

# De gatos, poemas e sorrisos: a “gatografia” de Ana Cristina Cesar

Mônica Genelbu Fagundes\*

## Resumo

Ana Cristina Cesar criou dez poemas, reunidos em seu **Inéditos e dispersos** (1998), que giram em torno da figura do gato e do que seria uma “gatografia”, neologismo cunhado pela própria Ana C. para definir seu trabalho poético. Em busca dos mecanismos e do sentido desse fazer criativo, nosso ensaio propõe uma análise de um dos poemas que compõem a série das “gatografias”: “Arte-manhas de um gasto gato”, exercício lúdico-poético em que se pratica – e reflete-se sobre – a tão felina artimanha de furto, que se faz correspondente à tão moderna arte de citar. Exemplo de uma escrita como “ladroagem” (termo caro a Ana C.), o poema funda-se numa poética da releitura, fazendo-se espaço de encontro e diálogo de diferentes vozes da tradição literária moderna (Baudelaire, T. S. Eliot, Drummond, entre outros), de que Ana C. *gatunamente* se apropria, transformando-as criativamente.

**Palavras-chave:** Ana Cristina César; Literatura comparada; “Gatografia”.

---

\* Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ);  
Mestre em Literatura Comparada pela UFRJ.

Publicado no **Inéditos e dispersos** de Ana Cristina Cesar (1998) como último elemento da série de “gatografias” da poetisa, “Arte-manhas de um gasto gato” é o mais longo dos poemas que a constituem e o único a ter um título, bem como uma indicação do local em que foi escrito: a Biblioteca Padre Augusto Magne, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Essa última informação, que a princípio poderia parecer de pouco ou nenhum valor para a análise do poema, guarda em si, na verdade, o índice sob o qual se inscreve toda a obra poética de Ana Cristina: uma obra produzida na biblioteca – referência topográfica concreta no caso do poema de que aqui tratamos, mas estendida num sentido menos material (mas não ainda figurado) à totalidade dos escritos de Ana C., movidos a intertextualidade, diálogo com outros textos, citação, recorte e colagem, ou, num termo menos acadêmico e mais brejeiro escolhido pela própria poetisa, que não tinha escrúpulos em confessar seu delito, “ladroagem”.

Não à toa Ana C. parece gostar tanto de gatos, esses bichinhos de tantas manhas que sem perder a elegância surrupiam o que lhes convém, pelo que já foram irremediavelmente julgados e condenados pela tradição folclórica e consagrados – mais literalmente impossível – como *gatunos*. Vítima de repetidos “furtos”, a tradição literária, especialmente moderna, faz-se notar sem disfarces, mas criativamente recriada, nos textos de Ana C., coalhados de referências (ou citações literais mesmo) a Baudelaire, T. S. Eliot, Walt Whitman, Drummond, Bandeira, Jorge de Lima e tantas outras afinidades reveladas pela leitura que, em Ana Cristina Cesar, se faz trabalho de criação.

A série de gatografias é, a um só tempo, prática e confissão desse ofício e reflexão sobre seu sentido, discurso poético e metapoético, poema que fala de outros poemas – de Ana C. e de muitos outros: como lê-los, como fazê-los, como falar deles, como falar *com* eles. Seu último elemento, o “Arte-manhas...”, sobre o qual nos deteremos particularmente, reúne essas questões e suas incertas respostas.

Arte-manhas de um gasto gato

Não sei desenhar gato.

Não sei escrever o gato.

Não sei gatografia.

nem a linguagem felina das suas artimanhas  
Nem as artimanhas felinas da sua não-linguagem  
Nem o que o dito gato pensa do hipopótamo (não o de Eliot)  
Eliot e os gatos de Eliot ("Practical Cats")  
Os que não sei  
e nunca escreverei na tua cama.  
O hipopótamo e suas hipopotas ameaçam gato (que não é hipogato)  
Antes hiponímico.  
Coisa com peso e forma do peso  
e o nome do gato?  
J. Alfred Prufrock? J. Pinto Fernandes?  
o nome do gato é nome de estação de trem  
o inverno dentro dos bares  
'a necessidade quente de tê-lo  
onde vamos diariamente fingindo nomear  
eu – o gato – e a grafia de minhas garras:  
toma: lê o que escrevo em teu rosto  
lê o que rasgo – e tomo – de teu rosto  
a parte que em ti é minha – é gato  
leio onde te tenho gato  
e a gatografia que nunca sei  
aprendi na marca do meu rosto  
aprendi nas garras que tomei  
e me tornei parte e tua – gata – a  
saltar sobre montanhas como um gato  
e deixar arco-irisado esse meu salto  
saltar nem ao menos sabendo que desenho  
e escrita esperam gato  
saltar felinamente sobre o nome de gato  
ameaçado  
ameaçado o nome de G A T O  
ameaçado o nome de G A S T O  
ameaçado de morrer na gastura de meu nome  
repito e me auto-ameaço:  
não sei desenhar gato  
não sei escrever gato  
não sei gatografia  
nem...

