



ESCREVER PARA QUEM?

Ana Cristina Cesar e o endereçamento

Org. Marcos Siscar



ESCREVER PARA QUEM?

ANA CRISTINA CESAR E O ENDEREÇAMENTO

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

Es19 Escrever para quem: Ana Cristina Cesar e o endereçamento/
Marcos Siscar (org.). – Campinas, SP: Asa da Palavra, 2023.
174 p.

ISBN 978-65-87407-24-1
E-book no formato PDF

1. Cesar, Ana Cristina, 1952-1983 - Crítica e interpretação. 2.
Poesia brasileira - História e crítica. 3. Literatura brasileira - História
e crítica I. Siscar, Marcos, 1964- II. Título.

CDD: B869.15

Copyright © 2023 by Asa da Palavra

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19 fev. 1998.

É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Conselho editorial: Daniela Birman; Érica Lima;
Jacqueline Peixoto Barbosa;
Jefferson Cano; Lúcia Granja; Marcos Siscar;
Mário Frungillo; Viviane Veras.

Direitos reservados à

Asa da Palavra

Rua Sérgio Buarque de Holanda, no 571
Campinas – SP – Brasil – CEP 13083-859

<https://publicacoes.iel.unicamp.br/asa-da-palavra/>

E-mail: asadapalavraeditora@gmail.com

Instagram: @asadapalavraeditora

Twitter: @asadapalavra_

Facebook: /asadapalavraeditora

TikTok: asadapalavra

ESCREVER PARA QUEM?
ANA CRISTINA CESAR E O ENDEREÇAMENTO

ORG. MARCOS SISCAR



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO Marcos Siscar	9
CURIOSO CAMINHO: O ENDEREÇAMENTO DESLIZANTE DE ANA CRISTINA CESAR Talissa Ancona Lopez	21
VACILO DA VOCAÇÃO: ENDEREÇAMENTO E AUTO-HÉTERO-AFECÇÃO EM ANA CRISTINA CESAR Fábio Roberto Lucas	33
NO CÉU NÃO TEM PORRA DE LUA NÃO TEM PORRA DE NADA CACETA QUE MERDA Tina Zani	57
MEU CORPO É UM IMPEDIMENTO PARA O AMOR? ANA CRISTINA CESAR LEITORA DE AUGUSTO DE CAMPOS Nicollas Ranieri de Moraes Pessoa	71
“QUANDO CAETANO CANTA DONNE” André de Aquino	85
A MALDADE DE ESCREVER NA POESIA DE ANA CRISTINA CESAR Diego Batista Leal	99
CONSIDERAÇÕES SOBRE O POEMA “NADA, ESTA ESPUMA” DE ANA CRISTINA CESAR Sarah Dethloff Cavalcanti de Souza	117
POÉTICAS DO EXTRAVIO: ANA CRISTINA CESAR E MAX MARTINS Leila Melo Coroa	127
A SOBREVIDA DO INCONFESSÁVEL: O ARQUIVO POÉTICO DE ANA CRISTINA CESAR Guilherme de Souza Lopes	143
SOBRE OS AUTORES	171

APRESENTAÇÃO

Marcos Siscar

O renome de Ana Cristina Cesar tem se firmado cada vez mais com o passar do tempo, apesar das advertências críticas contra sua transformação em mito, processo nutrido frequentemente pelo viés “biografílico” que ela própria condenava.

Esse é o fenômeno literário, complexo como todo fato de cultura. Abordá-lo exige, portanto, algumas precauções. O primeiro gesto *crítico*, entendido aqui de modo amplo (para além do paradigma mais específico da avaliação), como conhecimento que responde a determinado fenômeno de sentido, deveria ser a suspensão do conteúdo beligerante da discussão, pelo menos do modo como é colocada, ou seja, para recusar ou para confirmar a suposta qualidade da obra.

A alternativa ao dissenso, evidentemente, não é a pretensão de neutralidade. Não há saber sem interferências. Aliás, haveria muito o que dizer sobre o processo de canonização da poeta: a atuação da universidade, do mercado editorial, de instituições culturais, além do ambiente de urgência política e social que se associa, de forma muito efetiva, com novas formas de disseminação e organização da informação. Não há dúvida de que razões heterogêneas à necessidade crítica interferem na apreciação da obra, modificam juízos, produzem leituras à sua maneira aproximativas ou anacrônicas. Há todo um campo para a história da cultura e da comunicação que se abre aqui. Por outro lado, também é verdade que esta continua sendo mais a regra

do que a exceção, válida para muitos dos nossos “mitos” literários. O problema não se aplica, portanto, apenas ao caso de Ana Cristina Cesar.

O que se pode dizer, do ponto de vista crítico, é que um *acontecimento* literário específico, quando está em jogo um *re-nome* (a reiteração do nome, que contém também a necessidade de resposta ao problema do nome), demanda um gesto inicial descritivo, demanda um entendimento. Nenhuma bandeira política, nenhum gesto combativo, faz sentido sem uma visão coerente do fenômeno (neste caso, uma obra literária), sem uma exigência mínima de rigor.

Cabe lembrar que um dos aspectos da situação de Ana Cristina Cesar é a exiguidade de sua produção publicada em vida. Coube ela toda no pequeno volume de uma coleção que almejava imediatez e abrangência, com roupagem *pop*, como se se endereçasse ao leitor para seduzi-lo: as “Cantadas literárias” da editora Brasiliense. Não é difícil imaginar que essa brevidade tenha contribuído para alguns dos gestos que minimizaram a importância da obra da poeta, na recepção mais imediata do *post mortem*. Associado à exiguidade do corpus, o intimismo da retórica autobiográfica, geralmente malcompreendido, certamente mais atrapalhou do que ajudou em tal avaliação.

Nesse sentido, é importante notar que o trabalho editorial não apenas influencia na recepção, como modifica efetivamente os contornos daquilo que se entende como “obra”. Para além dos volumes póstumos publicados no final do século passado, tivemos acesso mais recentemente a outros materiais de autoria da poeta, seja com a publicação de manuscritos (*Antigos e soltos*, 2008), seja ainda com uma nova edição de cartas inéditas (*Amor mais que maiúsculo*, 2022). Por sua vez, os volumes dos escritos poéticos e ensaísticos (*Poética*, 2013; *Crítica e tradução*, 2016) agruparam textos às vezes pouco disponíveis e ajudaram a dar outra dimensão ao conjunto. À medida que o corpus aumenta e se torna acessível de maneira organizada, não apenas a obra

se avoluma como seu sentido se transforma, alterando-se também a percepção de sua lógica interna e de suas tomadas de partido. Tanto sua historicidade quanto a natureza de suas pautas precisam ser consideradas com outros olhos, devem ser novamente descritas, inclusive para que se possa compreender o lugar atual de sua discussão.

Morta aos 31 anos, a autora não teve muito tempo para experimentar os desdobramentos de sua escrita e pensamento. Apesar disso, aquilo que deixou tem interesse não apenas como obra artística, mas também pelo que permite entender sobre as transformações históricas operadas pela poesia da época, nos anos 1970 e 1980. Em outras palavras, acompanhar a escrita de Ana Cristina Cesar ajuda também a organizar os traços críticos e culturais que marcaram as transformações da poesia até o presente, seja por suas elaborações meditadas, seja por impulsos considerados sintomáticos.

Os deslocamentos que ajudou a produzir – ao vincular de forma muito contundente o pensamento teórico e o investimento no corpo, o gesto de liberação das “polaridades” e a tomada de partido, a erudição e o interesse pelo campo midiático – oferecem elementos para dar inteligibilidade ao discurso historiográfico posterior, atormentado pelo dispositivo da “pluralidade” (ou da “multiplicidade”), isto é, da acumulação potencialmente infinita de unidades autônomas e singulares. Ler de perto Ana Cristina Cesar, ou outros poetas importantes dessa época, é um modo de trazer ao primeiro plano indícios de transformações profundas na nossa relação com a poesia e com a literatura.

*

São interesses dessa ordem que me levaram a oferecer uma disciplina sobre a autora na Unicamp, no primeiro semestre de 2022.

A ideia era a de que a leitura da obra poética, simultânea à da obra crítica, poderia iluminar interesses e posições autorais que, a despeito de seu caráter organizador, acabam ficando à sombra de enunciados históricos e geracionais muito amplos. Devo dizer que a experiência de percorrer os escritos críticos de poetas e artistas sempre me surpreendeu, não exatamente porque reiteram aquilo que ganha forma em determinada prática artística já conhecida, mas por porque trazem maior clareza sobre as estruturas invisíveis da obra, suas metáforas particulares, conferindo interesse aos próprios conflitos que aí se encontram subjacentes.

No caso de Ana Cristina Cesar, o fio condutor escolhido para a leitura foi a questão do “endereçamento”. Não existe uma teoria pronta do endereçamento, ainda que a referência ao termo evoque figuras tradicionais da poesia, como a apóstrofe e a invocação. A partir da ideia da leitura como transporte (por exemplo, em Roland Barthes) e da abordagem mais específica do endereçamento em Jacques Derrida (“*destination*”, “*adresse*”, “*envoi*”), o tema vem ganhando uso importante nos estudos literários. Retomado de modo mais delimitado (como “endereçamento lírico”), em autores como Joëlle de Sermet e Jonathan Culler, permite inclusive um reinvestimento em determinados problemas de teoria poética, que vão desde a questão do sujeito poético até a (in)transitividade do poema e o problema da comunidade. No Brasil, o tema foi associado à poesia de Ana Cristina Cesar por Silviano Santiago e marca presença na leitura da poesia contemporânea, especialmente em textos de Célia Pedrosa.

É verdade que há outras maneiras de falar do endereçamento de um texto, inclusive pela via mais tradicional da história ou da sociologia da recepção, que têm claro enraizamento na Estética da Recepção. Interessa-me, entretanto, tomar o termo como problema de *poética*, isto é, como problema que envolve um pensamento e uma retórica, tendo

como horizonte o problema da relação com o outro, a configuração de determinados *regimes de alteridade*. Trata-se de entender o modo como a poética constitui sua política, como ela performa sua inscrição na história, como ela dá sentido à história, e não o contrário: como poderiam ser explicados pelo discurso histórico seus gestos de sentido.

Falar do endereçamento nos textos críticos e poéticos de Ana Cristina Cesar é falar de um dispositivo e de um curto-circuito, ao mesmo tempo afetivos e intelectuais. Na referência à segunda pessoa, ao destinatário do texto, está em jogo tanto o erotismo, a reivindicação de uma relação com o leitor mediada pelo corpo (traço presente em inúmeros poemas), quanto a *rasura* (literal ou metafórica) que o problema do endereçamento imprime na questão textual. A escrita ensaística e jornalística de Ana Cristina Cesar explicita inclusive alguns de seus modelos para pensar esse gesto do endereçar-se, que são poéticos (Walt Whitman e Fernando Pessoa são os principais exemplos) mas igualmente críticos (Barthes).

Encontramos, em *Antigos e soltos*, um manuscrito sobre o assunto que é praticamente um “manifesto” poético do endereçamento: “A grande questão é escrever *para quem?*” – mas um manifesto rasurado pela autora, sobre o qual ela inscreve um grande “X”. O caso é ainda mais interessante porque explicita o tema e performa o paradoxo que ele carrega. Sobreposto à declaração do endereçamento, o X que rasga a página escrita à mão é um signo da negação, do bloqueio, da interdição. A *rasura* não anula a declaração de centralidade do endereçamento, que se deixa ler, mas renova o drama convocado pela estrutura diferencial da *escrita* (ou “escritura”, se quisermos ouvir aí mais claramente o conceito derridiano). Rasurar é apontar a falha para um interlocutor não nomeado: alguém que virá depois para classificar um manuscrito, embora esse já esteja, de certa forma, arquivado.

Poderíamos imaginar razões empíricas para explicar esse gesto de avaliação. Mas também podemos *ler* a rasura como parte do texto. Ora, o manifesto rasurado não foi destruído: foi arquivado e continua sendo uma manifestação ao leitor póster. Porém, se destina doravante a uma leitura *avisada*, não apenas sobre a insuficiência da formulação, mas igualmente sobre aquilo que há de impasse no manifesto, renunciando ao aspecto endurecido da afirmação da subjetividade, a seu desejo de verdade. A rasura convoca e interdita a leitura, diz que o que está ali para ser lido não deve ser lido. Não é um manifesto, de fato, mas também *não é um texto*: aquilo que importa no endereçamento é o desejo da interposição do corpo, um salto para fora. A rasura inscreve e prescreve o impasse.

Não é difícil notar como essa “grande questão” do endereçamento se estampa nos textos de Ana Cristina Cesar, tanto pela mobilização de um leitor/interlocutor preciso, quanto pelas tomadas de partido em relação à existência pública da escrita (poesia, crítica etc.); tanto pela crítica à manipulação do endereçamento ao “povo” quanto pela recusa à lógica restritiva e conservadora do mercado. O “para quem?” talvez seja a maneira mais aguda e pontual que a autora encontrou para recolocar a questão do “para quê?” (para que poesia? para que poetas?); como se reformulasse a pergunta de Caetano Veloso (endereçado a um autor muito estimado de Ana Cristina Cesar, Torquato Neto) e se perguntasse “a quem será que se destina?” (pergunta que, por ser social, não deixa de ser também um dilema psicanalítico e existencial). E, de fato, a questão do endereçamento tem um amplo leque de consequências: permite à poeta colocar-se, deslocar a questão para o corpo, tomar determinadas posições e afirmar-se contemporânea, sugerindo que não há política ou comunidade que não envolvam os impasses da relação com o outro.

Para a autora, a poesia é um processo no qual o *quem* (sujeito, subjetividade) se define por seu *para quem* (seu modo de endereçamento).

Um texto sempre se destina, ainda que não tenha endereço certo, ainda que pretenda escamotear seu destinatário. Para Ana Cristina Cesar, não há identificação prévia do interlocutor, mas a ideia do envio, o desejo de “mobilizar alguém”, é constitutiva: existe sempre um outro envolvido, um outro que se especifica a cada vez, que deixa seu anonimato, com cujo corpo se estabelece uma relação, a cada vez, “precisa” (o “leitor preciso”). Essa relação não é indefinida nem abstrata, mas resultado de uma relação de corpos (potencialmente, uma relação de *nomes*), uma “transa” – lembrando aqui o que há de transitivo no verbo *transar* (alguma coisa), segundo a gíria da época –, também um desejo de acontecimento.

É bem conhecida sua “grande obsessão com a carta”, com a correspondência, com o cartão postal, com o diário. São temas, gêneros, problemas que comparecem em seus escritos. Não por acaso, o desejo de endereçar-se tem a ver com o desejo de ser *correspondido*. Pura estratégia de sedução que se oferece ao *voyeur* de uma poética intimista, para melhor manipulá-lo? Ora, estratégias narcísicas nunca estão ausentes, especialmente em discursos de sedução, mas neste caso não é possível reduzir o tema ao estatuto de consequência secundária de uma retórica: é preciso, ao contrário, reconhecer o modo como a poeta articula todo esse mecanismo do endereçamento e da sedução como razão de fundo, como compreensão de texto, como problema de sua “poética”.

Para a poeta, escrever para alguém é também pedir para que alguém responda, para que alguém fale. A urgência do endereçamento, nesse sentido, não se separa do convite para que o outro venha, assuma seu tesão e sua responsabilidade. O leitor deve segurar a bola que lhe é lançada, tomar a vez, assumir o turno, revezar. Muito presente tanto na poesia quanto nos ensaios, a expressão desse desejo não se reduz à artimanha textual ou, alternativamente, à “conscientização” (segundo a palavra da época): diz respeito ao modo pelo qual uma escrita se expõe, ao modo pelo qual ela explica seus impasses.

Há, nos escritos de Ana Cristina Cesar, um forte pano de fundo psicanalítico, além de convergências sensíveis com a teoria dita pós-estruturalista. A crítica do idealismo da verdade e da subjetividade estável, neste caso, não excluem as tomadas de partido, embora se baseiem na recusa das dicotomias simples e das teses simplificadoras – aquelas justamente que separam absolutamente o “corpo” do real de sua constituição como “texto”.

*

Os ensaios aqui publicados, produzidos no contexto da disciplina universitária, reagem à obra de Ana Cristina Cesar referindo direta ou indiretamente a essas discussões, buscando percorrer referências, aprofundar leituras e tirar consequências críticas das questões propostas.

Os primeiros textos colocam a noção do endereçamento de modo mais direto e levam adiante a reflexão sobre o assunto. Talissa Ancona Lopez, por exemplo, em “Curioso caminho – o endereçamento deslizando de Ana Cristina Cesar”, apresenta o endereçamento em ação no texto de Ana Cristina Cesar focalizando especificamente o livro *Luvas de pelica*. Se o livro “convida” o interlocutor/leitor (ou simplesmente “interleitor”), também o “expulsa”, estabelecendo uma oscilação dentro/fora que transforma a leitura num movimento “deslizante”, sem deixar de exigir desse leitor uma atitude “engajada” diante do texto.

