discurso amoroso’” (Cesar, 2016, p. 264), Ana refere-se ao livro de Roland Barthes: *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981).

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e libertá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acarício, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação (Barthes, 1981, p. 64).

Assim, a relação entre passado e presente não se movimenta em um só sentido de deslocamento progressivo, esse movimento é como o salto de um tigre. O objeto porta simbolicamente imagens que se mobilizam por meio da conversação, de modo que o passado recebe um novo lampejo. É no silêncio da ressignificação do leitor/espectador que se remontam os ilimitados sentidos da fala do autor. Barthes (1981) pensou nos elementos linguísticos do discurso como estímulos amorosos que entrelaçam autor e leitor; é a linguagem contida no objeto que fisga e alimenta o leitor, este, nunca satisfeito, sempre retorna ao seu objeto em busca de prazer.

A contracapa¹¹ do livro em questão foi escrita por Caio Fernando de Abreu, escritor e amigo de Cesar. Segundo Ana, Abreu pegaria seus textos por um lado que ela queria desmontar – o de cartas, diários, correspondências ficcionais, concedidas ao leitor como um artefato prazeroso pelo qual se pode espiar a intimidade alheia: o buraco da fechadura –. A ficção biográfica expressa nas epístolas e nos diários dão ritmo à ilusão da representação natural do cotidiano. Por outro lado, neles se revelam artificialidade, expressa sobre acontecimentos que não necessariamente ocorreram de fato com a escritora.

Os filmes aparecem na poesia de Ana Cristina Cesar camuflados, como uma espécie de código a ser decifrado. Uma vez que se decifra essa chave, torna-se mais fácil identificar as referências presentes nas produções da autora, em especial naquilo que diz respeito ao cinematográfico. Grande parte dos títulos fílmicos aparecem com a primeira letra em maiúsculo, e alguns poemas os títulos aparecem em inglês.

No primeiro capítulo, escrutinar-se-á dois poemas que se encontram na primeira seção do livro, e fazem alusão a produções audiovisuais que reproduzem um efeito significativo para o sentido das prosas, sendo três filmes e uma série de TV¹²: *Dracula vs Billy the Kid* (1966), ,

¹¹ Contracapa escrita por Caio Fernando de Abreu: Fascinada por cartas, diários íntimos ou o que ela chama de “cadernos terapêuticos”, Ana C. concede ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura. Intimidade às vezes atrevida, mas sempre elegantíssima. Intimidade dentro de um espaço literário particular, onde não há diferença entre poesia e prosa, entre dramático e irônico, culto e emocional, cerebral e sensível. **A teus pés** revela finalmente, para um grupo maior, um dos escritores mais originais, talentosos, envolventes e inteligentes surgidos ultimamente na literatura brasileira (Cesar, 1992, s/p).

¹² A adaptação de alguns títulos de filmes e séries estrangeiros podem sofrer alterações de acordo com o marketing da distribuidora.

Santa Claus Conquers the martians (1964), EUA, direção de Nicholas Webster – Papai Noel conquista os marcianos –, *The seven year itch* (1955), EUA, direção de direção de Billy Wilder – O pecado mora ao lado –, *Charlie's angel* - (1976), EUA, produção de Ivan Goff e Ben Roberts – As panteras –.

No segundo capítulo, analisar-se-á como *F for fake* (1973) – Verdades e mentiras (1973) –, entre todos os filmes, é o que mais influencia a poética de Cesar. A temática, a forma e a técnica dessa produção parecem inspirar “Epílogo”, poema que encerra a seção “Luvas de pelica”.

Ao longo do livro são citados ainda os filmes: *Casablanca* (1942), que é o título de um poema da seção “Cenas de abril” (1979); *El angel exterminador* (1962), “te livrando:/ Castillo de alusiones/ forest of mirrors/ **anjo/ que extermina/ a dor**” (Cesar, 2016, p. 34); (*King Kong* (1933); (1976), “Segunda/ não achei a Távora mas vi **King Kong** na pracinha [...]” (Cesar 2016, p. 82), localizado nessa mesma seção; o musical *West Side Story* (1961), traduzido como *Amor, sublime amor* (1961), “tinha uma cena em **West Side Story** que me ocorre, confere se é a mesma que te ocorre [...]” (Cesar, 2016, p. 108), encontrado na seção “Luvas de pelica”; *Tea for two* (1950), um filme musical estrelado por Doris Day se encontra no poema “Este livro/ É prosa que dá prêmio. Um **Tea for two** total, tilintar de verdade que você seduz [...]” (Cesar, 2016, p. 29), encontrado na seção “A teus pés” e *Bertrand blier* (1978), cujo título, em português, recebeu o nome de *Preparem seus lenços* (1978), também mencionado em “Luvas de Pelica”, como demonstra o fragmento: “Ataque de riso no *Paris Pullman* numa cena inesperada de **Preparem Seus Lencinhos** – a falação entregando tudo pela mãe do menino que Solange seduziu [...]” (Cesar, 2016, p. 103, grifo nosso).

Além disso, há, na prosa “Jornal íntimo”, o seguinte trecho: “Nossa primeira relação sexual. Estávamos sóbrios. O obscurecimento me perseguiu outra vez. Não consegui fazer as reclamações devidas. Me sinto em **Marienbad** junto dele” (Cesar, 2016, p. 84, grifo nosso). A suspeita é de que o trecho faz alusão ao filme *Last Year In Marienbad* (1961) – em tradução corresponde a *O ano passado em Marienbad* (1961). A cumprimento de catalogação, estas últimas produções serão apenas mencionadas nesta sessão sem maiores explicações.

Para mais, Ana Cristina faz referência direta à série de televisão norte-americana *Charlie's angel* (1976-1981), EUA, produção: Ivan Goff e Ben Roberts, no Brasil recebeu o nome de *As Panteras* (1976-1981). A menção ocorre no poema “Atrás dos olhos das meninas sérias”, junto à produção *O pecado mora ao lado* (1955), contudo, a extensão da série torna limitada a investigação no contexto do poema, por esse motivo, a análise será feita em linhas mais gerais.

1.1 Roteirização e *Mise en scene* em *A teus pés*

Em fevereiro de 1980, Ana Cristina escreveu, na Europa, um editorial sobre tradução para o jornal independente “Alguma poesia”. O texto se inicia com um pequeno roteiro idealizado por ela.

take 1 e 2

Caetano no cinema cantando uma elegia de John Donne.
Eu de frente para a tela no escuro, no escuro não faz sol.
A biblioteca de tarde no fundo, no inverno.
Anoitecendo muito cedo.

Setting

Europa, 1980. “Quando todos estão voltando.”
De vez em quando chegam notícias de lá: onde estou, não importa tanto aonde vou;
cartas de amor; veja no sol Ipanema; briga pasquim (X) isto é; Angela Rô-Rô;
balanços de 1970; o que é isso companheiro; olhos vermelhos do Chacal; pedaços de
cultura (misteriosamente); e a fita no cinema transcendental.

Script

Vão passando os anos
E eu não te perdi
Meu trabalho é te traduzir (Cesar, 2016, p. 231).

É possível aferir que a escritora possuía conhecimentos relacionados ao cinematográfico, a exemplo da construção de roteiro – a linguagem utilizada, a construção de takes, cortes de cena e composições sonoras –; e, ainda, a maneira como ela articulava a composição textual, recorrendo à tradução intersemiótica para mediar o tópico sobre tradução literária.

Michel Riaudel, um dos pesquisadores que mais contribuiu para inspirar novas interpretações nos poemas de Ana Cristina, afirma em entrevista que:

A tradução reforçou essa consciência, em Ana Cristina Cesar, de que a língua não apenas designa coisas do mundo, não só objetos, mas ideias, conceitos, ações. Organiza o mundo, a nossa relação ao mundo, uma mediação que interfere e permite suscitar uma série de incidentes ou acidentes na intercompreensão. O jogo de palavras, a ambiguidade, são todas artimanhas das pequenas ciladas de linguagem que podem ser percebidas na linguagem de Ana Cristina (Riaudel, 2020, p. 181).

O pesquisador francês assume, no trecho acima, que a princípio foi seduzido pelo estilo poético da escritora. Há, na prosa de Cesar, um efeito que seduz pelo mistério, já que suas escolhas poéticas não são explícitas como chaves debaixo do tapete. Em outras palavras, não é uma leitura fácil, é necessário procurar as chaves, em qualquer lugar que elas possam estar, para se compreender seus textos.

Literatura, nas palavras de Ana Cristina, “é um material estrangeiro, que nos separa dessa proximidade do sentimento bruto, nos descola de nós e da língua de nossas pessoas” (Cesar, 2016, p. 249). As relações entre o estrangeiro, a tradução e as fronteiras das linguagens ganham contornos espessos, endossados por John Donne, Caetano Veloso e a própria Ana Cristina Cesar, todos compartilhando o mesmo sentimento: a tentativa de pertencimento em outro território. Suas obras conversam entre si através da articulação de artimanhas; a sensação pode sobressair em significados geográficos, como bem pode adquirir significantes intralinguísticos.

Em concordância, Camargo (2003) explica que a estrutura etimológica da palavra *artimanha*¹³ – técnica articulada na escrita de Ana Cristina – é composta por “Arte”, uma habilidade de fazer algo, como fraude, engano; que, no uso popular, comporta o sentido de estripulias, jogos e brincadeiras, “criança arteira”. “Manha”, por sua vez, reforça a ideia de blefe, armadilha, astúcia. A derivação desta última pode ainda estar relacionada com magia – do francês antigo *artemage* ou *artemare* –, ou mania, no sentido de loucura. Camargo indica uma inclinação no que concerne ao sentido de “artifício para enganar”, trata-se da arte de ser falaciosa, fingida, da brincadeira de esconder e revelar, como num truque de mágica (2003, p. 122).

A seguir, coloca-se em evidência um exemplo de poema sem título e localizado no livro *A teus pés*, que possui traços de roteirização¹⁴ comuns ao cinema, com indicações técnicas do lugar onde ocorre a ação. No entanto, como Annita Malufe particularmente a respeito desse poema ressalta, “Apesar de ser possível identificar, de algum modo, características de um roteiro de cinema, “difícilmente este poderia ser de fato um roteiro de filme” (Malufe, 2009, p. 242).

EXTERIOR. DIA. Trocando minha pura indiscrição pela tua
história bem datada. Meus arroubos pela tua conjuntura.
MAR, AZUL, CAVERNAS, CAMPOS e TROVÕES. Me encosto con-
tra a mureta do bondinho e choro. Pego um táxi que atra-
vessa vários túneis da cidade. Canto o motorista. Driblo a
minha fé. Os jornais não convocam para a guerra. Torça,
filho, torça, mesmo longe, na distância de quem ama e se
sabe um traidor. Tome bitter no velho pub da esquina, mas

¹³ Ações ou comportamentos que fazem com que alguém seja levado a errar, induzindo essa pessoa ao erro; ardid, estratégia. A palavra *artimanha* tem sua origem do espanhol “*artimaña*”; em português, pela junção de arte e da palavra manha, com o mesmo sentido (Ferreira, 2008, p. 144).

¹⁴ Na poética da autora em questão, verificou-se o uso do recurso de formas diferentes. Há, em algumas de suas poesias, uma espécie de “roteirização” a qual aparece como técnica utilizada por Ana Cristina para ajustar o olhar do leitor em uma determinada cena.

pensando em mim entre um flash e outro de felicidade. Te amo estranha, esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor (Cesar, 2016, p.19).

O roteiro, para Syd Field, é um meio visual que dramatiza um enredo básico, lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de um filme. Em outras palavras, “é sobre uma pessoa em um lugar fazendo coisas”, ou seja, a estrutura linear como forma básica do roteiro. Na poesia acima, isso é demonstrado a partir das cenas e das ações, as quais aparecem em formatos fragmentários, como cortes de cenas coladas em outros cortes de cenas, sem apresentar uma linearidade (Field, 2001, p.11-21).

Em um primeiro momento, faz-se necessário destacar os vocábulos “exterior” e “dia” – ambos grafados em letras maiúsculas e seguidos por pontos-finais. O formato em caixa alta das palavras sugere a indicação de um espaço e um tempo específicos. Ana Cristina induz o leitor a criar cenas imagéticas nas condições determinadas por ela. As duas imposições escolhidas pela autora – “EXTERIOR” e “DIA” –, como afirma Carrière, em *Prática do Roteiro Cinematográfico* (1996, p. 35), a filmagem em espaços naturais, prática que foi generalizada na *Nouvelle vague*, seja por razões estéticas ou econômicas, fez revolucionar a escrita do roteiro. A produção técnica precisou adaptar-se aos cenários. Nesses roteiros encontra-se uma sequência numerada com indicações dos locais onde ocorre a ação, interior ou exterior, dia ou noite, às vezes madrugada ou crepúsculo.

Segundo Syd Field (2001), há, em toda cena, dois elementos componentes primordiais: lugar e tempo. Para mostrar uma cena, é necessário estabelecer esses elementos, haja vista que cada cena requer uma mudança de posição da câmera – no poema, isso pode funcionar como o olhar do leitor –. Field explica que, no roteiro de cinema, as mudanças de cenas apresentam uma sequência lógica. Embora ambos elementos apareçam no poema da escritora, as sequências de locações que separam as sequências de ações não apresentam uma estrutura lógica: “Trocando minha pura indiscrição pela tua história bem datada. Meus arroubos pela tua conjuntura” (Cesar, 2016, p. 19).

Diante dessas frases, há duas cenas que interrompem bruscamente a perspectiva de um espaço-tempo específico. A cena narra um acontecimento, como aponta Malufe, em que “a continuidade entre as cenas não é evidente, há sempre um lapso que as separa” (2009, p. 242). “Arroubo”, termo localizado na poesia, significa o ato ou efeito de arroubar, ou arrebatado; esse substantivo é também sinônimo de êxtase, palavra minunciosamente escolhida por Ana Cristina como título da tradução de *Bliss* (1918), conto de Katherine Mansfield. Na primeira das oitenta notas de rodapé que explicam suas escolhas tradutórias, Cesar afirma:

A tradução do título merece atenção especial. Não existe equivalente para *bliss* em português. Nos dicionários há palavras com sentido aproximado: *felicidade, alegria, satisfação, contentamento, bem aventurança* etc. Decidi usar “êxtase”, porque exprime uma emoção que, ou ultrapassa a palavra “felicidade”, ou é mais forte do que ela. Creio que é importante estabelecer a diferença entre os dois termos (Cesar, 2016, p. 323).

A referência a *Bliss* (1918) parece dar as cartas nos poemas da escritora, do período em que realizava o mestrado até seus últimos textos. Não só uma voz puxa a outra, uma história se desdobra em outra até que a referência à Mansfield se acopla em registros diários, remetendo ao período de estudo e tradução durante seu mestrado em *Essex*, em 1980. É sabido que Ana Cristina traduzia somente os autores que ela julgava inspirar suas produções de alguma forma. A fim de retribuir, ela capturava desses autores elementos que considerava apropriados inserir em sua elaboração poética (Süssekind, 2016, p. 25).

A seguir, os vocábulos “‘MAR’, ‘AZUL’, ‘CAVERNAS’, ‘CAMPOS’ E ‘TROVÕES’” (Cesar, 2016, p. 19), seguidos por vírgulas, possibilitam inferir uma sequência de cenas geoespaciais que admitem alguma relação entre si; as vírgulas representam cortes repentinos de uma cena para outra. Cesar reforça essa ideia de fragmentação, corte, montagem, empregada na poesia moderna. Em depoimento dado no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, ela declara que “a poesia moderna é cheia de arestas, é angulosa, não tem digamos, um desenvolvimento coerente linear (...) ela tem mesmo alguma coisa de urbano que é assim cortado, caótico, fragmentado” (Cesar, 2016, p. 261).

Na percepção de Malufe (2009), “Canto o motorista” e “Driblo a minha fé” compõem duas afirmações que, a priori, não seriam continuidade uma da outra. É esta descontinuidade nos cortes que surge como a descrição de acontecimentos em ritmo frenético, com imagens que se formam e são rapidamente substituídas por outras. Segundo Field (2001), a ação se desenvolve em dois sentidos: a ação física, a qual contempla o que o personagem realiza na cena – “me encosto contra a mureta do bondinho”, “pego um táxi” –; de outro modo, a ação emocional corresponde ao desenvolvimento interior do personagem – “trocando minha história bem datada”, “driblo minha fé”- ou seja, o desenvolvimento interior/ exterior também aparecem na poesia. Para Malufe (2009), aos olhos do leitor, é possível fazer algumas associações com o roteiro de cinema, algo que não é bastante comum na poesia, embora “se fosse possível filmar esse roteiro, teríamos um filme em ritmo de vídeo-clipê” (2009, p. 239).

1.2 Doce vampira: disfarces, vampiragens e ladroagens

O poema que abre o livro *A teus pés* (2016) possui em seus primeiros versos determinadas características de roteiro de cinema, como já observado por Malufe (2009), além da citação de dois filmes: *Billy The Kid versus Dracula* (1966), EUA, roteirizado por Carl K. Hittleman e Jack Lewis, dirigido por William Beaudine; e *Papai Noel conquista os marcianos* (1964), EUA, escrito e dirigido por Nicholas Webster. O percurso de análise destas duas produções se baseou em percepções de assimilação, o movimento de investigação procurou estabelecer ligações que relacionassem os filmes ao contexto do poema.

A roteirização nos primeiros versos do poema é feita por meio de sensações que a autora oferece, que, para o leitor, equivalem a de um personagem quando é inserido na trama de um *Film noir*¹⁵, por exemplo. A atmosfera cria um certo clima de mistério e segredo os quais tomam conta da narrativa, paralelamente já no primeiro poema se revelam *leitmotifs*¹⁶ da sua escrita, como “Apuro técnico”, “Biografia”, “Mulher” como demonstra o fragmento a seguir:

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando
uma informação difícil. Agora silêncio; silêncio eletrônico,
produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das
asas batendo freneticamente.
Apuro técnico.
Os canais que só existem no mapa.
O aspecto moral da experiência.
Primeiro ato da imaginação.
Suborno no bordel.
Eu tenho uma ideia.
Eu não tenho a menor ideia.
Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.
Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.
Autobiografia. Não, biografia.
Mulher.
Papai Noel e os marcianos.
Billy the Kid versus Drácula.
Drácula versus Billy the Kid.
Muito sentimental.
Agora pouco sentimental [...]
(Cesar, 2016, p. 9).

O fato de o poema não possuir um título possibilita uma leitura mais desimpedida, no entanto, são as escolhas técnicas de Ana Cristina que conduzem a composição poética. Isso é percebido logo no primeiro trecho: “Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil/ Agora silêncio; silêncio eletrônico” (Cesar, 2016, p. 9).

¹⁵ *Film noir* é uma expressão francesa que significa “filme negro”, é um estilo do gênero policial que ganhou força nos anos de 1940 e 1950. Recebeu influência das novelas de ficção policial e de suspense, produzidas em 1930 por diversos escritores da época. O filme *noir* ficou marcado pelo contraste de cenas em preto e branco, temática criminal, atmosfera de suspense, e por um forte apelo à misoginia (Mascarello, 2006, 181-183).

¹⁶ Motivo ou tema condutor (Moisés, 2004, p. 258).

Os quatro primeiros versos seguem condições prosaicas estabelecidas pela escritora, os versos possuem um tom de mistério que é interrompido pelo barulho eletrônico de um sintetizador. O corte imposto pelo “agora”, que se repete mais de uma vez na prosa, indica uma quebra ou mudança na cena, o uso do advérbio faz parte do plano cinematográfico do texto, que projeta o leitor para dentro do cenário (Malufe, 2009, p. 245).

Para Sússekind, na estrutura técnica dos poemas de Ana Cristina, “importa o que ela oferece primeiro como paisagem; em seguida, a posição do sujeito em relação a ela” (Sússekind, 2016, p. 15). O que é significativo, na verdade, não é aquilo que se fala ou o lugar de onde se diz, mas sim “a ideia mesma de conversa” (Sússekind, 2016, p. 15). Suas prosas são construídas em uma dinâmica de locação e dramatização em que se estabelece um diálogo, com marcas de fala e escuta (Sússekind, 2016, p. 15).

Os próximos versos do poema são seguidos de pontos-finais, reticências ou pontos de interrogação. Ainda nas palavras de Flora Sússekind, “aspas, travessões, reticências, interrogações sinalizam falas, cortes, dúvidas, hesitações. “Mas por vezes é via repetição que o texto constrói sua representação de fala” (Sússekind, 2016, p. 14). A artimanha sublinhada por Sússekind fica evidente em outros versos, a repetição vem acompanhada de sentenças que se contrastam: “eu tenho uma ideia” e “eu não tenho a menor ideia”; “muito sentimental” e “agora pouco sentimental”; “na mesma ordem das coisas” e “não, não na mesma ordem”.

A citação das películas cinematográficas *Dracula versus Billy the Kid* (1966), EUA, direção de William Beaudine e *Papai Noel conquista os marcianos* (1964), EUA, direção de Nicholas Webster, se dá por duas interpretações possíveis, como uma advertência para as impregnações de disfarce em sua obra; e para as “ladroagens” e “vampiragens” que Ana Cristina comete.

A história de *Papai Noel conquista os marcianos* (1964) aborda aspectos da vida do comandante marciano Kimar (Leonard Hicks), o qual se encontra em estado de preocupação com a felicidade de seus filhos, visto que teme que eles estejam absorvendo e desejando muito daquilo que passa na “TV da terra”. Após ser aconselhado pelo ancião Chochem (Carl Don), o grupo de marcianos decide sequestrar o Papai Noel (John Call) e outras duas crianças, a fim de que estes produzam brinquedos para distribuir às crianças de marte. O conflito ocorre na história em razão de o marciano Voldar (Vincent Beck) demonstrar aversão pelas coisas do planeta terra, o que inclui o Papai Noel e as crianças. Voldar tenta exterminá-los de todas as formas, porém, não logra êxito em seu plano. Ao final, após um conflito armado, o Papai Noel e as crianças retornam a terra, enquanto o marciano Dropo (Bill McCutcheon) assume o posto de Papai Noel marciano, no planeta vermelho.

Papai Noel conquista os marcianos possui conotações bastante anticomunista, viés que era muito comum nos filmes hollywoodianos produzidos durante o período da Guerra do Vietnã. No filme as crianças marcianas ficam tristes quando notam como as crianças da terra estão felizes ganhando presentes do Papai Noel, no natal – uma das figuras representativas do sistema capitalista consumista –. Assim, o marciano que deseja eliminar o Papai Noel é inspirado pelo medo de que a cultura da terra corrompa a cultura de Marte.

A omissão da palavra “conquista” é um ponto que chama atenção no poema. Neste sentido, o verso do poema se apresenta apenas: “Papai Noel e os marcianos”, de modo que a centralidade fica reservada a essas figuras fantásticas que permeiam as narrativas fílmicas, literárias, orais; figuras que vão sendo remodeladas e replicadas constantemente na história.

Os atores alteram suas fantasias para incorporar os personagens, são homens que se fantasiam de marcianos, homens que se fantasiam de Papai Noel, homens que se fantasiam de marcianos que, por sua vez, se fantasiam de Papai Noel. A figura natalina é, na cultura cristã ocidental, um ícone de toda a construção ideológica de consumo mercadológico, ao sequestrar e se fantasiar de Papai Noel, os marcianos se apropriam e incorporam não somente o disfarce, mas a ideia como um todo.

O significado da palavra disfarce consta como estratégia empregada no sentido de pôr uma fantasia, vestir de modo que não se reconheça, para encobrir, ocultar, tornar despercebida uma situação ou fato (Ferreira, 2008, p. 322). Segundo Sússekkind, a poeta capturava de outros autores não somente fragmentos poéticos, mas também técnicas de composição, como os desdobramentos do sujeito, inspirados em Fernando Pessoa, transformando heteronímia lírica em anatomia; ou a inspiração de monólogos dramáticos, como fazia Manoel Bandeira (Sússekkind, 2016, p. 19).

Das assinaturas que a autora utilizava – Tina, ACCC, Júlia –, destaca-se Ana C., “que contém o *eu mutável* que, em permanente deriva, vai se delineando na poética e na escrita de Ana Cristina”. Assim como Fernando Pessoa utilizava fantasias vestindo seus heterônimos, Ana vestia suas “fantasias” quando assinava Ana C. (Leone, 2007, p.15).

Seguindo com as análises dos filmes citadas no poema, na trama *Roman à clef*¹⁷ de *Drácula versus Billy the Kid* (1966), é possível acompanhar Drácula (John Carrádine) – o conhecido vampiro – no oeste dos Estados Unidos. Ele se alimenta do sangue de moças, levando suas vítimas a óbito. Nessa história, o vampiro fica demasiadamente obcecado por Elizabeth

¹⁷ Esta expressão francesa, cuja tradução aproximada é “romance com chave”, se refere a um recurso narrativo que serve para designar uma obra em que o autor trata de eventos ou pessoas reais inseridas numa história fictícia.

Bennet (Melinda Plowman), noiva de William “Billy The Kid” (Chuck Courtney), o atirador mais rápido do velho oeste. Billy suspeita que Drácula, disfarçado de um tio que veio de fora, tenha deixado Elizabeth numa espécie de transe. Com isso, Billy salva sua noiva enfiando uma adaga de prata no peito de Drácula; este, no entanto, não morre, apenas se transforma em um morcego, que no fim sai voando livremente.

Os versos a seguir – retirados do poema – merecem atenção: “Billy the Kid versus Drácula” e “Drácula versus Billy the Kid”. Ana Cristina recorre à inversão dos personagens na posição da frase, para corroborar a ideia de que existem ladrões e vampiros; há quem rouba daqueles que sugam, há quem suga daqueles que roubam. Não por coincidência, as expressões “ladroagens” e “vampiragens” são empregadas a essa técnica comum na produção de Cesar. A palavra “ladroagem” foi utilizada pela própria autora, já vampiragem¹⁸, foi um termo empregado por Maria Lúcia de Barros Camargo, a partir do trecho localizado na seção “Correspondência completa”, “O coronel implicou outra vez com as ideias mirabolantes da programação. Mas isso é que é bom. Escrever é a parte que me chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro, vou fazer um curso secreto de artes gráficas¹⁹” (Cesar, 2016, p. 95).

No trecho, vê-se o quanto a poesia da escritora se baseava em “apuro técnico”, a “dor nas costas” é uma metonímia atribuída às longas horas sentada para escrever e reescrever, visto que sua autocrítica exigia textos exaustivamente elaborados. O remorso de vampiro se refere às apropriações vampirescas. Ana Cristina Cesar compreendia suas vampiragens como conversações; sua obra estava conversando com obras de outros artistas, fossem eles músicos, diretores de cinema ou outros escritores, os quais, vale salientar, também roubaram de outros ladrões. Para Sússekinkd, não se trata de flagrar as ladroagens da escritora, mas de registrar algumas aproximações, reescrituras, colagens, paráfrases ou referências. Assim, Cesar foi forjando seu método particular, o que interessa é saber o que ela estava dizendo quando escrevia por outras vozes (Sússekinkd, 2016, p. 31). Se, em seus primeiros poemas, Ana Cristina deixava digitais que marcavam o corpo do texto, agora, esses rastros vão sendo gradualmente apagados, na intenção proposital de acobertar os suspeitos. Em sentença da linguagem popular, pode-se afirmar que ladrão que rouba ladrão, tem cem anos de perdão.

Afinal todo autor faz composições a partir de algo preexistente, ele incorpora ao texto colagens de histórias, reais ou fictícias, que já existem sendo literárias ou poéticas. A pasta rosa

¹⁸ Maria Lucia de Barros Camargo desenvolve essa metáfora a partir dos estudos de Margot Glantz sobre a figura mitológica do vampiro (Camargo, 2003, p. 149).

¹⁹ O trecho aparece em *Correspondência completa* (publicação autoral de 1979), posteriormente incluído na edição *A teus pés* (1982).

que a autora utilizava para guardar suas anotações, poemas e textos, é testemunha de seu modo de trabalho. Nos textos de Ana Cristina, algumas relações manifestam-se de forma explícita, outras ainda estão por desvendar. “Como não repetirei *A teus pés*, que o profissional esconde no índice onomástico²⁰ os ladrões de quem roubei versos de amor com que te cerco. / Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem” (Cesar, 2013, p. 173). Sua intenção, ao usar a palavra “ladroagem”, é fazer menção aos versos, técnicas, trechos ou réplicas furtadas. Os pastiches de confissão (cartas, diários, cartões-postais) aparentemente coloquiais são composições meticulosas que transformam a literatura erudita em fala cotidiana. Talvez, em “Fico considerando se não roubei demais, mas nessa hora acordo de um sonho incomodando como um sinal de alerta” (Cesar, 2016, p. 111), encontre-se uma das poucas cruas confissões autorais.