PUC, 2.10.72 – Biblioteca Padre Augusto Magne. (CESAR, 1998, pp. 74-5)

## 1

A primeira impressão deixada por “Arte-manhas de um gasto gato” será possivelmente de estranhamento, provocado não tanto pelo conteúdo do poema (a dificuldade de sua apreensão virá mais tarde) como por seus aspectos formais. Ele se constitui inteiramente de versos brancos e livres, alternando versos muito curtos e outros muito longos, provocando sucessivas quebras de ritmo. Além disso, sua sintaxe paratática, de orações independentes ou coordenadas entre si, desafia a linearidade em proveito da fragmentação. A linha melódica do poema é cheia de cortes, pausas inusitadas e inesperadas, sobresaltos. Trata-se de uma estrutura eminentemente moderna, ditada pela experiência do homem no ambiente urbano moderno e por sua relação problemática com esse meio em que é forjada sua subjetividade e no qual se produz sua escrita. Em palavras da própria Ana Cristina Cesar (1999, p. 261),

A poesia moderna é uma poesia que se lanceta. Ela é toda cheia de arestas, é angulosa, não tem, digamos, um desenvolvimento coerente, linear. [...] É toda quebrada mesmo. Ela tem a ver, mesmo, com alguma coisa do urbano, que é assim cortado, caótico, fragmentado. Ela é fragmentária.

Considerado o fundador da modernidade literária, Baudelaire, uma das referências mais caras a Ana C., foi o primeiro a reconhecer a necessidade de criar uma nova dicção poética que fosse capaz de traduzir a experiência da vida na grande cidade moderna e fixá-la, torná-la texto legível. Seria esta a nova missão do poeta no mundo do capitalismo avançado: destituído da aura de que era investido pelo lirismo tradicional ele estaria de ora em diante instituído da responsabilidade de escrever a modernidade e conferir-lhe sentido.

É assim que, ainda que não diretamente referidos nesse poema de Ana C., a modernidade, o ambiente físico por ela forjado e o drama subjetivo por ela provocado se fazem aí presentes, reconhecíveis em sua forma fragmentária, que é fundamento e efeito de seu conteúdo, ou, antes, de seu mecanismo de constituição de sentido, como veremos a seguir.

## 2

Segundo Hugo Friedrich (1975, p. 55), o processo de decomposição do real e rearticulação de suas partes “constitui um princípio fundamental da estética moderna”. Baudelaire praticava-o abundantemente por meio da alegoria, processo dinâmico de ruptura e transposição de referenciais e sentidos através do qual uma coisa pode ser qualquer outra. O fragmento – ou a “ruína”, para utilizar o termo consagrado por Walter Benjamin (1994)– está no cerne do alegórico, que tem início com um ato de desagregação. Da mesma forma, o fragmento está no cerne da citação.

Para Antoine Compagnon (1996, p. 43), “o texto é como a sobrevivência do gesto arcaico de recorte e colagem, a caneta reúne as propriedades da tesoura e da cola”. No momento da leitura, ela sublinha, destaca, copia palavras, frases, imagens que depois reescreve, reinventadas, num novo texto, que é o primeiro transformado e cuja leitura transformará, também, a leitura do texto original. Na origem de todo texto estaria, assim, a fragmentação.

Esse “trabalho da citação”, como o chama Compagnon, não seria uma exclusividade moderna, mas uma prática inerente à literatura, necessária mesmo à constituição de sua história, já que todo texto seria citação dos que o precederam. Na literatura moderna, porém, ele adquire um caráter mais criativo e um tom quase subversivo. Se em outras épocas, como no Renascimento dos séculos XV e XVI com seu retorno à Antigüidade Clássica, o valor da segunda obra residia em sua semelhança com a primeira, no modernismo do século XX o que vale é a diferença, a reinvenção criativa, a possibilidade de engendrar novos sentidos que a um só tempo redescubram e desafiem a tradição. Esse mecanismo que põe em questão o passado e o futuro, o velho e o novo, é a dinâmica da modernidade em si: movimento dialético de construção-desconstrução-reconstrução que se estende infinitamente.

Ana Cristina Cesar reconhece a importância dele em sua própria poética ao confessar sua prática de “ladroagem” e comenta-o mais detidamente num depoimento sobre sua obra dado em meio acadêmico, a uma turma da professora Beatriz Rezende na Faculdade da Cidade, em 1983. Diz a poetisa: “Os textos mais densos de literatura, os que nos satisfazem mais se referem a muitos outros textos. Cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade” (CESAR, 1999, p. 267).

É com base nesse princípio de intertextualidade que se constrói “Artemanhas de um gasto gato”. O poema é um mosaico de citações e referências, algumas explícitas, outras não tanto, que vão se combinando para fazer surgir, do que eram fragmentos, uma nova unidade, um novo todo que dará novo sentido a cada uma de suas partes, que, por sua vez, dão sentido àquele todo.