Em “Vacilo da vocação – endereçamento e auto-hetero-afecção em Ana Cristina Cesar”, Fábio Roberto Lucas transita por diversas questões teóricas relacionadas ao endereçamento e à obra de Ana Cristina, traçando um panorama muito denso das relações entre a noção de endereçamento (para além de uma abordagem funcionalista) e problemas tradicionais da teoria literária, como sujeito e alteridade

(“diferimento de si e do outro”), o jogo da “forma” (cujas tensões deveriam ser distinguidas do “luto do cratilismo puro”), além da própria questão da interpretação.

Outro modo de colocar a questão do endereçamento é entendê-lo como uma estratégia do *corpo*, de uma tomada de partido pela *experiência* e pelos percalços que esta experiência sofre no âmbito da escrita que a reivindica. Nesse sentido, as referências à “sedução” e ao erotismo não deixam de constituir figuras do desafio da intersubjetividade.

Incorporando alguns “fios” da voz poética de Ana Cristina Cesar e, mais precisamente, a partir da comparação com uma obra de Ligia Clark (“Baba antropofágica”), Tina Zani (em “no céu não tem porra de lua não tem porra de nada caceta que merda”) destaca o “viés do corpo”. A poética de Ana Cristina Cesar daria ênfase decisiva a esse elemento, aspirando ao encontro “num mesmo corpo”, isto é, à reunião dos corpos do poeta, do poema e do leitor – reunião que o ensaio também busca *realizar* à sua maneira.

Questão semelhante é tratada pelo viés da história literária, em “Meu corpo é um impedimento para o amor? Ana Cristina Cesar, leitora de Augusto de Campos”, de Nícollas Ranieri de Moraes Pessoa. O texto aborda a cena que normalmente contrapõe Poesia Concreta e poesia dos anos 1970, a partir do caso particular da leitura que Ana Cristina Cesar faz de Augusto de Campos, em específico como tradutor. Nessa relação, tensa mas também amistosa, Caetano Veloso entra como uma espécie de mediador, conectando o texto com o corpo e com o erotismo, refazendo uma ponte entre duas gerações dissociadas pelo “mal-entendido” que movimenta a vida literária.

André de Aquino, em “Quando Caetano canta Donne”, volta a ocupar-se do texto em que Caetano Veloso é assunto de Ana Cristina Cesar, a propósito da tradução, entendendo a escrita da poeta carioca como busca de “interlocução e transa” com a música de Caetano. Ao

dar atenção à trajetória de Caetano (valorizando a figura do “cantor”) e à interface com a MPB, o ensaio mostra que o ponto comum entre eles é “uma poética do endereçamento, uma paixão, a tradução como tarefa do corpo”.

A seguir, na articulação geral entre os textos que compõem este livro, o tema da “maldade” de escrever aparece como decorrência complexa, de fundo psicanalítico e filosófico, exatamente da centralidade da paixão e do corpo. Em “A maldade de escrever na poesia de Ana Cristina Cesar”, Diego Batista Leal propõe uma aproximação desse tópico com a noção de “maldade da libido” de Antonin Artaud e com o conceito de erotismo de Georges Bataille, constatando que a maldade, paradoxalmente *sincera*, é aquilo que dá voz ao corpo e produz os vínculos com o leitor.

Sarah Dethloff Cavalcanti de Souza aborda o mesmo tema, em “Considerações sobre o poema ‘Nada, esta espuma’ de Ana Cristina César”, discutindo-o a partir do poema nomeado no título. Passando também por Bataille, o texto aponta para essa que seria uma das “contradições” da obra da poeta, na qual se tocam a insuficiência e a transgressão: a “insuficiência do sujeito, do corpo e da linguagem” e o afrontamento da “violência necessária ao desejo”.

Nessa “passagem das materialidades”, como diz Leila Melo Coroa, em “Poéticas do extravio: Ana Cristina Cesar e Max Martins”, está em jogo também a questão do hibridismo das linguagens artísticas e – poderíamos acrescentar – a própria transferência entre diferentes experiências de leitura. A aproximação dos “rascunhos” de Ana Cristina Cesar com os de Max Martins, oscilando entre o verbal e o visual, tem como proposta mostrar que o endereçamento envolve sempre o “extravio”; o “envio” sempre envolve o “desvio”. O erotismo se aproxima da rasura, na medida do próprio “desejo de manter viva a agência do

endereçar, de reivindicar o processo, a demora e a transmissão, desejo de chegar a outro lugar”.

Fecha a sequência o texto de Guilherme de Souza Lopes, “A sobrevida inconfessável: o arquivo poético de Ana Cristina Cesar”, no qual aparentemente estaríamos mais distantes da questão do endereçamento ou da escrita da autora, chegamos ainda mais perto da questão do renome, evocada no início desta Apresentação.

O ensaio propõe a análise de uma fotobiografia da poeta, na qual se cruzam textos, poemas e material fotográfico. Está em jogo a organização do “arquivo” de Ana Cristina Cesar, entendido tanto como repositório relativo à vida pessoal quanto como situação pública da obra. Percebemos aí como a constituição do arquivo, a preocupação com “as articulações do roteiro” (já presente na obra poética, desde o “palco” da subjetividade), implica uma ideia de posteridade, de sobrevida, de “glória”. Graças aos vestígios da “imanência do material”, subproduto da aceitação do inacabado, o nome se torna “Relíquia” numa vitrine, “‘glória’ que não deixa de ser gesto solicitador”.

Em outras palavras, e para voltar a nosso tópico, buscando a “outra/ cena à luz de spots”, Ana Cristina Cesar *se endereça*, escreve como se perguntasse “para quem?”. Se o erotismo do desejo do outro se exacerba no esquema da “profecia” (ou ainda da “adivinhação”, da relação com um “divino”, palavras que atravessam alguns de seus textos), é porque a previsão profética constitui essencialmente um desejo de futuro: escrever é ensejar o encontro com aquele-que-vem, ou seja, com uma alteridade colocada em termos de posteridade. A ideia da transa no palco da intimidade ganha, por extensão, a dimensão de um reconhecimento no palco da vida literária.

Não por acaso, essa solicitação da escrita de Ana Cristina Cesar, ao mesmo tempo incisiva e lancinante, sedutora e atormentada, se manifesta de modo especial com a publicação de *A teus pés*, em 1982, dando à

reflexão geracional um gosto de “fim” de época. O sonho de emancipação (comportamental, literária, política), associado à noção crítica e histórica do “desviante”, tende não exatamente ao misticismo ou à sublimação, mas à *precipitação* materialista (se pudermos entender aí o mecanismo físico da mudança da matéria, antes dissolvida, para o estado de sedimento). O gesto poético desviante acerca-se de uma materialidade dispersa, mas endereçada, toma a forma de suportes e figuras da destinação; marca, com isso, a consciência trágica e irrecusável da interrupção, tanto quanto solicita do leitor uma resposta, em alternância ou revezamento, aos fragmentos de corpo que a seus pés deposita.

CURIOSO CAMINHO: O ENDEREÇAMENTO DESLIZANTE DE ANA CRISTINA CESAR

Talissa Ancona Lopez

1. QUERIDA OU HIPÓCRITA, EU PRECISO DE VOCÊ: O INTERLOCUTOR AMBÍGUO DE ANA CRISTINA CESAR

Desde hipócrita até meu bem, você, cara pálida, minha loucura, Gil, minha filha, Célia, querida, mãe. É evidente que a poesia pode carregar esse aspecto plural – não se trata, em todo o caso, de precisar obsessivamente um interlocutor em meio à voz do poeta. Mas nos poemas de Ana Cristina Cesar essa questão é excessivamente marcada, transborda pelo texto, pelos textos: não é um mero gesto, uma piscadela – é mesmo uma posição. A partir de “interlocutores mais ou menos secretos”,¹ a poesia de Ana C. parece apontar, a todo instante, para referências veladas, nomes comuns, vocativos, diálogos – uma espécie de movimento espalhado pelo texto, como se escrevesse com o rosto voltado para lugares distintos, como se a caneta buscasse alcançar, mesmo no ponto mais extremo de cada folha, a atenção de alguém.

E parece que sempre tem alguém. A composição poética rodopiante de Ana Cristina Cesar, marcada por um revezamento entre presença e ausência do interlocutor – entre um mergulho na intimidade e uma expulsão imediata – demonstra, de cara, um aspecto latente de sua poesia: o convite. Não se trata propriamente de preencher as lacunas

¹ Sussekind, 2007, p. 35.

deixadas pela poeta. Preencher, no nível da discussão sobre poesia, é como *compreender*, encerrar a magia poética de uma obra por trás da chave que tranca o texto, silencia a leitura. Trata-se, então, de conviver. O que resta é o convite para conviver com as lacunas deixadas pela poeta, deslocar-se por elas, não as ignorar completamente. Assim, acentua-se a existência de uma relação ambígua, presente e ausente, entre poeta e interlocutor. Um encontro que parte dessa lacuna, do espaço entre o texto e seu entorno, como nos relembra Heloisa Buarque de Hollanda: “entre Ana e o texto, entre Ana e a vida, havia a elipse, o prazer do pacto secreto com seu possível interlocutor”.²

São diversas as estratégias da poeta. Recortes de traduções, intertextualidades, conversas entre os poemas. São diversos os momentos em que o interlocutor é convocado. Um dos aspectos que permite essa movimentação incessante entre interlocutores no texto é o que Flora Sussekind denominou, na poética de Ana C., “a escrita como conversação, como fala”.³ As intenções de interlocutor aparecem, então, como parte dessa escrita que repete a fala, que se inclina em direção ao diálogo, que faz ressoar tanto a mais complexa confissão como a mais banal conversa de senhoras no quintal, no chá das cinco da tarde, quando se conta grande história passional de onde é possível, sim, tirar versos.

Há, ainda, outro espaço, outro convite, um desdobramento desse pacto. Entre interlocutor e leitor, ali, no possível reconhecimento de quem lê com a figura a qual se dirige o texto. É difícil, para o leitor, em meio a tantas vozes distintas, tomar o direcionamento do texto para si, entrar neste universo que dialoga com tanta figura, com tantos nomes. Cacaso é quem se revolta, diz: “não se entende [...] o leitor está excluído”.⁴

2 Hollanda, 2013, p. 450.

3 Sussekind, 2007, p. 13.

4 Santiago, 2002, p. 62.

Como se passa do interlocutor ao leitor? Como se dá esse salto? Ou esse passo delicado? Há uma ambiguidade, talvez o clímax dessa travessia, quando “você”, no texto, aparece e chama ao mesmo tempo essas duas figuras. Você: o vocativo intratextual e, ao mesmo tempo, a referência para o que está fora do texto. Uma inclinação ao destinatário (sem ser propriamente uma destinação). O que surge, nessa intersecção, é a imagem desse “interleitor”, dentro e fora – referenciado e ignorado.

“Não, você não vê”. Por mais que se esforce, “você” fica sempre para trás. A poeta é exigente, seu verso veloz não espera. Não é mais Gil, meu amor, nem Célia, Navarro, coração. É você, e isso instaura toda uma nova complexidade em sua poética. O “interleitor”, sempre à prova, sendo testado, estica os olhos buscando alcançar o ritmo daquilo que lê. “Estou te dizendo isso há oito dias”, mas você não escuta.

Enfim, quando se toca na ambiguidade e complexidade do interlocutor de Ana Cristina Cesar, desdobra-se uma segunda dúvida: como acompanhar esse problema da destinação, como percorrer o texto desde a enunciação até o leitor? Aqui, a noção de endereçamento pode ser a peça que lança luz sobre isso que há no caminho cheio de “percalços da destinação”.⁵

2. PALAVRA EM TRÂNSITO, FIGURAS TRÊMULAS: O ENDEREÇAMENTO E O CAMINHO DO CARTEIRO

Não se trata, ainda, de perguntar imediatamente qual é o endereçamento de um texto. Antes, um passo para trás na linha do tempo dessa questão: endereçamento, que coisa é isso? A palavra, no sentido mais básico, nos dá a dica de uma noção de processo. Assim como há o mapeamento, depois o mapa. O empoderamento, depois o poder. O relacionamento, processo de uma relação. O endereçamento, então, pode ser lido como algo que se constrói antes de se precisar um endereço, no processo de se encontrar o endereço. Algo que se move,

⁵ Siscar, 2011, p. 40.

como diz Célia Pedrosa, algo que produz no texto “um movimento, um deslocamento através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto, uma palavra em trânsito [...] que não tem um destino certo, um remetente certo”.⁶

A “palavra em trânsito” é uma cena instigante. Sobretudo na poesia de Ana Cristina Cesar, onde esbarramos o tempo inteiro com imagens de meios de transporte que nos levam de lá para cá dentro de seu texto. Essa palavra, então, caminha. O endereçamento, isso que se dá a partir de uma dimensão processual, ou seja, temporal, leva a palavra de um lugar ao outro. Assim, se pudermos nos dar o direito de pensar o endereçamento como um conceito relativamente novo, ainda pouco tocado, uma tentativa: não o leitor, nem o público, nem o destinatário, nem o interlocutor, nem o povo. Não é o carteiro, nem o endereço; o endereço é a rua, a avenida, a viela e depois o número. O endereçamento, então, esse processo: o caminho do carteiro. O caminho do carteiro que leva a palavra em trânsito; as voltas que o texto pode dar, até ser lido, até saltar do envelope, se saltar.

Na poesia de Ana Cristina Cesar, vale observar essas voltas. O caminho do carteiro pode ser mais ou menos direcionado, mais ou menos objetivo, mais ou menos curto. Tudo isso sem supor o que há depois da entrega do texto. Tudo isso, por enquanto, olhando apenas para o circuito que é feito dentro do próprio texto, a partir das referências, dos vocativos, dos gestos enunciativos que levam o carteiro de lá para cá, caminhante, desviante, mas comprometido.

3. QUERIDO DIÁRIO, VERGONHA, VOCÊ: O ENDEREÇAMENTO DESLIZANTE

Para tentar perseguir essa experiência do endereçamento em sua poesia, podemos ler um texto, ou muitos textos da poeta. *Luvas de pelica*

⁶ Pedrosa, 2018, p. 104.

é um convite, nesse sentido, para percorrer o endereçamento página por página. Complexo, longo e confuso; neste livro-texto,⁷ lemos trechos em prosa, alguns versos soltos, recortes de uma correspondência e pedaços de algo que parece muito um diário. Ana C. publica *Luvras de pelica* em 1980, na Inglaterra, onde vivia enquanto fazia o Mestrado em Artes pela Universidade de Essex. Segundo Armando Freitas Filho, é um texto:

híbrido, flutuante, mal saído do rascunho, que conjuga com perfeição o poema, a prosa, o diário, a carta, a anotação para ser usada ou não, pitadas de ensaio.⁸

É sua primeira experiência de autopublicação. Para Armando Freitas Filho, é também o “romance sempre pretendido”.⁹ São quase vinte páginas seguidas de um pequeno epílogo; um caminho a se percorrer sem muita dica, sem muita orientação; ainda assim, um pouco perdidos, topamos o passeio.

Todo o livro é marcado por uma sobreposição de cenas, algumas cotidianas, outras curiosamente reflexivas e enigmáticas. Lemos referências à Inglaterra e a Paris, dêiticos que instauram o tempo inteiro uma distância no texto: “aqui tenho máquinas de me distrair”, “não, você não vê daí, da janela da cozinha parece mais outro país”, “e não tem ninguém aqui”, “que tristeza esta cidade portuária”. As cenas são as mais diversas: uma escrivadinha, trens, discussões à mesa, um domingo longo enroscada na cama, fila no pronto socorro do hospital. Mas também longas reflexões íntimas: “digamos que um dia você percebesse que seu único grande amor era uma falácia, um arrepio sem razão”. Avistamos lembretes, confissões em primeira pessoa: “estou muito compenetrada no meu pânico”, “porque faço viagens movidas a ódio.

7 Trata-se de um livro; foi publicado pela autora como um livro. Entretanto, são apenas 20 páginas de texto, um livrinho, ou um longo poema. Ou um curtíssimo romance.

8 Cesar, 2013, p. 10.

9 *Idem*, p. 12.

Mais resumidamente em busca de bliss”, “falar não me tira da pauta; vou passar a desenhar; *para sair da pauta* [grifo da autora]”. Como se a autora tecesse um longo fio de reflexão que permeia a escrita, fala da voz de um pensamento muito pessoal escondido nas frestas dos pequenos acontecimentos ao longo do texto.

Há, ainda, recortes de diálogos nos quais, entretanto, só uma voz se coloca, e espera. A outra, a resposta pretendida, supõe-se apenas: “Querida/ Hoje foi um dia um pouco instável em Paris”, “você/ não fala”, “Querida. É a terceira com esta a quarta que te escrevo sem resposta”. Muitas vezes lemos esse eco, essa primeira fala que espera um retorno. Interrogações soltas pelo texto, anseios, vontade de correspondência. De alguma maneira, as lacunas deixadas pela poeta – tanto nas cenas mais ou menos narrativas, como nos momentos de reflexão mais poéticas – parecem marcar uma falta que tem nome, parecem solicitar, dali do outro país da palavra, um correspondente.