Já o termo vampiragens, é a denominação que Maria Lúcia Camargo vai atribuir a essa prática de Ana Cristina. Camargo refere-se à metáfora “remorso do vampiro”, na qual se identifica a (re)tradução de “ladroagens”. A imagem dessa entidade possibilita pensar metaforicamente na intertextualidade como um paralelismo que alimenta o literário, “vida e morte, ou morto-vivo, ou nem morte nem vida; noite/ dia, sombra/ luz; espelho sem imagem” (Camargo, 2003, p. 149), a dualidade complementar carregada pelo objeto.

“Vampiragens” complementa “Castillo de alusiones²¹” (Castelo de alusões), pois esta última designa o processo de construção que se ergue a escrita de Cesar. “Forest of mirror²²” (Floresta de espelhos) sugere espelhos que não refletem a imagem do criador, assim como na lenda do vampiro, o espelho não reflete sua imagem. (Camargo, 2003, p. 150). Michel Riaudel (2020) observa que as máscaras que a escritora usa, em sua poesia, são tão sutis, quase imperceptíveis, em “te livrando...”, ela se aproveita de um trecho do artigo²³ *Las peras del olmo* (1978), de Octávio Paz. Esse texto é sobre outro poeta, José Gorostiza, e Paz escreve que “De manera semejante a lo que, según Freud, ocurre con los sueños, en cada poema hay diversas capas de signos y sentidos, castillos de alusiones, forest of mirrors”²⁴ (Paz, 1978 *apud* Riaudel, 2020, p. 176).

²⁰ Índice que finaliza a seção *A teus pés*, contendo vinte três nomes em ordem alfabética, incluindo outros escritores e amigos pessoais de Ana Cristina Cesar (Cesar, 2016, p. 58).

²¹ Refere-se ao poema: te livrando/ castillo de alusiones/ forest of mirrors/ anjo/ que extermina/ a dor (Cesar, 2016, p. 34).

²² O verso “forest of mirrors” aponta para a impossibilidade de se chegar a uma obra que seja original.

²³ PAZ, Octavio. *Las peras del Olmo*. Barcelona: Seix Barral, mai. 1978, p. 89.

²⁴ “De maneira semelhante ao que, segundo Freud, ocorre nos sonhos, em cada poema há diversas capas de signos e sentidos, castelo de alusões, floresta de espelhos” (Paz *apud* Riaudel, 2020, p. 176, tradução nossa).

E o anjo que extermina a dor? Seria *O anjo exterminador* (1963), de Luis Buñuel? Seria essa mais uma das artimanhas de referências do cinema? (Camargo, 2003, p. 143). Na poética vampiresca de Ana Cristina, o erótico ato de sugar em nome da vitalidade mantém o vampiro e vítima ligados, “não há morte, há recriação”. Diferente da antropofagia – dos modernistas de 22 –, os modelos não precisam ser destruídos, “não há necessidade de deglutição total, de devoração” (Camargo, 2003, p. 150).

1.3 Marilyn Monroe e As Panteras: o navio agora é de guerra

A contracultura; a revolução sexual; as revoluções políticas; os movimentos estudantis, feminista, negro; o estouro da *Nouvelle vague*, o Cinema Novo ²⁵e o Cinema Marginal²⁶; a poesia marginal; a arte conceitual²⁷; a Tropicália²⁸; todos estes movimentos trouxeram mudanças de comportamento que eram assistidos e reprimidos por um governo ditatorial e por famílias conservadoras. Para as mulheres, a concepção, sobre corpo e gênero feminino, era ainda mais restrita e controlada, no entanto, ao passo que a retomada dos discursos artísticos ocorria na mão de mulheres, esses comportamentos convencionais iam sendo questionados, isso se confirma no destacado número de mulheres no cenário artístico da época, no cinema, na literatura e nas artes plásticas.

A segunda onda do movimento feminista marca as mudanças nos comportamentos sexuais, nas relações familiares e matrimoniais. Paralelo a isso, as artistas viam nos suportes literários, fotográficos e videográficos novas alternativas para reconstruir as significações que os homens haviam atribuído a seus corpos (Lacerda; Sarzi-Ribeiro, 2017, p. 3179). As primeiras experimentações com câmeras de vídeo, por exemplo, incorporadas propriamente como material nas práticas artísticas, surgiram em meados dos anos de 1960, como forma de contrapor as produções cinematográficas e midiáticas que colocavam em cena um único viés. Antes disso,

²⁵ Movimento do cinema brasileiro que ocorreu no início dos anos 1960, foi fortemente influenciado pelo *Neo-realismo* italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo cinema independente brasileiro. O Cinema Novo atingiu seu auge após o golpe militar de 1964 e foi marcado pelo descontentamento de um grupo de cineastas em relação às questões políticas e sociais do país (Mascarello, 2006, p. 289-297).

²⁶ O Cinema Marginal foi um movimento do cinema brasileiro que ocorreu no final dos anos 1960, surge como resposta diante da “espetacularização” do Cinema Novo. O movimento se caracterizava pela produção de filmes independentes, radicais e experimentais (Ramos, 1987, p. 26-28).

²⁷ Movimento artístico que se consolidou no final dos anos 1960 abrangendo uma duração de quatorze meses. Altamente influenciados pelas mudanças de paradigmas da literatura modernista, por ritmos regionais, por artes plásticas neoconcretistas, e outras influências que vieram do exterior (Favaretto, 1996, p. 19).

²⁸ Movimento artístico que se consolidou no final dos anos 1960. Altamente influenciados pelas mudanças de paradigmas da literatura modernista, por ritmos regionais, por artes plásticas neoconcretistas, e outras influências que vieram do exterior. (Favaretto, 1996, p. 19).

as produções de *videoart* eram feitas com materiais preexistentes, extraídos de grandes produtoras e anexados em trabalhos experimentais (Sarzi-Ribeiro, 2013, p. 91).

Em muitos poemas, diários, cartas e ensaios, Ana Cristina utilizava referências fílmicas para demonstrar e exemplificar uma imagem que pode estar associada a uma personagem, ao enredo ou à temática do filme. A escritora era uma frequentadora assídua do cinema; em muitos dos seus poemas, é possível perceber a aproximação com essa outra linguagem artística que tanto influenciava sua obra poética.

Nos poemas “Atrás dos olhos das meninas sérias”, fica explícita a intertextualidade com o poeta Manoel Bandeira²⁹. Em referência ao poema “Variações sérias em forma de soneto” (1960)³⁰, Ana Cristina dispõe os dois poemas em páginas seguidas, o primeiro é um dístico que conversa com o segundo, enquanto um poema pergunta, o outro responde. Enquanto o primeiro poema, como afirma Camargo, apresenta maior proximidade com o poema de Manoel Bandeira, constituído de uma descrição quase literal do último verso, tem-se: “Mas poderei dizer-vos que elas ousam? Ou vão, por injunções muito mais sérias, lustrar pecados que jamais repousam?” (Cesar, 2016, p. 26).

O segundo poema de Ana Cristina traz uma resposta em relação à figura feminina na literatura de Bandeira.

atrás dos olhos das meninas sérias

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o primeiro sidecar 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 para 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 pênalti (Cesar, 2016, p. 27).

Nos versos: “Aviso que vou virando um avião”, “Cigana do horário nobre do adultério” e “Separatista protestante”, termos como “cigana”, “adultério” e “separatista” podem referir-se

²⁹ Maria Lucia de Barros Camargo insere o poema de Bandeira no livro *Atrás dos olhos das meninas sérias*. Ela afirma que ele aparece na coletânea *Estrela da tarde*, publicado em 1960, oito anos antes da morte de Manoel Bandeira; em nota de rodapé, consta os versos finais apropriados por Ana Cristina Cesar (Camargo, 2003, p. 190).

³⁰ “Mas poderei dizer-vos que eles ousam?
Ou vão, por injunções muito mais sérias,
Lustrar pecados que jamais repousam?” (Camargo, 2003, p.90).

a comportamentos e estereótipos socialmente condenáveis ou desviantes, seguidos de “melindrosa basca com fissura da verdade”, Ana Cristina utiliza expressões que, no sentido da frase, são dicotômicos.

Já nas produções audiovisuais citadas na prosa, as imagens da atriz Marilyn Monroe e das Panteras são usadas como figuras graciosas, idealizadas e sexualizadas diante do viés masculino. O poema, por sua vez, trata da adulteração dessa imagem, a exemplo da aliteração, que quase sonoriza um assovio, em “aviso que vou virando um avião”, o sentido de “avião” como uma mulher sexualmente atraente é subvertido para o de uma retomada autônoma do controle, a sugestão é reforçada no verso “Não olho para trás”, o qual se repete duas vezes no poema.

O que nos interessa é alusão imagética feminina que Cesar insere no poema, por meio de uma referência direta ao filme *The seven year Itch* (1955), EUA, direção de Billy Wilder – em tradução literal, o nome do filme é “A coceira do sétimo ano”. Em razão do enredo, a adaptação do título em português foi nomeada como “O pecado mora ao lado”. Há no mesmo poema uma referência, também, a *Charlie’s angel*³¹ – série de TV que foi ao ar de 1976 a 1981 –. Em adaptação livre no Brasil, o título recebeu o nome de “As panteras”. O entendimento de ambas as produções, no contexto do poema, é marcante, uma vez que a designação das personagens, nos respectivos enredos, serve de mote para revelar a ruptura de paradigmas do papel que as mulheres ocupavam como personagens no cinema.

Em “O pecado mora ao lado” – filme conhecido pela famosa cena em que o vestido de Marilyn Monroe se levanta com a passagem do metrô –, vê-se o Sr. Richard Sherman (Tom Ewell), um editor de livros de bolso com imaginação hiperativa. Depois que sua esposa Ellen Sherman (Evelyn Keyes) e seu filho Rick (Butch Bernard) fazem uma viagem de férias, o Sr. Sherman se vê obrigado a resistir às restrições de um homem de meia idade casado, o que inclui as difíceis tarefas de não fumar, não beber e não trair sua esposa. O personagem falha e cede a todas as tentações quando “A garota” (Marilyn Monroe), uma modelo jovem e inocente, se muda temporariamente para o apartamento que fica em seu prédio. Por vezes, “A garota” parece ser fruto da imaginação de Sherman, que busca resistir aos instintos de um homem casado há

³¹*Charlie’s angel*, série de ação policial que foi ao ar na TV de 1976 a 1981. Em adaptação livre no Brasil, o título recebeu o nome de “As Panteras”. No enredo um homem rico e misterioso de cognome “Charlie” comanda uma agência de investigação. A equipe de investigação é composta por três mulheres detetives, que se destacam pelo domínio das artes marciais em combate, conhecimento bélico e inteligência em operações policiais. Embora a inserção das personagens corresponda a uma radicalização no modo como as mulheres eram representadas, a trama ainda compactuava com o tratado do *male gaze* ou olhar masculino, para que pudesse atrair o público do sexo masculino (Mulvey, 1975, p. 809).

sete anos. Em outros momentos, a personagem parece compartilhar da mesma realidade que todos os outros personagens, entretanto essa sugestão não fica claramente definida.

Ao retomar o poema, é possível identificar o vocábulo “Sidecar” (um dispositivo monoroda que pode ser acoplado a motocicletas), o qual carrega uma ideia dicotômica, visto que o dispositivo faz parte do veículo, diretamente vinculado a este para se locomover; por outro lado, o Sidecar fica por fora da moto, isto é, não é um componente essencialmente conectado ao veículo. A dualidade é reforçada na sequência da palavra “anfíbio”, que diz respeito à classe de animais vertebrados que inicia seu ciclo de vida na água, e, na idade adulta, adquire hábitos terrestres. “No flanco do motor vinha um anjo encouraçado³², *Charlie’s Angel* rumando a toda para o Lagos *Seven year itch*, mato sem cachorro pulo para fora³³” (Cesar, 2016, p. 27).

A imagem das protagonistas da série *Charlie’s Angel* – mulheres (as quais possuem nomes), investigadoras desta série de ação, especialistas em manusear armas e com domínio das artes marciais – é usada em contraposição/ associação à imagem da personagem vivida por Marilyn Monroe, no filme *O pecado mora ao lado* – a garota bonita, inocente e atraente que nem mesmo possui nome próprio –. Ana Cristina utiliza o confronto entre as representações femininas no audiovisual, para exemplificar como percebia a mudança nos modelos femininos hollywoodianos no cinema e na televisão, transicionando de um elemento secundário de formação estereotipado para novas construções simbólicas no imaginário social. A partir do importante estudo de Gubernikoff, pode-se compreender como as narrativas cinematográficas clássicas expunham as mulheres como o “outro”, objetos do voyeurismo³⁴ masculino.

Embora a série se distancie das produções cinematográficas que eram comumente produzidas, por apresentar personagens modernas, inteligentes e independentes, a produção sofreu críticas por usar o *Jiggle Television*³⁵ como recurso para atrair o público masculino, inserindo, em quase todos os episódios, cenas de nudez feminina. A relação dicotômica se dá porque as figuras femininas apresentadas se contrapõem, pela posição que ocupam e pela forma como são postas para o espectador. Entretanto, seus arquétipos permanecem associados pelo

³² Refere-se a um navio de combate armado de canhões de grosso calibre e bem protegido por chapas de aço (Ferreira, 2008).

³³ O ato de saltar para fora de um veículo em movimento, quando este se direciona para um desfiladeiro, ou um rio, por exemplo, corresponde a uma cena clichê dos filmes e séries de ação. Em cenas desse tipo, o personagem opta por pular do veículo em movimento na intenção de salvar-se de uma colisão fatal.

³⁴ *Voyerismo* deriva do termo *Voyeur*, o substantivo masculino com origem no francês descreve uma pessoa que obtém prazer ao observar atos sexuais ou práticas íntimas de outras pessoas (Ferreira, 2008, P. 824).

³⁵ Termo americano criado em 1960, cuja tradução aproximada é “balançar a televisão”, serve para designar produções de televisão que usavam cenas de nudez e sensualidade do corpo feminino como estratégias para atrair o público masculino.

forte apelo sexual que reforça o uso da beleza e da sensualidade como atributos essencialmente indispensáveis para uma mulher.

Segundo a professora e cineasta Giselle Gubernikoff, “o erotismo é a atração sexual que se propaga sobre todas as partes do corpo humano, se fixa notadamente sobre os rostos, as vestimentas, etc. é também o imaginário místico que se propaga sobre todo o domínio da sexualidade.” (Morin, 1972 *apud* Gubernikoff, 2016, p. 118). No cinema essa construção se dá pelos atributos físicos, o porte corporal, os comportamentos, as roupas, a maquiagem, que, quando moldurados em formato de “gênero feminino”, revelam a perspectiva da imagem ideal que as mulheres deveriam seguir.

Observa-se que Ana Cristina utiliza sua prosa poética para confrontar as diferentes imagens simbólicas produzidas pelos meios de comunicação, o que fica subentendido no trecho: “No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie’s angel” (Cesar, 2016, p.27). O flanco do motor corresponde a uma peça na qual se acopla o sidecar. Pode-se inferir, assim, que, mesmo na tentativa de destoar dos arquétipos propagados, a série não rompe totalmente com os ideais fetichistas, pois ainda enfatiza o uso recorrente dos atributos físicos das personagens como meio de se obter algum mérito no mercado cinematográfico. Na continuação do verso, tem-se: “rumando a toda para o Lagos, Seven years itch, mato sem cachorro. Pulo para fora” (Cesar, 2016, p.27). A percepção, quando se lê o verso completo, é de recusa ou não identificação com estes arquétipos, que podem parecer distantes, mas, na verdade, se direcionam para o mesmo lugar: o “Lagos”. Não obstante, Cesar faz uso de uma alusão metafórica do cinema de ação para indicar a desconformidade do *eu-poético*, o pulo pode indicar uma tentativa de superar o significante, dado que vem seguido do trecho “(mas meu salto engancha no pedaço de pedal?)”. Em linhas gerais, a proposta é buscar representações que vão na direção oposta das marcas que a cultura imprimiu sobre os corpos das mulheres.

Faz parte do processo semiótico as ressignificações de arquétipos femininos, uma vez que a linguagem é orientada pelos mecanismos de estruturação social. Essa mesma linguagem pode modificar seus códigos à medida que mudanças sociais ocorrem. Se antes as imagens femininas produzidas pelos meios de comunicação apresentavam majoritariamente personagens coadjuvantes, altamente sexualizadas, sem profundidade psicológica e com funções delimitadas por seus papéis sexuais, o panorama dos anos 1970 propiciou novos modelos comportamentais que tangenciaram mudanças quanto ao protagonismo das mulheres, o exercício de funções e o desenvolvimento psicológico de personagens mais complexas e com uma identidade mais definida.

Como demonstrado neste trabalho, a poesia da escritora vai se acomodando sorrateiramente no cinema, instaurando uma lógica tão vinculada aos recursos cinematográficos, que passa de simples métodos de roteirização e corte-montagem a significados mais complexos, como alusões, metáforas, alegorias e comparações simbólicas, até que o arranjo organizacional vai se estendendo a outras linguagens artísticas. Em “Epílogo”, poema que fornece um desfecho do livro, tem-se uma narrativa criativa que mescla a teatralidade de uma apresentação de ilusionismo, que parece ser inspirada em uma outra referência cinematográfica, *F for fake* (1973), França, direção de Orson Welles.

Quase todas as histórias são, com certeza, um tipo de mentira.

Orson Welles. *F for fake* (1973, 00h 02 min 59 s)

2 VERDADES E MENTIRAS: UM BOM MÁGICO NUNCA REVELA SEUS SEGREDOS

Neste segundo capítulo, trataremos particularmente do poema “Epílogo³⁶”, que, como o próprio nome anuncia, se trata do desfecho do livro *A teus pés* (2016) – inserido na seção “Luvas de pelica” (1980) –. Assim, entende-se a finalidade em alocar “Epílogo” nas últimas páginas do livro. A prosa poética é talhada sobre uma série de convergências literárias, teatrais, mágica, pictóricas e cinematográficas. Na narrativa são apresentados cartões-postais com imagens simbólicas em que o narrador segue uma sequência lógica, misteriosa e cômica, como era de *praxe* da autora. O texto em questão expressa forte analogia com o filme *F for fake* (1973), o qual, cabe destacar, é citado no poema “Duas antigas”. Entretanto, é em “Epílogo” que a sombra do filme aparece projetada, uma vez que ambas as produções colocam em xeque reflexões sobre veracidade, apropriação e falsificação na natureza dos objetos poéticos.

Em “Duas antigas”, de Ana Cristina Cesar, encontramos enigmas não ditos que, mesmo em retalhos fracionados, comunicam por significado, como afirma Annita Costa Malufe (2011) ao destacar aspectos que parecem sem sentido nesse texto. A começar pelo título, “Duas antigas”, que nos leva a conjecturar: “duas antigas o quê?”. O poema é coberto de falas ou pensamentos que parecem devaneios interrompidos. No jogo intrigante de perguntas sem respostas, o leitor se vê lançado numa atmosfera misteriosa, íntima.

Para Malufe (2011), a linguagem figurada, na escrita cesariana, opera na beira do sentido e do não-sentido. A pesquisadora aponta que o método de escrita de Ana Cristina, em alguns aspectos, se assemelha ao método dos poetas contemporâneos que acompanharam a geração da escritora, com a transposição de registros cotidianos, a escolha de um vocabulário coloquial, o tom de confissão das epístolas e diários, características comuns na poesia marginal. Por outro lado, o método que isola a poesia de Cesar é a ruptura com a comunicabilidade, uma vez que, trançada por fragmentos diversos, se firma num paradoxo de dizer no não dito (2011, p. 123).

“Duas antigas” – poema cuja divisão é feita em duas partes – guarda, nas ocultações e nos segredos que o tornam sensível, o inconfessável desejo de tomar forma, que, em síntese, é aquilo que é visto por seus fragmentos. Diante da necessidade de concentrar o tema na análise acerca da relação entre a literatura de Ana Cristina Cesar e as aproximações com o cinema, afirma-se que o sentido se expressa pela mensagem que as produções cinematográficas

³⁶ Epílogo - 1. Remate, fecho. 2. Conclusão de uma obra literária. 3. O último ato ou cena de uma peça. (Ferreira, 2008, p. 357)

carregam, seja por meio de uma cena específica, ou na imagem simbólica que um ator/personagem carrega, ou seja pelo compartilhamento da ideia central do filme.

2.1 *F for fake*: trapaças, fraudes e mentiras

II

Eu também, não resisto. Dans mon île, vendo a barca e as
gaivotinhas passarem. Sua resposta vem de barca e pas-
sa por aqui, muito rara. Quando tenho insônia me lembro
sempre de uma gaffe e de um anúncio no museu: “To see
all these works together is an experience not to be missed”. E
eu nem nada. Fiz misérias nos caminhos do conhecer. Mas
hoje estou doente de tanta estupidez porque espero que arden-
temente alguma coisa ...divina aconteça. F for fake. Os
horóscopos também erram.
Me escreve mais, manda um postal do azul (eu não me
espanto)
O lugar do passado? Na próxima te digo quem são os 3, mas os
outros grandes...eu resisto.
Não fica aborrecida: beijo político lábios de cada amor
que tenho (Cesar, 2016, p. 31).

Em se tratando do termo horóscopo, este diz respeito a um prognóstico feito sobre a vida de alguém com base na leitura de signos do zodíaco. Desvirtuando o termo signo para o sentido dos estudos semióticos, Lúcia Santaella (2005) aparece como nome de referência no Brasil acerca do estudo proposto por Charles Sanders Peirce. Em suma, a definição de signo pode parecer vaga, mas, de maneira simplificada, “signo pode ser qualquer coisa”. Ele atua em três instâncias principais para a comunicação: é primeiro algo que se apresenta na mente; em segunda instância, está ligado àquilo que indica, refere-se ou representa; em última instância, temos o efeito que o signo pode provocar em um interpretante. Para Peirce, as infinitas gradações apresentam três categorias fenomenológicas fundamentais que são comuns a todas as coisas: sua mera qualidade, sua mera existência e o seu caráter de lei (Santaella, 2005, p. 7-12).

Apeguemo-nos, então, ao que não é segredo no poema “F for fake”. Trata-se de mais um filme citado – *F for Fake* (1973), de Orson Welles – cuja tradução para o português recebeu o nome de *Verdades e Mentiras* (1973).

Essa produção cinematográfica atípica – um falso documentário – apresenta um notável falsificador de arte húngaro, Elmyr de Hory; o escritor Clifford Irving, que escreveu a falsa biografia do milionário aviador Howard Hughes³⁷; e Orson Welles, representando a si mesmo.

³⁷ Há uma cinebiografia ficcional sobre Howard Hughes, em português a produção recebeu o nome de *O aviador* (2004), direção de Martin Scorsese.

O documentário ficcional, composto por cortes de cenas de um outro documentário coladas a cenas inéditas, questiona a autenticidade das telas pictóricas copiadas por Elmyr, e as informações biográficas que Clifford falsificou na biografia. A mensagem conduz o espectador à um questionamento retórico: como dissociar o falso daquilo que é verdadeiro?

A presença de Orson Welles, que interpreta a si mesmo, porém, na persona de um mágico o qual apresenta um número para duas crianças, é identificada logo no início do filme. Após ludibriá-los com truques de mágica, o personagem vira-se para a câmera e diz: “senhoras e senhores, como uma introdução, este é um filme sobre trapagens e fraudes. Sobre mentiras” (Welles, 00h 02 min 44s, 1973). A teatralidade expressa em uma apresentação de ilusionismo, a temática da veracidade da voz narrativa e o modo de construção feito com cortes e colagens de cenas são algumas semelhanças encontradas entre *F for fake*³⁸ e “Epílogo”.

Senhoras e senhores, para fins de introdução, este é um filme sobre trapagens, fraudes e mentira. Contadas no mercado da arte e agora em um filme, quase todas as histórias são certamente um tipo de mentira. Mas não neste filme. Isto é uma promessa. Durante a próxima hora tudo o que vocês irão ouvir de nós é realmente verdade e baseado em fatos sólidos (Welles, 00 h 02min 44s, 1973).

O excerto acima expõe uma das falas de Welles, em que o diretor promete contar a verdade durante o período de uma hora. Orson cumpre o prometido e, no resto do tempo – dezessete minutos –, ele passa a contar uma história falaciosa, na qual utiliza cenas de outras filmagens coladas a imagens que ele produziu. A história narrada pelo diretor e as imagens recombinadas alcançam o tom categórico. Welles usa cenas de uma entrevista de Elmyr à *British Broadcasting Company* (BBC), cedidas por seu diretor de fotografia, François Reichenbach, com aplicação de intervenções e colagens de outras imagens, e, assim, o diretor vai construindo um “emaranhado difícil de desembaraçar” (Pinto, 2011, p. 143).

Orson Welles ganhou notoriedade como farsante em 30 de outubro de 1938, véspera do dia das bruxas. Os norte-americanos sintonizaram o rádio no *Columbia Broadcast System* (CBS), que semanalmente apresentava o *The Mercury Theatre on the Air*, programa que, naquele dia, teatralizava uma releitura da ficção *Guerra dos mundos* (1897), de H. G. Wells, cujo enredo narra, com assustadora riqueza de detalhes, uma invasão alienígena dos “homens de marte” (Nunes, 2016, p. 23).

³⁸ O título do filme guarda relações com um projeto inacabado que o diretor pretendia gravar no Brasil, *It's all true* (1942). Esse projeto, por sua vez, gerou o “documentário” de Rogério Sganzerla, o “Nem Tudo é Verdade” (1986) (Pinto, 2011, p. 142).

Welles, jovem diretor munido de audácia e criatividade, decidiu fazer uma adaptação que combinava rádio-teatro com elementos jornalísticos de edição extraordinária. Essa transmissão ocorreu de forma tão realista que os ouvintes, os quais sintonizaram o rádio na emissora após a abertura que informava o teor teatral da adaptação, acreditaram que se tratava de uma notícia verídica. A veiculação da notícia sobre a invasão alienígena durou cerca de uma hora, tempo suficiente para que o temor nos habitantes de algumas cidades dos Estados Unidos fosse instalado. Nesse segmento, cabe destacar que alguns desses indivíduos relataram ter visto seres extraterrestres, outros afirmaram sentir o cheiro de gás venenoso, chegou-se a especular uma suposta associação a Adolf Hitler. Depois do acontecimento ter sido explicado, Welles e Wells sofreram alguns processos judiciais dos quais foram absolvidos (Nunes, 2016, p. 24).

F for fake foi o último filme que Orson Welles conseguiu terminar em vida. Além de diretor dessa produção, ele também foi personagem e narrador. Com capa e chapéu pretos, luvas claras e o charuto que sempre lhe fazia companhia na realidade, ele incorpora um ilusionista e dota seu discurso de uma honestidade questionável. Por mais que o filme esteja encoberto de falsas informações, Welles não finge enfrentar problemas técnicos para ratificar a natureza documental de suas filmagens. Com uma saudação ilusionista, “*ladies and gentleman*”, ele convida o espectador a entrar no universo fictício da trama (Pinto, 2011, 138).

Ao final do filme, Welles, que havia se comprometido a contar a verdadeira história pelo período de uma hora, afirma que mentiu nos últimos dezessete minutos de filme. Neste meio tempo, Orson relata uma história mirabolante, na qual atribui à Oja Kodar, sua esposa da época, o papel de uma personagem que supostamente serviu de musa inspiradora para Pablo Picasso. Este, por sua vez, pinta vinte quadros os quais Oja rouba e, depois, falsifica-os e os expõe. Ao se deparar com a exposição de Kodar, Picasso não reconhece os quadros como sendo seus, e conclui que se trata de obras falsificadas. O narrador, então, nos afirma que os originais teriam sido queimados, restando somente as cópias as quais ninguém presumiria serem falsas. Welles, agora no papel de apresentador, entra em cena para informar que a história de Picasso era uma invenção sua, e destaca, ainda, que não importa quem assina a obra de arte, importa a mensagem contida, veiculada por ela.

A história deixa uma série de dúvidas intermináveis para um espectador modelo – em referência a Umberto Eco³⁹ –, a saber: as inspirações que as obras falsificadas cooptam das verdadeiras tornam aquelas menos verdadeiras? Sendo sim ou não a resposta, qual o limite da

³⁹ Referência ao leitor modelo, conceito elaborado por Umberto Eco.

probidade moral existente nas obras artísticas? O que importa mesmo em uma obra, quem a assina ou o que ela transmite?

Por conseguinte, a questão geral desse intrigante documentário é que os esforços de Welles para reunir tantas pessoas e objetos desprovidos de comprovação de legitimidade possui um propósito central, o diretor, ao que parece, pretende alertar o público ingênuo, a olhar com mais desconfiança para os objetos artísticos nos museus, a ouvir com mais desconfiança as transmissões de rádio, a ler com mais desconfiança os livros literários.