Passemos a um ligeiro levantamento de referências. A simples presença do gato já nos remete a dois grandes poetas modernos: Baudelaire, que tem três poemas sobre o animal em seu *Les fleurs du mal* (*As flores do mal*), e T. S. Eliot, autor do *Old Possum's book of practical cats* (*Livro do Velho Gambá sobre gatos travessos*). Quanto a Baudelaire, parece haver ecos de seus “poemas felinos” nos versos de Ana C., mas o exame desse diálogo entre textos depende de uma análise mais detida do poema, a que procederemos mais adiante. Já a referência a Eliot não poderia ser mais direta e abundante. É com esse poeta que Ana C. dialoga principalmente nesse poema. Seu nome é mencionado três vezes, bem como o título do seu livro sobre gatos – “Eliot e os

gatos de Eliot ('Practical cats')" –, e o poema de abertura dessa obra, "The naming of cats" ("O nome dos gatos"), também é lembrado – em "e o nome do gato? / [...] / o nome do gato é nome de estação de trem" e outra vez em "ameaçado o nome de G A T O". Além disso, o poeta aparece numa referência a um outro poema de sua autoria, "The hippopotamus" ("O hipopótamo") – "Nem o que o dito gato pensa do hipopótamo (não o de Eliot)". Ele retorna mais uma vez pela menção a J. Alfred Prufrock, que vem a ser o personagem de seu primeiro poema, "The love song of J. Alfred Prufrock" ("A canção de amor de J. Alfred Prufrock"). No mesmo verso em que aparece Prufrock, a proximidade fônica parece lembrar a Ana C. um outro personagem de poema, J. Pinto Fernandes, que aparece na "Quadrilha" de Drummond. O poeta brasileiro faz-se presente mais uma vez quando Ana C. "imita" o seu típico exercício de palavra-puxa-palavra, em "O hipopótamo e suas hipopotas ameaçam gato (que não é hipogato) / Antes hiponímico". E parece ecoar também no plano geral da composição do poema, cuja construção, por via negativa, lembra a do seu "O sobrevivente".

Este mapeamento, um tanto cansativo mas não exaustivo, certamente, pois os intertextos desse poema parecem não se esgotar, serve neste momento de nossa leitura apenas para demonstrar o mecanismo de combinação de fragmentos por meio do qual se constroem as "Arte-manhas...". No decorrer da análise do poema propriamente dita, a que passaremos a seguir, voltaremos a essas referências para pensar o sentido de seu deslocamento e de sua presença no texto de Ana C.

### 3

"Arte-manhas de um gasto gato": de um poema assim intitulado esperaríamos, provavelmente, uma descrição das peripécias de um gato já experiente, mesmo velho, talvez uma composição bem-humorada à moda das que Eliot criou para os filhos de seus editores e que mais tarde reuniu no **Old Possum's book of practical cats** – Velho Gambá é o apelido carinhoso(?) dado ao poeta pelos meninos, seus afilhados, que a cada aniversário recebiam um poema que contava a história de um gato. Mesmo esses poemas, a princípio escritos para crianças, falando de bichos, comportam porém um outro sentido: sem perder seu tom gracioso, os gatos de Eliot, personificados, satirizam tipos da sociedade inglesa (ELIOT, 2004).

Da mesma forma, o "gasto gato" apresentado no poema de Ana C. é um gato e muito mais que um gato, ou melhor dizendo, é um gato de muitos sentidos. Pluralidade que já começa nas suas "arte-manhas". O jogo gráfico com a palavra "artimanhas", que aparece no corpo do poema em sua grafia regular, é muito claro, mas rende muito em termos de abertura de sentido. Artimanha significa, segundo o dicionário, "procedimento para levar alguém ao engano;

estratagema, ardil, artifício”, e sua etimologia vem provavelmente do latim *arte magna*, grande arte (HOUAISS, 2001, verbete “artimanha”). Assim sendo, o “arte-manhas” do título do poema de Ana C. parece jogar com pelo menos três sentidos que se desdobram em outros mais: o de artimanha mesmo, enquanto artifício, já que o neologismo guarda a imagem acústica da palavra original; o de grande arte, não apenas porque a separação com o hífen rememora a forma latina original, mas principalmente porque a palavra portuguesa *arte* aparece destacada; e o de uma arte da manha, um talento para a manha em último grau – destreza, desenvoltura ou engano sutil –, como o da criança que chora sem motivo, fazendo *manha*, e como o do gato que se oferece para o afago e então mostra suas garras.

Esse jogo do neologismo, também uma prática do fragmento, como a citação, toma as partes de um todo, cria desdobramentos de seu sentido e combina-os novamente para formar um sentido mais amplo, resultante da tensão entre as partes. No caso das “arte-manhas”, esse sentido é o de uma arte do engano, talento do “gasto gato”, imagem que pode se referir à figura de um gato em si ou ao poema a ser escrito – elementos que, já veremos, podem ser lidos como um só e o mesmo nessa composição de Ana Cristina Cesar.