Aliás, entre todas essas possíveis modulações de cena, entre a narrativa, a confissão, o *pseudodiálogo* e as reflexões íntimas, estamos o tempo inteiro rodeados pelo campo semântico da *carta*. A carta é mesmo tematizada. Diversos trechos citam o carteiro, o cartão-postal, o envelope, a espera pelo carteiro. Enfim, a referência à correspondência está lá, ora sorrateira, ora oferecida, entre versos, cenas e confissões de cunho biográfico. É, sem dúvidas, um texto “peculiar como a arte das cartinhas que os carteiros transportam” e é verdade que, assim como as cartinhas, a apreensão do mistério deste texto parece “não chegar nunca”.

Até que lemos, enfim, um pequeno trecho com cara de poema, três versos destacados entre dois parágrafos longos:

Querido diário:
Vergonha ricocheteia.
Eu quero que você saia daqui.¹⁰

¹⁰ *Idem*, p. 64.

Esse pequeno trecho traz três imagens principais ou, então, três personagens principais, um protagonista para cada verso: *diário*, *vergonha*, *ocê*.

Primeiro, o diário. No meio deste texto longo e difuso, uma indicação clara aparece, finalmente, como uma primeira orientação à leitura: querido diário. Aqui, abre-se aos leitores a possibilidade de um encontro muito próximo, o mais próximo que pode existir, com a intimidade – e com a subversão. Todos sabemos o que vem depois; a frase “querido diário” é uma abertura comovente, pessoal e sensível a partir da qual o universo do segredo, da intimidade e da confissão se desdobra, se revela. É a anunciação do que há de individual e afetivo no universo da escrita. O diário, palco onde dança e canta e toca apenas a primeira pessoa, é o lugar sagrado da escrita biográfica; é o terreno que não se toca, não se olha, se não for o seu próprio. Tocar este terreno é como invadir o próprio autor do diário, violentar seu corpo; trata-se de uma regra universal e silenciosa que estabelece um limite intransponível, marca ali uma interdição. Um diário não se lê, isso é forte, destrói relações. Mas, aqui, já estamos no texto (fomos convidados?) não há como desviar os olhos, continuamos.

Dois versos depois, somos expulsos.

“Eu quero que você saia daqui” refaz toda a cena construída dois versos antes, como se invertesse drasticamente a orientação do texto, como se o virasse de cabeça para baixo. No primeiro momento, somos leitores do diário – o sujeito do poema se comunica com o diário, se endereça a ele –, assistimos de fora. Logo depois, é o diário que se comunica, o autor do diário, via papel, nos empurra para fora do texto, somos pegos, flagrados. Mais uma vez “a poesia de Ana C. contraria

incessantemente as ilusões de equilíbrio, não só o cabralino, mas fundamentalmente a natureza controlada da relação com a linguagem”.¹¹

“Vergonha ricocheteia”, então. Sentimos vergonha de ter ultrapassado esse limite? Fomos convidados, afinal? Por um lado, a vergonha do leitor que é pego lendo o diário de outrem. Por outro, por que não, a vergonha do próprio autor do diário – que relê aquilo que escreveu (endereçado, então, a ele mesmo?), e tem vergonha do passado, do que foi escrito. Assim, autor do diário, leitor do diário e leitor de *Luvas de pelica* se encontram na linha do tempo desse endereçamento, um no momento do êxtase da escrita, outro no momento da vergonha da leitura, o terceiro completamente perdido ao longo do texto. Como se o carteiro, neste momento, segurasse um envelope rasurado, ambíguo, com garranchos em três línguas sobre a parte de trás do papel.¹²

A maneira como a poeta lança o interlocutor de lá para cá, no texto, demonstra não apenas sua atenção à potência do endereçamento, mas também o seu poder, o poder de direcionar, convidar e expulsar esse olhar que acompanha o texto, esse interlocutor, leitor ou interleitor que está dentro, fora, dentro, fora. Nessa transa, nesse ritmo de interação, o que sentimos é uma proposta que desliza, escorrega entre aberturas maiores e menores por onde o leitor pode entrar, parece ser convidado – ou seduzido – pelos imperativos que aludem à segunda pessoa. Depois, ele tem de se retirar. É precisamente ali, quando somos brutalmente expulsos, que a noção de *deslize* (sutil ao longo do texto) aparece de forma mais evidente; como se finalmente entendêssemos que, durante a leitura, estivemos o tempo inteiro deslizando, de lá para cá, sem

11 Siscar, 2011, p. 35.

12 Em *Luvas de pelica*, lemos trechos em francês e inglês. O passeio entre línguas também expõe um endereçamento curioso, inclusive do ponto de vista da geografia, se pensarmos nas referências à carta que aparecem nesse texto.

perceber, como se fossemos lançados para longe, mas voltássemos sempre, cambaleantes, aos pés do centro do texto, cheios de dúvidas e de vontades.

Diferente da noção de “escalada da leitura”, descrita por Silviano Santiago (2002), o desafio deste texto parece ser não esse de forçar o músculo em direção a um cume, um ápice de apreensão das palavras de Ana C.; o desafio parece ser justamente o oposto: relaxar no texto. Ler e, ao mesmo tempo, aceitar deslizar entre essas dificuldades; tomar, ao mesmo tempo, o endereçamento como um passeio a dois, íntimo, entre leitor e autor (como numa carta objetivamente endereçada) e, também, como uma espécie de espetáculo amador que se assiste de fora, no qual personagens passeiam, comunicam-se, olham ao mesmo tempo para o palco e para a plateia que, confusa, não entende se deve entrar em cena ou assistir de longe.

Se é verdade, então, que o endereçamento é esse caminhar pelo texto, podemos dizer que, em *Luvas de pelica*, esse caminho não se acompanha com a mesma calma de um andar lento, aquele de um passo de cada vez, pé ante pé. Também não é sempre que lemos saltos drásticos e explícitos entre uma etapa e outra. Nem é, ainda, uma espécie de marcha que se constrói como um ritmo uníssono. Há outro tipo de movimento pelo texto, algo que nos joga de lá para cá, dificulta a continuidade da leitura; não nos dá dicas de onde nos agarrarmos para acompanhar o trajeto dessa correspondência. Ana Cristina Cesar parece construir um endereçamento deslizante, instável, escorregadio. Lemos esse deslize não apenas nos versos “querido diário/ vergonha ricocheteia/ eu quero que você saia daqui”, mas também ao longo do texto, quando nossos olhos derrapam entre mil vocativos, imperativos,

exercícios de estilo que nos colocam a seguinte pergunta: afinal, o que é isso que leio quando leio *Luvas de pelica*?

4. ESCREVI CARTÕES-POSTAIS, TODOS LITERATURA: QUESTÃO DE GÊNERO E O CONVITE À RESPOSTA

Por um lado, a expressão “querido diário” funciona como um “traço identificável”,¹³ é justamente o elemento que acentua determinado gênero no texto. Por outro lado, outros traços dão pistas diferentes – mesmo dois versos depois. A fluidez do texto, o deslize ou desfile do endereçamento, tudo isso exige uma maneira de se posicionar, como leitor, frente às palavras. O texto não é entregue, envelopado, ao leitor: é preciso que ele, atento e culto, aceite primeiro esses deslizamentos e entenda-se com o zigue-zague do carteiro.

Há, por um lado, os vocativos, imperativos e sugestões dúbias – meu bem, querida, vamos?, entendeu agora?, reparem, vejam, querido diário – que convidam o leitor a entrar no texto com alguma expectativa, como se acompanhasse uma espécie de correspondência confusa e direcionada a mil nomes. Por outro lado, não são os vocativos, nem os imperativos, mas a experiência de leitura de um texto tão amplamente ambíguo, do ponto de vista do gênero, que convida o leitor à interação, à resposta. Porque o gênero, como diz Derrida, se dá no nível da relação entre dois:

A questão do gênero literário não é uma questão formal: ela atravessa de uma ponta a outra o motivo da lei em geral, da geração, no sentido natural e simbólico; do nascimento, no sentido natural e simbólico; da diferença de geração, da diferença sexual entre gênero masculino e gênero feminino, do hímen entre os dois, de uma relação sem relação entre os dois, de uma identidade e de uma diferença entre o feminino e o masculino.¹⁴

13 Derrida, 1979, p. 261.

14 *Idem*, p.273.

Pensando sobre os efeitos desse atravessamento, desse deslize para a leitura, qual seria, em contrapartida, o gesto do leitor, que definirá – ou terá que se haver com – o gênero do texto que lê: poema, carta, diário, romance pretendido? Dessa maneira, o endereçamento que desliza, ao fazer com que o texto deslize também entre gêneros, faz com o que o leitor seja exigido, talvez até com uma sutil postura de crítico, a ponto de entrar no texto que lê como quem, outra vez “irritado ou seduzido”,¹⁵ estabelece com as palavras de Ana C. uma relação marcadamente engajada.

O leitor não é simples usufrutuário, como aponta Barthes, ele não é o lado passivo dessa transa. “Ler é fazer o corpo trabalhar”.¹⁶ Aqui, é evidente: é preciso que o leitor se mexa, passeie pelo texto, leia não apenas o texto, mas também o que transborda para além daquilo que lê, leia “todas as linguagens que atravessam [o texto] e que formam como que a profundidade achamalotada das frases”.¹⁷

As diversas alusões à resposta – ou, melhor, à falta de resposta – fazem com que o leitor (dessa vez comovido?) quase alcance uma caneta, busque um papel, escreva de volta. O universo da carta, exposto tantas vezes a partir dos vocativos e do campo semântico da correspondência, nos relembra o tempo inteiro desse aspecto que é uma das marcas mais fortes da poesia de Ana C.: o amor à resposta. “Querida, [...] recebeu meu primeiro cartão postal?” e, também, o outro lado desse amor: “quando não chega carta planejo arrancar o calendário da parede, na sessão de dor”. Esse desejo aparece sempre pelo texto, ora explícito (na busca incessante por uma carta que responda à sua), ora velado (na

15 Siscar, 2011, p. 23.

16 Barthes, 2012, p. 29.

17 *Idem, ibidem.*

delicadeza de um deslize entre gêneros textuais que alimenta um tipo muito sutil de dúvida no leitor).

Assim, não apenas as referências diretas à imagem de uma carta sem resposta, mas o endereçamento deslizante e, por consequência, a fluidez entre os gêneros faz com que o leitor grude, ansioso, os olhos no texto e, mesmo sem saber, elabore (ainda que silenciosamente) um retorno para essa questão. Ou, pelo menos, é discretamente convidado a elaborar. Em *Luvras de pelica* lemos as curvas dos curiosos “cês” de Ana C.: o caminho, o carteiro, o convite, a convivência. O leitor, convocado. No fim, o que seguramos parece mesmo uma carta cortada, uma cartada. Não, amor. Isso não era literatura?

REFERÊNCIAS

- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DERRIDA, Jacques. “A lei do gênero”. In: *Revistel vol. 10 n. 2 (2019): Dossiê: Gênero, discursividades e transversalidades*. Trad. Nicole Alvarenga Marcello e Carla Rodrigues.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “Ana Cristina Cesar: cristais, heavy metal e tafetá”. In: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PEDROSA, Célia et. al. “Endereçamento”. In: *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- SANTIAGO, Silviano. “Singular e anônimo”. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- SISCAR, Marcos. In: *Ana Cristina Cesar / por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

VACILO DA VOCAÇÃO: ENDEREÇAMENTO E AUTO-HÉTERO-AFECCÃO EM ANA CRISTINA CESAR

Fábio Roberto Lucas

1. INTRODUÇÃO

No contexto da discussão sobre o endereçamento lírico da poesia moderna, o caráter diferido do *eu* – como sujeito fora de si, não coincidente consigo próprio, em *self-variance*, aberto ao outro etc. – é frequentemente observado como parte da experiência poética, seja em sua dimensão diegético-fabular (com a primeira pessoa do enunciado se deslocando para a posição de seres animados ou inanimados igualmente interpelados na segunda pessoa ou referidos na terceira, dentro de um mundo fabulado por tal enunciado), seja na dimensão mimético-enunciativa (com a equivocação das posições enunciativas de poeta, texto e leitor, a ficcionalização do lugar e do ter-lugar da enunciação lírica em ato, o problema da relação com o público, os entrelaçamentos entre o processo de escrita e o processo de leitura etc.).¹

¹ Em linhas gerais, os conceitos de diegese e mimese estão aqui mobilizados na sua acepção grega platônica, o primeiro ligado à narração ou descrição de um mundo pela linguagem; o segundo, à ação presentificada sobre o palco teatral (ou pela enunciação em ato, no caso do endereçamento lírico). Vale notar – como faz Sermet (1996, p. 82) – que a ficção – como enunciado ou gesto ficto, fingido – pode atuar tanto diegética quanto mimeticamente, o que problematiza a aproximação entre autobiografia e a enunciação lírica, por mais inegavelmente corporal ou concreta que essa seja. Restaria saber se a melhor forma de pensar essa problematização é tomar o sujeito lírico como “redução fenomenológica” do sujeito empírico, como faz Combe (2011, p. 59). Retomaremos esse ponto adiante. Para uma discussão mobilizando noções de mimese e diegese numa análise da poética de Ana Cristina César em diálogo com o teatro, cf. Goldfeder, 2022, pp. 207-213.

Por certo, a natureza instável adquirida pelo *eu* nessa experiência tende a tornar porosa a fronteira entre essas duas dimensões. A crítica tem frequentemente notado essa porosidade na poesia de Ana Cristina Cesar, para a qual a questão do endereçamento tem sido uma via privilegiada de acesso e interpretação.² Ademais, em Ana C., observa-se também que esses transbordamentos e variações do *eu* seriam inseparáveis de uma desestabilização do próprio signo, agenciado de modo arredo à abordagem funcionalista de Jakobson³ e como duplo genitivo do endereçamento lírico: o signo, a letra (*letter, lettre*) como carta endereçada ao outro, mas também como outro a quem o *eu* se endereça.)⁴

Em diálogo com essas e outras leituras anteriores da poética de Ana Cristina Cesar, pretendemos nos aprofundar mais nessa que talvez seria uma dimensão específica do endereçamento lírico, dimensão em que o diferimento de si e do outro atingiria a relação auto-hétéroafetiva do *eu* com a própria materialidade da linguagem: um “vacilo da vocação” (e da evocação) igualmente entrelaçado às tensões com as alteridades referidas e interpeladas no enunciado e com as alteridades suscitadas pela enunciação. Em uma primeira aproximação – e, como toda aproximação, cheia de imprecisões – diríamos que essa dimensão linguístico-material do (difer)endereçamento lírico estaria para as outras dimensões um pouco como a instância do *scriptor* está para as outras instâncias (escritor, narrador, autor, releitor) no interior da roda da escritura concebida por Phillippe Willemart no âmbito dos estudos de crítica genética.⁵

Assim, como notou Marcos Siscar ao ler a poesia de Ana C., o trabalho técnico do poema, longe de ser exercido a partir de uma

2 Pedrosa, 2014, p. 71.

3 Santiago, 1986, p. 95.

4 Siscar, 2011, p. 44.

5 Willemart, 2020, p. 15.

perspectiva teórica sobre o significante, pretensamente soberana dos efeitos que ela produziria no leitor, revela-se “um modo de apontar para os vazios da interioridade em que nos situamos; um modo tão contundente que transforma esses vazios em espaço de convivência, de destinação, de herança”⁶. Diríamos, para usar outra imagem de Willemart para o *scriptor*, que o trabalho com a forma e a matéria da palavra – seus ritmos, sintaxes, imagens e evocações – são o produto de um “imenso ouvido que escreve”, encontrando e, ao mesmo tempo, abrindo vãos entre o desejo da escrita e da escuta, do olhar e da fala, dentre outros circuitos. Mas como é possível a um ouvido escrever? Começemos pela escuta e pela leitura do poema.

2. OS VACIOS DA VOZ NA ESCRITA⁷

vacilo da vocação

Precisaria trabalhar — afundar —
— como você — saudades loucas —
nesta arte — ininterrupta —
de pintar —

A poesia não — telegráfica — ocasional —
me deixa sola — solta —
à mercê do impossível —
— do real.

Publicado em *A teus pés* (1982), “vacilo da vocação”⁸ contrapõe duas poéticas, a do pintar e da poesia, atribuindo à primeira uma natureza contínua, como que definitiva e sem hiato de hesitação, após

6 Siscar, 2011, p. 48.

7 Cesar, 2013, p. 99.

8 A análise desse poema deve muito à conversa que tivemos a respeito dele em aula da disciplina LT-019, dedicada à poética de Ana Cristina e à questão do endereçamento, ministrada por Marcos Siscar no segundo semestre de 2022. Agradeço-lhe, bem como à turma toda, especialmente à Tina Zani, por apontar a via de leitura da “poesia não me deixa sola”, que a princípio eu não percebia, mas agora tento desenvolver aqui.

nela afundado;⁹ e, à segunda, uma constituição descontínua, cheia de silêncios e oscilações, vacilos da vocação que o *eu* expõe ao enunciar seu desejo – ou sua necessidade de trabalho – do lado da pintura, a princípio. Essa sobreposição entre trabalho (“precisaria trabalhar”) e desejo vem reverberar, porém, na flutuação sintática e enunciativa imprecisa – telegráfica – de “saudades loucas”, que pode ali se referir seja à pessoa endereçada, praticante da pintura, seja ao próprio trabalho de pintar. Vê-se, com isso, que a poesia, preterida no enunciado, reafirma sua estratégia na enunciação, expondo e diferindo o desejo (e seu excesso em relação a todo objeto particular) pela telegrafia da escrita poética – com seus longos traços entre palavras, ora atuando sintaticamente dentro de um mesmo enunciado (por exemplo, em “nesta arte – ininterrupta – de pintar”), ora agenciando apostos, vocativos e enunciações heterogêneas (como foi o caso de “saudades loucas” na primeira estrofe; mas também no virtual corte entre “a poesia não” e “[ela] me deixa sola” na segunda estrofe).