2.2 O ilusionista com luvas de pelica

Nas palavras de Ítalo Moriconi, “Ana desentranhava poemas de outros poemas”, mas as colagens realizadas por ela se mostram artisticamente mais amplas, uma vez que não se limitam somente à literatura (1996, p. 98). Cesar realizava bricolagens apropriadas do cinema, da música, do teatro, da fotografia, das artes plásticas. A eclosão cultural que ocorria em outras linguagens artísticas influenciava diretamente em sua obra, o imbricamento desses recortes ajustados a acontecimentos biográficos se transformava em outras coisas.

Nesse viés, o poema “Epílogo” é construído aos moldes de um número de ilusionismo teatral, o narrador-personagem, como num espetáculo de mágica, nos descreve uma *valise* com objetos de reminiscência que vão se revelando ao ritmo da apresentação: da mala, que se encontra em cima de uma cadeira, o narrador retira um par de luvas e nos apresenta cartões-postais com figuras singulares que merecem ser ilustradas. Alternando entre a história de um artista perdido em Berlim durante a *Belle Époque*, o narrador sugere que as luvas, objeto que remonta uma série de espelhamentos na seção “Luvas de pelica” (1980), têm alguma relação com a história contada. Uma ruptura acontece quando o narrador precisa ausentar-se inesperadamente, deixando os cartões ao sabor do leitor/espectador.

O leitor/espectador contracenava com o narrador, seus respectivos papéis são fundamentais para o andamento da narrativa. Silviano Santiago relembra, em *Nas malhas das letras* (1988)⁴⁰, um depoimento dado pela escritora a Carlos Messeder Pereira, encontrado no livro *Retrato de época* (1981). Ana Cristina Cesar chama a atenção para duas linhas que constituem seu poema e comenta o equívoco que escritores que eram seus contemporâneos comumente executavam. Para tanto, é citado o exemplo de uma conversa com o poeta e amigo Cacaso:

⁴⁰ Santiago, Silviano. *Singular e anônimo*. Folhetim, nº 407. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1988.

[...] uma vez, eu li [para Cacaso] um poema meu que eu tinha adorado fazer [...] e o Cacaso olhou um olho comprido [...] leu esse poema e disse assim: “É muito bonito, mas não se entende [...] o leitor está excluído”. Aí eu mostrei também o meu livro pro Cacaso [...] e ele disse: “Legal, mas o melhor são os diários porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano” (Cesar *apud* Santiago, 2002, p. 62).

Para Cesar, Cacaso subestima o leitor, como se este só pudesse compreender seu texto, caso ele fosse de “fácil comunicação”. Por conseguinte, Ana Cristina corrompe a lógica do leitor passivo, exige deste a necessidade de uma abordagem específica que depende de seu meio. Cesar escreve para qualquer um, mas, ao mesmo tempo, não escreve propriamente para ninguém, o que faz com que o leitor do texto se sinta próximo e íntimo por intermédio do reconhecimento. Por outro lado, o que ela escreve vem sempre por meio de uma quebra, uma falta, de algo não revelado.

Epílogo

I am going to pass around in a minute some lovely, glossy-blue picture postcards.

Num minuto vou passar para vocês vários cartões-postais belos e brilhantes (Cesar, 2016, p. 121).

Logo no primeiro verso do poema acima – “*I am going to pass around in a minute some lovely, glossy-blue picture postcards*” [Num minuto irei passar alguns belos cartões-postais azuis brilhantes] –, identificamos um trecho copiado do polêmico livro *Lolita*⁴¹ (1955), de Vladimir Nabokov. Esse romance é narrado a partir da visão distorcida de Humbert Humbert, pseudônimo do personagem-narrador, um professor europeu que vai trabalhar nos Estados Unidos e lá desenvolve uma obsessão por Dolores Haze, uma garota de apenas doze anos, a qual posteriormente se torna sua enteada. Acometido por pensamentos parafilicos, Humbert se mostra um narrador pouquíssimo confiável, dado que ele persuade o leitor e o leva a acreditar que Dolores tinha comportamentos sexualmente provocantes em relação a ele.

Consta, no trecho a seguir, o verso capturado por Ana Cristina, no qual Humbert faz uma apresentação de sua infância idílica:

I was born in 1910, in Paris. My father was a gentle, easy-going person, a salad of racial genes: a Swiss citizen, of mixed French and Austrian descent, with a dash of

⁴¹Nasci em Paris, em 1910. Meu pai, pessoa meiga e tolerante, era uma salada de genes raciais: cidadão suíço, descendente de franceses e austríacos, com uma pitada de Danúbio nas veias. **Daqui a pouco vou fazer passar de mão em mão alguns lindos cartões-postais em que o céu está sempre banhado de um azul fulgurante** (Nabokov, 2003, p. 11, grifo nosso).

the Danube in his veins. **I am going to pass around in a minute some lovely, glossy-blue picture-postcards.** He owned a luxurious hotel on the Riviera. His father and two grandfathers had sold wine, jewels and silk, respectively (Nabokov, 1981, p. 12).

A tradução do verso para o português é “num minuto irei distribuir alguns adoráveis cartões-postais azuis brilhantes”. No entanto, Ana Cristina modifica essa tradução em seu poema para: “num minuto vou passar para vocês vários cartões-postais belos e brilhantes”, o que pode indicar que, assim como o personagem-narrador Humbert Humbert, de Vladimir Nabokov, o personagem-narrador de “Epílogo” também merece ser visto com olhar de desconfiança. Essa suposição é corroborada quando se acessa o livro *Correspondência incompleta* (1996), no trecho de uma carta enviada à Heloísa Teixeira, no dia 7 de março de 1980, Cesar escreve sobre seus dias em Londres: “Faço cálculos e cronogramas, tento yoga”. Cesar revela, ainda, a leitura que fazia naquele momento, “aprender inglês com Nabokov, pela primeira vez vejo a língua inglesa em *Lolita*, que foi o Armando que me mandou ler um dia por uma razão psicanalítica qualquer” (Filho; Hollanda, 1999, s/p).

Nesse sentido, o início dessa prosa poética é construído sobre um engano proposital do narrador, isto é, como destacado anteriormente, a tradução do verso não corresponde a uma tradução literal do inglês, isso porque se trata de uma paráfrase e não de uma tradução.

Se *Lolita* é contada sob a perspectiva de um narrador que procura justificar suas ações doentias, a fim de encobri-las, “Epílogo”, por sua vez, vai sendo construído por um narrador que sutilmente esconde, engana e mente.

Os estudos literários apontam que o termo *unreliable narrator* ou narrador não confiável foi cunhado pelo crítico Wayne C. Booth, no livro *Rhetoric of Fiction*, “eu chamei de narrador confiável quando ele fala ou age de acordo com as normas da obra, (que são, por assim dizer, as normas implícitas pelo autor), e não confiável quando ele não o faz (1982 p. 158-159, tradução nossa)”. A credibilidade do narrador não confiável está sempre em xeque, quando ele deixa vestígios em sua narração que fazem despontar dúvidas sobre a veracidade das informações, quando ele se contradiz em alguma ação ou fala, quando deixa truques de enganação propositalmente evidentes, ora como uma falha ora como engano.

A palavra mágica tem sua origem na palavra *magi*, nome dado às seitas antigas da Mesopotâmia, possui algum parentesco com a palavra imaginação. Em acepções modernas, a arte mágica ou magia simulada visa produzir ilusões de impossibilidade, ou seja, os espectadores sabem que estão sendo enganados pelo mágico, mas não sabem dizer como. Este, por outro lado, não revela o segredo do funcionamento da mágica, e ambos seguem nessa

concessão, “a todo momento sabe-se abertamente que seus segredos pertencem ao território dos artifícios e da engenhosidade humana” (Harada, 2012, p. 11).

Esta é a mala de couro que contém a famosa coleção.
Reparem nas minhas mãos, vazias.
Meus bolsos também estão vazios.
Meu chapéu também está vazio. Vejam. Minhas mangas.
Viro de costas, dou uma volta inteira.
Como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum
alçapão escondido, nem jogos de luz enganadores.
A mala repousa nesta cadeira aqui.
Abro a mala com esta chave mestra em cerimônias do tipo,
Se me permitem a brincadeira (Cesar, 2016, p. 121).

Cleide de Fátima Simões sugere que esse “eu” compõe o efeito discursivo de uma das personas de Ana Cristina, encontra-se aí a tentativa de sedução: corporificar-se através de uma verdade contestável que tensiona a relação poética/ pragmática do discurso, buscar refúgio na linguagem é, ao mesmo tempo, assumir um jogo de engano. A síntese da totalidade alcança o interlocutor por meio do artifício de tentar soldar o eu-empírico (real) e as personas-líricas (ficcional). A transmutação resulta nas personas-poéticas de Ana Cristina Cesar, que fingem escrever diários, fingem enviar cartões-postais e cartas, fingem estar contando do seu íntimo, fingem nos apresentar fotografias, fingem intimidade forjada na “pseudo-descrição” (Simões, 1994, p. 35).

A tentativa de substituir a palavra pela imagem é constante, principalmente no caderno “Luvas de pelica”. Segundo Simões, “no percurso da linha, do desenho, da palavra, existe a possibilidade do *apagamento* da subjetividade, uma incrível atração pela irracionalidade e distanciamento” (Simões, 1994, p. 41). Ela sugere que a combinação da palavra e da imagem, implicam na busca de localizar um melhor sentido no encontro das personas-poéticas e da recuperação da memória. Em concordância, Sússekind (2016) observa, em “Luvas de pelica”, relações próximas entre linguagem plástica e linguagem verbal no método literário de Cesar. Em conformidade, a construção literária persiste pautada fundamentalmente em ritmos, vozes, colagem de falas. Já em outras ocasiões, a visualização compõe o eixo da produção, apenas por meio do processo imagético do texto, como nos verbos “vejam” e “reparem”, usados no poema como certificação visual proposta pelo narrador (Sússekind, 2016, p. 56).

A primeira coisa que encontramos na mala, por cima de
Tudo, é – adivinhem- um par de luvas.
Ei-las.
Pelica.
Coisa fina.

Visto as luvas – mão esquerda...mão direita...corte...
Perfeito (Cesar, 2016, p. 121).

A *valise* é um objeto que nos é apresentado como portador das reminiscências do *eu-poético*, de dentro dela o narrador retira um par de luvas, primeira coisa que nos é apresentado. Após um breve suspense, todos os cartões-postais são gradualmente retirados e descritos. Os reflexos imagéticos progressivamente ganham sentido, como no conceito de *mise en abyme*⁴², que se apresenta como uma “duplicação vertiginosa da própria linguagem” (Dias; Nino, 2018, p. 5145).

Segundo Nara Maia Antunes, a expressão *mise en abyme* passou a ser empregada em campos de estudos do Cinema, das Artes plásticas, dos Estudos literários, para designar uma narrativa encaixada dentro de outra história, “a obra literária inclui um fragmento reflexivo que a espelha; o fragmento reflexivo pode incluir um fragmento que reflete o infinito” (Antunes, 1982, p. 65).

Mariângela Alonso afirma que o conceito foi formulado por André Gidé, posteriormente foi mais bem aprofundado por Lucian Dällenbach, após um estudo de sistematização em torno das obras *Nouveau Roman*. A sistematização coteja a relação de espelhamentos na narrativa como um abismo de significações, o mosaico de espelho reflete em conjunto na narrativa, cada movimento forma uma reduplicação interna, como num caleidoscópio (Dällenbach 1972, *apud* Alonso, 2022, p. 37). No tratado teórico de Dällenbach, a reduplicação pode ocorrer em três níveis, simples, repetida ou enganosa (Dällenbach 1972, *apud* Alonso, 2022, p. 39).

Ao encerrar “Luvas de pelica” com “Epílogo”, Ana Cristina sutilmente conduz o leitor a uma sala de espelhos. Este, que antes se sentia levemente perdido, se encontra agora em um grande abismo vertiginoso cercado de espelhos. Cesar consegue, ao usar a meticulosidade de suas artimanhas, fazer uso das três formas de reduplicação descritas por Dällenbach.

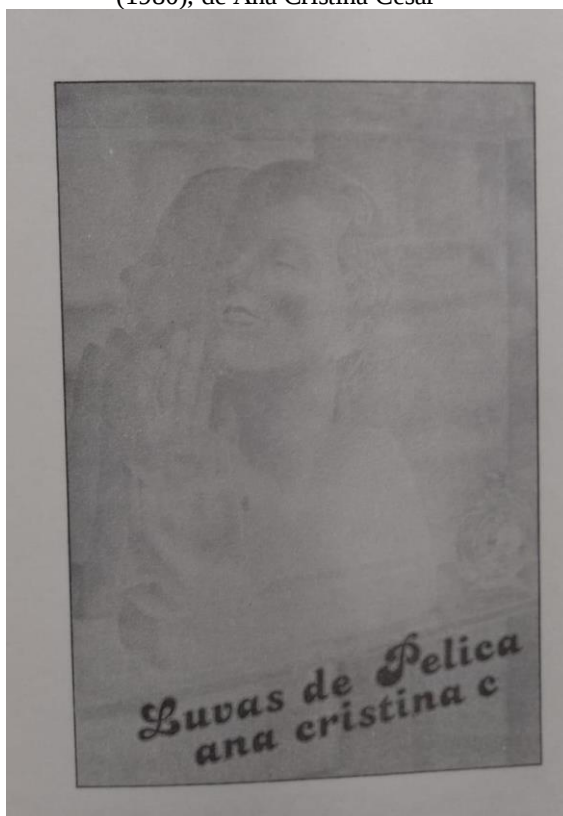
A duplicação simples ocorre quando um fragmento apresenta similaridade com a obra em que está inclusa, nesse caso, as luvas de pelica que são retiradas da mala apresentam duplicação do título da seção “Luvas de pelica”. Já a reduplicação repetida, pode ser compreendida como uma alusão que ela faz com a história que o narrador conta sobre o jovem que apanha as luvas, depois, aquele sugere que as luvas encontradas na mala são as mesmas encontradas pelo jovem. Em se tratando da reduplicação enganosa, ela se formula ao final do

⁴² Termo francês que corresponde a autorreferencialidade de uma obra ou produção artística, em tradução literal para o português significa “posto em abismo”.

texto, quando o narrador se ausenta da prosa poética e deixa a luva no espaldar da cadeira, o que nos leva à capa do livro (Figura 1).

As luvas são objetos que se referem tanto ao título quanto à capa da primeira edição de *Luvras de pelica*, impressa em Londres em 1980. Nela, a imagem esmaecida de um manequim feminino portando luvas de pelica sorri sem encarar de frente, atrás dela um espelho reflete sua imagem de costas, essa imagem é nominada *Violletes Rèvès*⁴³. A luva funciona como objeto central e circular na seção. Para Mieke Bal, signo é o elemento que denota essa referencialidade, em seu ensaio, a teórica afirma: “é *mise en abyme* todo signo tendo por referente um aspecto pertinente e contínuo do texto, da narrativa ou da história que ele **significa**, através da semelhança, uma ou várias vezes” (Bal 1978, *apud* Alonso, 2022, p. 39).

Figura 1 - *Fac-Símile* da capa do livro *Luvras de pelica* (1980), de Ana Cristina Cesar



Fonte: Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. Brasil, 1992.

Em entrevista, Elisa Wouk Almino – escritora, editora e tradutora, filha de Bia Wouk e João Almino, amigos de Ana Cristina Cesar – afirma que recebeu de sua mãe várias cartas enviadas por Cesar, escritas em abril de 1980. Essas cartas constituem os primeiros rascunhos

⁴³ O termo, em tradução para língua portuguesa, significa algo como “violetas sonhadas”. Essa imagem foi produzida pela artista plástica Bia Wouk.

de *Luvras de pelica*, e expõem, dentre outras coisas, como se deu a produção do livro, a fotocomposição da capa, por exemplo, produzida por Bia Wouk (Almino, 2022, p. 2).

O título dessa produção – Luvas de pelica – remete a uma expressão popular na língua brasileira, “tapa com luvas de pelica”, a qual descreve uma forma sutil de revidar um insulto ou uma maneira elegante de repreender utilizando palavras que possuem um tom de ironia ou sarcasmo. A frase combina a ideia de uma agressão física produzida com uma peça de vestuário macia e elegante (Dias; Nino, 2018, p. 5148). As luvas se apresentam como vestimenta que encobrem e protegem as mãos, parte do corpo responsável por impelir a escrita. Ademais, o uso de luvas faz alusão à ocultação da identidade (um tipo de disfarce), como também à ocultação biométrica (um tipo de preservação).

As *Luvras de pelica* (1980), portanto, indicam essa negação da literatura enquanto espelho direto do real, ou confissão direta de um eu identificável. Pelo contrário, o livro é essa espécie de diário de bordo fragmentário, com diversas histórias desencontradas, labirinto de vozes, interlocução e suspensão. O poema aponta, portanto, para essa recusa de uma leitura psicologizante da literatura, pois, apesar de as informações e referências bibliográficas que o *Luvras de pelica* (1980) carrega, a leitura não se esgota a partir da identificação das mesmas (Dias; Nino, 2018, p. 5149).

O estilo dos poemas de Ana Cristina trai e atrai o leitor. Atrai porque, quando lidos com olhos leigos, fismam o sujeito que os lê através de uma suposta personalidade, visto que a construção de seus poemas cria um espaço de falsa intimidade. Em contrapartida, trai porque, quando se aprofunda nas significações, descobre-se que se trata de uma mala com o fundo falso. Segundo a própria Ana Cristina durante depoimento para o curso Literatura de mulheres no Brasil “carta é um texto que se escreve para mobilizar alguém [...] mas na literatura você não sabe quem é esse alguém” (Cesar, 1983). As inúmeras referências que a escritora insere em “Epílogo” criam uma dimensão abissal, e é do abismo que o narrador recolhe objetos inolvidáveis. As luvas, por exemplo, são reconhecidas no poema, formando um círculo de significações inesgotáveis, o mesmo acontece com os cartões-postais, com suas imagens e mensagens escritas.

No próximo fragmento, o narrador rememora a história de um jovem artista perdido na elegante Berlim, na *Belle Époque*. A história é mais um eco do *mise en abyme*, uma duplicação que favorece o fenômeno de encaixe na síntese narrativa (Dällenbach, 1978, p. 53), a inscrição de uma narrativa menor noutra englobante, que arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. O efeito estético é evidenciado nos trechos: “uma mulher de branco deixa cair a sua luva/ uma luva com seis botões, forrados, branca, longa, perfumada” e “O jovem corre a apanha

a luva mas relutante se deve ou não aceitar o desafio, ao final decide ignorá-lo/ guarda a luva no bolso e volta caminhando para o seu hotel” (Cesar, 2016, p. 121).

O período da *Belle Époque*, se estende de 1886 a 1914. Uma de suas características, sob o ponto de vista da história da literatura, é a profusão de tendências filosóficas, sociais e científicas advindas do realismo-naturalismo, que marca a transição pré-vanguardista do período. O resultado dessas transformações vai originar uma série de “ismos” que marcaram o desenvolvimento das artes no século XX.

A redundância reforça a coerência de histórias encaixadas num eixo ficcional. O mecanismo de ampliação narrativa, na prosa exposta, ocorre em torno das luvas, as quais funcionam como metassignificação motivada pelo princípio da autorreferencialidade.

Isso me lembra...

Um jovem artista perdido na elegante Berlim da Belle Époque, sozinho, em vão procurando por prazer. Passa um grupo ruidoso de patinadores, e uma mulher de branco deixa cair a sua luva, uma luva com seis botões, forrados, branca, longa, perfumada. O jovem corre, apanha a luva, mas reluta se deve aceitar ou não o desafio. Afinal decide ignorá-lo, guarda a luva no bolso e volta caminhando para o seu hotel por ruas mal iluminadas.

Mas assim me desvio do meu propósito desta noite. Depois se houver tempo concluirei essa história fantástica, onde entra até uma carruagem de Netuno, um morcego gigantesco que sorri e foge sempre, e um oceano de folhagens. Quem sabe esta não é exatamente aquela luva? (Cesar, 2016, 121-122).

Com um questionamento retórico, o narrador finaliza o trecho: “quem sabe esta não é exatamente aquela luva?” (Cesar, 2016, 121-122). Aqui, percebe-se a voz de um narrador cuja visão se apresenta fora dos acontecimentos. Segundo Santos e Oliveira, esse narrador – comumente associado à narrativa cinematográfica – finge saber menos do que sabe sobre os fatos, “em geral descrevem-se as atitudes e características das personagens, a partir de uma perspectiva distanciada, eliminando-se, assim, qualquer tipo de análise e de juízos explícitos” (Santos; Oliveira, 2001, p. 7-8). A fragmentação e a ruptura, como bem apontadas por Malufe e Sússekind, são características na escrita de Cesar, e pode se dizer que em “Epílogo” isso não é diferente, dado que o narrador deixa uma série de cartões-postais retirados “ao acaso” da *valise*, são neles que se percebem as variações de imagens que se voltam para o corpo do livro *A teus pés* (2016).

O narrador se volta às luvas encontradas na mala, e ressalta que se trata de um par muito delicado o qual contrasta com o terno preto (Cesar, 2016, 122). Não à toa, a descrição das vestimentas usadas pelo narrador traz inevitáveis semelhanças com a roupa usada por Orson

Welles nas cenas iniciais de *F for Fake* (1973). Cumpre dizer que o espelhamento do filme no poema “Duas antigas II” conduz a estruturação do poema “Epílogo”.

No entanto
temos aqui não apenas uma, mas o par; é muito delicado e
contrasta com este terno preto.
A valise de couro conterá objetos de toucador?
Não, não meus amigos.
como todos podem ver, mediante uma ligeira rotação que
faço na cadeira sobre a qual ela se encontra, a valise con-
tém apenas papel... cartões...dezenas, talvez centenas de
cartões-postais.
Estranha valise! (Cesar, 2016, p 122).

Outra pergunta é feita por esse narrador: “A valise conterá objetos de toucador?” (Cesar, 2016, p. 122), em seguida, ele mesmo afirma que não. Como prova disso, simula o movimento de uma “ligeira rotação na cadeira”, de forma que se comprova que, na *valise*, carrega “apenas papel”, “cartões”, talvez “centenas de cartões-postais”. As imagens dos cartões apontam para a leitura da imagem, é pelo olhar que se comprova que não há truques ou jogo de enganação, é através do olhar que supostamente se atesta que os itens na mala são verdadeiramente cartões-postais, pelo olhar é possível conferir os objetos na *valise* (Camargo, 2003, 284).

O teórico Luís Alberto Brandão Santos compreende que, quando se trata de um texto ficcional, como é o caso de “Epílogo”, o sujeito que narra a história não corresponde diretamente ao autor. Apesar de haver muitas semelhanças – de timbre, de intensidade, de sinuosidade –, o narrador pertence ao campo ficcional, ele é uma criação do autor. É possível, portanto, que o narrador invente, simule uma ação. O narrador é a ficção de uma voz, um personagem, que pode aparecer representando ou figurando na própria narrativa. No texto ficcional, as vozes do narrador soam por meio de uma voz, a do autor (Santos, 2001, p. 3).

E agora, atenção.
com minhas mãos enluvadas - um momento enquanto abo-
too uma... e depois outra...cuidadosamente...não há frau-
de ajusto os punhos assim...- agora com estas mãos, ao
acaso, apanho o primeiro cartão-postal, que contemplo por
um instante sob a luz... há um reflexo... (Cesar, 2016, p. 122).

No cenário de ficção, a figura do narrador deve ser entendida como um articulador da narrativa, é ele quem determina o ponto de vista: “sendo assim, a narrativa constrói-se através de uma série de convenções que se revelam a partir do ponto de vista escolhido”. Não é por acaso que as palavras designativas do narrador são: foco e visão. O narrador é capaz de delimitar e controlar a narrativa, imprimindo sua subjetividade na narração (Santos 2001, p. 4).

2.3 Cartões-postais: para um par de olhos bem treinados

Dando sequência à apresentação, o narrador enluva suas mãos com as luvas que estavam na *valise*, e faz questão de relembrar quase insistentemente que “não há fraudes”. De forma aleatória, ele pega na mala um cartão-postal, o contempla por um instante, e observa que há um reflexo. Sobre o vocábulo reflexo, pode-se afirmar que há um certo grau de ambiguidade em seu sentido. O adjetivo, em sentido denotativo, pode significar o efeito de um raio luminoso incidindo sobre um objeto. De forma diferente, no sentido conotativo, seu significado pode ser atribuído a uma reprodução atenuada, uma cópia ou uma imitação (Ferreira, 2008, p. 691).

Mas vejo aqui uma
moça afogada entre os juncos...passo o primeiro cartão, por
favor passem uns para os outros...segundo cartão: Ave-
nida Atlântica...vão passando...Cadilaque em Acapulco...
Carmem...centro Pompidou...igreja do Alabama...Castelo
visto do levante...dois cupidos de óculos escuros...o ladrão
de Joia da duquesa...e este aqui, Fred Astaire em Lady be
good, ou não faz arte, menina...nostálgica...e uma Marilyn,
e aqui a praia de Clacton com bingo e fish and chips...o
Boeing da Air France...bonde subindo a ladeira em São
Francisco...um urso-polar no zoo de Barcelona...Salomé...
Londres...outra Salomé...vão passando, vão passando (Cesar, 2016, p. 122).

O narrador apresenta o primeiro cartão retirado, “mas vejo aqui uma moça afogada entre os juncos” (Cesar, 2016, p. 122). Por meio da antonomásia⁴⁴, o primeiro cartão-postal faz alusão à Ofélia, personagem representada em *Hamlet* (1601), de William Shakespeare. Segundo Márcia Tiburi (2010, p. 302), a reviravolta na compreensão da personagem no teatro ocorreu em 1827, após uma produção inglesa da peça na qual Harriet Smithson atribuiu, em doses igualmente bem distribuídas, dramaticidade e sensibilidade à personagem. Após a peça, começaram a circular gravuras com Smithson representando Ofélia, e isso fez difundir uma nova imagem da personagem.

Acredita-se que a interpretação de Smithson tenha inspirado Delacroix a retratar uma nova Ofélia, dessa vez, com atenção ao momento em que a personagem está na mata, junto a um riacho. A reprodução do pintor é mais tensa, a personagem tem força e peso. No século seguinte, foram formuladas correspondências entre Ofélia e patologias da loucura atribuídas às mulheres, como histeria e melancolia erótica (erotomia). Por último, o pesquisador se ampara

⁴⁴ Antonomásia – Substituição de um nome próprio por nome comum ou expressão (perífrase), ou vice-versa. 2. Cognome, apelido (Ferreira, 2008, p. 126).

nas questões que sondam a morte de Ofélia, não há uma resposta conclusiva sobre isso, no entanto, interpreta-se comumente como suicídio.

RAINHA: Um salgueiro reflete na ribeira cristalina sua copa acinzentada. Para aí foi Ofélia sobraçando grinaldas esquisitas de rainúnculas, margaridas, urtigas e de flores de púrpura, alongadas, a que os nossos campônios chamam de nome bem grosseiro, e as nossas jovens “dedos de defunto”. Ao tentar pendurar suas coroas nos galhos inclinados, um dos ramos invejosos quebrou, lançando na água chorosa seus troféus de erva e a ela própria. Seus vestidos se abriram, sustentando-a por algum tempo, qual uma sereia, enquanto ela cantava antigos trechos, sem revelar consciência da desgraça, como criatura ali nascida, e feita para aquele momento. Muito tempo, porém, não demorou, para que os vestidos se tornassem pesados de tanta água e que seus cantares arrancassem a infeliz para a morte lamacenta.

LAERTES: afogou-se, dissesstes?

RAINHA: Afogou-se (Shakespeare, 2000, p. 154).

Ofélia (1851-1852) (Figura 2), de John Everett Millais, é um dos melhores exemplos entre o cruzamento da ciência e da arte. A obra foi composta mediante investigações de botânica, fotografia e principalmente da própria literatura. Essa reprodução retrata o momento em que a personagem parece estar quase sem vida, o corpo flutuando tem uma particularidade, é possível ver o vestido que ainda vem à tona da água. Ofélia cai no rio ao se pendurar num galho de salgueiro. O último ato de Ofélia é cantar enquanto sente a iminência de sua morte.

Figura 2 – Reprodução da tela *Ofélia* (1851-1852), de John Everett Millais



Fonte: Artsy. John Everett Millais *Ofélia* 1851-1852.

Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/john-everett-millais>.

Salomé é outra personalidade que aparece no verso: “Salomé...Londres...outra Salomé”. Esse trecho merece atenção pois o pronome outra, aplicado na frase desse modo, pode servir

para designar duas possíveis interpretações: i) um primeiro cartão-postal em que aparece a figura de Salomé, posteriormente um cartão-postal de Londres, depois um outro em que aparece novamente a figura da *korasión* – mocinha –, termo usado no texto original, segundo Amaral (2012, p. 39); e ii) pode-se inferir que há uma Salomé que era de determinada forma antes de Londres, e a Salomé que se modifica após, assim, torna-se “outra Salomé”.