#### 4

No terceiro verso do poema, o eu-lírico (que parece aqui indissociável da figura da poetisa) assume: “Não sei gatografia”. Mais um neologismo. “Gatografia” seria, literalmente, “escrita do gato”, mas essa expressão traz em si uma ambigüidade que é preciso explorar. O duplo sentido é inerente à sua estrutura sintática, que pode ser analisada de duas formas: a locução “do gato” poderia ser um complemento nominal ou um adjunto adnominal. No primeiro caso, teríamos o gato com um papel de paciente na ação da escrita. Assim, o terceiro verso do poema reafirmaria os dois anteriores, em que a poetisa diz: “Não sei desenhar gato. / Não sei escrever o gato”. Por outro lado, se tomarmos a locução “do gato” como adjunto adnominal, teremos o animal como agente da ação, teremos uma escrita feita pelo gato e não um gato feito pela escrita como na hipótese anterior. Nesse caso, o terceiro verso remeteria aos dois seguintes, que reconhecem a existência de um discurso (não se sabe se linguagem ou não-linguagem) do gato: “nem a linguagem felina das suas artimanhas / Nem as artimanhas felinas da sua não-linguagem”.

A discussão acerca de uma possível linguagem dos animais pertence ao âmbito da Lingüística e seria longo e desnecessário entrar muito a fundo nesse debate. O que esses versos parecem afirmar é, no entanto, a existência de um código próprio (embora desconhecido) nas artimanhas do gato, bem como a presença de artificios nos gestos do animal. Os versos mantêm a dicotomia da “gatografia”, já que, sem saber a “linguagem felina”, a poetisa não pode escrever

como o gato e, sem conhecer as manhas, os artifícios do animal, não pode apreendê-lo, escrevê-lo.

A constatação do não-saber é reafirmada diversas vezes ao longo do poema, que já se abre – e conclui-se – com três versos iniciados pela expressão “não sei” e continua por mais três versos com a conjunção aditiva “nem”, de sentido negativo. A expressão inicial é retomada no verso “Os que *não sei*”, e variantes suas aparecem em “e a gatografia que *nunca sei*” e “saltar *nem ao menos sabendo* que desenho” (grifo nosso). A questão é que, afirmando e reafirmando não saber, esse sujeito poético faz. Embora pela via negativa do não-saber, Ana C. vai ensaiando ao longo de todo o poema a escrita do seu “gasto gato” – uma “gatografia” desconhecida que enfim se realiza, à semelhança do poema impossível que Drummond escreve em “O sobrevivente”, incluído em *Alguma poesia* (ANDRADE, 1988, p. 25):

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.  
 Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.  
 O último trovador morreu em 1914.  
 Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.  
 [...]
   
 (Desconfio que escrevi um poema)

Feito também na impossibilidade de fazer, “Arte-manhas de um gasto gato” é um poema escrito pelo avesso, em que se escreve um gato pelo avesso.

Avesso: onde se enxerga o entrelaçamento dos fios na trama do tecido, onde os nós amarram as linhas de novelos diferentes e as costuras prendem os retalhos, onde se faz o trabalho de unir os fragmentos. Esse poema de Ana C. é só avesso, que deixa reconhecer em si muitos outros poemas combinados; como o seu gato, gasto porque feito de muitos outros gatos, já de muito conhecidos.

São estes os dois produtos da “gatografia”, um para cada um de seus sentidos: o gato que é escrito no poema e o poema que é escrito pelo gato, ou à sua moda. Gato de fragmentos de outros gatos, poema de fragmentos de outros poemas – do que se tira um terceiro saber sobre a “gatografia”: trata-se de uma escrita da citação, de um trabalho de “ladroagem”, de um artifício do gatuno, que ao furtar deixa suas marcas e escreve, assim, um rastro que liga gatos e textos. A “gatografia” é uma escrita da tradição em seu percurso de constituição.

## 5

Dos fragmentos que constituirão o gato de Ana C. (e, conseqüentemente, o poema de Ana C.) destacam-se os gatos de Eliot – “Eliot e os gatos de Eliot (‘Practical cats’)”. Gatos aos quais Eliot deu nomes, mas nomes desde sempre questionáveis, já que para abrir o seu *Practical cats* o poeta escolheu um poema que versa sobre a impossibilidade de descobrir o verdadeiro nome de um

gato. “The naming of cats” (ELIOT, 2004, pp. 404-5) ensina-nos que todo gato tem três nomes: o primeiro é o da convenção, atribuído pelos donos, dotado de valor para eles – que o escolhem e utilizam – muito mais do que para o animal; o segundo, necessário para manter o orgulho inerente à espécie felina, deve ser único, de um só gato; mas é no terceiro que dorme o mistério, pois que é ele sagrado, inefável e conhecido apenas pelo próprio gato, que não o revela.