Ora, até aqui, todos esses deslizos nos parecem ainda bastante apreensíveis dentro do escopo das discussões conhecidas sobre endereçamento lírico: na porosidade entre diegese e mimese, entre o que poema *diz* e o que o poema *faz*, enunciado e enunciação, a posição do *eu* vacila entre a saudade do contínuo e a fricção final com real; a posição do interlocutor, entre quem pinta e a própria pintura; a do referido, entre a vocação de poeta e a própria vacilação vocal telegráfica, em ato. Essa instabilidade na partilha posicional dos pronomes pessoais – que perturba o célebre modelo do aparelho formal da enunciação proposto

9 Ainda que essa descrição da pintura seja bastante questionável, como mostram, por exemplos, os trabalhos já clássicos de Didi-Huberman (1998), vale notar que ele não deixa de ressoar debates que, desde os anos 1960, passaram a criticar, no campo da filosofia e da psicanálise, o privilégio concedido ao olhar, como paradigma sensorial do pensamento (cf. Derrida, 1972, pp. 325-363; Nancy, 2002, pp. 22-23, Dolar, 2006, pp. 12-58).

por Benveniste¹⁰ – é bem conhecida e já foi discutida por diferentes críticos, mesmo quando o tema é endereçamento no teatro, na narrativa e na arte contemporânea em campo expandido.¹¹ Em todos esses casos, estaria em jogo uma espécie de passagem de um corpo utópico – ponto de referência a partir do qual se sintetiza a unidade da enunciação (eu, tu, ele), do espaço (aqui, perto, longe) e tempo (agora, antes, após) para um corpo heterotópico, no qual tal síntese é perturbada pelos deslizamentos na acoplagem entre o discurso e sua dicção, enunciado e enunciação, diegese e mimese. Nada nos autoriza, por enquanto, a propor a hipótese de uma terceira dimensão do endereçamento.

Algo um pouco diferente, porém, ocorreria quando a leitura do poema como um todo leva em conta, mais detidamente, o que ocorre na segunda estrofe. Pelo contexto do contraste entre as artes, seríamos levados a imaginar que as palavras finais do primeiro verso, “— telegráfica — ocasional —”, separam duas orações distintas: “a poesia não.” e “[ela] me deixa sola”, diferentemente dos casos em que tais telegrafias não cortavam de todo a sequência do enunciado (como em “precisaria trabalhar [...] nessa arte”). Não fosse assim, teríamos “a poesia não [...] me deixa sola”, hipótese que entraria em tensão com a contraposição à pintura e ao próprio vacilo da vocação poética daí decorrente. Contudo, essa leitura não deixaria de fazer sentido. Afinal, o contraste com a poesia pode se dirigir não tanto à pintura, mas à pessoa – também desejada – que pinta. Enquanto essa me deixa na saudade, a poesia não me solta. Em relação ao presente da enunciação, é a pintura e seu agente que estão distantes do *eu*, e é no espaço dessa distância que o *eu*, acompanhado da poesia, lança seu apelo. É pelo texto que se partilha o desejo de não ser só texto:¹² como vimos na primeira estrofe, se a

10 Benveniste, 1976, p. 288.

11 Sarrazac, 2013, p. 59; Pedrosa *et al*, 2018, p. 106; Nodari, 2019, pp. 1-17.

12 cf. Siscar, 2011, p. 48.

poesia é telegráfica, é pela telegrafia poética que se endereça a saudade à pintura e a seu artista, e que, portanto, se afirma a possibilidade e o desejo de não estar só.

Se telegrafar é escrever *a distância*, a telegrafia poética multiplica as possibilidades de articulação entre artigo definido, preposição e crase: escrever *desde certa* distância; escrever *a própria* distância, hesitando entre ausência e presença. Mas escrever também *a esta distância*, endereçar-se a ela, daqui. Assim, ao vacilo da vocação poética – como desejo de pintura desde a poesia legível em certa composição do enunciado – viriam se acrescentar os vacilos da enunciação em ato, as telegrafias da escrita que a performance da leitura reatualiza. Porém, agora tais silêncios escavam não só a relação posicional entre escritor e leitor, mas também o ritmo e a materialidade intrínsecos à dicção e ao olhar, à voz e à escrita. Estaríamos, talvez, frente a um tipo de endereçamento auto-hétero-afetivo feito à própria *letra*, entre escrita, vocalizada, ouvida, compreendida, tocada etc.

Nesse sentido, “estar à mercê de” indicaria não apenas um estado de abandono, de vulnerabilidade da distância, mas também o corpo-a-corpo do texto (entre corpo do texto, texto do corpo e sobre o corpo) com a experiência. Ora, o real impossível também pode ser outra forma de *continuum*, irredutível às cesuras do simbólico, sobretudo em termos lacanianos¹³. A telegrafia seria assim o que ao mesmo tempo suspende e expõe, retrai e endereça o poema no hiato – amurada do barco – entre dois *continua*: o real inescapável e o incessante transbordamento do desejo. Nesse entremeio vacilante, “o desejo do texto de não ser texto” e sua consciência de impossibilidade real¹⁴ não visariam um “fora do texto”, uma referência possível do poema à experiência, mas

13 Vale lembrar que os ensaios de Ana Cristina César demonstram que ela seguia o debate de psicanálise dos anos 1960 e 1970 (cf. Cesar, 2016, p. 267; Siscar, 2011, p. 43; Riaudel, 2007, p. 312).

14 Cesar, 2016, p. 299.

um agenciamento do poema *como* experiência:¹⁵ a distância entre o ocasional e o real torna-se o espaço de reverberação da rima na última estrofe, distância telegráfica que, sendo ela mesma endereçada, marca e faz sentir na pele da página o ritmo da dicção que, em seus vazios, experimenta variações na articulação de falas e de frases.

3. OUVIR UMA RIMA É ENDEREÇAR-SE A OUTRO: O ENDEREÇAMENTO COMO AUTO-HÉTERO-AFECÇÃO ¹⁶

À medida que a experiência de vacilação toca a própria superfície da escrita – e da experiência de leitura – nota-se que o dilema da posição do eu implica não só em apontar-lhe o caráter móvel, autocontraditório etc, mas talvez, sobretudo, sua faceta vulnerável, “à mercê” das aporias do real. O poema não terá sido escrito desde uma *posição* imune¹⁷, mas a partir daquilo que Jean-Luc Nancy chamava uma *expeausition*, na tentativa de pensar o ter-lugar da escuta, da leitura do poema, como tocar e ser tocado por seu *excrito* (2013). Toque espectral, por certo, nesse caso um triscar ou relar teleográfico, que emerge desde o nível sintático (e silencioso) do poema para fazer vacilar sua vocalização, levá-la a refazer a sensação de si conforme refaz a sensação de outrem. Afinal, toda afecção seria uma auto-hétero-afecção, pois não há como sentir qualquer coisa sem o contraponto sensível de certo *si* mesmo, nem sentir o “si mesmo” sem o contraponto sensível de alguma outra coisa.¹⁸

Assim, se existe uma dimensão inevitavelmente narcísica nessa afecção lírica, sua experiência não necessariamente se limita a um

15 cf. Cesar, 2016, p. 457; Goldfeder, 2022, p. 212.

16 A partir desta seção, retomamos alguns argumentos desenvolvidos em maior detalhe em artigo, coescrito com Gabriel Salvi Philipson, sobre o *agenciamento* da experiência literária, concebido sobretudo a partir das relações entre poesia e filosofia (cf. Philipson; Lucas, 2021).

17 Como, por exemplo, a concebida segundo o modelo da posição (*Setzung*) do sujeito transcendental (Kant) ou histórico-especulativo (Hegel) da tradição filosófica fenomenológica (Nobre, 2011, pp. 35-55).

18 cf. Collot, 2010, p. 193.

reflexo de identidade entre pronome pessoal e oblíquo em seus circuitos autoafetivos (vejo-me ver, ouço-me falar etc.), na mera vigília de adequação entre dado conteúdo e o horizonte do possível delimitado por suas condições de possibilidade já estabelecidas¹⁹. A partir do ensaio de Derrida (1972) sobre Valéry,²⁰ seria possível dizer que esse Narciso poético só se vê no espelho em perda e refração de si; nele a potência de ver se vê e se estranha como objeto visto, numa experiência que o leva a dizer: “eu *me* digo: não *me* vejo ver”. Nesse deslocamento do circuito escópico ao invocante, a autoafecção narcísica internaliza esse estranhamento, experimenta-o não só na distância entre sujeito e objeto, entre potência interior de ver e objeto exterior visto, mas na intimidade do próprio *eu*. Ou, em outras palavras, ela faz vacilar a fronteira do interno e do externo, tal como ocorre ao circuito do “ouvir-se falar”, que expõe o eu aberto por dentro e por fora, dentro de si tanto quanto fora e ao redor de si. Assim, o diferir-se, o “outrar-se” do *eu* seria desdobrado não só na relação do enunciador com interlocutores e referências, diegéticas ou miméticas, mas também com os materiais, meios e linguagens de seu proferimento.

Eu ME digo – ME (ou a MOI) é uma audição cujo ouvinte é complementar do falante (se eu me falo à voz alta, o ME não é mais completamente o MESMO do que se o fizesse à voz íntima) [...] Eu Me digo ≡ Me não sabe o que sabe Eu.²¹

19 cf. Maulpoix, 1996, p. 159.

20 Poeta associado ao formalismo, à busca da voz da própria linguagem etc. Em seus *Cahiers* póstumos (já mobilizados por Derrida), tal busca, na esteira de sua própria “depuração”, passa a visar a “linguagem saída da voz, mais que a voz da linguagem” (Valéry, 1974a, p. 293; cf. Zular, 2014; Lucas, 2018). A partir dessa duplicidade lírico-formalista da poética de Valéry (Marx, 2011, s/p), veremos com mais detalhe que tipo de “provação” o formalismo teria exigido à modernidade do gênero lírico (Sermet, 1996, p. 96).

21 “Je ME dis – ME (ou à MOI) est une audition dont l’auditeur est complémentaire du parleur (Si Je me parle à voix haute, le MÊ n’est plus tout à fait le MÊME que si ce fût à voix intime) [...] *Je Me dis* ≡ *Me* ne sait pas ce que sait *Je*”, Valéry, 1974b, p. 327, tradução livre). O fragmento, como um todo, aborda a experiência de auto-hétero-afecção em seus vários sentidos, partindo do caso dos verbos acidentalmente refletidos.

Para evocar, junto com Maulpoix²² as palavras de Michel Deguy, diríamos que, na experiência poética, “o eu e o mim, e o corpo deles estão desatados, mal articulados, ou, digamos, articulados de tal modo que ‘falhos somos todos nós’ como viventes”.²³ Assim, a não coincidência entre o “me” (ou “mim”) e o “eu” seria agenciada no poema, como hesitação contínua entre arbitrário e necessário, tautologia e heterologia: quanto mais a experiência parece necessária em suas articulações internas, só podendo existir exatamente como é, mais ela faz ressoar a vibração do acaso latente, a impressão de que ela poderia ser totalmente diferente. Esse vaivém envolve justamente o mesmo tipo de defasagem entre a posição de *ver* e a de *ser visto*, de *fala* e de *escuta*, de *escrita* e de *leitura*, e inúmeras outras, que se tornam ainda mais complexas à medida que esses circuitos auto-hétero-afetivos integram instrumentos, meios e materiais como a escrita, o papel, o livro, a gravação sonora ou audiovisual etc. Em língua estrangeira à sua, Valéry acrescenta: trata-se aqui de uma “*strange philosophy = the virtual in the real*”.²⁴ Desse modo, quanto mais um som – uma rima, um tom, uma dicção – soa afinada e necessária para determinada significação, mais ela evoca virtualidades, variações no plano sonoro que implicariam variações no plano semântico e vice-versa.

Na enunciação lírica, tensionada entre as demandas heterogêneas do desejo e do real, na *contradição* entre enunciado e enunciação, entre discurso e dicção, o sentido que *se escuta* sugere que o tom da voz

22 Maulpoix, 1996, p. 150.

23 “Le je et le moi, et leurs corps sont disjoints, mal articulés, ou, disons, articulés de telle sorte que « ratés nous le sommes tous », en tant que vivants”. O intertexto vem de uma fala de Mallarmé sobre uma crítica (“raté”) feita a Villiers de l’Isle-Adam: “Mais ratés, nous le sommes tous, Maclair !... [...], puisque nous mesurons notre fini à un infini?”. Em *À ce qui n’en finit pas*, Deguy mobiliza essa ideia na lida com a experiência do quase (“le juste-un-peu-plus”) e do como se (“comme si autre chose était possible, ou avait failli être possible” (Deguy, 1995, s/p), que continuamente sustém e difere esse contato do finito com o infinito.

24 Para uma argumentação mais detalhada desta seção e dessa estranha filosofia, lida de um trecho da edição integral fac-símile dos *Cahiers* de Valéry (1961, C28, p. 530), cf. Lucas, 2018, pp. 113-119; 201 sq.

proferida poderia ter sido outro, a imagem que se *vê* sugere que o estilo, o ritmo e a retórica do texto *lido* poderiam ser diferentes.²⁵ A rima de um poema – bem como qualquer fator atuando na articulação variante entre dimensões heterogêneas da experiência poética – teria assim um modo de existência relacionado a essa virtualidade, a essa possibilidade contínua de variar, nesse vai e vem entre “só poderia *ouvir* assim” e “poderia ter dito inteiramente diferente”. Desse modo, ouvir uma rima também poderia ser tomado como um endereçamento diferido de si a si (ou do outro em si ao si de um outro), uma vez que tal variação ocorre no espaço aberto pela obliquação entre as posições do eu/mim que fala e do eu/mim que escuta: e se um fala numa voz mais baixa, ou num tom diferente, o outro já não é completamente o mesmo que se... Decerto, isso pode valer também para a relação entre sons e sentidos, imagens e estilos, vozes e grafismos, articulados em diferentes planos, meios e suportes.

Em suma, haveria uma espécie de endereçamento entre o “si” que se atenta à *escuta* de uma variante sonora – em meio às demandas e possibilidades tonais, rítmicas e prosódicas que a experiência do poema vai suscitando – e o “si” – que não é exatamente o “si” anterior – que se atenta à *compreensão* de seus efeitos de sentido, que os compara e delimita junto às demandas e possibilidades semânticas que a experiência do poema vai suscitando. No caso de um texto disposto graficamente na página, esse endereçamento de si a si-outro poderia se dar entre o *eu* que *vê* (ou *se lê escrevendo*), o *eu* que *se ouve falando*, o *eu* que *se compreende pensando* etc., cada regime de autoafecção – incluindo o do pensamento “que se pensa” – sendo atravessado por uma heteroafecção oriunda de outro sentido, numa “cascata de sinestésias”²⁶ – em que cada regime sensível perturba, se projeta e se modela sobre

25 cf. Siscar, 2010, p. 220.

26 Maniglier, 2006, p. 265.

os outros.²⁷ Essa não coincidência consigo permitiria a cada “si” (eufecção-pensamento) se endereçar, se provocar, em variação de si, junto aos outros, reciprocamente e assim por diante: no poema de Ana C., basta uma inflexão de voz, um vacilo da voca(liza)ção para que se esteja junto com a poesia, abandonado por ela, a sós com ela ou...

4. AS VOCAÇÕES DO VACILO

Conceber a relação entre o *eu* e os meios, materiais e linguagens da enunciação poética como um endereçamento diferido de si a si pode suscitar uma série de objeções, endereçadas a partir de diferentes poéticas contemporâneas, estejam elas mais inclinadas para a literariedade e a forma, ou mais tendentes ao lirismo ou à transitividade do poema, mais interessadas nas porosidades e interações do poético com outras linguagens e meios em campo expandido, ou mais atentas à especificidade e singularidade da intervenção da poesia no espaço público. De um lado, a proposta feita aqui implica rever o formalismo em poesia, compreendendo a *experiência* auto-hétero-afetiva dos circuitos de sua relação com a forma não como mero luto por uma impossibilidade de cratilismo definitivo ou de monólogo puro²⁸ mas como abordagem que põe em questão a própria ideia de “pureza” ou “depuração” do signo, ligada não mais à redução da matéria artística aos componentes elementares de seu meio ou esfera de competência (para evocar os termos de Greenberg,²⁹ mas à busca de combinações e modulações mais e mais refinadas entre meios, esferas e materiais heterogêneos (variações cada mais sutis de som que provocam variações de sentido, e vice-versa).³⁰

27 cf. Nancy, 2002, pp. 22-23.