Seguindo com a apresentação, o narrador começa a retirar da *valise* inúmeros cartões-postais que são repassados para o público. Há diversos cartões que representam locais, “Avenida Atlântica”, “Cadilaque em Acapulco”, “Centro Pompidou”, “igreja do Alabama”, possivelmente que se referem a pontos turísticos.

É importante informar que o surgimento do postal se deu em razão de uma série de condições da época. O cartão-postal é entendido como um elemento visual do processo de globalização de um mundo que se internacionalizava, além disso, ele fez democratizar a imagem fotográfica e garantiu memória visual às gerações futuras. Ainda, faz-se necessário destacar que o cartão-postal, com mensagem sem invólucro, teria surgido por volta de 1870 (Vasquez, 2002, p. 25).

Esses cartões, no início, eram impressos com desenhos de gravuras e, após o domínio de técnicas de fotografia, passaram a apresentar imagens fotográficas, principalmente de paisagens. Acredita-se que o austríaco Emmanuel Hermann tenha criado o cartão-postal no formato mais popular, imagem na frente, e mensagem no verso.

No que concerne à aceitabilidade dos cartões, é possível dizer que houve certa resistência das classes dominantes, visto que estes consideravam absurda a concepção de se escrever informações privadas as quais poderiam ser lidas abertamente. Contudo, Vasquez (2002) ressalta que esse foi um fator decisivo para a popularização do postal, já que, no período de confrontos bélicos, as mensagens tinham a função de comunicar aos parentes e aos amigos uma única notícia: a sobrevivência (Vasquez, 2002, p. 26).

O próximo cartão, “Fred Astaire em lady be good⁴⁵” se refere à peça musical escrita por Guy Bolton e Fred Thompson, cuja primeira apresentação aconteceu em 1924, na Broadway, com Fred Astaire e Adele Astaire nos papéis principais. A história do musical é sobre as desventuras de dois irmãos falidos, Dick e Susie, que tentam conciliar os planos de enriquecer e concretizar seus respectivos romances. Dois filmes com esse título foram produzidos, um

⁴⁵ O título do programa também serviu para dar nome a uma aeronave em uma operação de bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial. A aeronave B-24D, utilizada na missão, desapareceu em 4 de abril de 1943, durante um ataque a Nápoles, *Lady be good* saiu da rota programada, foi encontrada praticamente intacta no deserto da Líbia, em 1958, todos os nove tripulantes morreram de desidratação.

filme mudo de 1928, baseado na peça musical, hoje considerado perdido, e um filme de 1941, estrelado por Eleanor Powell.

Em “Epílogo” há uma referência à Carmem Miranda, o mesmo ocorre no poema Samba-canção, quando Cesar faz menção a uma música que ficou famosa na voz da cantora. Em um dos raros registros em vídeo de Ana Cristina, ela recita esse poema, localizado na seção “A teus pés”: “tantos poemas que perdi/ tantos que ouvi, de graça/ pelo telefone — taí/eu fiz tudo/pra você gostar” (Cesar, 2016, p. 46).

O título “Samba-canção” refere-se a um subgênero do samba que surgiu na década de 1920 no Rio de Janeiro. Caracterizado pelo sofrimento e pelo romantismo, suas letras trazem temas como o amor não correspondido, a traição, a solidão, o sofrimento amoroso, a dor de cotovelo, temáticas consideradas como “pertencentes” ao universo feminino (Camargo, 2003, p. 282). Todavia, o título pode fazer referência, também, a uma peça de roupa típica do vestuário masculino. Ana Cristina já havia feito algo similar ao resenhar o livro *Os caminhos do conhecer* (1981), de Angela Melim.

Acabo de reler as prosas breves de *Das tripas coração*, que se alteram e se misturam com poemas, e a prosa que virou livro de *As mulheres gostam muito*. E confesso que levo um susto quando passo dessas prosas, todas muito orais, muito próximas de uma certa voz que a gente ouve, para as engravatadas primeiras linhas do mais recente *Os caminhos do conhecer* – um livro contínuo e inteiro em prosa, sem sombra de poema. Eu disse “engravatas”, palavra esquisita, mas é isso que me ocorre quando bato os olhos na primeira frase do livro (Cesar, 2013, p. 239).

O tema literatura de mulher era caro para ambas as escritoras, existia um dialogismo literário em seus versos. Como pista, Ana entrega as digitais de Angela no índice onomástico. Em sua crítica, Cesar expressa a mudança de tom de um livro para outro, o termo derivado de gravata (acessório sufocante, mas de elevado nível estético, tipicamente comum ao vestuário masculino) é empregado como metáfora para demonstrar a mudança de tom percebida, tendo em vista que é um adereço utilizado na região do pescoço. A autora “imitava” os homens, sem o menor remorso, porém, a escrita era materialmente determinada pelo ser mulher. Como Camargo afirma, Cesar reescrevia textos produzidos por homens, traduzindo-os sob a temática e a motivação da mulher, “o que determinaria um tom, um certo modo de dizer, um ponto de vista feminino” (Camargo, 2003, p. 216). As vestimentas típicas do vestuário masculino são acolhidas como metáforas dos disfarces, similar ao que ocorre em *Rainha Cristina* (1933), na trama, quando Cristina, interpretada por Greta Garbo, faz uso de roupas tipicamente masculinas, ela adquire personalidade masculina e passa a ser socialmente lida como tal.

Ainda em *Samba-canção*, no verso: “pelo telefone — taí”, identificamos duas canções: “*Pelo telefone*” (1916), composta por Ernesto dos Santos, considerada o primeiro samba gravado no Brasil, e “*P’ra você gostar*” ou “*Th-aí*” (1930), composta por Joubert Carvalho, gravada por Carmen Miranda. O verso possui, como elemento de ligação, o travessão (normalmente utilizado para introduzir uma fala). A aplicação visual no texto faz lembrar um fio que liga a frase “pelo telefone” à expressão “taí”. A referência à música gravada por Carmen Miranda é percebida no verso: “eu fiz tudo pra você gostar”, é esse trecho que dá tom ao início do comportamento desviante do eu-lírico no poema.

De volta à prosa poética “Epílogo”, o verso “ou não faz arte menina, nostálgica [...]” constitui um sentimento de melancolia provocado por lembranças do passado, ou de desalento causado pelo afastamento da terra natal. A orientação pode se destinar ao próprio eu-poético, que narra a ação de retirar o cartão, ou ao espectador/ leitor que assiste ao número teatral. No capítulo “Princípios da memória”, do livro *Memória e vida* (2006), o filósofo Henri Bergson afirma que “*imaginar não é lembrar*” (2006, p. 50), o passado se conserva por si mesmo, automaticamente, não se trata de uma faculdade ou de meros registros de acumulação do passado, é um sentimento que nos segue a todo instante, forçando a porta da consciência. Quando algumas recordações conseguem adentrar a porta, sentimos nosso passado continuamente presente. O eu-poético rompe com a lembrança para que o espaço seja preenchido pela ininterrupta imaginação.

O próximo cartão-postal que o narrador menciona é “uma Marilyn”. O uso do primeiro nome da atriz sugere familiaridade ou lembrança em relação ao uso da imagem mítica de Marilyn no filme *The seven years Itch*, citado no primeiro capítulo desta pesquisa, no poema “Atrás dos olhos das meninas sérias”. Segundo Annateresa Fabris (2015), pesquisadora que buscou analisar as estratégias de representação visual de Marilyn Monroe a partir das fotografias, é possível acompanhar sua transição de *pin-up*, “moça bonita que se converte em “matéria plástica para poses e metamorfoses sempre novas” em estrela de Hollywood (2015, p. 10).

O termo *pin-up girl* foi registrado na língua inglesa em 1941. As imagens de modelos em poses sensuais eram designadas a veículos de comunicação, como calendários, pôsteres, revistas e cartões-postais, e produzidas tanto por meio de desenhos quanto por fotografias. Entre 1946 e 1950, Monroe começa a trabalhar para revistas como *Laff*, *Peek*, *Glamorous models*, em parceria com Earl Moran, antes de estrear seus primeiros filmes (Fabris, 2015, p. 12).

Retomando o pensamento de Giselle Gubernikoff sobre o uso de imagens femininas no cinema, o domínio masculino simbolizado pela atitude de personagens anticavalheiros passou

a ser ameaçado pelo surgimento de mulheres como Marilyn Monroe. A sociedade no início dos anos de 1950, começava a plantar o terreno para as revoluções culturais que viriam a ocorrer na década seguinte. Dentro das telas, Marilyn conquistava o público com sua beleza e sensualidade, fora delas, a atriz tinha uma vida solitária, violenta e trágica. Segundo Gubernikoff, a imagem mitológica da atriz se enraizou tão profundamente no imaginário coletivo que sua representação, como o surgimento de uma nova mulher, só começou a ser digerida nos anos de 1980 (2016, p. 62). Ana Cristina Cesar, no entanto, parece perceber e antecipar a influência que a imagem de certas mulheres causariam no inconsciente social.

A figuração da mulher, na literatura, no cinema, no teatro, é posta geralmente em polos maniqueístas, entre a santa, a casta, a bondosa ou a pecadora, a sedutora, a perversa. Na poesia cesariana, é problematizada a ideia de pecado associada à sensualidade feminina, a qual, não obstante, atrai homens ao declínio, à ruína e ao pecado. A reconstrução da identidade feminina coloca personalidades como Salomé, Hécate, Carmem, Marilyn Monroe, sob um outro olhar, o olhar do outro (Camargo, 2003, p. 269).

Meus amigos isso é uma valise não é uma cartola com
Coelhos.
Temos cartões para a noite inteira.
Alexandria...Beirute...Praga... (Cesar, 2016, p. 123).

No trecho acima, o narrador curiosamente enfatiza que os objetos estão sendo retirados de uma mala, não de uma cartola (este último comumente usados por mágicos e ilusionistas). Nada impede, no entanto, que a execução de truques de mágica utilize objetos não convencionais, como uma mala, por exemplo. Em seguida, o trecho: “temos cartões para a noite inteira/ Alexandria...Beirute...Praga” (Cesar, 2016, p.123) faz alusão a cidades localizadas respectivamente no Mediterrâneo, e na Europa Ocidental.

Conforme observado por Ana Paula Manga (2007), “é interessante olhar o texto de Ana Cristina como mensagens em garrafas enviadas pelo mar” (2007, p. 42). A relação entre literatura e espaço geográfico é visceral em sua obra – mapas, navios, ilhas, funcionam como componentes metafóricos que choram o movimento de abandono territorial do sujeito que vive em trânsito, ou no largo do tempo em que permanece afastado de sua terra –. Os cartões-postais, rememorando Vasquez (2002), exerciam função de “comunicar aos parentes e amigos uma única notícia urgente: ‘ainda estou vivo’” (Vasquez, 2002, p. 26).

No excerto abaixo, o narrador mostra cartões-postais que fazem alusão ao título pictural de duas telas específicas do pintor francês Pós-Impressionista Eugène-Henry Paul Gauguin.

Sejam misteriosas (1890), esculpida em madeira, e *O que! Estás com ciúmes?* (1882). Seguidas por “outros de museu”, são gravuras e telas que puderam ser reconhecidas a partir do enunciado referencial, são elas: *O olho com um balão estranho, monta em direção ao infinito* (1882) e *No horizonte, o anjo da certeza, e no céu escuro, um olhar questionador* (1882), nome de duas gravuras da série: *Para Edgar Alan Poe*, de Odilon Redon. Também são citadas: *As más mães* (1894), de Giovanni Segantini, *O sangue da medusa* (1898) e *Eu tranco a minha porta sobre mim* (1891), de Fernand Khnopff, e *Ciúmes* (1907), de Edvard Munch. Ainda aparecem na prosa “o beijo” e “outro beijo”, embora não seja possível confirmá-las de imediato, suspeita-se, devido à restrição do período que todas as outras reproduções são citadas, que se trate das telas *O beijo* (1892) e *Na cama, o beijo* (1892), de Henri de Toulouse-Lautrec. Visto que há um número muito grande de obras produzidas com técnicas diversas representadas no escopo correspondente ao trecho do poema, a arguição em torno dessas e outras imagens ocorrerá mais detalhadamente em outro momento, uma vez que a divisão feita neste capítulo se destina às aproximações entre *F for fake* e a prosa poética “Epílogo”.

Sejam misteriosas, um quadro de Paul..Gauguin, seguido de
O que, está com ciúmes?, uma pergunta malandra em tom
 Capcioso, assim tomando sol na praia.
 e outros de Museu aqui:
 O olho com o balão bizarro, se dirige para o infinito;
 No horizonte um anjo da certitudes, e no céu sombrio, um
 olhar interrogador;
 A dama em desespero⁴⁶;
 O sangue da Medusa;
 As mães Malvadas;
 Tranco a porta sobre mim;
 O beijo;
 Outro beijo;
 O ciúme novamente,
 e agora o verdadeiro *Morro dos Ventos Uivantes* seguindo de
 uma curiosa competição esportiva, e de alguma pornogra-
 fia, e de um padrinho Cícero (Cesar, 2016, p. 123).

Voltando ao filme, este apresenta a versão do habilidoso pintor falsificador de quadros Elmyr de Hory. Em entrevista fornecida no falso documentário, Hory faz a seguinte declaração: “eu gostaria de ver qualquer expert ou qualquer diretor de museu ou qualquer negociador de arte que saberia qual é feito por Matisse e qual é feito por Elmyr”, mais audaciosamente, ele afirma “eu nunca ofereci um quadro ou uma gravura a um museu que tenha sido recusado. Eles nunca recusam” (Hory, 00:26:08, 1973).

⁴⁶ Apesar de todos os esforços, não foi possível identificar o título desta referência

Nesse sentido, quando o narrador de “Epílogo” cita títulos de telas e gravuras em cartões-postais, ressaltando que procedem de museus, atentamo-nos, novamente, para a ideia central que gira em torno das duas produções aqui observadas, o ponto principal da associação entre elas. Pela lógica, Hory afirma que todas as telas falsificadas por ele foram atestadas como verdadeiras por todos os especialistas, e muitas delas acabaram dispostas em museus. É possível estender esse pensamento às reproduções pictóricas flagradas nos cartões-postais apresentados no trecho acima, o que possibilita presumir que se as reproduções pictóricas impressas nos postais são de telas falsificadas, os postais também seriam, em parte, falsificações.

Portanto, ao supor que alguns postais veiculam reproduções de imagens falsificadas, como se estas fossem verdadeiras, o que se nota é a circularidade em torno da temática da mentira, ou melhor, a dissociação entre aquilo que é verdadeiramente falso num objeto legitimado como verdadeiro.

Fábio Oliveira Nunes, em *Mentira de artista* (2016), ressalta que Welles elabora uma perspectiva cujo conceito de *fake*, no campo da arte, é uma mistura de falso e verdadeiro. Assim, qualquer manifestação proveniente do campo ao mesmo tempo em que não corresponde totalmente ao autêntico, também não pode ser considerada totalmente falsa (Nunes, 2016, p. 25).

Apesar de compactuar com o pensamento posto por Nunes, Ivonete Pinto enxerga esse conceito por um ângulo diferente. Para ela, a produção de *F for fake* é um manifesto cinematográfico que, por intermédio de recursos modernos e cômicos – características que também estão presentes em “Epílogo” – adverte o público a ser menos ingênuo diante de quaisquer produções artísticas (Pinto, 2011, p. 149).

Fernando Rey Puente, em sua coletânea *Os filósofos e a mentira* (2008), procura suscitar discussões filosóficas a propósito do direito de mentir, à luz do pensamento de filósofos como Immanuel Kant e Benjamin Constant. Segundo o argumento de Puente, “o direito à mentira supõe que, em determinadas circunstâncias, estejamos autorizados a ser inverídicos, em declarações exigíveis de nós” (Puente, 2008, p. 16).

Em se tratando da literatura, Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário* (1999), afirma que os dois pressupostos que dão nome ao texto caracterizam disposições antropológicas, não se confinam à literatura, as diferentes manifestações resultantes das interações entre eles se expandem continuamente nesse jogo (“*play*”) de troca, sendo que na literatura constitui-se de uma relação paradigmática entre ambos, em contraste a essa aplicação na vida real (1999, p. 67).

Samuel Johnson chamou a ficção de “falsidade, mentira”. O termo “ficção”, contudo, designa também o ramo da literatura no qual se contam histórias (the story-telling branch of literature). Tal equivocidade do termo é iluminadora, um sentido esclarecendo o outro, e vice-versa. Ambos os significados implicam processos similares que poderíamos denominar “ultrapassagem” do que é: a mentira excede, ultrapassa a verdade, e a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora. Não deveria surpreender que as ficções literárias tenham sido tantas vezes estigmatizadas como mentiras, já que falam do que não existe como se existisse. O fictício é caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre inclui, o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa. Para que se percebam as implicações de tal duplicação, cabe breve explicação sobre esse componente básico do texto literário que são os atos de fingir (Iser, 1999, 68).

Em sua exposição, Wolfgang mostra como se concebe a interação entre o fictício e o imaginário. A teoria do efeito estético estaria interessada em ilustrar em que medida se estabelece a relação de “fingimento” (“*make-believe*”) entre leitores literários e textos literários. As considerações tratam de distinguir falsidade, mentira e ficção. Em sua natureza, os textos literários são fruto de um processo de ficcionalização, o fictício é o veículo de deslocamento na travessia da fronteira do mundo real para o mundo alvo. O artifício depende sobretudo do imaginário, é na ação de direcionamento exercido por esse movimento em que o imaginário (imagem) toma forma e se propaga por meio do fictício (textual).

Quando a mentira de artista é descoberta, desvela-se sua dimensão conceitual. Há uma predominância de um propósito conceitualista visto que há uma “ideia” em jogo. A mobilização do observador ou interator será de natureza intelectual, pois seus valores, suas expectativas e, especialmente, sua atenção, estão sendo questionados. Além disso, há uma série de exigências para a sua existência. Aquele que cria precisa ter pleno domínio do contexto em que atua, para que a sua incursão alcance o efeito desejado. Aquele que está à mercê das mentiras e consegue decodificá-las, terá que ter um repertório capaz de aproximar a proposição mimética e o modelo. Em alguns casos, terá que ter acesso a informações que decodificarão o trabalho em questão (Nunes, 2016, p. 206-207).

As camadas de mentira que compõem a prosa poética apresentada nesta pesquisa se erguem por meio de uma construção verdadeiramente mentirosa. Trata-se de um número teatral de mágica que começa com uma alusão a um narrador não confiável, o qual apresenta cartões-postais no mínimo enigmáticos retirados “aleatoriamente” de sua *valise*. Esse narrador, faz-se necessário destacar, se porta exatamente igual ao narrador não confiável do cinema, mais especificamente, ao que narra o filme *F for Fake* (1973), um falso documentário sobre um falsificador de arte e um escritor que escreveu uma falsa biografia, cuja temática principal é a mentira e a falsificação no mundo da arte. Nunes afirma que “o verdadeiro desejo de um artista mentiroso é que, em algum momento, suas mentiras sejam descobertas” (Nunes, 2016, p. 207).

Ao se dirigir entre os limites da literatura e da confissão, Ana Cristina cria os pastiches de correspondência, diários íntimos e cartões-postais, como simulacros íntimos, da suposta abertura de intimidade. No entanto, se trata de pastiches de total impessoalidade, neles estariam toda “verdade”, mas a “verdade” impessoal, a qual é aceita universalmente. Importa ressaltar que esse pacto de confissão verdadeira elimina o pacto autobiográfico, uma vez que se questiona a autoria e se celebra a imitação, em contrapartida, rompe-se o fio contínuo da intimidade, ou pelo menos de uma identidade verdadeira (Camargo, 2003, p. 247-248). A metáfora dos “correspondentes imaginários” contribui para construir o confinamento em que a comunicação nunca se completa, as cartas, ou melhor, os cartões-postais nunca recebem uma resposta de volta, a resposta se completa naquilo que o leitor concede a si mesmo (Camargo, 2003, p. 262).

Para Camargo (2003), o que diferencia a poética técnica dos cadernos terapêuticos é que nestes existem poucas *vampiragens*, poucas metáforas, como a *valise* aberta, as luvas de pelica, a chave mestra. Em síntese, a função dos cadernos terapêuticos é a de “desentupir a fala”, não lhes faltam necessariamente técnica, “não é a verdade que está em jogo, nem a pura expressão, a questão é como dizer” (2003, p. 245).

As imagens impressas nos postais (fotos, desenhos, gravuras, pinturas) são fragmentos das metáforas imagéticas, uma vez que a maioria está em branco, os códigos se completam por outros fragmentos parcialmente desvendados, quando se retorna à seção “Luvas de pelica”. O segredo não se desvela de qualquer maneira, há sempre um desdobramento que alude a outras correspondências da seção, assim, formam-se camadas de significados imagéticos. Neles, lê-se, ou melhor, vê-se as variações de imagens que transitam em torno da obra de Ana Cristina Cesar, acionadas pela memória, despertadas pela recordação imagética (Camargo, 2003, p. 284).

Algumas figuras expressas nos postais aparecem em outros momentos ao longo de “Luvas de pelica”. Ofélia e Salomé, mencionadas nos cartões, por exemplo, aparecem em “milhares de minúcias subindo colunatas ou atendendo as núpcias das três noivas *art nouveau* ofélia salomé esfinge escalando Édipo entre rochedos” (Cesar, 2016, p. 113). Ou a famosa mala de couro que aparece em “Qual o quê. Coração põe na mala. Coração põe na mala. Põe na mala” (Cesar, 2016, p.106). Ou a figura do manequim da capa *Luvas de pelica* que aparece em “Epistolário do século dezenove”, “o manequim de dentro, reflexo de fora. Se você me olha bem, me vê no meio do reflexo, de máquina na mão” (Cesar, 2016, p.104). Ou, ainda, o truque com os cartões, finalmente assumido em “Imaginei um truque barato que quase dá certo. Tenho correspondentes em quatro capitais do mundo” (Cesar, 2016, p.105).

Grande parte das figuras enigmáticas mencionadas nos postais são espelhamentos de outros trechos em todo o livro, resultado da apreensão poética que culmina num castelo de alusões. As respostas possíveis não são excludentes, as nuances intertextuais exigem um leitor bem informado, quanto mais os poemas camuflam as referências, mais apurada deve ser a leitura. “E quando essas referências de leitura ou de decifração, vão sendo intencionalmente escamoteadas, cifradas, intensifica-se a construção enigmática, cria-se um jogo entre autor e leitor.” (Camargo, 2003, p. 148). Assim, o sentido nunca é completamente desvendado, sempre há um desdobramento, as pistas espalhadas em forma de metáforas, referências, alusões, citações, culminam em uma floresta de espelhos, quanto mais se adentra nela, mais distante/próximo se encontra da imagem original (Camargo, 2003, p. 150).

Essa relação fica mais aparente ao final do poema, a aproximação com o leitor/espectador demonstra-se mais evidente. O narrador, prestes a se ausentar, deixa claro, em seu discurso, a necessidade da relação com o leitor e a incerteza sobre o sentido que as prosas poderão gerar, expressas no trecho “não sei onde vamos parar” (Cesar, 2016, 123). Seguido de “Reparem nesses bolinhos presos com elástico, e aliás ia me esquecendo de dizer, podem e devem verificar se no verso há palavras rabiscadas” (Cesar, 2016, p. 123). Nessa etapa, as mensagens do verso são lidas pelo narrador, diferente da etapa anterior, que havia cartões em branco, com uma comunicação que se completava em figuras, nada para ler, apenas figuras compostas por metáforas (Camargo, 2003, p. 285).

Meus amigos, eu não sei onde vamos parar.
Continuo a passar mais rapidamente esses cartões. Reparem desses bolinhos presos com elástico, e aliás me esquecendo de dizer, podem e devem ficar verificar se no verso há palavras rabiscadas, este aqui por exemplo, “Para quando serão nossas próximas horas deliciosas?”, esquisitas com xis, ou este aqui, “O posto 6, onde passei minha infância e minha adolescência, como está mudado!”, ou este outro, ouçam só, “Fico tentando te mandar um pedacinho de onde estou mas fica faltando sempre”. E um com letra bem miúda: “Acalmei bem, me distraí, não penso tanto penso a te”. Acho que o final está em italiano (Cesar, 2016, p. 123-124).

Conforme destacado no primeiro capítulo, sua técnica, principalmente no que se refere à primeira seção, é composta por poemas que se completam em outros poemas. Assim, os bolinhos presos com elástico podem se referir a poemas que se complementam uns nos outros, seja pela temática seja pela forma. Em “acalmei bem, me distraí, não penso tanto a te”, é possível identificar a autorreferencialidade, um rastro localizado na seção “Luvas de pelica”, no trecho “tesão pelo Luke no underground. Acalmei bem, me distraí, não penso tanto, penso a

te.” (Cesar, 2016, p. 103). O narrador lê as mensagens, no verso dos cartões, como se quisesse revelar a fragmentação dos heterônimos (Camargo, 2003, p. 291).

Cabe metaforizar a imagem de navio encouraçado que, em seu sentido amplo, vive transitando entre as bordas, que percorre o limite entre o diário íntimo e o fictício, entre a literatura moderna e a literatura clássica, entre a apropriação e o autoral, entre a literatura e o cinema, entre o masculino e o feminino, entre o comunicável e o segredo, entre a imagem e a palavra, entre o falso e o verdadeiro. Tais territórios de confinamento expressam contraditoriamente significados de deslocamento, pois concentram a correspondência com os múltiplos limites intercambiáveis, “cais, navios, naufrágios e naufragos...Nessas imagens, a busca de um solo firme apesar das cisões, das ripas, se faz instável e volátil” (Camargo, 2003, 292).

Na estrofe final, há uma recomendação: “vão lendo/ vão lendo, a maioria está em branco mesmo” (Cesar, 2016, p.124). No plano ficcional, o leitor/público que assiste ao número teatral participa ativamente da realidade ficcional. A abordagem utilizada pelo enunciado coloca em evidência outra fronteira: a do mundo do texto e a do mundo fora do texto. De um lado, temos o leitor abstrato que participa da narrativa, do outro, o leitor indivíduo que segura o livro nas mãos (Jouve, 2002, p. 37). Ao primeiro cabe uma função determinada, estabelecida primeiro pelo autor, depois uma outra função, atribuída ao leitor que habita no campo do mundo real.

Umberto Eco postula a competência ao leitor modelo, frisando que o significado léxico de uma palavra não pode ser comportado num dicionário, a incompletude do texto se forja pela interpretação que o destinatário manifesta. Outra consideração está na complexidade do texto literário, que deixa uma gama de não-ditos⁴⁷, “não-dito significa não manifestado na superfície, a nível de expressão: mas são justamente estes não-ditos que devem ser atualizados na etapa de atualização do conteúdo” (Eco, 1993, p. 74, tradução nossa). Nos poemas de Ana Cristina, os não-ditos estão profundamente incorporados, a maioria dos postais está em branco porque é o leitor quem irá preencher esses espaços da correspondência. Para tanto, Eco atribui duas razões que corroboram o fluxo de comunicação: i) o texto é um mecanismo econômico, sua valorização depende do sentido que o destinatário concede; e ii) o texto pretende deixar uma iniciativa de interpretação comum, embora a decodificação não seja universal (Eco, 1993, p.73).

Vão lendo,
vão lendo, a maioria está em branco mesmo, com licença.
Eu preciso sair mas volto logo.

⁴⁷ “No dicho” significa no manifestó en la superficie, en el plano de la expresión: Pero precisamente son esos elementos no dichos los que deben actualizarse en la etapa de la actualización del contenido (Eco, 1993, p.74).

Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro a luva, e deixo aqui no espaldar desta cadeira (Cesar, 2016, p. 124).

Nos versos finais, depois “de um pequeno cisco no olho”, inofensiva mentira que serve de desculpa para disfarçar um choro indesejado ou inapropriado, o narrador promete contar o resto daquela história verdadeira, referindo-se à história sobre o jovem artista, sozinho, perdido na elegante Berlim durante a *Belle Époque*, em busca de prazer, que pega uma luva deixada por uma mulher de branco. No último verso, o narrador retira a luva (aqui, entende-se que ele retira apenas uma delas, no singular) e a deixa no espaldar da cadeira. A partir disso, é possível conjecturar: o que teria acontecido com a outra luva?

Faz-se necessário ressaltar novamente que a *Belle Époque*, literariamente, corresponde ao período simbolista, de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, poetas que foram modelos para a escritora. O diálogo com a tradição literária em sua poesia é muito forte. Camargo (2003, p. 322) constata que as imagens usadas por Mallarmé retornam deslocadas e condessadas nos poemas de Ana Cristina. Ao ler, traduzir e reescrever a grande poesia da modernidade, em sua poesia, dialoga com a tradição no contexto do seu período.