Ana C. volta a esse mistério em seu poema, que vai, aos pedaços, tentando montar um gato: sua linguagem, suas artimanhas, seus saltos, o rastro por ele deixado... e seu nome. “e o nome do gato?” – pergunta a poetisa, já cogitando duas possibilidades: “J. Alfred Prufrock? J. Pinto Fernandes?”. Se esse gato é feito de fragmentos, talvez também o seu nome o seja: um fragmento do próprio Eliot ou um fragmento de Drummond... Mas, assim como não se sabe escrever o gato ou se apropriar de sua escrita (fingimento poético, já sabemos, pois gato e poema estão sendo escritos, ainda que pelo avesso), também não se sabe o nome do gato: “o nome do gato é nome de estação de trem”. Duas leituras são possíveis para esse verso: o nome do gato é o nome de uma determinada estação de trem ou o nome do gato é *como* um nome de estação de trem. Nome de estação de trem... normalmente nos referimos a elas pelo local onde se situam, ainda que tenham um nome realmente seu, que não seja apenas referencial, um nome que é, o mais das vezes, desconhecido. Assim, estações de trem teriam mais de um nome, como os têm os gatos de Eliot, e, como eles, teriam também um nome misterioso.

O verso de Ana C. lembra, porém, não apenas T. S. Eliot mas também um outro autor inglês que gostava de gatos e que criou um gato muito especial: um gato fragmentado, que se monta, desmonta e remonta, e que tem nome de estação de trem (uma estação que, como o gato, é nomeada segundo o lugar em que está) – o Cheshire Cat, ou Gato de Cheshire, de Lewis Carroll.<sup>1</sup> De cima de um galho de árvore e depois no meio de um campo de *croquet*, ele conversa com Alice (no País da Maravilhas), confundindo-a com as artimanhas de seu discurso, enquanto vai, parte a parte, desaparecendo, até restar apenas seu sorriso, para então reaparecer, de novo aos poucos, mas pronto a sumir outra vez para escapar à Rainha de Copas, que, furiosa, ameaça cortar cabeças (CARROLL, 2002).

## 6

A série de versos “o nome do gato é nome de estação de trem / o inverno dentro dos bares / a necessidade quente de tê-lo” cria uma melodia diferente da que ressoa no resto do poema. Embora esses versos não tenham entre si nenhuma ligação explícita, sintática, e reúnam imagens de lugares e sensações

<sup>1</sup> O próprio Eliot faz em “The naming of cats” uma referência a Carroll, ao lembrar o Chapeleiro Louco, outro personagem de *Alice in the Wonderland*, no verso “Podes julgar-me louco como um chapeleiro”.

sem um vínculo semântico necessário entre si, sua seqüência produz um ritmo mais alongado e não abruptamente entrecortado como o dos demais versos. Eles parecem exprimir reminiscências, memórias, que vêm aos fragmentos, mas ligadas por um mesmo tom nostálgico. A enumeração lembra a de Manuel Bandeira em “Evocação do Recife”: “Recife... / Rua da União... / A casa de meu avô...” (1993, p. 135). Embora a seqüência de Bandeira tenha uma lógica muito mais explícita (do espaço mais amplo ao mais restrito e da referência mais geral à mais íntima) que a de Ana Cristina Cesar, também os elementos enumerados por ela parecem estar conectados, localizados num mesmo espaço-tempo em que a estação de trem, os bares, o frio e a necessidade de um gato – ou de uma companhia que a aquecesse – eram referências comuns.<sup>2</sup> A menção da estação de trem teria trazido a lembrança de elementos a ela subjetivamente ligados, citados como um fragmento de devaneio, uma curta digressão que se insere no discurso – já de início fragmentário e não linear – do poema.

O verso que se segue ao momento de reminiscência encerra essa digressão, retomando o discurso anterior a ela e o tema que vinha então se desenvolvendo: o nome do gato – “onde vamos diariamente fingindo nomear / eu – o gato – e a grafia de minhas garras”. O advérbio “onde” remete à estação de trem que, lugar de chegadas e partidas e passo de um percurso, parece estar aqui metaforicamente representando a tradição literária onde Ana Cristina foi buscar a prática da “gatografia” (“a grafia de minhas garras”), a idéia do nome do gato e os próprios nomes que sugeriu – J. Alfred Prufrock e J. Pinto Fernandes.

## 7

Esse ato de “ladroagem” incontestável leva a poetisa a se assumir gato, numa espécie de fantástica permutação que extrapola o âmbito de linguagem da metáfora e instaura o caos ou, como queria Murilo Mendes (1995, p. 116), um “estado de bagunça transcendente” entre as pessoas gramaticais no poema. Nos versos que se seguem à “transformação”, indicada graficamente por um travessão “eu – o gato”, *eu* e *tu* perdem o seu caráter de referencialidade estática e tornam-se passíveis de cambiamento. Teremos então uma primeira pessoa que é o gato sem deixar de ser a poetisa e uma segunda pessoa que é a poetisa e também o gato, entes indissociáveis, mesclados, parte um do outro.