28 cf. Rabaté, 1996, p. 76.

29 Greenberg, 1974, pp. 33-38.

30 Para um desenvolvimento mais detalhado desse argumento, cf. Lucas, 2018, pp. 215-221. Para uma discussão contrapondo a busca modernista pela “pureza do meio artístico” e a poesia de Ana Cristina César

Por outro lado, esta proposta implicaria também em repensar a própria ideia de endereçamento, concebendo essa experiência auto-hétero-afetiva da forma poética como sendo necessariamente parte, ainda que muito singular, da circunstância ou situação de enunciação. Se, como diz Rabaté, o sujeito lírico não poderia ser definido pela função emotiva ou expressiva da linguagem (nos termos de Jakobson), dado que o lirismo estaria intrinsecamente ligado à crise de possibilidade do expressivo³¹ vemos agora que a dita função poética formal – quando não é apenas teoricamente contemplada, mas experienciada fenomenológica ou qualitativamente – opera como intrigante e incessante deslize na dita função fática, à medida que a experiência, para sondar relações necessárias entre seus diversos fatores (“só com esse tom, eu *entenderia* o sentido assim”), explora o acaso das combinações virtuais (“se *ouvisse* um tom diferente, o sentido seria outro”). Por isso, não nos parece possível objetar que o diferimento de si a si nessa experiência auto-hétero-afetiva da forma poética seria algo alheio ou oposto ao endereçamento lírico; muito pelo contrário, nessa vacilação entre necessidade e acaso, tautologia e heterologia, informação e redundância, o deslize na função fática seria a um só tempo parte e condição empírico-transcendental desse endereçar-se: acionando variações na posição, ou melhor, na *expeausition* e nas transposições do *eu* em lidar com meios, materiais e formas de sua enunciação, a experiência poética nos conduziria até uma dimensão – anti-; ante-; entre-predicativa – em que a partilha das vozes e da relação entre signos e coisas (bem como do signo como coisa e da coisa como signo) prolifera sem que as posições de destinatário, emissor, contexto, mensagem, código, canal tenham se estabilizado (posições que são o

como agenciamento de meios irredutível e constitutivamente impuros, (cf. Goldfeder, 2022, pp. 199-223).

31 Rabaté, 1996, p. 66

ponto de partida da abordagem funcionalista).³² A experiência auto-hétero-afetiva do endereçamento poético sonda assim as condições de possibilidade de formação dessas posições, ao mesmo tempo em que as mantém necessariamente abertas, expostas, afirmando a impossibilidade de se fixarem definitiva e incondicionalmente.³³

Eu [moi] (se) faz de tudo. Uma flexão em uma frase, seria outro eu [moi] que tenta aparecer? Se o Sim é meu, o Não seria um segundo Eu [moi]?³⁴

Não é por acaso, portanto, que a abordagem funcionalista da linguagem tem sido recusada não só quando o assunto é poesia ou literatura, mas também quando se trata de aprofundar o estudo do signo e rever a história do estruturalismo.³⁵ Nessa dimensão entre-predicativa, em que o signo se faz pelo endereçamento recíproco de materiais heterogêneos, que vão se recortando e recombinao em encaixes e excessos mútuos, observam-se não só distinções no interior de um sistema de diferenças homogêneas, mas variações entre sistemas heterogêneos: os traços que distinguem um *fonema* de outro são ontologicamente feitos de resíduos de experiências visuais, gráficas, semânticas etc. Os traços que distinguem um *sema* de outro são materialmente feitos de resíduos de experiências sonoras, gráficas, visuais etc. Uma imagem se distingue da outra por resíduos de experiências sonoras, semânticas etc. Como vimos, no endereçamento poético, os materiais, meios e linguagens da enunciação *se falam, se*

32 Jakobson, 1960, pp. 118-162.

33 Como diz Talissa Ancona Lopez em seu ensaio neste volume, o endereçamento poético está sempre em caminho, e não trabalha com endereços fixos – nem do público, nem do povo, nem mesmo do carteiro.

34 “Moi se fait de tout. Une flexion dans une phrase, est-ce un autre moi qui tente d'apparaître? Si le Oui est mien, le Non est-il un deuxième moi?” (Michaux, 2016, p. 151). Texto extraído do posfácio de *Plume* (1938), que retomaremos. Vale notar a duplicidade da forma pronominal “se faire”, que em francês também é ativa (fazer para si).

35 Maniglier, 2006, pp. 410-419.

escutam, se visam e se transformam uns aos outros:³⁶ eles não só resistem ao controle técnico, transbordando como opacidade não-idêntica frente à historicidade da razão moderna (para saudar aqui a tópica adorniana da resistência do material), mas podem evocar e tensionar sensibilidades e experiências oriundas de diferentes historicidades.

Dentre elas, a historicidade da poesia brasileira do século XX não deixaria de ser igualmente tocada a partir dessa apreensão da experiência auto-hétero-afetiva da forma como modo de endereçamento diferido. Basta pensar no complexo jogo de relações, de conflitos e diálogos possíveis entre Ana Cristina Cesar e Augusto de Campos, mediados por Caetano Veloso, tal como expõe Nicollas Ranieri em seu artigo deste volume (campo de mediações ao qual também se poderia acrescentar o nome de Mallarmé). Em alguma medida, essas possibilidades de afinidade e tensão produtiva entre poeta e poeta foram interditadas pelo jogo de forças poéticas-e-sociais do campo literário e pelo enviesamento de uma oposição fácil entre marginais e concretos. Mas o quadro dessa oposição se torna muito mais complexo – sem se diluir – quando lembramos que a poesia desses últimos já estava, já desde os anos 1960, distanciando-se de seus axiomas mais geométricos e formalizantes iniciais para acolher os excessos, as sensações, os transbordamentos heteromórficos – na esteira de uma experiência histórica e social de volta do corpo, do heterogêneo, do impuro,³⁷ e de crítica às pretensões totalizantes da razão esclarecida, legível igualmente em contexto internacional.³⁸

36 Daí se tornar impossível fixar a identidade da forma nem nos textos, nem nos contextos de produção ou de recepção. Como mostra Patrice Maniglier, a “forma” – tal como o triângulo de Kanizsa, cuja existência não se reduz nem à materialidade sobre a folha de papel, nem à mera projeção de uma ideia mental sobre a matéria da folha – mostra-se aqui como certa vibração ou diferimento entre essas camadas da experiência literária. Em outras palavras, forma se torna o dever do próprio texto ao longo das leituras e contextos que o agenciam e que ele agencia (cf. Jakobson, 1960, p. 144 x Maniglier, 2013, p. 56 sq).

37 Sterzi, 2021, pp. 89-90.

38 Marx, 2015, pp. 291-303.

A poética de Ana Cristina Cesar, por sua vez, distanciando-se do apelo de uma “transa” mais direta com o leitor ou o público, bastante associado aos poetas da geração marginal,³⁹ terá – na esteira da ampliação do campo literário e do mercado editorial com o fim da censura e o processo de redemocratização dos anos 1980⁴⁰ – de lidar com os dilemas da “profissionalização” da escrita, em fricção com as exigências de uma experiência da intimidade, do corpo, do afeto, reconfigurados, dentre outros fatores, no quadro do “comportamento desviante” da contracultura⁴¹. A poesia de Ana C. se mostra assim como um território de fortes tremores do acerto de contas entre essas demandas heterogêneas, tremores que contaminam a materialidade da enunciação, interditam uma relação estável e controlada com a linguagem, instigam uma *cena* de perspectivas variáveis em que alteridades heterogêneas (leitor, personagem de ficção, poema ou escrita etc.) exponham e partilhem impurezas e transbordamentos mútuos.⁴²

Entre a exposição profissional – construída – da intimidade e a construção íntima – constricta – do profissionalismo, a relação com a técnica e com a tradição poética se vê atravessada pela paixão: “meu Charles”, “Baudelaire querido”, “amava Clarice Lispector de todos os meus corações”, “é como se ler Walt Whitman significasse tornar-se amante de Whitman”, “John Donne escreveu essa elegia ou parte dela para o Caetano cantar para mim”.⁴³ A um trabalho com a tradução e a tradição marcado por um projeto pública e teoricamente sustentado, como o da poesia concreta, Ana C. prefere – sob o signo de Bandeira – assumir o risco de um envolvimento íntimo – mas sempre no jogo

39 cf. Santiago, 1986, pp. 96-97.

40 Süsskind, 1985. pp. 149-155.

41 cf. Cesar, 2016, pp. 236-248.

42 Goldfeder, 2022, pp. 199-223.

43 Cesar, 2013, p. 34, 203, 352; 2016, p. 263, 283.

do fingimento de si – com o fazer poético,⁴⁴ inclusive em sua face mais teórica, aqui também marcada pelo desejo. Se não, vejamos:

5. VARIAÇÕES PARA VOCAÇÃO E VACILO: O CAMPO EMPÍRICO-ESPECULATIVO, LÍRICO-FORMALISTA

No vacilo da vocação, a construção equivoca-se, constitui-se ela própria como constrição.⁴⁵ Nesse sentido, ao reavaliar as reincidentes fricções entre formalismo e lirismo, que marcam a historicidade da poesia moderna, nos termos aqui propostos, decerto é possível notar, como já sugeria Joëlle de Sermet, que a tendência da “iniciativa deixada às palavras”, mais do que negar o gênero lírico, reconfiguraria seu dispositivo enunciativo. Por outro lado, após acompanharmos mais detalhadamente como tal reconfiguração se dá na experiência qualitativa e endereçada da forma poética, talvez seja difícil afirmar que ela se constitui como voz neutra definitivamente despersonalizada, espécie de “provação, que a subjetividade moderna deveria enfrentar para continuar se afirmando como subjetividade”.⁴⁶

Tal formulação submetteria o formalismo à condição de “momento de provação”, de capítulo, na história protagonizada pelo gênero lírico. O texto de Sermet, nesse ponto, parece responder a uma historicidade muito particular dos anos 1980 e 1990, período em que a crise das vanguardas exige repensar um retorno da figuração, ensejando igualmente uma retomada da reflexão sobre o sujeito em termos fenomenológicos. O conjunto de ensaios no qual o texto de Sermet é publicado – reunidos por Rabaté justamente sob o título *Figures du Sujet Lyrique* – parece organizado em torno dessa hipótese de leitura: no contexto do debate a respeito da especificidade moderna do gênero lírico, sob a pressão

44 Cesar, 2016, p. 452.

45 cf. Siscar, 2011, p. 56.

46 Sermet, 1996, p. 96.

da diegese épica e da mimese teatral, tentando se distinguir do “eu” autobiográfico, do “tu” dramático e do “ele” romanesco, a experiência lírica se volta para o endereçamento diferido, por meio da qual o mundo fabulado no enunciado e a circunstância encenada pela enunciação se tensionam, se interpenetram, se *epocalizam* fenomenologicamente, transladando as particularidades empíricas das memórias, vivências e interpelações do *eu* até a dimensão antepredicativa em que elas se transfigurariam, adquirindo um estatuto ao mesmo tempo geral e singular, concreto sem por isso se tornar individualizado; comum, se por isso se tornar abstrato ou genérico: assim, dirá Sermet, o poema lírico retraza a emergência não de *uma* subjetividade biográfica particular, mas *da* subjetividade como tal, e exprime “a generalidade da memória no que ela tem, porém, de mais violentamente singularizante”.⁴⁷ Por isso, só é possível falar de um “retorno do referente” aqui sob a condição de concebê-lo não como parte de uma objetividade autoidêntica dada, mas como fator de um processo contínuo de modificação e “mundificação” da experiência⁴⁸ subjetiva.

Ora, essa proposta de repensar o sujeito lírico por uma *epokhé* fenomenológica do sujeito empírico constitui-se ainda ao preço de reafirmar, mesmo que pela integração do contraste, o “momento formalista” como despersonalização, voz neutra, tendência a um monólogo puro, eu impessoal.⁴⁹ Porém, a partir dos vacilos da vocação na poética de Ana C., e na sequência de leituras críticas que já lhe

47 “Le poème retrace l'émergence non pas d'une subjectivité, mais de la subjectivité [...] le lyrisme exprime, quant à lui, la généralité du souvenir dans ce qu'il a néanmoins de plus violemment singularisant [...]”. Sermet, 1996, p. 84.

48 Collot, 1989, p. 174; cf. Combe, 1996, p. 59; Maulpoix, 1996, p. 153.

49 Vale sublinhar que um gesto algo similar pode ser encontrado no segundo tomo de *Temps et Récit* (1984), de Paul Ricoeur, que reflete fenomenologicamente sobre a condição dos gêneros narrativos – especialmente do romance – e sua “mise en intrigue”, em contraste com a desconstrução da intriga atribuída às vanguardas e com pretensão de objetividade científica atribuída à narratologia estruturalista.

sublinhavam uma relação não controlada com a linguagem⁵⁰ e as impurezas e transbordamentos do meio heterogêneo),⁵¹ observamos que a experiência qualitativa da forma poética fala com múltiplas vozes, assume personas em variação, prolifera diálogos, transmultipersonaliza o *si*, com rimas, ritmos, imagens, metáforas, sintaxes que se falam, se escutam, se visam, ou seja, se endereçam. Mais que um “eu impessoal” neutro, teríamos algo mais próximo de um *eu em variação e transposição contínua*, cujo equilíbrio frágil e parcial se recorta desde um campo de diferenças heterogêneas. Se, nos *Cadernos* de Valéry, a busca de Narciso por um *eu* puro se revela como conflito entre o *eu* particular e Proteu – um eu múltiplo, de múltiplas existências, dimensões, histórias (1974b, p. 285),⁵² em Michaux:

Não existe um eu. Não existem dez eus. Não existe eu. Eu é apenas uma posição de equilíbrio (uma entre mil outras continuamente possíveis e sempre prontas). Uma média de “eu”, um movimento de massa. Em nome de muitos assino este livro).⁵³

Nesse campo de variações, a experiência auto-hétero-afetiva da forma poética não indicaria somente o caráter transitivo e fenomenológico da percepção e da consciência (ter consciência é ter consciência de...; perceber-se é perceber outrem...);⁵⁴ mas apontaria também para uma equivocidade crucial entre perceptos e percipientes, coisas e consciências: conforme vacilamos da escuta do ritmo à visão de uma imagem ou à compreensão de uma frase, os diversos polos

50 cf. Siscar, 2011, pp. 44-56.

51 Goldfeder, 2022, p. 215.

52 “Narcisse – La confrontation du Moi [...] avec – [...]le Protée, [...], le moi qui peut être entièrement nouveau et même multiple – à plusieurs existences – à plusieurs dimensions – à plusieurs histoires...” (Valéry, 1974b, p. 285).

53 “Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes.) Une moyenne de « moi », un mouvement de foule. Au nom de beaucoup je signe ce livre.” (Michaux, 2016, p. 152)

54 cf. Collot, 2010, p. 193.

do diferimento de si ora se personalizam, ora se coisificam. A própria consciência e o si percipiente, com isso, seriam não só “consciência *de*” ou “percepção *de*” alguma coisa, como recomenda a boa escola fenomenológica, mas também seriam elas mesmas *alguma coisa* apreendida desde uma alteridade ou diferimento da personalização do si.⁵⁵

Se assim a auto-hétero-afecção não se fecha num círculo de ipseidade, ela também não projeta o si numa dimensão antepredicativa, anterior à distinção entre sujeito e objeto, que se virasse para o mundo desde um ponto de vista fenomenologicamente depurado de particularidades biográficas e pudesse fundar a diferença entre sujeito lírico e empírico. A radicação do *eu* na experiência – ou na paisagem, ou no horizonte, retomados com vista a uma experiência renovada da figuração⁵⁶– implicaria mais do que uma encarnação que sintetizasse a unidade espaço (aqui, perto, longe) temporal (agora, antes, após) a partir das suas condições de possibilidade supostamente concretas, vivas, carnis etc. deduzidas de diferentes experimentos lírico-fenomenológicos. Desdobrando o diferir de si desde o espaçamento interior da relação do *eu* com os meios, materiais e linguagens de sua enunciação, a enunciação lírica vê-se lançada ao limiar *entre* paisagens, horizontes e espaços heterogêneos, *entre* regimes heterogêneos de predicação:⁵⁷ ou seja, não mais ponto de viragem antepredicativo entre empírico e especulativo, mas ponto de viragem entepredicativo num

55 cf. Deleuze, 1983, p. 82 sq.

56 Collot, 2010, pp. 199-203.

57 A esse respeito, vale comparar a reflexão de Collot sobre a ligação lirismo ⇔ paisagem com a de Valéry sobre a relação entre Leonardo da Vinci e o campo: enquanto o primeiro reforça a encarnação entre *eu* e lugar, como dimensão anterior à distinção sujeito ⇔ objeto, onde convergem possibilidades emanando de *cada parte* do espaço (“a costa é vista como para escalar, o campo como para ceifar, o pomar como para consumir”, 2010, p. 206), o que faz de da Vinci um artista, para Valéry, é justamente a capacidade de variar entre espacialidades heterogêneas, entre diferentes modos de ver e pregar espaços, inclusive quando se trata de uma mesma parte do espaço: dado campo é visto por um filósofo como saturado de fenômenos; um geólogo, de sedimentações rochosas ao longo de eras; um estrategista, de oportunidades estratégicas para uma

campo experimental preenhe de variações empírico-especulativas, vórtice que atrai para sua órbita – seu pleroma sinestésico – percepções, afetos, conceitos, esquemas categoriais *in fieri* – que se recortam e se encaixam, ora estruturando-se em combinações mais depuradas, ora desestruturando-se em transbordamentos recíprocos.