Em “Epílogo”, a luva é o elemento que se sobressai, desde o título da seção até esse último poema. Na história, que o narrador se lembra e insiste ao final ser verdadeira, o jovem artista pega a luva que a mulher deixou cair e reluta se deve ou não aceitar o desafio, isto é, procurar a moça para entregar a luva perdida. No entanto, o jovem decide ignorar o desafio, (guarda a luva e volta ao seu hotel). A história, que se crê piamente ser verdadeira, serve de pano de fundo para responder à questão: “fico considerando se não roubei demais” (Cesar, 2016, p. 111). Por meio da decodificação do sentido simbólico da luva, compreendendo-a como objeto alegórico na construção da prosa, estima-se que o sentido se trata das ladroagens, vampiragens, exercidas pela escritora.

Orson Welles, em *F for Fake*, conta, nos minutos finais, uma história mirabolante, fruto de sua imaginação criativa, corroborada visualmente pela combinação de cortes e colagens de imagens videográficas, como já foi destacado anteriormente neste capítulo. Embora a narrativa tenha sido desmentida logo em seguida, se reconhece a intenção por de trás, isto é, o diretor provoca o espectador com a falsa história, levando-o a questionar os frágeis limites existentes entre a autoria, a cópia e a apropriação.

Assim como Orson Welles produz *F for Fake* empregando elementos que aludem à temática da verdade e da mentira, Ana Cristina Cesar, inspirada pelo filme de Welles, empenha-

se para reunir em “Epílogo” um constructo que transita pelo mesmo caminho. Em um primeiro momento, a aproximação entre as produções se dá pela temática, cada uma recorre, a seu modo, a outras produções artísticas que, quando aplicadas em conjunto, formulam o mesmo sentido lógico. Contudo, observando mais atentamente a leitura do filme como um recurso de inspiração contido no interior da prosa, corrobora a ação técnica de Cesar, pode-se conferir, na verdade, que a aplicação de *F for Fake* corresponde não exatamente à uma inspiração ou à uma alusão, entende-se que o efeito produzido é muito mais espesso, trata-se de mais uma das muitas camadas de metassignificação presentes na prosa.

O construtivo de Ana Cristina Cesar não se limitava a influências ou práticas epigonais⁴⁸, as vozes referenciais vêm por meio de paródias, pastiches, apropriações, alusões, citações diretas e indiretas (Camargo, 2003, p. 119). Frente a um emaranhado de espelhos interconectados no escopo da prosa “Epílogo”, pretende-se, no terceiro capítulo, realizar uma tradução intersemiótica do meio literário para o meio videográfico. O processo crítico-interpretativo toma como base teórica os fundamentos da intermedialidade, ao passo que serão aplicadas as leituras autônomas formuladas a partir da leitura de *F for fake* e de “Epílogo”.

⁴⁸ Epígono – 1. Aquele que pertence à geração seguinte 2. Discípulo ou imitador de um grande mestre (Ferreira, 2008, p. 357).

Imaginação querida, o que eu amo em ti acima de tudo é que não perdoas.
André Breton, Manifesto do Surrealismo (1924)

3 UM LABIRINTO DOS ESPELHOS: COM QUANTOS TRADUTORES SE FAZ UMA TRADUÇÃO?

Em “Epílogo” é possível identificar associações artísticas provenientes de muitas outras linguagens ainda pouco comuns na literatura, como o teatral e o ilusionismo, além de outras mais comuns, como o cinema e as artes pictóricas. Pensando no contágio intertextual existente nessa prosa, propõe-se neste capítulo um exercício de expansão e profundidade de significação, não que alguma vez na história a literatura tenha precisado, necessariamente, projetar a materialização figurativa de seu enunciado, mas porque o tópico tem sido de interesse das áreas individuais e dos Estudos interartes.

Tendo em vista que as operações de transposição realizadas da linguagem literária para os suportes de vídeo vêm ocorrendo de maneira acelerada, propõe-se que esse capítulo trate de investigar como ocorre o processo de tradução intersemiótica, do literário para o videográfico. Assim pretende-se examinar quais os métodos de relação sógnicos são implementados no processo de mutação de um suporte para o outro expondo quais modificações ocorrem na transferência de sentido de mídias.

As análises de transposições intersemióticas frequentemente se valem de conceitos e termos advindos da teoria literária. Claus Clüver, por exemplo, afirma que por ter de usar modelos baseados na intertextualidade em suas análises, acaba por negligenciar as preocupações e estratégias dos estudos de artes visuais. Clüver explica sua visão essencialmente conservadora, sob justificativa de que embora a semiótica ofereça ferramentas úteis para essa tarefa, ainda não se tem notícia de uma semiótica das ‘Artes’” (2006, p. 151). A transposição, denominada *Luvas de pelica*⁴⁹ (2024), executada, se encarregaria de abrir frente, ou ao menos endossar, as teorias semióticas próprias, mais voltadas para a ordem do visual.

Outro ponto fundamental para justificar a proposta se dá pela escassez de estudos que se debrucem sobre as correspondências dos significantes gerados num processo de tradução autoral, organizados com aplicações teórico-práticas ou crítico-interpretativos. Pois quase sempre as demonstrações de transposições intersemióticas de textos verbais e visuais são conduzidas a partir de objetos pré-existentes, elaborados por terceiros, o que coloca em xeque na análise a meta-interpretação do material.

⁴⁹ O vídeo pode ser acessado através do link: https://drive.google.com/file/d/1CGOsPS_XQH5L_2tgrEOwBHtnGaAT2cYK/view?usp=drive_link
Ou através do QRcode disponível no anexo G.

Não menos importante, a pesquisa aqui expressa possui relação direta com a dissertação de Mestrado em Comunicação da autora em voga. Para Ana Cristina, grande parte dos filmes documentários sobre literatura que foram produzidos no período de 1939 a 1978, apresentavam a imagem do autor literário como uma “grande figura histórica cuja biografia terá função edificante e exemplar”, cercados de didatismo documental (Cesar 2016, p. 22). Nesse mesmo cenário havia alguns poucos filmes, que apresentavam a imagem dos escritores com um caráter crítico-interpretativo, capazes de explorar as “manipulações artesanalmente sugestivas” oferecidas pelo cinema (Cesar 2016, p. 23).

O meio literário fornece um constructo que permite identificar coordenadas do autor no texto. Pode-se inferir, então, que o texto oferece seus próprios critérios de compreensão. Ao interpretá-lo, o leitor deve aceitar aquilo que está programado no texto, reconhecendo que esse objeto poético está passível de receber várias interpretações, fornecidas de acordo com o que o leitor apropria da obra de modos diferentes, assim, irá traduzir aquilo de acordo com suas referências e experiências (Jouve, 2002, p. 25). Contudo, os Estudos semióticos, mesmo apontado como um estudo de toda e qualquer linguagem, prezam majoritariamente, por analisar teorias voltadas aos eixos semânticos e sintáticos. Dessa forma ressoa uma dúvida: quais critérios – mais especificamente no eixo pragmático – estão sendo adotados na tradução intersemiótica?

Em contrapartida cabe se pensar no papel do leitor que vai além de um mero destinatário de mensagens, interessa pensar em sua concretização pelo leitor, na forma dos objetos de suas análises (Jouve, 2002, p. 47), pois o receptor, é ao mesmo tempo, um leitor real, que carrega traços psicológicos e culturais variados. O discurso do emissor, para o receptor sofre transformações quando o receptor passa a exercer papel de emissor, para tanto, convém assim postular o leitor modelo, que em termos corresponde ao leitor que atende a todos os critérios do texto (Jouve, 2002, p. 44), que investiga, mas pensa espontaneamente, imagina o texto, em síntese, um leitor que traduz a mensagem do texto original para outro meio, como acontece na brincadeira do Telefone sem fio⁵⁰.

3.1 Notas sobre a tradução intersemiótica

⁵⁰ Telefone sem fio é o nome de uma brincadeira popular, em que uma pessoa fala uma frase em segredo para outro participante ao lado, e a frase deve ser repassada em segredo para o próximo participante, assim sucessivamente até que o último diga o segredo em voz alta, as palavras e o sentido da frase geralmente sofrem alguma alteração no meio do percurso.

Segundo Claus Clüver, a “influência” que as artes exercem sobre a literatura adquiriu formulações teóricas bem complexas no início dos anos 1960 e se estende até a contemporaneidade, essa questão que há bastante tempo era tratada em parte como intertextualidade, implica em algum nível naquilo que chamamos atualmente de intermedialidade. Embora o aporte teórico tenha começado a emergir de uma disciplina muito significativa: a semiótica, as incursões realizadas pela linguística se mostraram mais proeminentes. Clüver observa que “Charles Sanders Peirce e Ferdinand Saussure haviam oferecido ferramentas conceituais, que mais tarde foram adotadas por outros pensadores como Umberto Eco e Roland Barthes” (2024, p. 22).

As teorias de Roman Jakobson merecem destaque. Na conferência *Aspectos lingüísticos da tradução*, originalmente publicada em 1959, Jakobson discute os níveis de relação entre três protagonistas da comunicação linguística, emissor, receptor e código. A defesa de Jakobson, que credita Peirce como investigador precursor da essência dos signos, tanto para um linguista quanto para um usuário comum das palavras.

No que diz respeito às formas de tradução, o linguista categoriza três: a tradução intralingual ou reformulação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. A troca de uma palavra para outra que, de maneira mais aproximada, represente um sinônimo, em suma o código só pode sofrer essa tradução se houver combinação equivalente de unidades de códigos (Jakobson, 1991, p. 64).

A segunda forma de tradução categorizada por Jakobson, é a tradução interlingual ou tradução propriamente dita, consiste na interpretação de signos verbais por meio de outra língua, quando não há precisamente uma equivalência entre as unidades de códigos presentes da língua estrangeira para a língua transmutada. Para essa forma de tradução, substitui-se as mensagens inteiras para outra língua em processo de recodificação (*Ibidem*, p. 64).

A tradução intersemiótica, ou transmutação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (*Ibidem*, p. 65). Esta categoria de tradução se enquadra em um meio composto de vocábulos para um meio de composto figurativo. Embora Jakobson tenha considerado que “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente” (*Ibidem*, p. 66), ao pensar esse formato de tradução, provavelmente o linguista não tenha considerado o movimento inverso, uma tradução que se partisse do deslocamento não-verbal para o verbal, o que parece muito natural levando em conta o viés da área linguística.

Vale ressaltar que Roman Jakobson foi o primeiro a definir os tipos possíveis de tradução, e apresentar mecanismos de funcionamento para esse sistema. O teórico considerou

para os três formatos de tradução, que se tratando de uma função cognitiva, a mensagem contida na linguagem dependeria muito mais das formas de decodificação e recodificação do que de um sistema gramatical, pois os constituintes do código verbal quando sofrem o processo de transmutação agem de acordo com princípios de significação próprios (*Ibidem*, p. 71).

As inovações de Jakobson acabaram por influenciar outros campos, como consta no livro *Tradução intersemiótica*, de Julio Plaza (2003, p. 11). O artista e escritor ressalta que foi pela influência de Jakobson em tratados que referenciavam explicitamente a tradução intersemiótica, que passou a sistematizar suas práticas artísticas nos meios de multimídia e intermídia. Plaza propõe ainda um olhar especial nesse último formato de tradução, pois são formulados em operações em conjunto, provenientes de diversas linguagens, embora considere que seja quase impossível que um especialista dê conta dos problemas de tradução existentes nos campos das artes e comunicação contemporânea.

Dos anos 1960 até 1980 os princípios teóricos da transmutação passaram a ganhar mais atenção nas discussões acadêmicas correlacionando literatura e outras artes. Atualmente, essa é uma área de estudo que vem ganhando espaço nos centros de pesquisa pelo mundo, a variedade de aspectos e conceitos na área da intermedialidade, faz com que seja quase impossível apresentar uma visão geral que considere todas as categorias e formatos de mídia. A dificuldade de uma conceituação específica sobre intermídia/transmídia reside na sua capacidade de permanente reformulação (Müller, 2024, p. 75-83).

Claus Clüver, um dos nomes mais citados quando se trata das fundamentações teóricas dos Estudos intermediários, oferece um panorama do surgimento das investigações nos estudos da Literatura Comparada⁵¹. As primeiras pesquisas abordavam a inter-relação entre literatura e outras artes, música, artes visuais e cinema, porém seu maior enfoque se concentra majoritariamente no literário, assim as pesquisas relacionadas às artes exprimiam um caráter complementar. Foi a partir dos anos 1990 que um novo campo mais autônomo começou a surgir. O “Estudo interartes” rejeitava o rótulo de “Artes Comparativas”, pois as comparações sempre partiam da literatura e se estendiam para outras linguagens, uma vez que as estruturas no campo comparativo acabavam por hierarquizar e priorizar a literatura em detrimento das “outras artes” (Clüver, 2024, p. 18).

⁵¹ A Universidade de Indiana foi uma das primeiras a oferecer, no programa de Literatura Comparada, o curso de Literatura Moderna e as Artes, criado em 1954. A discussão teórica focava na viabilidade e nos limites das comparações entre as artes, e os questionamentos concentravam-se principalmente sobre os conceitos, termos e métodos a serem legitimamente utilizados no trabalho comparativo (Clüver, 2024, p. 16-18).

Os nomes “Estudos de intermedialidade” ou “Estudos intermediáticos” funcionaram bem como substitutos para Estudos interartes, além de questões facilitadoras para traduções interlinguais. A troca de “artes” por “mídias” quase extinguiu as distinções entre os objetos de estudo, assim abrangiam-se os estudos de inter-relações entre artes e mídias. Essas primeiras teorias, mesmo que fossem formuladas em um campo já próprio, utilizavam ainda como referências as primeiras teorias dos estudos da Literatura Comparada. As fundamentações teóricas Intermídia permaneciam assim, sistematicamente inflexíveis para “outras artes” (Clüver, 2024, p. 18). As discussões que se estenderam ao longo dos anos trouxeram alguns pressupostos, dentre eles, o de que a tarefa central devia ser a comparação ao estudar as relações e conexões, bem como paralelos, analogias e distinções vistas individualmente entre as artes (Clüver, 2024, p. 19).

Clüver destaca as propostas de Irina Rajewsky (2012) no livro *Intermedialität*, publicado em alemão no ano de 2002, integrava importantes ensaios contendo esquemas básicos de relação intermediática. Em um desses ensaios, “A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”, Irina destaca como o campo abarca uma quantidade de abordagens heterogêneas, cada qual com sua própria premissa, método e limitação. As abordagens oriundas das artes, principalmente as visuais e literárias, se assemelham pelo interesse nas diversas formas e funções que envolvem as práticas na construção de mídias. Alguns desses estudos, em termos gerais, definiam a “intermedialidade” como relações entre mídia, ou interações e interferências de cunho midiáticos (*inter*)+(*medium*) (2012, p. 53).

Do cruzamento entre os meios, constitui-se uma nova categoria intermediática, esse conceito, procede da suposição de fronteiras legíveis, presume-se assim, que seja possível fixar determinados limites em uma ou outra área. Mais recentemente, essa premissa delimitativa das fronteiras passou a ser alvo de questionamentos radicais. Segundo Rajewsky, a definição nesses moldes abrangentes se torna problemática, afinal pressupõe que a possibilidade de distinguir com clareza as diferentes mídias presentes nos textos, contudo afirma que tal distinção é indispensável quando se trata de “focalizar interesses e objetivos de pesquisas diferentes” (*Ibidem*, p. 54).

Florencia Garramuño, no livro *Frutos extraños*⁵² (2014), trata da inespecificidade como uma forma de arte difícil de ser categorizada. Numa aposta de combinações diversas, que não

⁵² Originalmente, *Frutos extraños* (2010), é o nome de uma instalação de Nuno Ramos, a obra em si é uma fusão de outras expressões artísticas que só funcionam em conjunto. Coabitam na instalação um trecho do filme

pertencem a um local nem a outro, trata-se de uma forma maleável que foge dos moldes formais específicos. “Algumas se equilibram num suporte efêmero ou precário”, como no caso do vídeo, “Mas todas elas revelam, em seu conjunto, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria própria” (2014, p. 12), como ocorre na prosa poética “Epílogo”, e todo seu emaranhado teatral, pictórico e fílmico. Na esteira do pensamento de Garramuño, observa-se que o entrecruzamento entre linguagens artísticas, corroem as barreiras de contenção, cada qual em sua região, de tal faz-se necessário formular teorias sobre o percurso desse entrecruzamento, emergencialmente, aquilo que se refere ao imagético.

A rearticulação do meio artístico e tecnológico possibilitou variações de arranjo, de experimentação e exploração de elementos que, abrigados pelo guarda-chuva da especificidade de certas áreas de estudo, ganham força com a ideia de potencial crítico. Por outro lado, quando adentrados no território do não pertencimento, supostamente perderiam o crédito de autocrítica. A pergunta de Garramuño serve de mote para orientar os caminhos da pesquisa realizada, “uma arte inespecífica teria perdido o seu potencial crítico?” (Garramuño, 2014, p. 25). Em outras palavras, seria possível elaborar uma reprodução, em um suporte de vídeo poético, que possuía ao mesmo tempo critérios teóricos de seleção?

Os poucos estudos em torno da videopoesia afirmam que é possível caracterizá-la como um produto da videoarte, composta pela colisão de elementos, técnicas e linguagens diversas, como a literatura e o cinema. Estas variações, quando infiltradas no suporte de vídeo, ocasionam na replicação do discurso, consequentemente geram significação e ressignificação (Ferreira, 2003, p. 89). Ana Paula Ferreira (2003), aponta que a partir dos processos de intersemiose, a videopoesia pode ser considerada híbrida, embora haja uma concordância quanto à ideia de o vídeo constituir um elemento essencial para sua formação. A junção ou justaposição de signos verbivocovisuais apresenta uma ruptura significativa, pois se compõe de uma desterritorialização ao propor uma visão fora das fronteiras específicas da Arte e da Literatura. Essa mesma autora complementa seu pensamento indicando que o surgimento da videoarte e da videopoesia acontece basicamente no mesmo período (2003, p. 63). A videopoesia, associada a outras formas não tão distintas – a saber: *ciberpoesia*, *clip-poesia*, infopoesia, poesia digital ou holopoesia –, são uma das formas de arte oriunda da literatura e do vídeo, que, por vezes, incorpora também outras formas de arte.

A fonte da donzela (1960), de Ingmar Bergman e a reprodução fonográfica da canção *Strange fruit* (1936) interpretada por Billie Holiday.

A semiótica é, segundo Maria Lucia Santaella, “a ciência de toda e qualquer linguagem” (1983, p. 1), diferente da linguística que é postulada como a ciência da linguagem verbal. Essa distinção é fundamental, pois há, nestas áreas, uma disputa de poder que visa decidir se a hegemonia da Linguagem reside no verbal ou no não verbal. O conflito parece se originar, na verdade, muito mais entre os profissionais das respectivas áreas do que das áreas em si, persistir neste conflito exaustivamente longo equivale a dar ‘murro em ponta de faca’, para fazer uso de uma expressão popular. Apesar de complexa, devido a sua generalidade, é o que existe de mais abrangente para elaboração de determinadas análises, de tal forma que a semiótica reclama por afunilamento de outras áreas, como a literatura, o cinema, a música, a pintura, e etc. (Santaella, 2005, p. 6).

Claus Clüver, em seus estudos mais recentes, parece ter constatado que a segregação dos profissionais das Artes Visuais nos estudos da Linguagem gerou consequências que afetam as análises dos objetos poéticos. Clüver afirma esperar que a semiótica ofereça as ferramentas necessárias para essa tarefa, embora ainda não exista uma Semiótica das “Artes”, por depender frequentemente de conceitos baseados na intertextualidade literária, as preocupações e estratégias dos estudos das Artes acabam por ser negligenciadas em alguns aspectos importantes. (Clüver, 2006, p. 150). Para finalizar, o professor conclui o pensamento afirmando que quando se aplica noções mais recentes das traduções interlinguais, na transposição intersemiótica, a ênfase se volta cada vez mais para o visual (Clüver, 2006, p. 151).

O signo, como visto superficialmente, constitui uma categoria de difícil definição, quase um axioma. Ele pode ser qualquer coisa que atua por modos de operação no pensamento. As modalidades de apreensão não se constituem em modelos universais, mas se relacionam em níveis triádicos⁵³. Santaella (1983), esclarece que o signo não é o objeto, mas uma coisa que representa o objeto; o signo só opera dessa forma se tiver a capacidade de substituir outra coisa diferente dele. Por exemplo: a palavra “luva”, a pintura de uma luva, a fotografia de uma luva, o filme em que uma luva aparece, não são o objeto luva, nem compõem a ideia geral de luva, mas a substituem dentro da sua própria natureza material. (1983, p. 12). Há dez classificações

⁵³ Considerando experiência tudo aquilo que se força sobre nós, impondo-se ao nosso reconhecimento, e não confundindo pensamento com pensamento racional (deliberado e auto-controlado), pois este é apenas um dentre os casos possíveis de pensamento, Peirce conclui que tudo que aparece à consciência, assim o faz numa gradação de três propriedades que correspondem aos três elementos formais de toda e qualquer experiência. Em 1867, essas categorias foram denominadas: 1) Qualidade, 2) Relação e 3) Representação. Algum tempo depois, o termo Relação foi substituído por Reação e o termo Representação recebeu a denominação mais ampla de Mediação. Mas, para fins científicos, Peirce preferiu fixar-se na terminologia de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, por serem palavras inteiramente novas, livres de falsas associações a quaisquer termos já existentes (Santaella, 1983, p. 7).

triádicas, sendo que a mais conhecida e relevante para a teoria dos signos em geral, aborda a relação do signo com seu objeto dinâmico (ícone, índice e símbolo).

A primeiridade, ou o ícone, formula a primeira impressão do signo. Está assentado em um conjunto de códigos icônicos que agem sob impressões, como uma sensação ou sentimento (quente, saudade, desejo) ou por percepções sensoriais através dos sentidos (visão, tato, olfato). A secundidade, ou índice, corresponde àquilo que o signo designa na maneira como ele se manifesta ou se refere após as primeiras impressões e percepções. Envolve uma resposta provocada pela experiência com o primário. A terceiridade corresponde ao resultado de uma elaboração cognitiva, à forma como interpretamos e representamos o mundo e compreendemos a relação de um objeto com seu signo simbólico. “Em síntese: compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento” (Santaella, 1983, p. 10).

3.2 Metáfora e símbolo: a luva como objeto significativo no cinema

Para tanto, foi produzida uma tradução em formato de vídeopoesia, intitulada *Luvras de pelica* (2024). Neste vídeo de nove minutos, vê-se um personagem no papel de apresentador, ele realiza de início um truque de mágica com um outro personagem, que na pequena ficção de nove minutos está no papel de público. Neste truque, o apresentador indica, com seus movimentos, que o público deve escolher uma carta dentre todas que estão no baralho. Apenas as mãos dos personagens estão visíveis, e a câmera funciona como os olhos do público, em outros momentos a câmera altera e se torna “o olho” do apresentador. Dessa forma, quando a carta é selecionada e retirada do baralho, o público pode vê-la; uma rainha de espadas.

Em seguida, o apresentador pega a carta selecionada e a coloca novamente no bolo do baralho. Dando dois toques na parte de cima do baralho, sugerindo é chegada a hora daquele grande momento em que algo extraordinário acontece nos truques de mágica. O apresentador guarda as cartas no bolso, e somente aqui se ouve a voz que dá início à narração da prosa “Epílogo”. O narrador esfrega as mãos e parece ansioso para demonstrar seu famoso truque de cartas, ele as mostra para o público, para provar que não há fraudes entre eles, se trata de um acordo em que um tenta enganar e o outro tenta descobrir como se deu a enganação. Com dois pequenos toques no bolso de seu blazer escuro, o truque parece ter sido concluído. O mágico tira uma carta do bolso e mostra bem diante do olho da câmera, para nossa surpresa aquela carta é exatamente a carta selecionada, a rainha de espadas que o público havia retirado do baralho. A cena se passa ao som de *Jeux D’ enfants* do *Cirque du Soleil*, a música dá um tom circense à

apresentação, o que contribui para a dinâmica acelerada desses primeiros minutos. O conjunto de signos combinados, reforça a alusão do número de mágica, esse momento é de interação entre apresentador e público é nesse trecho do vídeo que ambos contracenam diretamente entre si.

Marcel Martin, em *A linguagem cinematográfica* (2005) afirma que o ponto de vista da câmera subjetiva, um recurso em que a posição da câmera faz o papel de “olho humano”, associado ao recurso da câmera objetiva, permite que o espectador vivencie como uma personagem, o ponto de vista subjetivo (atribuído a uma personagem da ação) e o ponto de vista objetivo (atribuído ao espectador).

Na vídeopoesia, o olho da câmera é o olho do público/leitor, que olha atentamente para as cartas enquanto atende aos comandos do apresentador, “Esta câmera-actor que é considerada como sendo <eu>, para mim, é, com efeito, <o outro>: mais precisamente, eu não me apercebo do que se passa na tela como sendo eu essa câmera testemunha, mas percebo um dado objetivo” (Martin, 2005, p. 42). Como em “Epílogo”, a interação entre apresentador e público é direta e contínua. Por isso, sentiu-se a necessidade de que o enquadramento do vídeo partisse desse mesmo pressuposto subjetivo.

Norman Friedman, em “O ponto de vista” (2002), aborda as diferentes perspectivas de alguns modos de se ver uma ficção literária, ele frisa que o fundo estético desse recurso narrativo é um instrumento de significados que está diretamente ligado aos problemas de técnica artística. O “eu” como testemunha aponta para um personagem dentro da própria história, ele está envolvido na ação, familiarizado com os outros personagens, participa da ação, mas não conhece os fatos de um ponto de vista extranatural.

A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima (Friedman, 2002, p. 176).

Na linguagem videográfica, a câmera subjetiva serve como o olhar na narrativa do vídeo, esse olhar alterna em duas esferas, a do espectador/público que assiste a apresentação e a do apresentador/narrador, aquele que expõe os fatos, sendo majoritariamente na perspectiva do primeiro. Ambos praticam as ações e exercem seus respectivos papéis contribuindo para o desenrolar da encenação. O recurso da câmera subjetiva é amplamente explorado na construção

das narrativas literárias e fílmicas, pois ele serve para simular a visão em determinado ponto de vista.

O narrador goza de privilégios discursivos e consequentemente semióticos, algumas técnicas, quando utilizadas na linguagem cinematográfica e literária, colaboram para contar uma história, ou lembrar um acontecimento. No vídeo, quando a câmera subjetiva se volta para o passado, vemos que os acontecimentos que aparecem em tela não coincidem com a narração, entretanto permanecem relacionados.

Além disso, o narrador de *Luvas de pelica* (2024) não oferece muitos detalhes sobre aquilo que conta, não se sabe se essa “verdadeira história” corresponde ao plano ficcional ou se supostamente se trataria de uma história real. Fato é que o período histórico ao qual ela se refere ocorre entre 1871 e 1914. A inserção do recurso de *flashback*, marcado pelo uso do filtro em sépia e da vinheta com bordas escuras é lançado no início da cena, assim que a história é rememorada, outro recurso clichê do cinema, utilizado pelo olho da câmera para remontar a história. Nas cenas seguintes aparece o livro *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, suspenso por duas mãos que usam as luvas, quando o objeto se movimenta para baixo e sai de cena, o que aparece é um plano em *close-up* de parte da face, a atenção do espectador propositalmente se volta para os dentes caninos e um líquido escuro que escorre pelo pescoço desse personagem.

A inserção dessa imagem (Figura 3), permeada de significados, na narrativa videográfica se deve por seus apelos simbólicos presentes no cinema, na literatura e nas artes visuais. Em “Epílogo” as vampiragens aparecem no trecho “Depois se houver tempo concluirei esta história fantástica, onde entra até uma carruagem de Netuno, um morcego gigante que sorri e foge sempre, e um oceano de folhagens”, já que a aparição do morcego indica outra possível autorreferencialidade.

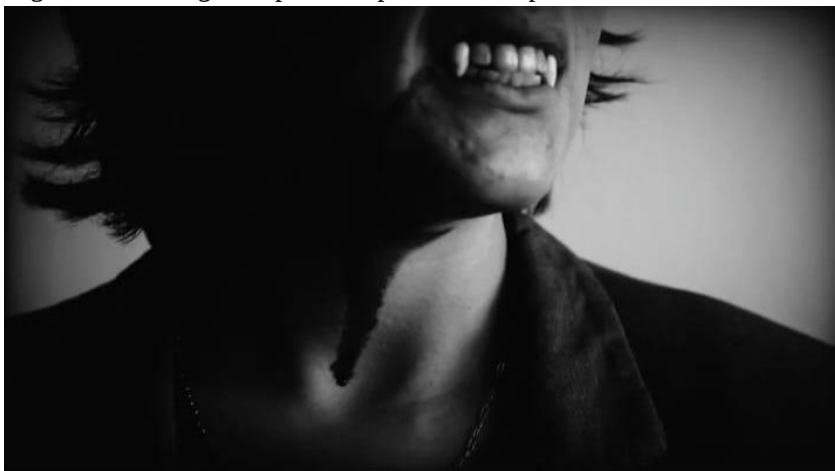
É o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema. Isto é o que torna o cinema bastante diferente, em seu potencial *voyerista*, de, por exemplo *shows de strip-tease*, o teatro, etc. Ultrapassando o simples realce da qualidade de ser olhada, oferecida pela mulher, o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo (Xavier, 1983, p. 452).