Essa reunião de gato e poetisa num único ser não é invenção de Ana Cristina Cesar, embora seu “Arte-manhas de um gasto gato” a promova de forma mais radical – pela permeabilidade das pessoas do discurso – do que o outro poema com que dialoga: “Le chat” (“O gato”), poema LI de **Les fleurs du**

<sup>2</sup> Poderíamos talvez pensar, recorrendo a um dado biográfico, no período em que a poetisa viveu na Inglaterra, lembrado nesse momento do poema pela referência consciente e proposital a Eliot e pela que parece levemente sugerida a Carroll.

mal, de Baudelaire, que assim se inicia, na tradução de Ivan Junqueira (BAU-DELAIRE, 1985, pp. 184-5):

Dentro em meu cérebro vai e vem  
Como se a sua casa fosse  
Um belo gato, forte e doce.

Esse gato, a que o poeta se dirige em exaltação – "ó misterioso / Gato de místico veludo" –, inspira-o e ensina-lhe poesia quando mia:

Soa-lhe a voz rica e profunda.  
Eis seu encanto mais secreto  
Essa voz que se infiltra e afina  
Em meu recesso mais umbroso  
Me enche qual verso numeroso  
E como um filtro me ilumina.

O gato domina a mente do poeta, sua casa:

É a alma familiar da morada;  
Ele julga, inspira, demarca  
Tudo o que o seu império abarca;

E o poeta nele se reconhece:

Se neste gato que me é caro,  
Como por ímãs atraídos  
Os olhos ponho comovidos  
E ali comigo me deparo

Gato e poeta são, assim, o mesmo desdobrado, como no poema de Ana C., em que o gato, autoritário como o de Baudelaire, tomará conta de sua morada – a poetisa, o texto – e ditará o seu fazer.

Assumindo a posição do sujeito poético, o "gasto gato" ensina "gatografia", que, como já dissemos há algumas páginas, é a própria escrita da tradição, de autoria de um gato – o próprio poeta ("a parte que em ti é minha – é gato") – que, furtando aqui e escondendo ali, vai deixando um rastro: "a grafia de minhas garras: / toma: lê o que escrevo em teu rosto / lê o que rasgo – e tomo – de teu rosto". A prática da "gatografia" faz-se em duas vias, é uma prática de troca: texto que se escreve e texto que se toma, pois o trabalho da citação, a intertextualidade, a releitura não só criam um segundo texto como recriam o primeiro, que, relido, é reescrito, ganhando um novo sentido. Assim, ao tomar algo ao rosto – ao texto da poetisa –, ao arranhá-lo com suas garras, o gato está deixando ali uma marca, uma escrita.

Retomando o discurso, a poetisa obedece dócil, como Baudelaire, às instruções do felino: "leio onde te tenho gato / e a gatografia que nunca sei /

aprendi na marca do meu rosto / aprendi nas garras que tomei / e me tornei parte e tua – gata [...]”. E aprende “gatografia” pelas marcas que o gato deixa nela própria (“na marca do meu rosto”) e em seu texto (“onde te tenho gato”), mas, principalmente, aprende *sendo* o gato, tomando para si as suas garras e tornando-se parte dele, como ele se torna parte dela, numa comunidade já indissociável.

Ela se torna, então, praticante consciente da “gatografia”, que já vinha pelo avesso praticando em seu poema: “e me tornei parte e tua – gata – a / saltar sobre montanhas como um gato / e deixar arco-irisado esse meu salto”. “Gatografar” é esse saltar sobre montanhas – as referências –, que é também um assaltar (“a / saltar”), como mal disfarça a quebra dos versos, deixando marcada, como um arco-íris a unir montanhas ou um ladrão que deixa uma pista, a trajetória desse salto, termo cujo duplo sentido não é preciso que o poema crie, mas apenas rememore, pois já está no dicionário, que aponta *saque* como uma das acepções de *salto* (HOUAISS, 2001).

Esses saltos têm muito de aleatório e espontâneo, em dois sentidos, expressos num par de versos que podem ser lidos com ou sem *enjambement*, assumindo sentidos diferentes (“arte-manhas” de um poeta-gato): “saltar nem ao menos sabendo que desenho / e escrita esperam gato”. Com a pausa entre os versos, o “que” é uma conjunção integrante, iniciando uma oração substantiva e desempenhando função de sujeito da forma verbal “desenho”, e o primeiro verso é uma constatação do sujeito poético, que saltaria entre textos inconscientemente deixando um rastro ou assaltaria textos sem saber que, ao tomar-lhes algo, deixa neles uma marca. Se, porém, a leitura se faz com o *enjambement*, temos o “que” como pronome demonstrativo relacionado a “desenho” e “escrita”, ou seja, numa paráfrase: saltar nem ao menos sabendo *qual* desenho e *qual* escrita esperam gato. O salto/saque não teria, então, um alvo predeterminado – o objeto da citação, o intertexto seria escolhido ou, antes, surgiria, da forma mais natural, sem ser buscado. Ao “gato” desse último verso poderíamos atribuir o sentido do “gato” de eletricidade, dispositivo que, colocado na rede elétrica, desvia energia, furtando-a. Assim, o poeta-gato teria diante de si inúmeros textos sobre os quais se dobraria na leitura, sem saber, de início, qual seria vítima de seu furto, qual teria um de seus fragmentos deslocado, desviado, como uma parcela de energia que se rouba de uma casa para iluminar outra.