Na órbita desse pleroma sinestésico – tal como ele é concebido por Gabriel Catren, como coalescência singular de forças e formas em circulação nesse campo experimental empírico-especulativo – a poesia procura dar “sentido mais *moenstruoso* às palavras da tribo”;⁵⁸ ali, monstrosidade e pureza, excesso e precisão, caprichos e relaxos podem estar sempre a um passo um do outro. *Em outras palavras, o pleroma de variações empírico-especulativas é também um pleroma de variações lírico-formalistas*. Em sua órbita, encontramos – também pensada a partir de Mallarmé⁵⁹ – uma constelação que talvez ajudasse a nos orientar, à beira do naufrágio, a localizar e relacionar, sem oposições fáceis, experiências poéticas com diferentes intensidades e modos de articulação do trabalho com a forma, o imaginário e as situações de enunciação.

Na poética de Ana Cristina Cesar, veríamos assim que o trabalho teórico sobre o significante é também um dos descompassos da experiência latejando sob as alteridades interpeladas a lhes dar corpo e linguagem.⁶⁰ Quando lembramos, aliás, que a experiência auto-hétéro-afetiva da forma se desdobra por sondagens de elos de necessidade entre os planos heterogêneos da experiência poética, notamos que o olhar teórico não se reduz a controle, mas é também desejo pelo outro, e por isso tais sondagens são levadas ao seu limite transfigurador: desejo especulativo que pode assumir diferentes funções, figuras e personas

batalha; um lavrador, de imagens futuros de suores e colheitas; já o artista seria aquele que trabalha com as afinidades e tensões entre essas práticas e saberes (Valéry, 1957, p. 1303).

58 Catren, 2017, pp. 57-63, p. 193.

59 *Idem*, p. 62.

60 cf. Siscar, 2011, p. 44.

retóricas: da ironia da “primeira lição”⁶¹ às saudades partilhadas e especuladas entre poeta, pintura e artista no “vacilo da vocação”.

Dobrando e driblando as posturas extremas de Gil e Mary, o pleroma de variações suscita, como vimos na análise de “vacilo da vocação”, diferentes leituras, mantendo-as, porém, em tensão recíproca contínua, expostas à sondagem de combinações e atritos que se vislumbram, se auscultam, se sussurram diferindo-se, à vocação do vacilo e ao vacilo da vocação, conforme experimentam relações necessárias e variações possíveis entre seus tons, ritmos, imagens, sintaxes, discursos, interpelações, personas, cenas, espaços etc. Por aí, responde-se à promessa ético-política do poema, que Silviano Santiago em seu ensaio clássico já havia delineado: nem o autoritarismo de uma única leitura “correta”, nem o relativismo de múltiplas leituras estáveis, autoidênticas e particulares.⁶² Em seu lugar, porém, mais do que uma leitura anônima e singular habitando o espaço público democrático, teríamos talvez *uma* leitura a um só tempo intrinsecamente múltipla e irreduzivelmente inacabada, inominável, indeterminável porque sobredeterminada por múltiplos fatores, à esteira de uma experiência capaz de tensionar, transbordar e refinar os limites do espaço público e da democracia.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Glória Novak & Luzia Neri, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

CATREN, Gabriel. *Pleromática o las mareaciones de Elsinor*. Buenos Aires, Hekht Libros, 2017.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

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

61 Cesar, 2013, p. 16.

62 Santiago, 1986, pp. 95-96.

- COMBES, Dominique. “La référence dédoublée”. In: Rabaté, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris, PUF, 1996, pp. 39-64.
- COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d’horizon*. Paris, PUF, 1989.
- COLLOT, Michel. “De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes”. In: Alves, Ida & Feitosa, Márcia (org.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói, Editora UFF, 2010, pp. 191-217.
- DEGUY, Michel. *À ce qui n’en finit pas: Thrène*. Paris, Seuil, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la Philosophie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1. L’image-mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 1998.
- DOLAR, M. *A voice and nothing more*. Cambridge, MIT Press, 2006.
- GOLDFEDER, André. “Estrelas de Letras. Teatralidades do poema no Brasil pós-1970”. In: *eLyra* 17, 2021, pp. 199-223.
- GREENBERG, Clement. “La Peinture Moderniste”. In: *Peinture-cahiers théoriques*, n. 8-9, 1974.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*, (trad.) Izidoro Blikstein & José Paulo Paes). São Paulo, Cultrix, 1960.
- JENNY, Laurent. “Fictions du moi et figurations du moi”. In: Rabaté, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris, vPUF, 1996, pp. 99-112.
- LUCAS, Fábio Roberto. *O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry*. Tese. Universidade de São Paulo, FFLCH, 2018.
- MANIGLIER, Patrice. *La vie énigmatique des signes – Saussure et la naissance du structuralisme*. Paris, Éditions Léo Scheer, 2006.
- MANIGLIER, Patrice. “Du mode d’existence des objets littéraires: enjeux philosophiques du formalisme” in: *Les Temps Modernes*, n° 676, 2013, pp. 48-80.
- MARX, William. “Les deux poétiques de Valéry”. In: *Fabula/Les colloques, Paul Valéry et l’idée de littérature*. Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php>, 2011. Acesso em 9/12/2021.
- MARX, William. “Pureté poétique et modernité: Valéry, Maurras, Adorno”. In: Alexandre, Didier and Roger, Thierry. *Puretés et impuretés de la littérature, 1860-1940*, Classiques Garnier, 2015, pp. 291-303.
- MAULPOIX, Jean-Michel. “La quatrième personne du singulier”. In: Rabaté, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris, PUF, 1996, pp. 147-160.
- MICHAUX, Henri. *Plume: précédé de Lointain intérieur*. Paris, Gallimard, 2016

- NANCY, Jean-Luc. *À l'Écoute*. Paris, Galilée, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. "L'Excrit". In: *Alea*, mar. 2013, pp. 423-427.
- NOBRE, Marcos. O filósofo municipal, a *Setzung* e a nova coalização lógico-ontológica. *Novos Estudos Cebrap* (90), 2011, pp. 35-55.
- NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 57, 2019.
- PEDROSA, Célia. "Poesia, crítica, endereçamento". In: Kiffer, A. & Garramuño, F. (org). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014, pp. 69-89.
- PEDROSA, Célia et al. *Indiccionario contemporâneo*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.
- PHILIPSON, Gabriel Salvi & LUCAS, Fábio Roberto. "Corpo, imagem, conceito: mais de um limiar". In: *Organon*, vol. 36, n. 72, 2021, pp. 26-47.
- RABATÉ, Dominique. "Énonciation poétique, énonciation lyrique". In: Rabaté, Dominique (org). *Figures du sujet lyrique*. Paris, PUF, 1996, pp. 65-80.
- RIAUDEL, Michel. *Intertextualité et transferts (Brésil, États-Unis, Europe): réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)*. Tese, Université Paris Nanterre, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. "Singular e anônimo". In: *O eixo e a roda*, n. 5, 1986, pp. 95-105.
- SARRAZAC, Jean P. (org). *Léxico do drama moderno*. São Paulo, Cosac&Naify, 2013.
- SERMET, Joëlle de. "L'adresse lyrique". In: Rabaté, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris, PUF, 1996, pp. 81-98.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*. Campinas, Editora Unicamp, 2010.
- SISCAR, Marcos. "Apresentação". In: *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro, Editora UERJ, 2011.
- STERZI, Eduardo. "A pele do poema: a dimensão tátil da poesia dita visual" in: Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (org.). *Abordagens intersemióticas: Artigos do I Congresso Nacional de literatura e Intersemiose*. Recife, Ermelinda Maria Araújo Ferreira, 2021.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- VALÉRY, Paul. *Oeuvres tome 2*. Ed. Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers tome 1*. Ed. Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1974a.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers tome 2*. Ed. Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1974b.

WILLEMART, Philippe. *Les mécanismes de la création littéraire*. Oxford, Peter Lang, 2020.

ZULAR, Roberto. “O ouvido da serpente: algumas considerações a partir de duas estrofes de ‘Esboço de uma serpente’ de Paul Valéry”. *In: Rios, C. & Rosenbaum, Y. Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise*. Cotia: Ateliê, 2014, pp. 213-229.

NO CÉU NÃO TEM PORRA DE LUA NÃO TEM PORRA DE NADA CACETA QUE MERDA

Tina Zani

INTERIOR. DIA OU NOITE. Trilha sonora ao fundo: o vento, algumas trovoadas e uma voz feminina.

I AM GOING TO PASS around in a minute some lovely, colorful spools of thread. Num minuto vou passar para vocês vários carretéis de linha belos e coloridos. Por favor passem uns para os outros. Passem, passem. Agora com as mãos, ao caso, apanhem um carretel. Vermelho, laranja, amarelo, verde, azul-claro, azul-escuro, lilás... vão passando, vão passando. Temos carretéis para todos.

Meus amigos, reparem no corpo no chão. Como todos podem ver, não há nenhuma peça de roupa, nenhuma roupa, nenhuma calça. Não, meus amigos. O corpo contém apenas... uma sunga. Reparem. Vamos, vamos. Todos têm um carretel? E agora, atenção. Com os dedos – um momento enquanto pego meu carretel – com as pontas dos dedos, cuidadosamente... ponham o carretel inteiro dentro da boca. Isso mesmo, meus amigos. O carretel vai dentro da boca. Vão pondo, vão pondo.

A primeira coisa que faremos, por cima do corpo todo, é – adivinhem – espalhar a linha que puxamos de dentro da boca. Puxem, puxem. Não, meus amigos, o carretel não deve sair da boca, apenas a linha. Ei-la. Coisa fina. Continuem a puxar. E aliás ia me esquecendo de dizer, podem e devem cobrir o corpo todo.

Reparem nesses bolinhos coloridos de linha. Este aqui, por exemplo, ou este outro. Reparem. Estão vendo? Ali, meus amigos, vejam, gotinhas brilhantes. Podem olhar, podem olhar, há baba neles. Vão puxando, vão puxando, sim, meus amigos, vão puxando até acabar a linha. A maioria já está acabando mesmo.

Com licença. Eu preciso sair, não volto. Mas antes de sair quero o sopro. Deixem aqui, no espaço desse molde.

1. OLHOS POR OLHOS

O texto introdutório a este artigo se apropria do poema “epílogo”, de Ana Cristina Cesar,¹ e o transporta para a ação da “Baba antropofágica”,² proposição da “arte relacional”³ criada por Lygia Clark. A partir desse emaranhar de fios e de corpos textuais entre Cesar e Clark, arrumo o palco e inauguro a cena para duas questões que me interessam discutir na escrita de Ana C. a partir do viés do corpo, quais sejam, a obra como um molde a ser preenchido e o ato de ler como uma ação de puxar fios.

O poema tem um corpo e, como corpo, tem materialidade, interação, mobilidade, forma, sentidos. Em torno do corpo do texto gravitam os corpos de seus leitores-amantes se relacionando com a obra. Este artigo se dedica a olhar os corpos. Mas a linguagem é sempre insuficiente para explicar o que se realiza no corpo com a língua.

2. OS SOVACOS E OS PEZINHOS: A VOCÊ CABE O SOPRO (E A LUYA?)

“Baba antropofágica” é uma obra que consiste em reunir pessoas em torno de um corpo, normalmente despido e estendido no chão, e propor que enfiem um carretel inteiro de linha de costura na boca para,

1 Cesar, 2013, pp. 72-74.

2 Cesar, 1973.

3 Termo de Nicolas Bourriaud, refere-se a produções da arte contemporânea que buscam “abrir alguma passagem, por em relação níveis de realidade distanciados uns de outros” através de experiências sensoriais e comportamentais que possibilitem “novas formas de estar no mundo”. (Pedrosa *et. al.*, p. 108).

então, debruçarem-se sobre o corpo, puxando e desenrolando a linha, de maneira a distribuí-la sobre ele, cobrindo-o de um emaranhado colorido. O fato de se debruçarem, bem como o tamanho e o movimento do carretel girando dentro da boca, causa um aumento na produção de saliva, embebendo a linha e fazendo com que baba escorra sobre o corpo no chão.

Em um vídeo no canal do YouTube da artista, Jards Macalé, músico e amigo pessoal de Clark, após ter ocupado o lugar do corpo estendido no chão durante uma apresentação dessa obra, conta:

Vai-se fazendo um emaranhado em torno de você e os sons das pessoas – cada um tem um som de puxar, tem alguns que têm um som interno da boca [...] e é bom demais, a sensação é gostosa [...], uma rede de proteção, estranho isso, não só proteção, como entra no corpo.⁴

Trata-se de uma experiência corpórea, em que substâncias alheias – o líquido segregado pelas glândulas da boca de outras pessoas – são babadas, depositadas sobre a superfície do corpo no chão, num ato que simula a antropofagia – já que a saliva é a substância que dá partida à digestão. O corpo estendido sob os fios coloridos é envolto em substância digestiva tanto quanto a substância digestiva é assimilada por esse corpo, como menciona Jards Macalé em seu relato: “estranho isso, não só proteção, como entra no corpo”.

Nessa obra, assim como em outras tidas “relacionais”, a artista – seu corpo, sua presença – é prescindível. Lygia não precisa e nem tem a intenção de estar para que a ação aconteça. Ela é apenas a propositora do movimento, a pessoa que apresenta um molde a ser preenchido, que ganhará vida, tomará corpo, na ação dos participantes. Durante a realização de “Baba antropofágica”, ainda que Clark estivesse presente,

⁴ Transcrição de trecho do depoimento de Jards Macalé.: Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=r42tfsD0DKY>> (7'19" a 7,56"). Acesso em 2/7/2022.

o espaço de seu corpo artístico passaria a ser ocupado por outros corpos, suprimindo a sua ausência. “Somos o molde, a você cabe o sopro”, afirmava Clark.

A respeito de “Baba antropofágica” e de acordo com a própria artista, os participantes “primeiro sentem que estão puxando o fio para fora, em seguida, eles começam a perceber que estão puxando suas próprias tripas”⁵, pondo suas entranhas para fora e derramando-as sobre o corpo do outro.

Seis anos depois de “Baba antropofágica”, em 1979, Ana Cristina Cesar publicaria, de forma independente, *Cenas de abril* e *Correspondência completa*, seus dois primeiros livros. *Luvas de pelica*, impresso na Inglaterra, viria logo depois, em 1980, seguido de *A teus pés* (Brasiliense), em 1982.

Com uma escrita na qual a interrupção é “um elemento importante”,⁶ usando artifícios da correspondência e do diário, Ana Cristina Cesar parece querer entranhar o íntimo, aquilo que é da ordem da confluência, do hálito sussurrado na boca alheia enquanto engolido pelos próprios pulmões.

Na arte poética de Ana Cristina, você é tão imprescindível quanto eu. Não há molde aguardando um sopro. A luva que eu uso é a mesma que você veste, pelica, e o corte é perfeito.

3. COCEIRA NO HÍMEN: A INTIMIDADE VENTILADA E A ESCRITA FEMININA

Em artigo de 1982 para o Folhetim, do jornal *A Folha de São Paulo*,⁷ no qual comenta *Os caminhos do conhecer*,⁸ da escritora Angela

5 Depoimento de Clark transcrito em Google Arts & Culture. Disponível em <<https://artsandculture.google.com/asset/cannibalistic-slobber-lygia-clark/6wEmkZ5VXQnM8A>>. Acesso em 2/7/2022.

6 Siscar, 2011, p. 12.

7 Cesar, 2016, pp. 275-283.

8 Melim, 1981.

Melim, a autora se questiona “Angela virou homem?” para, mais à frente, justificar-se:

É desajeitada a minha pergunta, admito. Mas quero ver por que foi que perguntei assim. Desde 1974 que venho lendo Melim à medida que seus livros aparecem. E entre um poema e outro, aprendi a ouvir uma prosa de voz íntima, que fala como quem conversa intimamente com um interlocutor, que se apegua às exclamações e aos murmúrios da intimidade, e que pede emprestado da conversa a despreocupação com a continuidade lógica e com a sintaxe rigorosa, desobedecendo às regras de desenvolvimento expositivo, à mercê de toda sorte de interferências meio fora de controle, de associações meio súbitas, de interrupções e parênteses que quebram às vezes irremediavelmente as primeiras seqüências.⁹

Ana Cristina Cesar se surpreende com a nova prosa “engravatada” de Angela Melim e, no subtítulo “Linhas cruzadas”, descreve o que seria uma escrita feminina: de voz íntima, sem preocupar-se com a continuidade lógica, meio fora de controle, ao pé do ouvido; linhas cruzadas, como as interferências que um canal de transmissão causa em outro.

“Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem”,¹⁰ afirma Cesar e repete, na mesma página: “Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansada de ser homem”, e em sua minibiografia, ao final de *Correspondência completa*: “A seguir: *Estou cansada de ser homem*”.¹¹ Ana Cristina está cansada de ser homem. Por isso repara em Melim e em sua nova escrita “disciplinada”, “sóbria”, “monocorde”?

A escrita feminina produziria um efeito da ordem do rastro, da evidência, do vestígio – “é que na literatura de todas as épocas, quando uma mulher escreve, emerge uma espécie de consciência feminina”, Ana Cristina Cesar cita Sylvia Riverrun, e continua “Mulher raramente

9 Cesar, 2016, p. 276.

10 Cesar, 2013, p. 32.

11 *Idem*, p. 51, grifo da poeta.

deixa de escrever ‘como mulher’, e mesmo quando isso ocorre vem uma outra mulher por cima, uma leitora enfurecida, anos depois e estranhamente a lê como mulher”.¹² Para Sylvia, a escrita feminina traria um indício de presença, do cruzamento de corpos – em certo lugar, em certo momento.

Por outro lado, tal escrita não diz respeito simplesmente a uma coisa de mulher – embora o fato de haver uma mulher protagonizando essa escrita seja de total relevância, pois não se trata, aqui, de apagar a figura feminina. Aliás, em Ana Cristina Cesar, nada se trata de apagamento, ao contrário, a presença, o comparecimento, é imprescindível e parte significativa de sua poética. O fato é que estamos lidando com uma questão textual, que carrega características próprias, identificadas como femininas, e que podem vir tanto de uma mulher quanto da “porção mulher” de um homem, ou de alguém de outro gênero.

Podemos dizer que a escrita de Ana Cristina Cesar é feminina?

Ela certamente tem aquela voz muito próxima, o corpo perto do corpo, a boca encostada no ouvido. Ela se abre e se oferece à intimidade e à relação com o outro, no outro e em si mesma, “indisciplinada”, em curvas lisas e quebrando regras (de texto, de poesia, de decoro, de comportamento). Ela demanda, sem exigir, um corpo que a aprecie, que se ajuste ao seu próprio corpo. Como uma luva. Ela não abre mão de nenhum corpo – especialmente, do corpo da poeta –, do contato pele a pele, pois é no movimento dos corpos que a poesia de Ana Cristina Cesar se constrói. As vozes se combinam: a voz da poeta, a voz do texto, a voz do sujeito poético e a voz de quem pega na mão o texto ou, melhor ainda, a voz de quem pega na mão *do* texto e com a outra mão desliza a palma nas curvas de seu corpo.

12 *apud* Cesar, 2016, p. 282.

4. DESCOLAR A PELE: O CORPO QUE DÁ TEXTO À VOZ DA POETA

Se a voz da poeta não desaparece, é o texto que lhe dá corpo e é no texto que o corpo se dá, sem pudor, sem se dissolver no meio nem se homogeneizar com outros corpos.

Os sentidos do texto, e no texto, se aguçam porque a poesia de Ana Cristina Cesar é um espaço movente: move e se move, como o espaço líquido das ideias de mar, de oceano, de rio, de fluido corporal, tão caros à poeta. Sua poesia está em movimento no tempo e nas relações que ela implica, de maneira que, conforme anotação da própria autora¹³ parafraseando Octávio Paz,¹⁴ “o poema não representa: apresenta”.

Se o poema não representa é porque não é imagem, nem imitação, nem símbolo de algo externo, separado de si. Não lida com, nem contém, pontos estáveis, firmes e imóveis. Em vez disso, o poema põe em contato, põe ao alcance da percepção, mostra(-se), exhibe(-se), leva algo à presença de algo mais, faz(-se) conhecer, submete(-se) à apreciação, revela(-se): ou seja, apresenta. Não há certezas nem verdades fixas no poema porque ele (se) imprime movimento. Por isso “é sempre mais difícil ancorar [fixar] um navio no espaço”, porque o poema é a passagem e o passar, a distância e o distanciar, o estar junto e o juntar. É essa substância lubrificante, um tipo de colágeno que ocupa os espaços de dentro do corpo e os espaços entre corpos; um colágeno que também circunda o texto e facilita seus movimentos, sejam eles internos, externos ou transcendentais, em uma dimensão de tempo não linear que modifica, isto é, des-forma e re-forma corpos. É vão, oco e espaçoso, ao mesmo tempo vulgar, meio-bruxo meio-fera, malandro, bicha, bem viado, vândalo, talvez maquiavélico, um pouco burro.

13 De acordo com Annita Costa Malufe em seu *A Poética de Ana Cristina Cesar* (p. 46), Ana C. teria feito essa anotação na página de rosto de seu exemplar de *Signos em rotação*.

14 “O verso (...) não representa, mas apresenta. Recria, revive nossa experiência do real” (Paz *apud* Malufe, 2006, p. 46).

Daí que, de tanto olhar (o corpo de um poema, por exemplo), perde-se de vista (o que não seja corpo). De tanto olhar até perder de vista, sente-se o sangue nas gengivas. Há um paradoxo entre transbordar (ultrapassar as bordas do desejo de representar o real) X comportar/ CORPOrtar (uma produção de significação). Tem algo no espaço do poema, no corpo do texto, que dá ao CORPOrtador o direito da viagem e do trânsito, por vias úmidas, escorregadias, pois “as palavras escorrem como líquidos/ lubrificando passagens ressentidas”.¹⁵ Como um buraco negro no cosmos, o corpo do texto é uma região do espaço-tempo com campo gravitacional próprio e um horizonte de eventos que tem efeito sobre o destino e as circunstâncias do que o penetra.

E se o princípio físico da impenetrabilidade da matéria garante que dois corpos não podem ocupar, ao mesmo tempo, o mesmo lugar no espaço, a poesia de Ana Cristina Cesar desafia essa lei. O corpo se torna, ele próprio, o caminho, tanto para dentro do texto (em um movimento do corpo da poeta) como para fora dele (com efeitos no e do corpo do leitor) como internamente (compondo o corpo do texto). Seja como um recurso de sedução ou como o objeto de desejo ou ainda como o ponto de chegada, o corpo é o espaço, o lugar onde o texto se realiza e onde a voz se manifesta, sonora, por meio dos pulmões e da laringe e da mão que escreve o texto ou dos olhos que o olham, de maneira que me parece que esses corpos (do poeta, do poema, do leitor) se combinam, que eles se CORPOrtam, cruzando suas linhas, fluidos e baba, sem, no entanto, se dissolver.

Há nos corpos CORPOrtados um movimento que é ao mesmo tempo textual e corporal, implícito no mesmo termo (corpo), no mesmo tema (o corpo), no mesmo tom (corpóreo), no mesmo lugar (no corpo). Como se o corpo fosse um trançar de fios ou um entrelaçar de elos pendulando entre o dentro (do texto) e os foras (poeta, leitor) num

15 Cesar, 2013, p. 198.

mesmo endereçamento. O corpo, assim, a meu ver, aparece revestido do endereço, e a abordagem textual – o corpo do texto – e a abordagem corporal que a poeta acessa, de certa forma, fazem o corpo dar texto à voz de Ana Cristina Cesar.

É no corpo que as instâncias do texto criam intimidade – encontram-se, cruzam, transam. Remetente, endereço, endereçamento, destinatário; carta, diário íntimo, confissão, você, eu, Gil, Mary, querida, meus amigos e todos os Augustos.

“Então, creio que, ao dar ênfase ao corpo ou à letra, ao segredo da intimidade, a poesia de Ana C. proponha indiretamente uma referência ao problema da destinação, àquilo que se constitui como *endereçado* a um outro, na perspectiva de um outro”, propõe Marcos Siscar¹⁶ quando pensa sobre um poema de *Inéditos e dispersos*.¹⁷ Destaco esse recorte de seu contexto – que segue aprofundando e desenvolvendo conceitos trazidos à luz nesse trecho e no pensamento crítico que o envolve – para, ao mesmo tempo, concordar e trans-cordar: a poesia de Ana Cristina Cesar propõe uma referência à questão da destinação, mas, a meu ver, é preciso enfatizar que essa “preocupação” (se podemos chamar assim) com a destinação é, como coloca Siscar, indireta. O que me parece ser essencial em sua escrita é a questão da co-incidência de diferentes corpos ao mesmo tempo e no mesmo lugar. Embora possamos, ao ler criticamente a poesia de Ana C., perceber que há, em torno de tudo, uma questão sobre a destinação, creio que o que está em jogo diretamente é o encontro dos corpos, a baba no corpo do texto. Assim, embora o texto aparentemente esteja “*endereçado* a um outro, na perspectiva de um outro”, o que a poesia de Ana Cristina Cesar parece propor é que esse “outro” não esteja na posição de outro, não se perceba externo e destinatário, mas que se perca de vista e se CORPOrte para a poesia. O

16 Siscar, 2011, p. 39, grifo do autor.

17 Cesar, 2013, p. 282.

texto precisa ser tomado – isso é intimidade. É preciso penetrá-lo como se penetra um corpo, beijá-lo, lambê-lo, chupá-lo.

Beijar, lamber, chupar um corpo são manifestações de graus diferentes de intimidade, mas sempre pressupõem uma intimidade, do contrário tais atitudes seriam abusadas, um tipo de violação. A intimidade é a condição para que corpos diferentes se aproximem, se toquem, se relacionem estreita ou visceralmente. Trata-se de uma conexão de duas vias, baseada na sintonia, na aceitação e na inclinação mútuas. A poesia de Ana Cristina Cesar se inclina na direção de criar intimidade, isto é, ela se mobiliza para atrair, em retorno, uma mobilização necessária à realização, isto é, à operação do poema.

E, nesse sentido, considero que a escrita de Ana C. é uma escrita de corpo feminino, que exerce o direito à sensualidade porque conta com a responsabilidade do corpo mobilizado de se tornar íntimo. Em outras palavras, o corpo mobilizado tem que, ao mesmo tempo, ceder e conceder de maneira a não violar, pois trata-se de uma poesia que transborda, sem perder de vista seus limites (de ser texto). Essa relação entre o poema, corpo que mobiliza, e os corpos que são mobilizados (aqui inclui o corpo da poeta) vai criar uma intimidade que é própria do poema. Não se trata de uma intimidade externa ao texto, um decalque da vida real, mas sim de algo que surge na relação interna, que acontece no texto:

Agora nessa conversa, nesse pacto aqui nosso, eu puxei que a gente pode cair que nem um patinho na armadilha da intimidade, achar que estou revelando minha intimidade ou escondendo minha intimidade e não é isso, sabe? [...] Ler é meio puxar fios, e não decifrar.¹⁸

Assim, creio que a intimidade, em Ana Cristina Cesar, não está em questão no poema, mas que ela é a própria questão da construção

18 Cesar, 2016, p. 301.

poética dos textos de Ana Cristina Cesar. A intimidade se ergue do texto por causa de sua capacidade mobilizante. Ela não é real, embora possa ser experimentada. Porque, no fim das contas, “um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos, ele não...”¹⁹

5. ATÉ OS OSSOS ESTALAREM: PUXANDO OS FIOS DO TEXTO

Se ler é puxar fios, puxar o significante, proponho, um exercício: vamos puxar.

Ana Cristina Cesar dá o pontapé inicial: “Histérica... inclusive *histero* quer dizer ‘útero’, palavra grega. Quer dizer, mulher é aquela que histeriza o tempo todo, aquela que joga no corpo, aquela que fala com o corpo”.²⁰

Comecemos puxando os fios do próprio “puxar”: podemos, por exemplo, seguir a linha (a entrelinha, de acordo com Ana C., é mistificação, mas a linha existe mesmo) do trazer algo para si – ler é trazer algo (ou alguém) para si, para perto de si; ou a linha do provocar – ler é provocar algo (ou alguém); ou, ainda, a linha do fazer desencadear ou do transportar.

O texto, para Ana Cristina Cesar, é materialidade. É físico e tateável. É o trazer para o corpo, e ler e falar a partir dele.

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio.²¹

¹⁹ *Idem*, p. 303.

²⁰ *Idem*, p. 310.

²¹ Cesar, 2013, p. 206.

O poema acima está em *Inéditos e dispersos*, que, publicado postumamente e sem a “mão ordenadora” da poeta, reúne, conforme Armando Freitas Filho na Apresentação de *Poética*, textos “arrancados de quatro caixas de papelão deixadas aqui em casa por seus pais atendendo à ordem expressa” de Ana C.

Lemos. E enquanto lemos, puxamos os fios do significante, provocamos, desencadeamos, trazemos para perto.

Lemos. E de tanto ler, o corpo se revela: os seios, as tetas, os bicos. O processo é semelhante ao perder de vista o texto para sentir o corpo, sentir o filete de sangue escorrendo nas gengivas.

Há uma convergência entre meus seios / meus textos, concentrarme / escondê-los, seus bicos / essas letras, folhas deste álbum / tetas dos poetas. Os seios da poeta são também os meus seios, e também são os textos, ou as tetas de outros poetas (que alimentam o texto) – a confluência se dá na intimidade construída pelo poema, no envolvimento, na convivência estreita desses corpos no texto e nas relações que ele cria.

Leio e, enquanto leio, minha intimidade (meu seio) está em jogo – desprotegida, exposta.

Mas afinal, quem lê? De quem é o corpo que ocupa o lugar da pessoa que lê? Da poeta ou meu? Que intimidade é essa que está em jogo? Essa ambivalência puxa outro fio, no sentido da congruência entre ler e escrever – escrever também é ler (o que eu escrevo, o que outros escrevem) e ler é escrever, é puxar para si a responsabilidade dos sentidos do texto. Assim, em Ana Cristina Cesar, ler é tomar uma decisão sobre a questão da intimidade e assumir o corpo-a-corpo, a mão pousada e deslizando sobre a pele da autora, conforme instruções da própria poeta – “Tua mão que desliza / distraidamente? / sobre a minha

mão”.²² O ato de ler traz em si a habilidade de negociar, de harmonizar interesses distintos. Ler, como escrever, é decidir.

6. HORA DE CAGAR, OU FIM DE PAPO

Para Ana Cristina Cesar, em sua poesia e “em poesia, em geral, não existe entrelinha”,²³ não existe mistificação. O que há é a materialidade, é o corpo do texto.

A proximidade que vejo entre a poesia de Ana C. e a “Baba antropofágica” de Lygia Clark é antagonica. Enquanto a obra de Clark é um molde, um espaço a ser ocupado, Ana C. é relação entre corpos que se encontram num mesmo corpo.

É no corpo do texto que a intimidade desponta. É ele, esse espaço movente e mobilizador, o lugar do encontro. É ele esse organismo de palavras líquidas que lubrificam passagens e que desejaria ser algo mais do que simplesmente texto. Os fios, as linhas que puxamos, são as linhas reveladas por ele, puxadas de seu corpo, e virão sempre empapadas da baba de quem o penetra – a poeta, outros textos, os poetas que alimentam o texto, você, eu.

*Existe, de repente, uma consciência trágica: texto é só texto,
nada mais que texto. Que tragédia!*
Ana Cristina Cesar

²² *Idem*, p. 106.

²³ Cesar, 2016, p. 299.

REFERÊNCIAS

- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MELIM, Angela. *Os caminhos do conhecer*. Florianópolis: Editora Noa Noa, 1981.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 46 *apud* MALUFE (2006).
- PEDROSA, Célia *et. al.* (Org.). Endereçamento. *In: PEDROSA, Célia et. al.* (Org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. pp. 97-121.
- SISCAR, Marcos. Apresentação. *In: CESAR, Ana Cristina. Ana Cristina Cesar, por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2011. Coleção Ciranda da Poesia.