Após a flexibilização das diretrizes do código Hays, as *vamps*⁵⁴ do cinema passaram a ser sinônimo de sensualidade e homoafetividade menos implícitas, encarnadas nas figuras

⁵⁴ As *vamps* hollywoodianas eram mulheres exóticas e misteriosas, ficcionadas no cinema pelo olhar masculino. Theda Bara, atriz estreante rotulada em 1915, no início das produções de cinema comercial como “The

femininas, e exploradas pelo *Star System*, decorrente de toda reafirmação masculina, da antítese “delicioso, porém nefasto”. A retomada de um modo de ver e de ler, compõe a subversão das restrições sociais, que vão de presa a predadora, assim elas passam a ameaçar ao *status quo* masculino. “E nesse contraste, talvez fique mais explícita esta diferença um tanto enigmática: o olhar feminino” (Camargo, 2003, p. 272).

Figura 3- Personagem expondo as presas de vampiro



Fonte: *Luvas de pelica* (2024, 00h 01min 24s)

A literatura e o cinema propiciaram modificações à imagem do vampiro ao longo do tempo, que passou de uma criatura monstruosa e repugnante para uma figura sensual e com apelo homoerótico. A figura do vampiro, próxima a que conhecemos atualmente, surge na literatura pela primeira vez com John Willian Polidori, com a publicação de *The Vampire: a Tale by Right Honourable Lord Byron* (1819), a história de Lord Ruthwen, um vampiro do tipo sedutor e inescrupuloso, seria, segundo pesquisas, uma representação fictícia de Lord Byron. Outras narrativas literárias se inspiraram na história de Polidori, apostando em uma figura vampiresca mais sensual e libidinosa.

Em 1871, uma das imagens mais inovadoras foi apresentada, *Carmilla - a vampira de Karnstein* (1871-1872), do escritor irlandês Joseph Thomas Sheridan Le Fanu. Publicada em formato de folhetim, a trama gira em torno de Laura, uma jovem que narra sobre sua estranha

vampire”, a primeira *Vamp* da história do cinema (Camargo, 2003, p. 272), nasceu Theodosia Goodman, em 1885, iniciou sua carreira no teatro mas logo ingressou em aparições cinematográficas. Dentre as produções mais expressivas estão *Carmem* (1915), *Cleópatra* (1917), *Salomé* (1918) o mito da vampira se junta a outros mitos remodelados ao longo da história, e presentes nas prosas de Ana Cristina Cesar.

ligação com uma vampira de nome Carmilla, permeada de desejo e repulsa (Penteado, 2019, p. 146). Em alguns trechos é possível notar os sentimentos dicotômicos por parte de Laura:

[...] -eu me pergunto se também sente essa atração estranha que me impulsiona para você. Eu nunca tive amiga – será possível que tenha encontrado uma? Ela suspirou e fixou-me apaixonadamente com seus belos **olhos negros**.

Ela havia falado de atração. Para dizer a verdade, eu também me sentia atraída por ela. Mas a isso se misturava uma espécie de repulsa. Contudo, nesse sentimento ambíguo, a atração prevalecia de longe. Ela era tão bela, dotada de um charme indescritível, eu estava conquistada por sua presença (Le Fanu, 2016, p. 95).

A pulsão sexual entre elas pode ser explicada pelo poder de hipnose que Carmilla exercia sobre Laura, como no trecho em que Laura descreve as características físicas da vampira como “Uma bela moça de cabelos loiros e grandes olhos azuis, e de lábios – seus lábios...sim, você inteira, como está aqui” (Le Fanu, 2016, p. 95). Carmilla, pode-se dizer, seria a corporificação do desejo sexual, mas também a tomada do direito à violência pelas mãos das mulheres. Segundo Penteado “a vampira lésbica que contamina a família nobre e católica, transgredindo as normas sociais e colocando a filha do inglês em perigo” (2019, p. 161). Nas adaptações para o cinema, a imagem mitológica da vampira é retratada como um ser capaz de corromper a ordem e a moral vigente.

As luvas, como já visto no capítulo II, funcionam como símbolo de autopreservação, disfarce ou preservação da identidade. Além da ocorrência em *Luvas de pelica* (1980) há uma outra prosa poética, localizada na seção “A teus pés” (1982) em que o acessório aparece novamente em suas referências simbólicas.

Sete chaves

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passionai, que guardei a sete chaves, e meu coração bate incompassado entre gaufrettes. Conta mais essa sua história, me aconselhas como um marechal-do-ar fazendo alegoria. Estou tocada pelo fogo. Mais um roman à clé? Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna. Nem te conheço.
Então:
É daqui que tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso – como quem apaga seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas (Cesar, 2016, p. 14).

O título, “Sete chaves” possui implicações relacionadas com outra expressão popular comum na língua brasileira, ‘guardado a sete chaves’. A expressão tem significado de esconder/ proteger de maneira segura um objeto ou segredo de extrema importância. A escolha do número

sete, também possui aplicações significativas, este numeral é associado ao misticismo, à transcendência, à perfeição e ao divino. A chave é outro objeto que contém simbolicamente, conjunções sýgnicas, nesse caso, os princípios da “decifração”.

Os diários de Ana então não revelam confidências, mas deformam a linguagem confidencial, que seria normalmente tão franca e direta, fazendo-a repleta de arestas, incompletudes. Não temos o segredo deslindado, mas temos sim a forma do segredo vinda à tona, tornada sensível. Vem aí um procedimento de Ana C. a inserir esta pequena diferenciação: ela faz com que sempre tenhamos a impressão de que perdemos algo, uma palavra, uma informação... falta-nos algo que desvendaria o mistério, que daria a significação, o “bom” sentido, do enunciado (Malufe, 2009, p. 142-143).

A prosa recebe um tom de convite, de intimidade, mas uma falsa intimidade lembremo-nos, ela se revela logo no trecho inicial, “vamos tomar chá das cinco”. A atividade é uma tradição quase institucional comum na cultura inglesa, que posteriormente se espalhou para outros lugares, o hábito é marcado por um momento de socialização e troca de conversa. Mas a intimidade teatral fica mais explícita no trecho seguinte “e eu te conto minha grande história passiona! que guardei a sete chaves”, um momento de revelação do segredo em uma atividade comumente feminina. Poderíamos considerar a “feminilidade” nos textos de Ana Cristina explicitada em forma de fala coloquial nos pseudo-diários, pseudo-cartas e pseudo-postais (Camargo, 2003, p. 216), entretanto ela pode ser expressa em papéis de gênero feminino socioculturalmente naturalizados, como o hábito de tomar chá.

A conferência no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, rendeu quatro registros fonográficos disponíveis no site do IMS (Instituto Moreira Salles), neles, a escritora Ana Cristina Cesar, fala um pouco do processo de criação de *A teus pés* (1982). Segundo ela, “na literatura sempre haverá uma coisa que escapa [...] sempre haverá uma coisa que não foi dita”. E prossegue afirmando... “poesia pra valer não comunica, como a nossa fala aqui comunica, ou como a fala do jornal comunica”, [...] “na escritura, no ato de escrever, a intimidade ia se perder mesmo” [...] “a poesia queria revelar e o diário não conseguia revelar” (Cesar, 1983).

A prosa “Sete chaves” interessa, pois em seus versos é possível identificar alguns *leitmotifs* de outros poemas aqui expostos que retornam e revelam à circularidade autorreferencial, em que os textos se completam em outros textos no livro. No trecho da prosa, “te conto minha grande história passiona!”, em que se segue o verso “conta mais essa sua história”, crê-se em revelações que são proporcionalmente estabelecidas entre os interlocutores, a troca de confidências e histórias pressupõe-se que ocorre em mesmo nível de transação. Esta

história pode-se inferir, corresponde à mesma história que o narrador de “Epílogo” prometeu contar antes de se ausentar da cena, a continuação da história sobre o jovem que encontra as luvas da mulher de branco. Por isso, quando o narrador de *Luvras de pelica* (2024), olha para o relógio (Figura 4) percebe que os ponteiros marcam 17:15, se trata de uma composição cênica baseada no poema “Sete chaves”, a cena indica atraso do personagem para o “chá das cinco” (Cesar, 2016, p. 14).

Figura 4 – Relógio marcando horário de 17:15



Fonte: *Luvras de pelica* (2024, 00h 01min 57s)

Para Alonso, “Enquanto espelho de si, a literatura, por vezes, engolfa-se em sua interioridade, desdobrando-se em imagens vertiginosas” (Alonso, 2022, p. 50). O verso “Seus três monumentos pátrios” pode trazer revelações significativas que outrora se mostravam pouco compreensíveis, mas se completam no poema “Duas antigas II”. No trecho do poema supracitado, tem-se: “O lugar do passado? Na próxima te digo que são os três, mas os outros grandes...eu resisto”. O complemento do *eu-poético* talvez revele uma resposta: os três monumentos pátrios que ele prometeu dizer quais são, ou de quem são.

O verso final da prosa “Sete chaves” revela outro termo de encaixe na narrativa de “Epílogo”, a presença da luva como manifestação de um signo que circula em torno das narrativas, é o deslocamento e a realocação dos fragmentos sígnicos presentes no livro que o sentido se estabelece. “Muito mais do que uma forma ou estrutura, o procedimento da *mise en abyme* propicia o trabalho expressivo da palavra, caracterizando-se pela criatividade e tomada de consciência de seus autores” (Alonso, 2022, p. 50). Ao encerrar a prosa em questão com “Passa o ponto e as luvas”, a ideia de autorização das apropriações adquire mais força. Passar o ponto possui, juridicamente, sentido de transferir os bens a outro; já passar as luvas, na prosa,

possui sentido de transferência de instrumento de trabalho, dessa forma, a partir das interpretações em “Epílogo” e Sete chaves” o símbolo da luva adquire um quarto significado: a projeção.

A metáfora cinematográfica de um objeto como pretexto para o encontro entre pares se inspira nos textos da tradição oral em diferentes lugares do mundo, no ocidente se popularizou com *Cinderella*, escrito por Charles Perrault (1697), inserido em uma coletânea com alguns contos de fadas, além de uma outra versão mais violenta e menos popular dos irmãos Grimm. Posteriormente, o conto ganhou uma adaptação em animação produzida pela *The Walt Disney Company* em 1950, que tende mais às inspirações do Perrault (Corso; Corso, 2006. s/p). De toda forma, o que se observa como repetição, nos contos e na adaptação, é a presença de um objeto, nesse caso o sapatinho de cristal, cuja devolução para a verdadeira dona é fator determinante na escolha da donzela. “Podem ser pés, que calcem determinado sapato; mãos, onde o objeto que orienta a busca é um anel; ou ainda um cabelo, geralmente dourado e trazido pelo vento que inspira a busca por sua dona” (Corso; Corso, 2006. s/p).

Figura 5 - Cinderela calçando o sapatinho de cristal



Fonte: *Cinderella* (1950, 01h 13 min 08s)

A versão adaptada para o cinema conta com uma reviravolta que não existe nas versões dos contos literários. Após uma pequena sabotagem da madrasta, o criado acidentalmente deixa cair o sapatinho de cristal que se quebra no chão, o fidalgo chora a perda do objeto que provaria a verdadeira identidade da donzela, Cinderela diz poder ajudá-lo, e retira do bolso de sua saia o outro par que restou do sapatinho de cristal e estava com ela o tempo todo. Ao calçar o sapato, que serve perfeitamente, Cinderela prova ser a única e verdadeira dona do sapatinho (Figura 3).

É conhecido o gesto de lançar a luva, que foi, na cavalaria antiga, e permanece, na linguagem figurada, um sinal de desafio, que é aceito com a própria luva, com o ato de apanhá-la. O uso da luva na liturgia católica e de luvas brancas na maçonaria simbolizam a pureza. A luva evita o contato direto e imprudente com a matéria impura. As luvas são, também, um emblema de investidura. Sua cor ou sua forma, quando, por exemplo, iniciam os bispos, pode indicar uma função. A luva convém sobretudo à nobreza, era usada de preferência na mão esquerda. Prolongada por um punho, que cobre o pulso e onde o falcão vem pousar, significa o direito de caça. O fato de tirar as luvas diante de uma pessoa significaria reconhecer-lhe a superioridade. Aquele que se desenvolve homenageia com isso o outro e como que se desarma diante dele (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 67).

A luva é conscientemente inserida, em muitas histórias, como um acessório metafórico. Uma vez que a luva pode ser compreendida como um objeto simbólico, que contém aplicações bastante abrangentes. Ela funciona como componente de um disfarce que esconde e ao mesmo tempo revela, já em outros momentos, representa uma forma de preservar vestígios de marcas digitais em outros objetos ou locais, e, em outros momentos se apresenta como uma camada de autoproteção. Nesse contexto, trata-se de uma metáfora cara ao cinema, utilizada em muitas narrativas fílmicas como pretexto para que um personagem encontre outro. Assim, aquele que achou a luva perdida vai ao encontro daquele que a perdeu. A partir daí, é comum que se desenvolva uma relação mais íntima, normalmente romântica, entre os personagens.

A quebra de expectativa, em “Epílogo”, ocorre em razão de o jovem não aceitar o desafio, ou seja, ele não entrega a luva para quem a perdeu, guardando-a como um *souvenir*, e segue o caminho de volta para o hotel. O narrador de “Epílogo” insinua que as luvas retiradas da *valise* são as mesmas que foram apanhadas pelo jovem; antes de deixar a cena, tira uma delas e a deixa no espaldar da cadeira. Supondo que a luva seja um objeto simbólico para figurar os furtos que Ana Cristina realizava, em síntese, deixar a luva no espaldar pode ser entendido como uma autorização para o processo de apropriação.

Em versões cinematográficas que se inspiram na metáfora da devolução de um objeto, cita-se a produção fílmica *Dressed to kill* (1980), EUA, direção de Brian De Palma, mas dessa vez o sapato dá lugar às luvas. No filme, o Dr. Robert Elliot (Michael Caine), um terapeuta, enfrenta momentos de tensão quando um assassino psicopata passa a atacar suas pacientes usando uma navalha furtada do seu escritório.

Sem frisar na reviravolta do filme, pois isso poderia estragar a experiência do espectador, destacar-se a cena do museu. Nela, uma das pacientes do Dr. Robert, Kate Miller (Angie Dickinson), personagem que vive um casamento morno, inicia um flerte com um homem desconhecido. Na cena, Kate está sentada enquanto observa as obras e o movimento de transeuntes no museu, até que um homem se senta ao lado dela. Existe ali um certo interesse

entre os personagens, Kate, que cabe destacar veste roupa branca, assim como a mulher que perde uma de suas luvas em “Epílogo”, retira uma de suas luvas e a coloca em seu colo, sua aliança aparece, o que “espanta” o homem, que se levanta e sai caminhando pelo museu. Posteriormente, a Sra. Miller também se levanta e, nesse momento, sem perceber, perde sua luva.

Em consequência disso, um jogo de gato e rato se inicia pelo museu. Kate persegue o homem, e o homem a persegue, ele acha a luva no chão e a recolhe. Quando a personagem percebe que a luva está com o homem, em vão Kate o procura pelo museu, mas não o encontra. Por fim, ela desiste e, saindo do museu, joga sua outra luva no chão, afinal para que serve apenas uma luva para um par de mãos?

Já fora do museu, no *take* final, o homem chega em um táxi, abre o vidro e mostra a luva que estava “perdida” (Figura 6). Kate se aproxima do carro para pegar a luva, e, então, o envolvimento se inicia dentro do táxi, que parte seguindo seu rumo.

Figura 6 – Homem mostrando a luva perdida de Kate



Fonte: *Dressed to kill* (1980, 00h 21min 54s)

Em outra narrativa fílmica, a luva pode ser compreendida no sentido de projeção. No curta-metragem *Vinil verde* (2004), Brasil, direção de Kleber Mendonça Filho, tem-se um exemplo claro. A adaptação de uma fábula russa chamada *Lovas verdes*⁵⁵, o curta-metragem foi produzido a partir de fotos em 35 mm. Inicialmente, temos duas personagens: Mãe (Verônica Alves) e Filha (Gabriela Souza). Um dia, Mãe sai para trabalhar e deixa Filha sozinha, sobreaviso de que ela poderia ouvir todos os discos de um caixa, menos o disquinho verde.

⁵⁵ Não foi possível ter acesso ao conto, a informação sobre tal produção consta nos créditos do filme *Vinil verde* (2004)

Filha, claro, não obedece à ordem de Mãe, assim, por sucessivas vezes em que Filha ouve o disco, Mãe retorna para casa sem um membro do corpo, até que só reste o tronco.

Figura 7- As luvas verdes indo atrás da personagem “Filha”



Fonte: Vinil verde (2004, 00h 14 min 09s)

Mãe faz um último pedido à Filha: que ela nunca, em hipótese alguma, usasse luvas verdes. Depois do velório, a filha passa no mercado, desgostosa diante de luvas de látex de cor amarela, Filha, opta então por levar para casa luvas verdes (Figura 6). À noite, sozinha no apartamento, Filha é atormentada pelas luvas verdes que entoam a canção “nós somos as luvas verdes a gente vem te pegar” (Vinil verde, 00:13:56, 2004). A narração em *off* orchestra o desfecho da narrativa com: “mais tarde, ela própria se apaixonou, teve filhos, para eles deu todo o seu amor, e todos os seus medos e mais profundas aflições” (Vinil verde, 2004, 00:14:21).

A anatomia da mão, como a dos órgãos da fala, traz em si apenas possibilidades. Ao longo da História, os encontros do corpo humano com outros seres foram dando uma extrema ductilidade aos chamados “sentidos” do organismo (a visão, o tacto, o paladar...) e, ao mesmo tempo, foram potenciando as funções do sistema nervoso central que respondem pela expressividade e pelo ponto de vista da sinalização, e definem o modo pelo qual o sujeito se põe em face das pessoas, das coisas e dos eventos. O *sentido* é o outro nome desse modo (Bosi, 1977, p. 58).

A luva⁵⁶, objeto projetado para se calçar nas mãos, “adere à superfície da matéria ou penetra-a para modificá-la”. As mãos obedecem aos comandos de experiências táteis, as mãos

⁵⁶ Uso simbólico em outras expressões brasileiras: 1. “Usar luvas de pelica”: atos praticados com cautela, e prudência. 2. “Serviu como uma luva”: Algo que se adequa perfeitamente. 3. “Escrever com luvas brancas”: Escrever de acordo com regras de decência mais rigorosas.

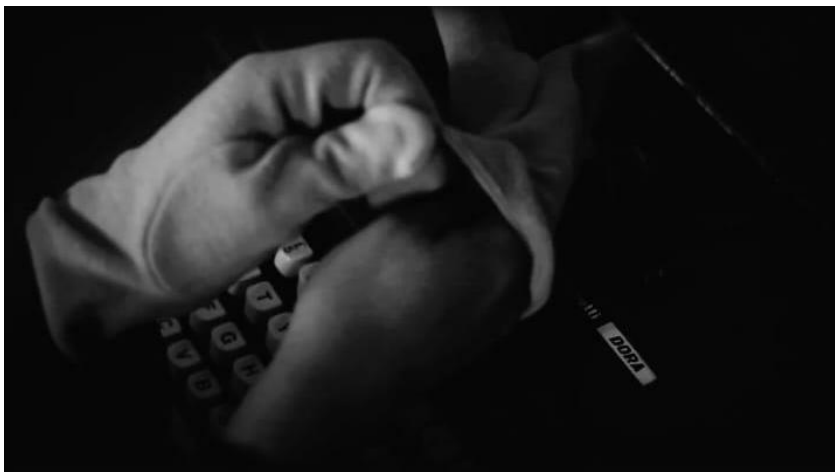
agarram, escavam, curam ou machucam, aplaudem e apontam, “Para perfazer tantíssimas ações basta-lhe uma breve dúctil anatomia: oito ossinhos no pulso, cinco no metacarpo e os dedos com as falanges, falanginhas e falangetas” (Bosi, 1977, p. 54 -55). A mão do escultor corta, esculpe, talha. A mão do pintor, risca, rabisca, alinha, enquadra. A mão do escritor escreve, rasura, rascunha, reescreve, apaga. E a mão do cineasta grava, corta e monta as cenas.

Em se tratando da tradução videopoética, pode-se inferir que a intenção da luva foi buscar significações condizentes desse signo, conjecturando outros textos de Ana Cristina em que o objeto apareça visível. Como fantasia, a luva assume a função de mascarar, “na dobra entre o portador e a máscara, o atuante relaciona-se com o mundo a partir da perspectiva de outro ser” (Costa, 2021, p. 5). Em alguns casos, a luva está para o cinema, como a máscara está para o teatro. No teatro a máscara é chamada de persona, pois se trata de um objeto utilizado para evocar projeções fictícias idealizadas. “A máscara cênica é um elemento de comunicação e constitui-se, como mencionado, num território de alteridade e num lugar de alteração, uma vez que ela, (trans)forma e põe em relevo o sujeito que deve ceder lugar a um outro” (Costa, 2021, p. 17). O gesto de se vestir para fantasiar, constitui-se de um movimento externo e interno. É por meio desse ato que se integram pensamento e corpo, “Ao subtrair o sistema de expressão concentrado no rosto, a máscara desvela o corpo como ferramenta da escrita gestual do espaço” (Costa, 2021 p. 12).

Como acessório que preserva o portador de um agente externo ou que protege da contaminação digital em determinada cena ou do objeto que será tateado. Pode servir como metáfora para a concessão de uma preferência ou projeção, em que um ser humano atribui a outro seus próprios sentimentos e motivações. Pode servir ainda, como objeto metafórico, símbolo do desafio, que pode ser aceito ou não, bem como pretexto para um possível encontro, mais íntimo e pessoal.

Assim, no momento em que o narrador de “Epílogo” remonta a história sobre um jovem artista que encontra as luvas, as cenas que seguem servem para explorar a aplicação desse signo nas prosas de Ana Cristina Cesar e no cinema. Nas cenas em que o narrador nos conta a história, expressam-se cenas relacionadas à produção têxtil. Na primeira cena, uma mão deixa a luva cair ao chão; o gesto simula a ação da mulher de branco, que lança as luvas como desafio.

Figura 8 – Personagem vestindo as luvas antes de iniciar o processo de escrita



Fonte: Luvas de pelica (2024, 00h 01min 37s)

Na cena seguinte, a mesma luva é usada pelo escritor, com a função de tecer a narrativa, em especial a de “Epílogo”. Por esse motivo, o personagem calça as luvas antes de digitar na máquina (Figura 8). Na cena seguinte, ele toca delicadamente o livro, acariciando-o, amando-o em todas as suas partes. Tal cena é posta para restabelecer ligação com dois escritores já mencionados: Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981), elucida que “O discurso amoroso, ordinariamente, é um invólucro liso que adere à imagem, uma luva suave envolvendo o ser amado. É um discurso devoto, bem-pensante. Quando a imagem se altera, o invólucro da devoção se rasga”. Além do poema “A um estranho”, de Walt Whitman, em *Flores da relva* (1983) “Deste-me o prazer dos teus olhos, do rosto, da carne, ao nos cruzarmosavas da minha barba, peito, mão em troca”.

3.3 O simbolismo em imagens opacas: cartões-postais da *Belle Époque*

O segundo ato da vídeo-poesia, se exprime — ou se espreme — por um caminho de pouca subjetividade e criatividade, justificado pela necessidade de primazia de imagens inexploradas, presentes na prosa “Epílogo”. Nesse trecho, o narrador, já com as luvas calçadas, inicia a retirada dos cartões-postais da mala e distribui para o público, ordenando que os cartões sejam repassados uns aos outros. Esse trecho da transposição recorre novamente à interação direta entre o apresentador/autor e público/leitor, uma relação corpórea e intangível, em que o “Movimento dos corpos que se deslocam com sensualidade e imaginação, inventando ações silenciosas dentro do precário”. Inventando o agora” (Santiago, 2002, p. 58).

Em sua tese, *Literatura não é documento* (1979), sobre a representação do autor literário e sua obra nas produções fílmicas, Ana Cristina Cesar explica de que modo a conciliação entre essas duas entidades (autor e leitor) se desloca nos movimentos pautados pelos arranjos sígnicos. Ao analisar o filme *O poeta do Castelo* (1959), com direção de Joaquim Pedro de Andrade, a escritora observa que:

Manoel Bandeira encena o seu cotidiano. As imagens dessa encenação não se apresentam como fixações de momentos reais de Bandeira que cumpriria registrar para a eternidade (embora possam circular assim). Senão, porque montar um prédio sujo do Castelo com a forma de trempe vazia de painéis, fotografadas do mesmo ângulo, justapostas como formas estranhas assemelhadas por um gesto? [...] ali sobre as imagens ensaiadas pelo ator Manuel Bandeira, a representar um personagem solitário mas não depressivo; o que figura são as margens de uma leitura que insiste em certos signos (Cesar, 2016, p. 53-54).

Nos momentos iniciais do filme, Bandeira caminha por uma rua vazia, entre prédios igualmente vazios. Ele se dirige até uma mercearia, e todo espaço parece compor um cenário fictício, quase onírico. Nesse momento, Manoel Bandeira entrega uma garrafa de leite ao vendedor e, em seguida, tosse, levando a mão até a boca. Somente os leitores familiarizados com seus poemas poderão identificar ali uma alusão ao poema “Pneumotórax”.

Da mesma forma, a tradução intersemiótica de “Epílogo” buscou, através de alusões, metáforas e simbólicas, representar gestos e temas poéticos presentes ao redor da escrita de Ana Cristina Cesar. Assim, a leitura das imagens que o apresentador de *Luvas de pelica* (2024) realiza, aparece como reelaboração de signos verbais, recombinações com recursos de narração e de vídeo faz aparecer a sombra corpórea imóvel na forma de imagens, compreendidas como estratégias de constituição de sentido, que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (Rajewsky, 2012, p. 25).

As imagens se concentram na ação das mãos, instrumento de contato que retém os cartões com diversas figuras, que só se tornam visíveis por causa da imagem do vídeo. Para Silviano Santiago, a literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação (Santiago, 2002, p. 56). O ensaísta, poeta, e, cabe dizer, amigo pessoal contemporâneo de Ana Cristina Cesar, enfatiza que a literatura pós-moderna realça a experiência do olhar, do ver, do observar. Segundo Santiago, “O olhar pós-moderno é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, [...] Ele

é resultado crítico da maioria das nossas horas de vida cotidiana [...] Pelo olhar, o homem atual e narrador oscilam entre o prazer e a crítica” (Santiago, 2002, p. 59).

Dentre as figuras em cartões-postais que o narrador de *Luvás de pelica* (2024) retira da mala, uma série em particular chama atenção devido à sua especificidade. Os cartões provenientes de museu contemplam, em sua maioria, telas pictóricas, algumas gravuras e uma escultura, sem um aprofundamento descritivo por parte do narrador. A evocação das obras ocorre por menção de signos verbais, ou seja, seus títulos. A fim de tentar identificar tais alusões e compreender o sentido da sua funcionalidade na prosa e na tradução para o vídeo, buscar-se-á escrutinar as figuras expressas nos cartões de museu.

A primeira obra citada pelo narrador é *Sejam misteriosas*, que, na verdade, se trata de uma escultura em baixo-relevo, esculpida em madeira, datada de 1890 por Paul Gauguin: a segunda é *O que, estas com ciúmes?*. Trata-se de uma pintura a óleo sobre tela, de 1892. Como pintor no início da carreira, Gauguin pintava paisagens e os camponeses da região da Bretanha. Tanto a escultura em baixo relevo quanto a pintura a óleo são produções pós-chegada no Taiti, na Polinésia Francesa. Ele procurava uma sociedade “exótica” ou com um estilo de vida mais natural, afastada das mudanças e dos progressos que ocorreriam na modernidade europeia.