## 8

saltar sobre montanhas como um gato  
e deixar arco-irisado esse meu salto  
saltar nem ao menos sabendo que desenho  
e escrita esperam gato  
saltar felinamente sobre o nome de gato

Esses versos, girando em torno de saltos e seus rastros, são extremamente imagéticos, pictóricos mesmo, e, ao mesmo tempo, muito dinâmicos, como uma impressão gráfica do próprio movimento: arabescos.

Comentando a prática de escrita de Ana Cristina Cesar, Armando Freitas Filho (2004) lembra as primeiras composições da poetisa, que, ainda criança, ditava versos para a mãe entre pulos no sofá. Dinamismo que, segundo Armando, se conservaria na fase madura de Ana C.: “sua maneira infantil de escrever somente modificou-se na aparência. Na essência, sua escrita sempre se articulou em movimento, em pleno trânsito, ao ar livre de sua vida e da cidade” (FREITAS FILHO, 2004, p. 8) – poética que deixa sua marca nos manuscritos dos poemas: “alguns de seus manuscritos beiram o desenho ou o arabesco meticuloso – verdadeiras iluminuras – que pedem, além da leitura, contemplação” (FREITAS FILHO, 2004, p. 8).

O arabesco era caro a Baudelaire, que o considerava “o mais espiritual de todos os desenhos” (BAUDELAIRE *apud* FRIEDRICH, 1975, p. 55). Seu conceito – “as linhas e os movimentos livres do objeto” (FRIEDRICH, 1975, p. 57) – estava relacionado, segundo o poeta, ao próprio conceito de frase poética, livre exercício ou bailado da fantasia que se imprime em discurso.

Apropriando-se da figura do gato, de sua sutileza, da leveza de seus saltos, Ana C. traça arabescos em seus poemas, “escrevendo as coisas felinas confundidas / e seus pulos imitando sem desenho”, como ela diria num outro momento da série de “gatografias” (CESAR, 1998, p.70), criando poemas que são gatos – poemas-gato, de uma poetisa-gato, que escreve gatos nos rastros de outros gatos.

Não são, porém, apenas estes os gatos que estão em “Arte-manhas...” – os gatos escritos por Ana Cristina, os gatos lidos em outros discursos e reescritos por ela. Rondam aí outros gatos – “Os que não sei / e nunca escreverei na tua cama” –, gatos que não são feitos de linguagem, que não foram lidos em lugar algum, que nunca serão escritos na esteira da tradição literária (a cama poderia ser aqui uma imagem desse lugar onde repousam os textos já escritos e por escrever). Enfim, o gato concreto, que tem cheiro e morde – esse gato que não está no discurso mas passeia pelas “gatografias”: “O gato que não soubeste tem cheiro concreto / e se enrodilha concreto e morde” (CESAR, 1998, p. 66). Também esse gato interessa a Ana Cristina: o seu gato é um híbrido, dentro e fora da linguagem – como o é também uma outra imagem muito consagrada, a pedra de Drummond, que se localiza, segundo Célia Pedrosa (2002, p.95), “dentro e fora do sujeito, dentro e fora do próprio poema, onde a concretude do visível interage com a concreção da linguagem”.

Em sua dupla natureza, existindo dentro e fora do poema, jamais inteiramente capturado nas malhas do discurso, o gato de Ana C. é “Coisa com peso e forma do peso”, como um hipopótamo, animal que ela citou no início do

poema, deixando claro estar falando do animal em si, não do hipopótamo de Eliot – “Nem o que o dito gato pensa do hipopótamo (não o de Eliot)” –, pois o hipopótamo de Eliot, do poema “The hippopotamus” (2004, pp. 118-9), é discurso, e só discurso mesmo poderia ser, já que apenas um hipopótamo literário poderia criar asas e subir aos céus para tocar harpa rodeado por um coro de anjos. O hipopótamo que interessa a Ana C., porém, é outro: aquele que, como o seu gato, é concreto – mamífero herbívoro anfíbio africano – e *também* linguagem, já que entrou no seu poema, mas aí entrou sem perder seu peso e a forma do seu peso. Um hipopótamo que é anfíbio duas vezes, por viver na terra e na água, e no discurso e fora dele.

Como o gato, que afinal não é tão diferente assim de um hipopótamo como se poderia pensar, “O hipopótamo e suas hipopotas ameaçam gato (que não é hipogato) / Antes hiponímico”. Tomando emprestado a Drummond o seu palavra-puxa-palavra e inventando mais um neologismo, Ana C. cria no poema um elo entre os dois animais e sugere uma relação semântica entre eles. Ambos “coisa com peso e forma do peso”, ambos anfíbios, vivendo na linguagem e fora dela. Duplicidade que Ana C. manterá em seu poema a todo custo.