Figura 9 – Reprodução em cartão-postal da escultura “*Sejam misteriosas*” (1890), de Paul Gauguin



Fonte: *Luvas de pelica* (2024, 00 h 05 min 49s)

Figura 10 – Reprodução em cartão-postal da tela “*O que, estas com ciúme?*” (1892), de Paul Gauguin



Fonte: *Luvas de pelica* (2024, 00 h 05 min 55s)

As reproduções (Figura 9) e (Figura 10), correspondem ao período pós-impressionista/simbolista, nessa época, trocas intrinsecamente profícuas era realizadas entre pintores e escritores, essa intersecção se baseia em “*Correspondances*⁵⁷”. Os escritores simbolistas alicerçaram bases de sustentação para uma crise do poético e do lírico, com propostas de demonstrar suas insatisfações quanto às modificações sociais na Europa urbana moderna. Mas não somente isso, eles estavam compondo um manifesto em formato literário contra os

⁵⁷ (Op. Cit. *Correspondances*, de Charles Baudelaire)

processos de desenvolvimento tecnológico que ameaçavam o desaparecimento da aura da arte. Os escritores simbolistas compartilhavam da mesma crença que pairava sob os pintores, não o temor desencadeado pelo surgimento da imagem fotográfica em si, mas o medo de que a mecanização da imagem decretasse a extirpação completa de sua “aura⁵⁸”. “Pode-se reunir essas características no conceito de aura e dizer: aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático; seu significado aponta para muito além do campo da arte (Benjamin, 2018, p. 14). A intenção, mesmo que inconsciente, dos escritores simbolistas, era produzir uma tradução *écfrasal*,⁵⁹ que era vista não pela óptica descritiva realista, e sim descritiva interpretativa, a tradução da “sensação” produzirá *insights* em um outro meio de uma forma que não ocorre de nenhuma outra maneira, e que só podem ser obtidos pelo engajamento criativo (Clüver, 2006, p. 130).

Os poemas simbolistas procuravam exercer a função, se é que se pode dizer assim, de restituir a “aura” artística da obra pictórica, capturando-a e exprimindo-a através de seu invólucro durável e único (Benjamin, 1987, p. 101). Dessa maneira, literatura e a pintura não mais estabelecem correspondências como no modelo clássico, em que a segunda se anexava conforme a primeira no plano estético; as relações passam a ser marcadas por um confronto e fascinação mútuos (Vieira, 2017, p. 68). “O simbolismo vem prolongar essa sensibilidade, voltando-se para o onírico, os estados feéricos, a força da imaginação e da sugestão na descrição de estados d’alma [...]. O que os escritores simbolistas estavam realizando naquele período, hoje chama-se de tradução intersemiótica, que pelo uso do “recurso ao símbolo, em um sentido amplo, permite a sugestão em lugar da descrição realista, apagando a realidade material, ou pelo menos tornando-a nebulosa e indefinida” (Vieira, 2017, p. 68).

No geral, a poesia se esforça para transferir as impressões de uma imagem para a escrita, buscando exprimir verbalmente as mesmas emoções provocadas pela obra de arte (Hoek, 2006, p. 172). Entretanto, pode acontecer de se privilegiar uma maneira menos objetiva, desviando o

⁵⁸ Conceito proposto por Walter Benjamin em *Pequena história da fotografia* (1987) e mais bem elaborado em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (2018) “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem” (Benjamin, 1987, p. 101).

⁵⁹ Descrição de uma obra de arte

sentido original, esse formato de descrição oferece, verbalmente, ao leitor não mais a realidade da imagem, mas o abalo do seu espetáculo por meio da palavra (Christian, 2002, apud Hoek, 2006, p. 172). A transposição concebida nesses termos resulta na suplementação da arte visual em seu estado original pela obra literária, não somente da obra de arte, mas também de um estilo artístico ou do segmento de uma corrente, ou de uma temática.

Figura 11 – Reprodução em cartão-postal da litogravura “O olho com balão bizarro se dirige para o infinito” (1882), de Odilon Redon



Fonte: *Luvas de pelica* (2024, 00 h 06 min 09s)

Figura 12 – Reprodução em cartão-postal da litogravura “No horizonte o anjo da certeza, e no céu escuro, um olhar questionador” (1882) de Odilon Redon



Fonte: *Luvas de pelica* (2024, 00 h 06 min 18s)

Retomando o vídeo, são expostas duas reproduções de litogravuras, (Figura 11) e (Figura 12), realizadas por Odilon Redon. O pintor francês, não diferente daqueles de sua

geração, estabeleceu em suas obras referências explícitas à literatura, ambas as gravuras mencionadas fazem parte de uma série dedicada a Edgar Allan Poe.

Redon é, até hoje, um dos nomes de maior destaque para o movimento simbolista, além de gravuras inspiradas em Poe, ele buscou inspiração no manifesto de Mallarmé. Não demorou muito para que escritores se inspirassem nas excêntricas gravuras do pintor; no romance *À rebours* (1884), do um escritor simbolista Joris Karl Huysmans, o nome de Redon é mencionado, e a partir de então ele se torna reconhecido. O romance trata de um aristocrata decadente, que, insatisfeito com a sociedade, se torna cada vez mais recluso e se retira em um mundo artístico, fruto de sua própria criação ideal.

Esses desenhos iam além dos limites da pintura, introduziram um fantástico muito particular, doentio e delirante. (...) Tomado de um vago mal-estar diante desses desenhos, como diante de alguns Provérbios de Goya que eles lembravam, como também ao final de uma leitura de Edgar Poe, da qual Odilon Redon parecia ter transposto, para uma arte diferente, as miragens de alucinações criadas pela vertigem do medo e do mistério, eu sentia uma tristeza fascinante, e uma desolação lânguida emanava de meus pensamentos⁶⁰ (Huysmans, 1920, p. 64, tradução nossa).

O personagem do livro descreve as gravuras como “desenhos à carvão captavam o terror do sonho atormentado pela congestão [...] lá, paisagens secas, áridas, planícies calcinadas, terremotos, erupções vulcânicas que iam desenhando nuvens em revolta, céus estagnados e lívidos” (Huysmans, 1920, p. 64, tradução nossa). As gravuras e pinturas simbolistas passam ao redor do fantástico, do místico e quase anunciam a chegada do surrealismo. Nesse movimento, é o símbolo que conduz a ideia por meio da imagem. Contudo, o propósito da imagem não era gerar uma interpretação exclusiva, mas sim fazer com que o sentido simbólico fosse difuso ao ponto de gerar diversas interpretações possíveis.

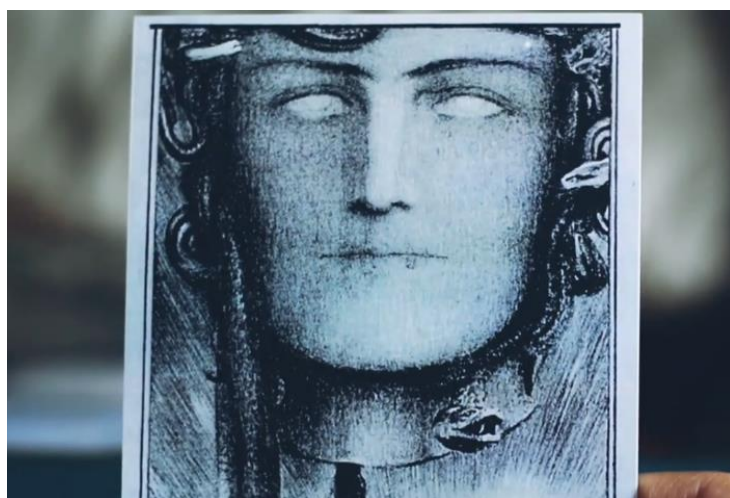
O próximo cartão-postal da série de museu que aparece no *ecrã*, é *O sangue da medusa*⁶¹, do pintor belga Fernand Edmond Jean Marie Khnopff, datada de 1898, produzida com técnica de lápis sobre papel. A obra é uma referência clara e irreverente à história

⁶⁰ (Francês) Pris d'un indéfinissable malaise, devant ces dessins, comme devant certains Proverbes de Goya qu'ils rappelaient ; comme au sortir aussi d'une lecture d'Edgar Poe dont Odilon Redon semblait avoir transposé, dans un art différent, les mirages d'hallucination et les effets de peur, il se frottait les yeux et contemplait une rayonnante figure qui, du milieu de ces planches agitées, se levait sereine et calme, une figure de la Mélancolie, assise, devant le disque d'un soleil, sur des rochers, dans une pose accablée et morne (Huysmans, 1920, p. 64).

⁶¹ Nas narrativas de Ovídio, Medusa é descrita como a mais bela das três irmãs, foi estuprada no tempo de Atena por Poseidon, seus longos cabelos foram transformados em cobras e seus olhos sedutores petrificavam aqueles que os admirasse, como punição proferida pela própria Atena. Medusa carregava os frutos da sua própria violação quando foi morta por Perseu (Hilgert, 2020, p. 47).

mitológica da Medusa, no desenho os cabelos de cobra aparentam ter um aspecto metalizado, uma delas chama atenção, a que se projeta para fora através da garganta de Medusa. A centralidade da imagem, (Figura 13), fica reservada ao rosto, que se expressa de maneira serena e indiferente; a íris de seus olhos são acinzentados, uma “assinatura” comum nas obras do simbolista, como se estivesse hipnotizada, ou tentando hipnotizar o espectador. Há ainda, na parte inferior do desenho, um clarão branco projetado, a luz emana de um Pegasus⁶², que pode ser interpretado como símbolo da imortalidade, da criatividade e da imaginação.

Figura 13 – Reprodução em cartão-postal da litogravura “O sangue da medusa” (1898), de Fernand Khnopff



Fonte: *Luvas de pelica* (2024, 00 h 06 min 24s)

Marguerite Khnopff, irmã do pintor, certamente emprestou seu rosto para a realização da gravura, o pintor recorrentemente fazia uso da irmã como modelo. Em grande parte das obras de Fernand, ela posa para simbolizar figuras femininas ambíguas: ora angelical, ora animalesca, ora enigmática; em outros momentos ela é retratada puramente como uma mulher, mas sempre há algo na composição que deve ser lido e interpretado, afinal nada está ali por acaso.

Como exemplo, a segunda arte que foi produzida por Fernand, *Tranco a porta sobre mim mesma* (1891), feita em óleo sobre tela, a pintura possui inspirações após o contato com o poema de Christina Rossetti⁶³, denominado “Who shall deliver me?”, em tradução para o

⁶² Pagasus e Crisaor nasceram quando Perseu cortou a cabeça de Medusa e uma gota de sangue caiu no mar, nas águas se formaram espumas brancas, e um cavalo alado surgiu, no local em que Pegasus bateu seu casco a fonte de Hipocrene brota (Hilgert, 2020, p. 47).

⁶³ Escritora e poetisa inglesa que inspirou mais tarde outras escritoras, como Virginia Woolf, vinda de uma família de artistas e escritores, era filha de Gabrielle Rossetti e Frances Polidori, o que fez dela sobrinha de John William Polidori, irmã de Dante Gabriel Rossetti, um dos fundadores da irmandade Pré-Rafaelita (1848), que por sua vez ilustrou em xilogravuras muitos livros de Christina. Seu irmão foi casado com Elizabeth Eleanor Siddal, uma artista, poeta e modelo que posou para diversos artistas incluindo Ofélia (1951-1952) de John Everett Millais.

português: “Quem me livrará?”. Extraída do trecho [...] “Todos os outros estão fora de mim;/ Eu tranco minha porta e os barro do lado de fora, / A truculência, o tédio, a vadiagem/ Eu tranco a porta atrás de mim, / E os impeço do lado de fora; mas quem deve murar/ Eu de mim mesma, a mais odiada de todas?” (1995, p. 65). O poema trata da devoção religiosa, quanto ao trecho mencionado, tematiza justamente a busca pela supressão do pecado pelo próprio *eu-poético*. A luta contínua do espírito, a essência interior que serve a lei cristã, contra a carne, a materialidade corpórea na qual são projetados todos os prazeres proibidos que o *eu-poético* deve resistir. Fernand Khnopff se deixou seduzir pela literatura e pela mitologia grega, isso trouxe reflexos que são evidenciados em suas obras. Em 1864, quando iniciou a faculdade de direito, em Bruxelas, entrou em contato com a literatura de Charles Baudelaire e Gustave Flaubert, dentre outros autores franceses. Impossível não mencionar o poema de Ana Cristina que pode ter sido fruto de ambas as produções “[...] pouso a mão em teu peito/ mapa de navegação/ desta varanda/ hoje sou eu que/ estou te livrando/ da verdade” (Cesar, 1992, p. 30).

Figura 14 – Reprodução em cartão-postal da tela “*Tranco a porta sobre mim mesma*” (1891), de Fernand Khnopff



Fonte: *Luvras de pelica* (2024, 00 h 06 min 39s)

Na reprodução da (Figura 14), lírios laranjas aparecem em primeiro plano, o lírio pode ser lido como um símbolo de prazer e inocência, também é considerada a flor do amor, da paixão e do erotismo. Um friso escuro separa o espaço do primeiro plano, quase como se o dividisse o espectador de todo o resto, o que está fora e o que está dentro, obrigando-o a confrontar a personagem da pintura. A modelo, Margueritte Khnopff, se encontra em uma posição confortável e relaxada, mas, ao mesmo tempo questionadora, como se esperasse por algo vindo diretamente de quem a contempla, seus olhos acinzentados encaram, enquanto seu

rosto pousa suavemente inclinado para a esquerda sobre as mãos entrelaçadas, em seu dedo médio esquerdo é possível ver um anel prateado grande.

Ao fundo, percebe-se a escultura da cabeça de Hipnos, o deus do sono na mitologia grega, representado como um jovem com asas nas têmporas, no fundo da imagem original há uma paisagem exterior composta, com o que parece ser, uma rua com casas e árvores espalhadas na composição. Ainda, em segundo plano, é possível ver o que aparenta ser uma porta de madeira e, à esquerda, um espelho pendurado sob a parede. Uma variedade de signos que, na narrativa tradicional, não informam nada quando vistos em conjunto, entretanto quando observados isoladamente esses signos produzirão um tipo de interpretação que exigirá um outro signo. O lírio branco, por exemplo, possui um significado, já um lírio laranja, por sua vez, possui outro significado; se o lírio laranja estiver ressecado, como os da pintura, o significado pode ainda ser outro, e assim *ad infinitum*. “Símbolos crescem e se disseminam, mas eles trazem, embutidos em si, caracteres icônicos e indiciais” (Santaella, 1983, p. 15).

Outra tela mencionada, e evidenciada, pelo narrador é *As mães malvadas* (1894), de Giovanni Segantini. O pintor italiano era conhecido no início da carreira por pintar paisagens pastorais dos Alpes. Mais tarde ele combinou esse estilo de pintura natural com imagens simbolistas ligadas à espiritualidade e o misticismo. A tela compõe juntamente com outras, o *Ciclo del nirvana* (1891-1897), uma série baseada no poema “Nirvana” (1889), de Luigi Illica. Tanto o poema quanto a pintura descrevem o progresso das almas de mães culpadas pelo infanticídio de seus filhos. *A punição da luxúria*, (1891), outra tela que faz parte da série, compõem uma metáfora sobre o início do estágio de punição, que se refere à primeira parte do poema, já *As mães más* (1894), aborda o papel “natural” da maternidade destinado às mulheres.

Figura 15 – Reprodução em cartão-postal da tela “*As mães más*” (1894), de Giovanni Segantini



Fonte: *Luvras de pelica* (2024, 00 h 06 min 31s)

Na reprodução da tela (Figura 15), pode-se ver em segundo plano a planície branca, coberta de gelo e ao fundo uma grande voluptuosidade rochosa, uma paisagem completamente comum, se não fosse pela representação de uma mulher ruiva de cabelos esvoaçantes, que paira no ar próxima de uma árvore. As vestes negras que cobrem seu corpo parecem agarrá-la, enquanto sua postura corporal está em completa esquiva, em seu seio direito há um pequeno detalhe, uma cabeça de um bebê sugere que seja seu filho em ato de sucção.

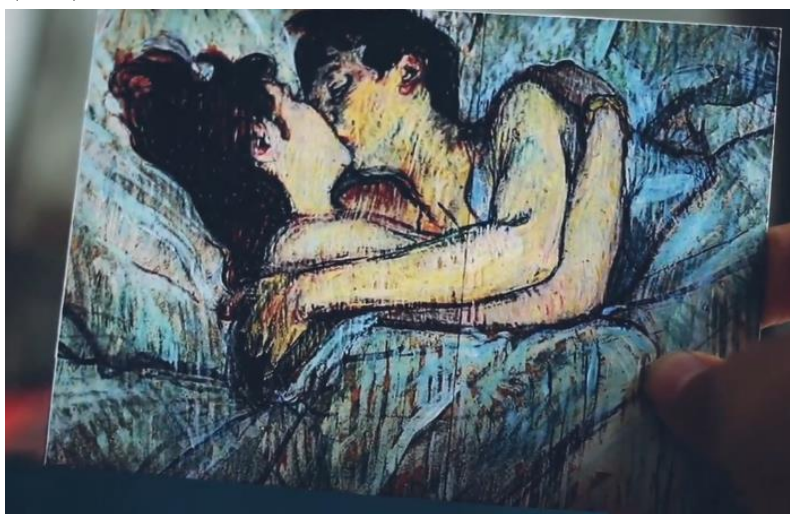
Uma incerteza existe quanto à reprodução dos dois últimos cartões-postais citados pelo narrador de *Luvras de pelica* (2024), isso porque existe uma enorme quantidade de obras museológicas que abordam a temática do beijo; são desenhos, esculturas, pinturas e gravuras diversas ao longo da história da arte. Entretanto, devido à restrição do período e o uso da representação de figuras femininas, comuns em quase todos os cartões citados, exceto as gravuras de Odilon Redon, acredita-se, baseado em aspectos restritivos, que se trata de duas pinturas de Henri Marie Raymond Toulouse-Lautrec Monfa. Apesar de não explorar a simbologia em suas telas, como os pintores anteriormente citados, Henri Toulouse deixou um grande legado artístico, que revolucionou o *design* no mercado publicitário, estilo que seria reconhecido posteriormente com *Art Nouveau*.

A reprodução da tela *Na cama, o beijo* (1892), retrata um casal de mulheres em um momento íntimo e prosaico. A imagem de um abraço sensual aparentemente exibida na galeria *Le Barc de Boutteville's*, em novembro de 1882, não define o ambiente para além dos lençóis nos quais o casal se deita. Pode-se dizer que a série *Elles*⁶⁴, (Figura 16) e (Figura 17), é a

⁶⁴ “Elas”, em tradução para o português, um álbum contendo onze litogravuras, desenhos e pinturas, algumas derivaram de estudos à óleo produzidas anos antes. As principais obras da série representam o mundo interior

representação de mulheres fora dos padrões sociais da época; as suas imagens são uma combinação escrupulosa, a observação da linguagem corporal e a psicologia sexual com a astuta criação de composições encenadas. Lésbicas⁶⁵, prostitutas, mulheres solteiras e amantes também eram alvo de críticas em uma sociedade decadente, as quais foram perversamente negados direitos às normas de fertilidade, família e quaisquer outros.

Figura 16 – Reprodução em cartão-postal da tela “*Na cama, o beijo*” (1892), de Henri Toulouse-Lautrec



Fonte: *Luvas de pelica* (2024, 00 h 06 min 45s)

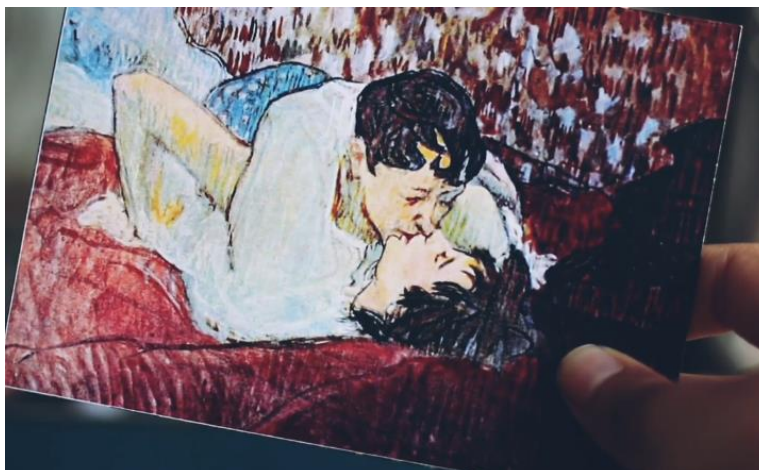
Em 1986, Lautrec publicou *Elles*, com onze litografias coloridas. Algumas partem de pinturas a óleo, que podem ter se originado de cenas em bordéis. As imagens representam, principalmente, um mundo interior/íntimo das mulheres. As pinturas sugerem estágios diferentes no dia de uma prostituta, talvez seja mais provável que elas retratem um aspecto da prostituição diferente dos bordéis, no caso desta série, o universo da dama/amante mantida em seu apartamento confortável (Thomson, 2005, 208-209).

Figura 17 – Reprodução em cartão-postal da tela “*O beijo*” (1892),

das mulheres em um bordel em atividades banais, no banheiro, no café da manhã, na convivência diária (Thomson, 2005, p. 209).

⁶⁵ As representações de mulheres sexualmente “desajustadas” para a sociedade, passou a ser permear as vinhetas do imaginário de pintores como Henri Toulouse Lautrec, Felicien Rops, Georges de Feure, além estar presente nas novelas de Catulle Mendès e Jean Lorrain, após a publicação de *Psychopathia Sexualis* (1886), de Richard Von Krafft Ebing.

de Henri Toulouse-Lautrec



Fonte: *Luvas de pelica* (2024, 00 h 06 min 51s)

Por fim, o último título dos cartões de museu, “O ciúme novamente”, nas palavras do narrador de *Luvas de pelica* (2024), é traduzido em forma de imagem. *Ciúmes* (1907) é o nome da tela do pintor Edvard Munch, e acredita-se que esse ponto da narrativa se refere a essa tela. O pós-impressionismo é o estilo principal em sua obra, apesar de ser considerado o precursor do expressionismo, grande parte de seus trabalhos adotam o simbolismo como estilo principal.

Ciúmes (1907) é uma pintura à óleo que possui diversas versões, realizadas pelo mesmo artista ao longo de 35 anos; A tela é inspirada nos dramas de amor vividos nos círculos de artistas e intelectuais em Berlim, cidade onde Munch viveu por um tempo. Na reprodução da (Figura 18), percebe-se que uma figura feminina está centralizada, seu rosto possui uma expressão de confusão, como se estivesse em um dilema. A figura feminina está posicionada entre duas figuras masculinas, uma com expressão de tristeza e outra com expressão de vergonha. As cores dos seus rostos podem ser compreendidas como o ponto simbólico nessa reprodução da obra; o rosto da mulher possui uma matiz predominantemente vermelha, com alguns tons alaranjados, o rosto dos dois homens possui tons esverdeados, o verde em muitas culturas pode ser associado ao ciúmes.

Figura 18 - Reprodução em cartão-postal da tela “Ciúmes” (1907),
Edvard Munch



Fonte: *Luvas de pelica* (2024, 00 h 06 min 51s)

A *Belle Époque*, período citado na história contada pelo narrador de “Epílogo”, foi marcado por profundas transformações urbanas, culturais, artísticas e tecnológicas. Quanto às transformações urbanas, pode-se citar a multiplicação de espaços culturais e de convivência, como livrarias, parques e cafés. Já entre os avanços tecnocientíficos, existe um importante evento que modificou profundamente as esferas artísticas, a primeira exibição de imagens em movimento, em 1896 pelos irmãos *Lumière*. No que se refere às inovações culturais e artísticas houve manifestação de novas vanguardas artísticas, iniciadas, na verdade, desde a capacidade de fixação da imagem fotográfica em 1826.

Se, na passagem do século XIX para o XX, simbolistas provocaram ecos, sobretudo nos movimentos de vanguarda na literatura e na arte moderna, o estreitamento entre essas duas formas de arte muito se deve à invenção da fotografia, e pouco tempo depois a do cinema. A transformação no modo de produção de imagens geradas por essa misteriosa experiência — de uma máquina que podia projetar uma imagem do mundo real, com um aspecto tão verdadeiro quanto a própria natureza (Benjamin, 1987, p. 95) — gerou, paralelamente, um inefável descontentamento em boa parte da classe artística.

Os pintores simbolistas são frequentemente lembrados por sua relação com a literatura. De maneira geral, o que eles estavam tentando criar consistia numa aliança na qual a imaginação pudesse ser expressa em níveis simbólicos, criando significados por associação que pudessem ser, um tanto quanto, inespecíficos, abrindo-se assim para interpretações subjetivas, em oposição às narrativas objetivas, diferente do que faziam os realistas e os naturalistas.

Nesse processo de “textualização” da imagem, através do qual a transposição de arte transpõe para o texto uma obra produzida em outra mídia, afirma-se o caráter intermediário da escrita simbolista. A substância pictural do quadro é metamorfoseada em substância escrita da obra literária, pois a imagem se torna texto (Vieira, 2017, p. 72).

Dessa forma, a interpretação subjetiva adquiria tons mais universais. A elaboração inversa dessa mecânica, a picturalidade da escrita simbolista, ocorria da mesma maneira. No desejo de ver a coexistência entre literatura e pintura, os escritores estabeleciam comparações entre as duas mídias que ultrapassavam o mero compartilhamento estético; tratava-se de um processo de composição por tradução artística. André Soares Vieira (2017, p. 70 -71), afirma que os procedimentos de transposição de signos não verbais para os verbais recebem uma atenção especial no final do século XIX “quando a pintura passa a ser objeto privilegiado de muitos escritores simbolistas”.

Algo similar ocorreu na década de 1960, com o acesso facilitado à produção e reprodução de imagens autorais, que gerou a projeção de uma imensidão de imagens, em decorrência da popularização dos aparelhos de gravação em vídeo. As imagens videográficas lançaram uma profusão visual que provocou instabilidades no mundo da arte e, conseqüentemente, essa nova descoberta da imagem modificou o curso da literatura pós-moderna, “com a figuração de imagens fulgurantes, com poemas que exploram as formas de ver e ouvir, o teatral e o dramático emerge do livro e unifica todos os poemas” (Garramuño, 2020, p. 63).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frente ao contexto cultural dos anos 1970, percebe-se que o cinema, as artes plásticas, a performance, a música e o teatro exerceram influências devastadoras na literatura, sobretudo na literatura de Ana Cristina Cesar. A incorporação dessas outras linguagens artísticas causou uma crise de interdependência; a literatura, em especial a prosa poética, passou a ser resultado de diferentes combinações que se entrecruzam e libertam a arte da sua forma estética, redimensionando os efeitos sensoriais que ela produz sob leitor.

No Brasil, a poesia marginal buscava fugir do formalismo empregado, vista como artesanal e experimental, a nova poética da geração mimeógrafo era usada como registro coloquial das falas e de acontecimentos instantâneos. Paralelo a isso, a popularização dos aparelhos televisivos, materiais e recursos tecnológicos, aparelhos de gravação em vídeo, máquinas fotográficas, posteriormente a inserção de sistemas computadorizados, expandiram os pontos de fuga para novos suportes de imagens (Garramuño, 2014, p. 87).

Nesse contexto, a produção de Ana Cristina Cesar se destaca, cravada no espaço da intertextualidade, linguagens artísticas penetram seus textos; diversos títulos fílmicos, títulos de obras pictóricas, apropriações correspondentes de recursos cooptados do teatro, da fotografia e de outras literaturas são identificados. Lançando para o mais íntimo do corpo do livro a experiência narrativa do olhar, daquilo que se vê e daquilo que não se vê. A pós-modernidade abriu espaço na literatura para que a palavra fosse iconódula. Aquilo que a palavra não poderia dizer seria capaz de mostrar, o que se verifica é uma aproximação midiática pelo que a obra oferece em sua condição material, a menção de títulos fílmicos evoca no leitor a impressão que só essa mídia pode oferecer, tal recurso funciona comumente como uma metáfora visual, como se o literário dissesse - não pretendo te explicar isso com todas as palavras, é necessário então que se veja (Rajewsky, 2024, p. 68).

Dessa forma a pesquisa formulada se incumbiu de escavar os mecanismos de funcionamento de tais metáforas fílmicas, expressas na poética da escritora, o percurso descritivo-comparativo permitiu a leitura de imagens encobertas, percebidas inicialmente como citações ou alusões. Ao passo que o processo investigativo foi se expandindo, o significado das manifestações relacionadas à linguagem cinematográfica se mostraram mais complexas, combinadas a outras linguagens como teatro e artes pictóricas, produzem uma gama de sistemas que exigem métodos de análise instrumental teórico captadas da dimensão visual.

Para suprir a ausência material da imagem, e libertá-las da letra do texto (Arbex, 2006, p. 53), corporificou-se uma tradução intersemiótica de uma das prosas da escritora, sendo ela a com maior ocorrência de influências *in absentia*/homoplásmica e co-referências do cinema. O mecanismo de leitura exigiu a 1) decifração analógica das descrições ligadas aos nomes – como é o caso das descobertas em torno dos filmes mencionados bem como seus significados diante do poema 2) decodificação simbólica dos nomes – como é o caso da descoberta em torno dos cartões-postais contendo reproduções de artes plásticas.

Mediada pelo estudo da semiótica, teoria geral dos signos, a execução do projeto se alojou nas ocorrências discursivas que constituem o interpretante, sobretudo os aspectos simbólicos do signo. Em suma, se trata de um percurso metodológico-analítico, que se estende às problemáticas linguísticas de diferentes ordens, concerne também a operação em instâncias de referência e aplicabilidade, apesar de complexo é o que existe de mais abrangente, devido a sua generalidade a semiótica reclama por afunilamento de outras áreas, literatura, cinema, música, pintura, gravura etc. (Santaella, 2005, p. 6).

Contudo, em defesa de uma poética cuidadosamente elaborada, construída sob um processo crítico-interpretativo, cujo elemento substancial se dá pela reconstrução simbólica daquilo que gira em torno do livro *A teus pés* (2016). Acredita-se que o material videográfico, resultado da tradução de “Epílogo”, servirá para 1) descamar figuras simbólicas em outras prosas, visto que a poesia de Ana Cristina segue navegando na autorreferencialidade, 2) parâmetro de segmento para os processos comuns de tradução intersemiótica 3) abrir uma fenda estreita para a leitura de linguagens artísticas expressivas, porém ainda nebulosas na literatura pós-moderna e contemporânea.

Delineia-se assim, reflexões sobre a recorrência de fronteiras que delimitam o espaço do verdadeiro x falso, da autoria e da referência, da literatura e das artes visuais, diante da legitimação exclusiva de determinados procedimentos criativos, como a colagem, a paráfrase, o pastiche e a re-escritura. Técnicas que rompem a criação de um simulacro e ultrapassam a dicotomia original/modelo *versus* cópia (Arbex, 2006, p. 58). A embarcação reboca ainda uma outra reflexão muito mais delicada, sobre o espaço da palavra escrita diante da expansividade dos suportes materiais artísticos, diante de uma amálgama de operações e linguagens distintas, com explorações tão imprecisas, que colocam em crise a sacralidade da definição daquilo que se considera ou não como literatura.

REFERÊNCIAS

ABUSÕES, Revista. EDIÇÃO COMPLETA. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 9, n, 2019. DOI: 10.12957/abusoes. 2019.44709. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/44709>. Acesso em: 28 nov. 2024. p. 145-165.

ALMINO, Elisa Wouk. **The Translator's Bookshelf**. Words Without Borders: February 13, 2019. Disponível em: <https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/the-translators-bookshelf-elisa-wouk-almino>. Acesso em: 10 de agosto de 2024.

ALONSO, Mariângela. O espelhamento na ficção do século XX. Franca: **Revista EduFatec: educação, tecnologia e gestão**. v. 2, n. 5, p. 36-51, 2022.

AMARAL, Fabiana Pereira do. Seduzidos pela Dança – Salomé, a Construção de um Personagem, **Revista de Estudos sobre o Jesus Histórico e sua Recepção**, vol. 9. 2012. Disponível em: <https://tinyurl.com/33byxj3j>. Acesso em: 10 de agosto de 2024.

ANTUNES, Nara Maia. **Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1982.

ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível: uma breve introdução**. In: _____ (org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência Santos. Rio de J: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1981.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **Memória e vida** / textos escolhidos por Gilles Deleuze; Trad. de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense. 1996.

BOSI. Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix. 1977.

BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

BRETON André. **Manifesto do surrealismo**. Tradução: Sérgio Pachá, Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (org.). **Compêndio de literatura comparada**. Tradução: Maria do Rosário Monteiro. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2004.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. **Atrás dos olhos pardos**: uma leitura da poesia de Ana Cristina César. Chapecó: Argos, 2003.

CARRIÈRE, Jean-Claud. **A linguagem secreta do cinema**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. 8º ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

CESAR, Ana Cristina. **Amor mais que maiúsculo**: cartas a Luiz Augusto. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números". José Olympio Editora, Rio de Janeiro (16ª Edição, 2001)

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **In: Literatura e Sociedade**. São Paulo: USP, vol. 2, p. 37-55, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 144-167, 1996.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã**: psicanálise nas histórias infantis, Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A outra face**: a máscara e a (trans) formação do atuante. São Paulo – ECA/USP. 2021.

D'ANGELO BRAZ, B. O Surrealismo e o confinamento em O Anjo exterminador, de Luis Buñuel. **Imagofagia**, 2021. [S. l.], n. 12, 2021. Disponível em: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/408>. Acesso em: 2 jul. 2024.

DIAS; NINO Luiza Moreira; Maria do Carmo S. **Linguagem em abismo**: uma análise intersemiótica do livro luvas de pelica (1980), de Ana Cristina Cesar. 2014, p. 51-76.

DI LEONE, Luciana María. **Ana C.**: as tramas da consagração. 2007. 135 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

DINIZ, This Flores Nogueira (org). **Intermedialidade**: cinema e adaptação – Palavra e imagem – Transmidia(lidade). Montes Claros: Editora Unimontes, 2024. p 75-83.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: la cooperacion interpretativa en el texto narrativo. Trad. Ricardo Pochtar. Editorial Lumen. Barcelona - 1993.

FABRIS, Annateresa. Uma "magnífica presa": representações visuais de Marilyn Monroe. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 11–28, 2015. DOI: 10.1590/1982-02672015v23n0101. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/102930>. Acesso em: 15 ago 2024.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERREIRA, Ana Paula. **Videopoesia**: uma poética da intersemiose. Belo Horizonte: Faculdade de Letras – UFMG, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio**: o dicionário da língua portuguesa; coordenação de edição Marina Baird Ferreira; equipe de lexicografia Margarida dos Anjos. 7 ed. Curitiba: Positivo; 2008.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Tradução: Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 223 p, 2001.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP. São Paulo, n, 53 p. 166-182.

GALVÃO, Raquel Machado. Michel Riaudel sobre Ana Cristina Cesar. **In: Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 25, nº 32, p. 172-184, 2020.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro, Rocco, 2014.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Pontocom. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/textos/002791622.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2025, 2016.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **A poesia em movimento nas telas**. Revista de letras, v. 45, nº 1, p. 189-212.2005.

HARADA, Ricardo Godoy. **A tentativa do impossível**: a arte mágica como matéria poética da cena teatral. Campinas, São Paulo, 2012.

HILGERT, Luiza. **O arcaico do contemporâneo: Medusa e o Mito da mulher**. Revista de Filosofia. 1. 41-70. 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **26 poetas hoje**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; FREITAS FILHO, Armando. (Org.). Ana Cristina Cesar: Correspondência incompleta. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

HUYSMANS, Joris Karl. **A rebours**. França: Librairie des amateurs, 1920.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro. **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. pp. 65-77.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Cultrix, São Paulo. 1. ed 1991.

LACERDA, Laís; SARZI-RIBEIRO, Regilene A. O corpo feminino na arte midiática: de objeto de contemplação a objeto de poder, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. **Anais do 26º Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3177-3189.

MALUFE, Annita Costa. O corte cinematográfico em Ana Cristina Cesar. **Gragoatá**: Revista dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras da UFT, 14, n. 27, 2009.

MALUFE, Annita Costa. **Intimidade sem sujeito**: Ana C. e a desmontagem do diário e da carta. Matraga- Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRJ.

MALUFE, Anitta Costa. O não-senso em Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. **Texto Poético**, [S. l.], v. 7, n. 10, 2013. DOI: 10.25094/rtp.2011n10a59.

MALUFE, Annita Costa. **Poéticas da imanência**: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro/ São Paulo: 7Letras/ FAPESP, 2011.

MANGA, Ana Paula Rodrigues. **Pés na estrada**: a poética da viagem em Ana Cristina Cesar. 2007 – Belo Horizonte, 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica do cinema**. Lisboa: Dinalivro 2005.

MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**, Campinas: Papirus, 2006.

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

MORIN, Edgar. **Les Stars**. Paris: Seuil, 1972.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários, São Paulo: Cultrix, 2004.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. New York: Vintage International, 1981.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Tradução de Jorio Dauser. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

NUNES, Fábio Oliveira (Org.). **Mentira de artista: arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo.** São Paulo: Cosmogonias Elétricas, 2016.

PAZ, Octavio. **Las peras del olmo.** Barcelona: Seix Barral, 1978.

PINTO, Ivonete. F for Fake - Mentir para encantar. In: **ORSON: REVISTA DO CAU – CURSOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL E CINEMA DE ANIMAÇÃO DA UFPEL.** p.141- 149, 2011.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PUENTE, Fernando Rey Puente (Org.). **Os filósofos e a mentira.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973):** a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 26-28.

ROSSETTI, Christina Georgina. **Christina Rossetti:** Selected poems (Bloomsbury Classic Poetry Series).

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra/ ensaios.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002. ISBN 85-325-1404-9.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais:** introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. Por uma História da Arte do Vídeo Brasileiro: Diálogos Estéticos e Aproximações Tangenciais. Relatório Final de Pós-Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes da UNESP/São Paulo. 2013.

SIMÕES, Cleide de Fátima. Ana Cristina Cesar: a ironia como salvo conduto. **Cadernos de Pesquisa, nº 16 (1994).** p. 33-43, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

SOUZA, Louise Soares Pereira de (org.). **Carmilla:** uma história de vampira em quatro versões. FAE/UFMG. 2016.

SÜSSEKIND, Maria Flora. **Até segunda ordem não me risque nada:** os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. 3. ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

THOMSOM, Richard (org.). **Toulouse-Lautrec and Montmartre.** 2005

TIBURI, Márcia. Ofélia morta: do discurso à imagem. **Revista Estudos Feministas.** vol. 18, n .2, p. 301-318, 2010.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Postaes do Brazil**: 1893-1930. São Paulo, 2002.

VIEIRA, André Soares. **Simbolismo e intermedialidade**. Todas as letras, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 66-77, jan./abr. 2017.

WHITMAN, Walt. Folhas de Relva. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 2009.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. 1 ed. Rio de Janeiro. Edições Graal: Embrafilmes. (Coleção Arte e Cultura), 1983.

Sites consultados

GOOGLE ARTS AND CULTURE. Eduardo Kingman. **Google Arts & Culture**, s.d. Disponível em: https://artsandculture.google.com/entity/m05c9q_?hl=pt. Acesso em: 20 nov. 2024.

INSTITUTO, Moreira Salles. **A voz de Ana Cristina Cesar**.2013. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/programas/literatura-em-voz-alta/ana-cristina-cesar> Acesso em: 18 nov. 2024.

Filmografia:

BILLY, The Kid versus Dracula. Direção: William Beaudine. Produção: Carroll Case. Roteiro: Carl K. Hittleman. Intérpretes: John Carradine; Chuck Courtney; Melinda Casey e outros. Estúdio: Circle Productions Inc. [USA]. (74 min.). Digital, Cor, Som.

CHARLIE'S, angels. John Llewelyn. Produtor: Ivan Goff e Ben Roberts. Roteiro: Ivan Goff. Intérpretes: Kate Jackson; Farrah Fawcett e Jaclyn Smith. Estúdio: Spelling- Goldberg Productions. [USA]. (5 temp.) Digital, Cor, Som.

CINDERELLA. Direção: Clyde Geronimi; Wilfred Jackson; Hamilton Luske. Produção: Walt Disney. Roteiro original: Charles Perrault. Estúdio: Walt Disney Productions. [USA] Digital, Cor, Som.

DRESSED, to kill. Direção Brian De Palma. Produção: George Litto; Fred C. Caruso. Roteiro: Brian De Palma. Intérpretes: Michael Caine; Angie Dickinson; Nancy Allen; Keith Gorgon. Estúdio: Filmways Pictures; Cinema 77 Films. [USA] Digital, Cor, Som.

F, for fake. Direção: Orson Welles. Produção: Richard Drewett; Dominique Antoine. Roteiro: Orson Welles; Oja Kodar. Interpretes: Orson Welles; Oja Kodar; Elmyr de Hory; Clifford Irving. Estúdio: SACI; Les films de I' Astrophone. [FRA]. Digital, Cor, Som.

SANTA, Claus conquers the Martians. Direção: Nicholas Webster. Produção: Paul L. Jacobson e Arnold Leeds. Roteiro: Glenville Mareth. Intérpretes: John Call; Leonard Hicks;

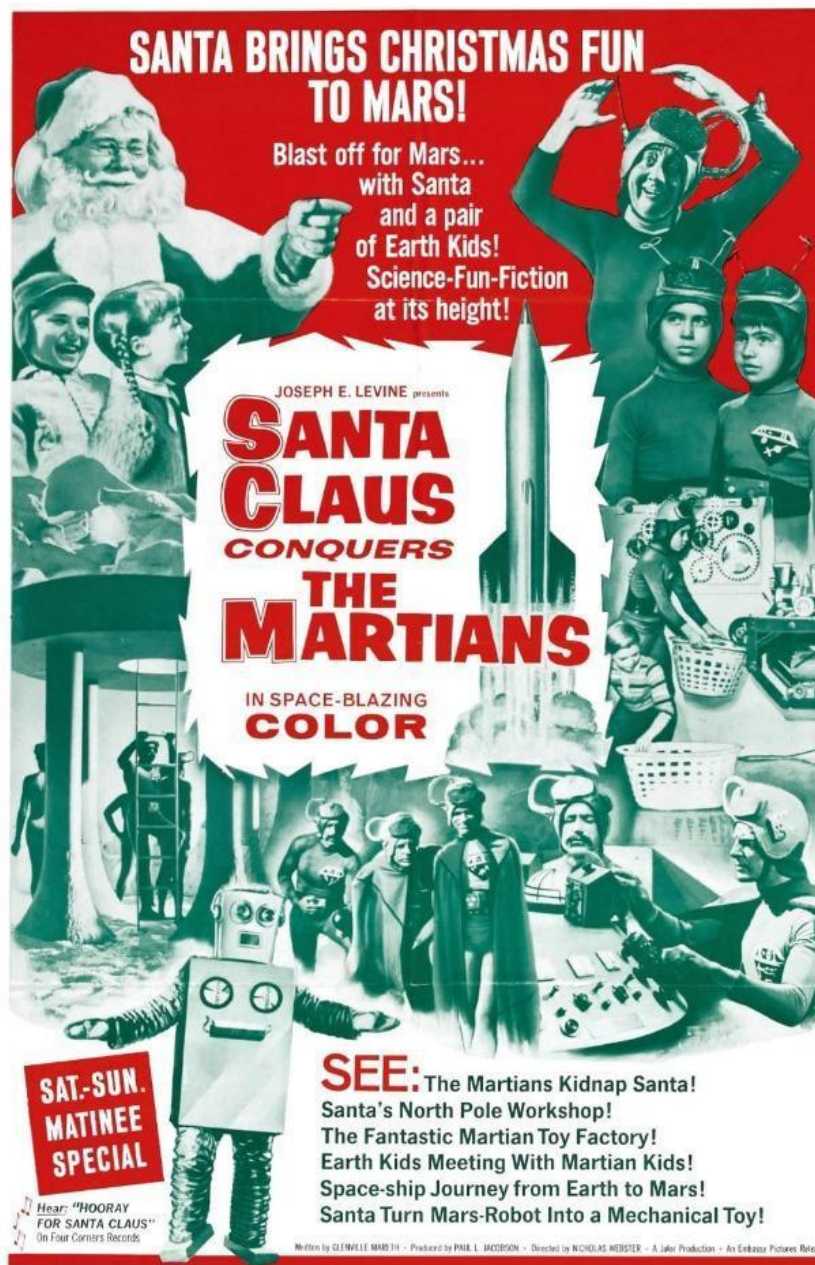
Vincent Beck; Bill McCutcheon; Victor Stiles; Donna Conforti e outros. Estúdio: Jalor Productions; Embassy Pictures Corporation [USA]. (80 min). Digital, Cor, Som.

THE, Seven year itch. Direção: Billy Wilder. Produção: Billy Wilder; Charles K. Feldman e Doane Harrison. Roteiro: George Axelrod. Intérpretes: Marilyn Monroe; Tom Ewell; Evelyn Keyes e outros. Estúdio: 20th Century Fox. [USA]. (95 min.) Digital, Cor, Som.

VINIL, verde. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Roteiro: Bohdana Smyrnova; Kleber Mendonça Filho, Intérpretes: Gabriela Souza; Veronica Alves. Estúdio: Símio Filmes e CinemaScópio. [BRA]. (17 min.) Digital, Cor, Som.

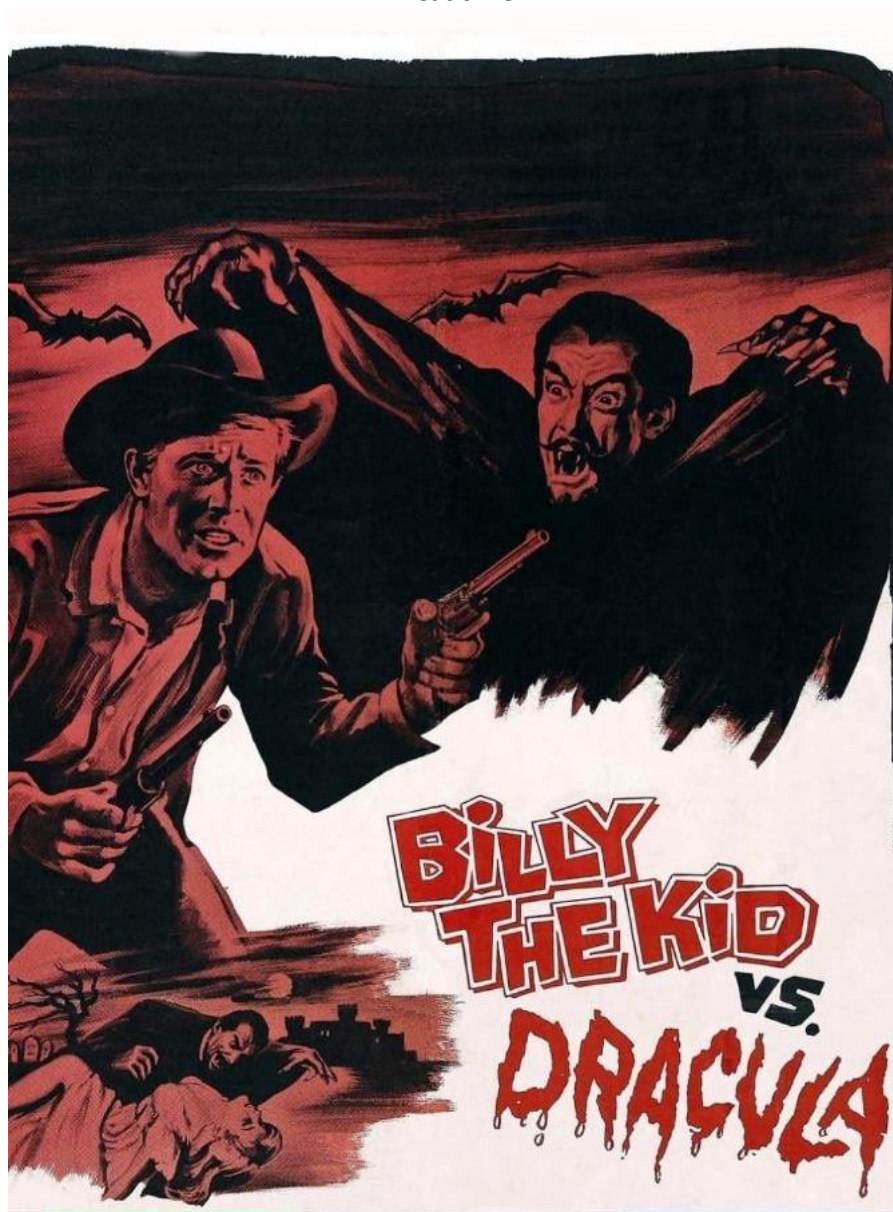
ANEXOS

ANEXO A – Pôster do filme *Papai Noel conquista os marcianos* (1964), EUA, direção: Nicholas Webster



Fonte: Letterboxd. *Santa Claus Conquers the Martians*. Disponível em: <https://letterboxd.com/film/santa-claus-conquers-the-martians/>. Acesso em 13 de julho de 2024.

ANEXO B – Pôster do filme *Billy the Kid versus Dracula* (1966), EUA, direção: William W. Beaudine



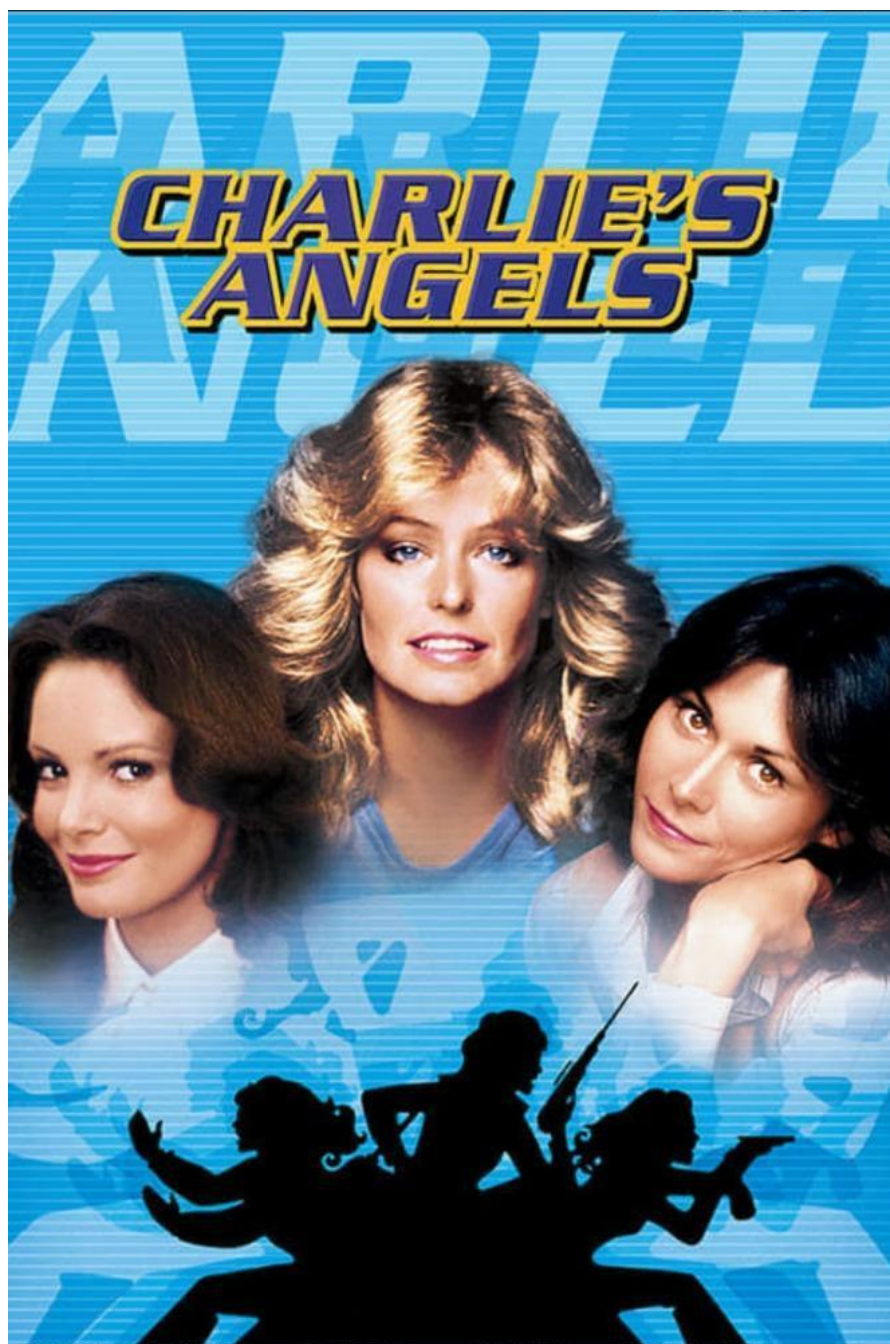
Fonte: Letterboxd. **Billy The Kid Versus Dracula**. Disponível em: <https://letterboxd.com/film/billy-the-kid-versus-dracula/>. Acesso em: 13 de agosto de 2024.

ANEXO C – Pôster do filme *Sete anos de azar* (1955), EUA, direção: Billy Wilder



Fonte: Letterboxd. **Sete anos de azar.** Disponível em: <https://letterboxd.com/film/the-seven-year-itch/>. Acesso em: 23 de julho de 2024.

ANEXO D – Pôster da série de TV *As panteras* (1976-1981), EUA, produtores executivos: Aaron Spelling e Leonard Goldberg



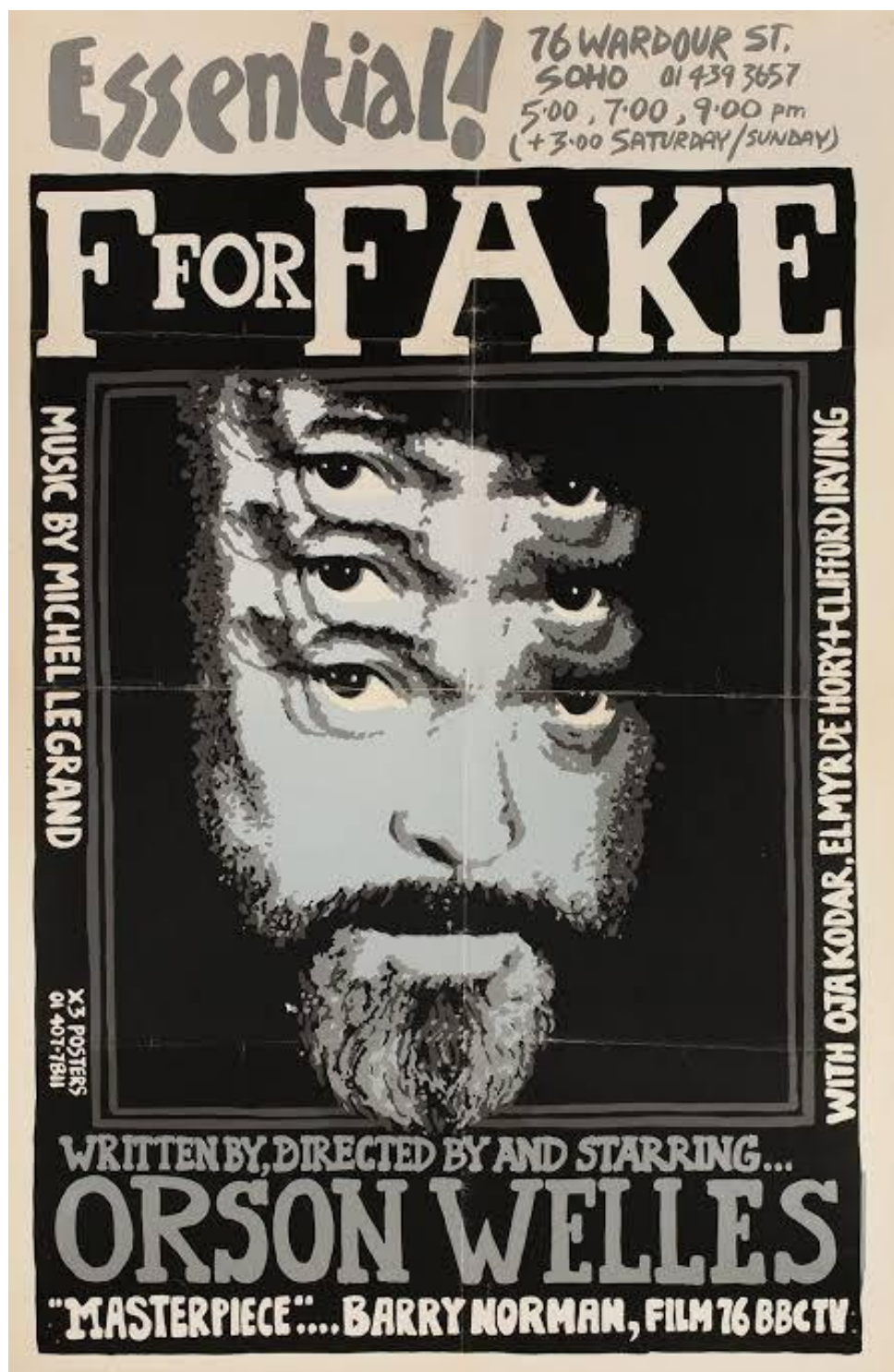
Fonte: Letterboxd. **As Panteras.** Disponível em: <https://letterboxd.com/film/charlies-angels-1976-1/>. Acesso em: 20 de agosto de 2024.

ANEXO E – Frame do filme *F for Fake* (1973), França, direção de Orson Welles, utilizado como inspiração na produção da videopoesia *Luvras de pelica* (2024)



Fonte: Letterboxd. *F For Fake*. Disponível em: <https://letterboxd.com/film/f-for-fake/>. Acesso em: 15 de agosto de 2024.

ANEXO F – Pôster do filme *F for Fake* (1973), França, direção: Orson Welles



Fonte: Letterboxd. *F For Fake*. Disponível em: <https://letterboxd.com/film/f-for-fake/>. Acesso em: 15 de agosto de 2024.

ANEXO G – QR code de acesso ao vídeo *Luvas de pelica* (2024)



Fonte:

https://drive.google.com/file/d/1CGOsPS_XQH5L_2tgrEOwBHtnGaAT2cYK/view?usp=drive_link