## 9

Tendo aprendido “gatografia”, a poetisa é capaz de desenhar o gato, de escrevê-lo, de escrever como ele. E, assim, ameaçá-lo.

saltar felinamente sobre o nome de gato  
ameaçado  
ameaçado o nome de G A T O  
ameaçado o nome de G A S T O  
ameaçado de morrer na gastura de meu nome  
repito e me auto-ameaço:

Ameaçá-lo de desgaste: a preposição “de” do verso “ameaçado o nome de G A S T O” tem o sentido de um “porque”, pelo que teríamos: ameaçado o nome de gato, ameaçado o nome *porque* gasto. Revelados, o gato e seu nome – o gato concreto e o gato-discurso (bem especificado pelas letras maiúsculas e separadas – G A T O –, que dão relevo ao significante mais que ao significado) – se gastariam, ou seja, perderiam seu valor de mistério e sedução. Ana C. encontra-se aqui diante de um dilema semelhante ao de Drummond em “A máquina do mundo” e, como ele, recusa a revelação, preferindo conservar o segredo: Drummond baixa “os olhos, incurioso, lasso, / desdenhando colher a coisa oferta” (1988, p. 244); Ana C. cede ao seu gato e deixa-o escapar.

Em perigo, o gato mais uma vez toma para si o discurso do poema (que na verdade nunca deixou de ser seu, pois, já vimos, gato e poeta são um só e o mesmo) em “ameaçado de morrer na gastura de *meu* nome / repito e *me* auto-

ameaço" (grifo nosso), como demonstram o pronome possessivo e o miado grifados, e salva seu segredo e a si mesmo com um fingimento: "não sei desenhar gato / não sei escrever gato / não sei gatografia / nem...". Esse ato de retomada dos versos iniciais é um trabalho de citação que se pratica no interior do próprio poema e deixa clara a lógica do mecanismo de releitura: sendo os mesmos, os últimos versos do poema não conservam o exato sentido dos primeiros, que, por sua vez, têm esse sentido alterado pela citação que deles se fez.

Iniciado e terminado por versos iguais (seria melhor dizer semelhantes), o poema fecha-se num ciclo, círculo vicioso sempre recomeçado, como indicam as reticências depois do último "nem". Mas quando, impulsionados por elas, retornamos ao verso inicial, descobrimos: todo esse poema é um fingimento, artimanha de um gato que finge não ser gato, que faz "gatografia" mas finge não saber "gatografia", que quase se deixa prender no discurso mas, então, como gato concreto que nunca deixou de ser, foge. Escapa quando menos se espera e recomeça seu jogo de mostrar e esconder. Ao longo do poema, parte a parte, fragmento a fragmento, ele vai se deixando montar, deixando-se conhecer, deixando-se escrever – escrevendo-se, na verdade; mas, por fim, apaga-se a si mesmo e, como o Gato de Cheshire, lá do País das Maravilhas, deixa visível apenas um sorriso de gato brejeiro, satisfeito com suas artimanhas – ou com suas "arte-manhas".

## Résumé

Ana Cristina Cesar a créé dix poèmes, réunis dans ses **Inédits e dispersos** (1998), qui versent sur la figure du chat et de ce qui serait une "gatografia" ("chatographie"), néologisme formulé par la poétesse elle-même pour définir son travail poétique. À la recherche des mécanismes et du sens de cet effort de création, cet essai propose un étude sur un poème de l'ensemble des "gatografias": "Arte-manhas de um gasto gato", exercice ludique et poétique dans lequel se pratique – et se réfléchit sur – le très félin art de dérober, qui se fait correspondant au très moderne art de citer. Exemple d'une écrite comme "ladroagem" (dérobage), terme cher à Ana C., le poème se fonde sur une poétique de la relecture, devenant un espace de rencontre et dialogue des différentes expressions de la tradition littéraire moderne (Baudelaire, T. S. Eliot, Drummond, parmi d'autres), de laquelle Ana C., à la manière d'un chat, s'approprie et transforme d'une façon créative.

**Mots-clés:** Ana Cristina César; Littérature comparée; "Chatographie".

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Título original: Les fleurs du mal.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Barbosa e Hemmerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARROLL, Lewis. **Alice: edição comentada**. São Paulo: Zahar, 2002.
- CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e dispersos**. Organização de Armando Freitas Filho. São Paulo: Ática, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- ELIOT, T. S. **Obra completa**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004. v. 1.
- FREITAS FILHO, Armando. Tentativa de pegar Ana à unha. In: CESAR, Ana Cristina. **Novas seletas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 7-9.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.
- MENDES, Murilo. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- PEDROSA, Célia. Figurações do valor estético na lírica brasileira moderna e contemporânea. **Gragoatá**, Niterói, n. 12, p. 83-100, 2002.