MEU CORPO É UM IMPEDIMENTO PARA O AMOR? ANA CRISTINA CESAR LEITORA DE AUGUSTO DE CAMPOS

Nicollas Ranieri de Moraes Pessoa

Na última edição do livro *Invenção*,¹ que reúne tanto os poemas de Arnaut Daniel e Raimbaut D'Aurenga coligidos em *Mais provençais*, publicado inicialmente em 1982 pela editora Noa Noa, quanto uma seleção de Dante Alighieri e Guido Calvacanti, Augusto de Campos inclui uma nota complementar que serve de balanço às suas traduções dos poetas provençais. Ela apresenta pelo menos duas reações que indicariam um certo estado de coisas na vida cultural do país. A primeira reação, negativa, seria sintomática de uma atitude própria da vida universitária. Trata-se da avaliação realizada por Yara Frateschi Vieira que coloca em xeque as escolhas de Augusto de Campos por meio das convenções da poesia da época e do sentido que determinados versos teriam no contexto medieval. Em contraposição aos senões colocados por Frateschi, Campos recorda a “calorosa recepção” oferecida por Ana Cristina Cesar na resenha “Bonita demais”, a propósito do livro *Mais Provençais*, publicada pela poeta na revista *Leia* em julho de 1983. Campos não apenas menciona a resenha, como a transcreve na íntegra em sua nota. Em alguma medida, o que está em jogo é uma provocação: Augusto de Campos enfatiza o interesse de uma poeta que se transformaria em um nome relevante e celebrado para questionar a indisposição de certa crítica universitária com o trabalho dos poetas concretos. Mais que isso, o gesto do autor de *Viva Vaia* coloca em jogo

¹ Campos, 2021.

uma questão mais grave para a compreensão da poesia brasileira das últimas décadas do século XX. A saber, a relação entre a sua própria geração – a da plataforma de vanguarda da década de 50 – e a geração tradicionalmente identificada com a poesia marginal dos anos 70. De certa forma, embora reconheça o “preconceito contra o formalismo ‘concretista’”² presente nos textos críticos de Ana Cristina Cesar, Augusto de Campos desencava uma aproximação amistosa entre Cesar e a herança da poesia concreta. Um lugar em que se estabelece não a recusa ou a oposição, mas a afinidade. Para isso, em outra provocação, Campos colhe da *Correspondência incompleta de Ana Cristina Cesar* uma referência ao seu nome:

Encolhido em outros livros entre referências esparsas, está o pedido feito por Ana Cristina à crítica litero-sociológica Heloisa Buarque de Hollanda, sua amiga, para lhe dar o meu contato, expressando seu interesse em fazer um curso de tradução comigo [...] Claro que Heloisa, sempre hostil e omissa em relação aos abomináveis “poetas concretos”, não a animou nem lhe passou o contato desejado. Boicotou-o simplesmente.³

O modo como Augusto de Campos explica a falta de uma eventual troca mais profícua e extensa, também proporcionada pela morte precoce da poeta, faz supor uma interdição: aquela colocada entre concretos e “marginais” sobretudo por meio da “cena” de que participava Ana Cristina Cesar – ou, nas palavras de Augusto de Campos, por seus “mentores e colegas”.

Descontados os acidentes pessoais, a nota de Augusto de Campos nos confere a oportunidade de retornar aos textos críticos de Ana Cristina Cesar como forma de oferecer contornos mais nítidos à oposição que se estabelece entre a poética de Cesar – ou de sua geração, se quisermos – e a dos poetas concretos. Como se sabe, a geração dos

2 Campos, 2021, p. 176.

3 *Idem*, pp. 175-176.

anos 70 é tradicionalmente explicada por meio de sua diferença em relação às tendências anteriores, marcadamente a partir da clivagem em relação à poética de João Cabral de Melo Neto e a da poesia concreta, que ocupariam um lugar hegemônico na produção desse momento. Nesse sentido, a apresentação de Heloísa Buarque de Hollanda à primeira edição da antologia *26 poetas hoje* fornece desde logo o dispositivo crítico que justifica a pertinência dessa nova geração no panorama geral:

No plano específico da linguagem, a subversão dos padrões hoje dominantes é evidente: faz-se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário⁴

Não por acaso, essa é também a forma como Ana Cristina Cesar procura identificar a novidade da poesia que emergia nesse momento. Em uma única palavra: “anticabralina”. Nesse sentido, gostaria de propor um recuo. Em que medida se dá esse movimento de desrepressão contra todo um esforço de construção e rigor? Para além da necessidade de afirmação da geração seguinte em oposição à anterior, como esse conflito se dá em sua dimensão mais propriamente crítica? Poderíamos dizer que esse debate diz respeito a um lugar decisivo da poesia contemporânea: o “esquema rígido”, como afirma Marcos Siscar, resultado do

cisma da oposição entre a poesia concretista, semiótica, tecnológica, formalista de um modo geral, e a poesia do cotidiano, a poesia que busca inspiração na língua e na cultura popular, marginal editorialmente, crítica no que concerne ao papel conservador da modernização no Brasil.⁵

Inicialmente, gostaria de colocar em primeiro plano dois textos de Ana Cristina Cesar dedicados à prática tradutória de Augusto de

4 Hollanda, 2021, p. 27.

5 Siscar, 2010, p. 153.

Campos: “Bonito demais”, a resenha mencionada pelo poeta concreto em sua nota, incluída em *Escritos no Rio*, e um estudo, “Bastidores da tradução”, incluído em *Escritos da Inglaterra*. No primeiro texto, Ana Cristina Cesar enfatiza a “beleza” do livro *Mais Provençais*, publicado em edição limitada e sob a forma de álbum. É por meio do artesanato e da competência gráfica da publicação que o livro começa a impressionar a poeta para então a capturar para um problema sensível: a questão da tradução. De um modo geral, o anúncio de que o material em mãos “é de rara eloquência e pede homenagem”⁶ dá o tom da resenha como um todo. O que está em causa é o elogio à intervenção de Augusto de Campos, que, de acordo com a autora, é “tradutor admirável, que sabe combinar a competência do *scholar* à consciência da tradução como ato (também) político”.⁷ É possível sugerir que o entusiasmo se dá com algo que é lícito chamar de “acabamento” em todos os níveis. Ele se refere à perícia do tradutor, de suas escolhas e do “primor gráfico” da edição. Além disso, se impõe o que a autora considera como uma urgência, no que acompanha *pari passu* a vocação dos poetas concretos: a ideia de que “traduzir poesia, como diz Augusto de Campos (e agora num tom menos estrito e didático do que antes, quando Pound parecia presidir a fúria nossa contra o “subdesenvolvimento cultural”), não é exercício de divulgação; é sim um modo de ler criticamente a obra”.⁸

Já em “Bastidores da tradução”, encontramos divergências sensíveis que dizem respeito não apenas à prática tradutória de Augusto de Campos mas ao projeto da poesia concreta como um todo. Dito de outro modo: é por meio da tradução, atividade privilegiada no projeto concretista, que se revelam, para Ana Cristina César, as questões-chave para a compreensão da herança da poesia concreta. No texto, a autora procura comparar dois projetos de tradução: o de Manuel

6 Cesar, 2016, p. 290.

7 *Idem, ibidem.*

8 *Idem*, p. 291.

Bandeira e o de Augusto de Campos. O que está em jogo na avaliação de dois projetos tão distintos é o significado dessa militância cultural, o que essas práticas revelam a respeito da atitude geral relacionada com os problemas da tradução de poesia e o que esses dois escritores pensam sobre a tradução de determinados textos num contexto social definido. Vale ressaltar que, nessa comparação, Ana Cristina Cesar se vale do livro *Verso Verso Controverso*, publicado por Augusto de Campos em 1978, que conta com uma amostra variada da poesia de todas as épocas que inclui os poetas provençais, os poetas metafísicos ingleses e a antipoesia do simbolismo. Para Cesar, diferentemente de Manuel Bandeira, o poeta concreto pretende guiar o leitor. Haveria um esforço didático que possui em Ezra Pound um nome tutelar. Trata-se, antes, de oferecer ao leitor o que deve ser estudado, o lugar “onde está oculto o tesouro” (Pound) e prestar, desse modo, um favor ao estudante ansioso. Augusto de Campos é apresentado sobretudo como um professor que demonstra uma atitude explicitamente política no interior de uma luta ideológica. Não menos importante, para Cesar, é o fato de que o contexto de um país subdesenvolvido oferece condições específicas para esse tipo de militância. Desse modo, ela percebe uma ausência de auto ironia no gesto de Augusto de Campos – como se ela pudesse trair a missão civilizadora. Se a admiração reaparece aqui, é para ressaltar que Augusto de Campos explicita seus princípios e tem consciência do impacto do seu trabalho na cultura brasileira. De acordo com Ana Cristina Cesar, ele “Reflete sobre a sua prática em termos do efeito crítico *contemporâneo* que causará”.⁹ Na tentativa de descrever o programa do poeta concreto, a autora ressalta a irreverência temática, a “tecnologia” poética, ou artesanato formal rigoroso, o significado intencionalmente “obscuro” ou “difícil” e a preferência pela poesia mais intelectual, em oposição à de tipo emocional. A partir disso, revela-se

⁹ *Idem*, p. 455.

com mais intensidade a objeção. Para Ana Cristina Cesar, “Augusto de Campos parece rejeitar a questão do tema, a figuração, as sensações sentimentais e as associações tiradas do texto”.¹⁰ Ele “nos leva a evitar o envolvimento com o texto, os sentimentos, a entrega – objetos obscuros provindos do desejo”.¹¹

Mais do que oferecer contornos à espécie de tradução que Augusto de Campos realiza, Cesar explicita uma posição a respeito da poesia concreta e de sua inserção na cultura brasileira. Nesse sentido, de acordo com Ana Cristina Cesar, o legado concretista orbita a contradição entre “figuração” e “abstração” e sua teoria é mais interessante do que a sua prática – o ponto alto de todo o programa concretista, no entanto, residiria justamente em suas traduções. Extraídos do vocabulário das artes visuais, esses termos, na discussão de Cesar, pretendem capturar qualidades distintas do trabalho poético. Por figuração, entende-se sobretudo o nível temático e seus desdobramentos – as já mencionadas “sensações sentimentais [...] e associações tiradas do texto”.¹² A abstração, por outro lado, aparece como uma consequência do próprio projeto concreto. Em alguma medida, o que está em jogo é a desarticulação sintática promovida pela poesia concreta e sua tendência não discursiva. É justamente um outro modo de encarar o significado do texto: não como algo que está dentro ou fora da estrutura, mas a própria estrutura. Está em questão a tendência dos manifestos de primeira hora da poesia concreta de colocar o problema da expressão em um lugar secundário. Cesar ignora, entretanto, que, no contexto mais geral das artes, o termo “concreto” surge como uma divisa tanto em relação à abstração quanto em relação à figuração. A palavra “figuração”, nos textos dos concretos, aparece sempre associada ao estímulo “fisionômico”: alguma coisa que participou do processo

10 *Idem*, p. 461.

11 *Idem*, pp. 461-462.

12 *Idem*, p. 461.

que levou à poesia concreta, mas ainda está longe de representar o isomorfismo e a organicidade dos poemas da fase ortodoxa. Em poucas palavras, a tentativa de emular visualmente o objeto que serve como tema do próprio poema, como é o caso dos *Caligrammes* de Apollinaire. Já a abstração, no discurso da poesia concreta, provavelmente aparece em outro lugar: nas tentativas – consideradas irracionais – da poesia moderna de abandonar o plano referencial em contraste com o projeto concreto de forjar relações lógicas consistentes. A forma como Ana Cristina Cesar organiza o problema, no entanto, é relevante. Indica uma tomada de posição que possui consequências para a intervenção poética de uma autora que parece se esclarecer a partir do que a poesia concreta, especialmente em sua fase geométrica, recalca. A avaliação de Cesar, quando realiza um notável recuo diante do racionalismo mais extremado da poesia concreta, encontra eco nas palavras de um crítico contemporâneo como Eduardo Sterzi:

Essa subjetividade incorpórea e despojada de experiência fez uma de suas últimas grandes aparições no auge geometrizar e combinatório da poesia concreta – que corresponde, assinala-se, a uns poucos anos da produção dos poetas do grupo Noigandres, mas que forneceu o padrão a partir do qual suas obras, em alguma medida, são lidas e avaliadas até hoje¹³

Como se vê, o movimento de Ana Cristina Cesar em direção aos concretos se dá pela tradução e a própria poesia concreta é vista como uma forma de tradução em termos mais amplos. Seu interesse está sobretudo nos mistérios da tradução, no que é capaz uma tradução. Não se trata apenas de sua realização técnica, mas do modo como a tradução circula e interpela o leitor. Por fim, neste roteiro, seria preciso incluir um texto que, a meu ver, explicita o curto-circuito na leitura que Ana Cristina Cesar realiza da poesia concreta: um texto que poderia

13 Sterzi, 2021, p. 89.

servir de prolegômenos a uma teoria da tradução empreendida pela poeta. Trata-se de “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”¹⁴, incluído em *Escritos no Rio*. A autora joga com a forma cinematográfica (“take 1 e 2”, “setting”, “script” e “plot”) para nos apresentar sua reação a um disco: o *Cinema Transcendental*,¹⁵ de Caetano Veloso. Alguma coisa acontece quando Ana Cristina Cesar vê o poema de John Donne traduzido por Augusto de Campos na voz de Caetano Veloso:

Quando Caetano canta Donne, só para mim, naquela biblioteca-filmoteca-disco, passa um filme, um filme não, um documentário inglês da BBC sobre John Donne, que diz que Augusto podia traduzir mas Caetano não podia cantar outra coisa senão essa elegia especialmente cintilante; e que diz que Donne escreveu essa elegia ou parte dela para o Caetano cantar para mim, e não outros poemas, ou parte deles onde meu corpo é um impedimento para o amor. Meu corpo (meu imaginário) é um impedimento para o amor?¹⁶

Inicialmente, a autora identifica duas políticas da tradução, dois modos de “importação” do texto literário. O primeiro desses modos seria o “missionário-didático-fiel”.¹⁷ Trata-se do gesto de introduzir determinada obra com o objetivo de divulgar e de educar. De certa forma, haveria nisso uma tendência para a tradução que busca ser literal. Nas palavras de Ana Cristina Cesar, procura-se “explicar o original”¹⁸ e “inflacionar o texto original”.¹⁹ O outro tipo de tradução se vê de um modo mais autoral: para Cesar, é uma atividade que se vale de pirotecnia e que confunde a voz do tradutor com a voz do autor. Não é o caso, portanto, de uma preocupação seja com o repertório ou com um determinado “projeto ideológico”. Ao descrever a militância tradutória dos poetas concretos e de Augusto de Campos em particular, Cesar não

14 Cesar, 1980.

15 Veloso, 1979.

16 Cesar, 2016, p. 269.

17 *Idem*, p. 266.

18 *Idem*, *ibidem*.

19 *Idem*, p. 267.

a enquadra em uma das duas “políticas”. Antes, essa militância saberia articular simultaneamente esses dois gestos:

o projeto ideológico se manifestava na trilha dos autores (não se tratava de traduzir “qualquer um”; traduzir também era um gesto teórico e didático), mas ao mesmo tempo não traía a qualidade literária com mão pesada: o garbo de traduzir era aqui especialmente inteligente. O tradutor também é um sedutor²⁰

Nesse sentido, a concepção da poeta do tradutor como um sedutor faz com que estejam implicadas, nessa sedução, mais de uma instância. Estão em jogo tanto a preocupação com o leitor - e mesmo com a formação de um público - quanto a “mão do autor”, no sentido de oferecer um acabamento que dê conta da “qualidade literária”. No caso do texto em questão, porém, esse processo de sedução se torna ainda mais complexo.

O poema de John Donne que propicia a discussão levada adiante por Cesar não aparece como um conjunto de versos impressos no interior de um livro. Entre a tradução de Augusto de Campos e a recepção da poeta há uma mediação importante: a interpretação musical de Caetano Veloso. Já em “Literatura marginal e o comportamento desviante”,²¹ Cesar privilegiava a intervenção do cantor como aquela que introduziria reivindicações incorporadas pela poesia de sua geração e por sua própria poética. Apesar das afinidades entre concretos e tropicalistas, a poeta privilegia, no setor representado por Caetano Veloso, as “preocupações com o corpo, o erotismo, as drogas, a subversão de valores”,²² que “apareciam como demonstração da insatisfação com um momento em que a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade”.²³ Além da deriva para o corpo, interessava no tropicalismo o modo contundente de responder às

20 *Idem*, pp. 267-268.

21 Cesar, 1979.

22 Cesar, 2016, p. 246.

23 *Idem*, *ibidem*.

exigências da esquerda tradicional. Ana Cristina Cesar não deixa de notar que é “com essa geração em geral e com Caetano Veloso em particular que dança no Brasil a questão da militância na cultura, o compromisso do engajamento político-cultural, seus fantasmas sérios”.²⁴ Desse modo, não se pode mais tratar a interpretação de Caetano Veloso do poema de John Donne como um mero registro da tradução de Augusto de Campos em uma mídia mais popular. Essa passagem confere um outro significado ao texto e, em alguma medida, o despoja de sua origem culta:

E é aí que hoje o circuito muda as possibilidades da tradução, seu alcance, seu projeto como forma específica de produção cultural. Não se trata mais de divulgar eruditamente Donne, seja qual for o suporte ideológico dessa divulgação. O labor erudito existiu, mas o impulso erudito e seu alcance não importam mais²⁵

Se, para Cesar, o que acontece na interpretação de Caetano Veloso não é “pura tradução”, podemos, ao mesmo tempo, admitir que, nesse caso, Caetano Veloso é o tradutor de Augusto de Campos. De certo modo, podemos retornar às políticas da tradução mencionadas pela poeta. Veloso não traz consigo um “projeto” no mesmo sentido pedagógico do primeiro tipo de tradução elencado, mas, nas palavras de Ana Cristina Cesar, “tem sim uma coerência, uma consistência, uma - identidade, arrisco”.²⁶ Ainda que ela não retome diretamente as políticas da tradução mencionadas no início de seu texto, a interpretação de Caetano Veloso aparece como aquela que conjuga a “coerência” do “projeto” e a “identidade”. Ele é o sedutor.

“Uma canção manifesta onde estou”.²⁷ É dessa forma que Ana Cristina Cesar conclui o seu texto. O que acontece na canção, em seus versos,

24 *Idem*, p. 268.

25 *Idem*, pp. 268-269.

26 *Idem*, p. 269.

27 *Idem*, p.274.

não é menos relevante e estabelece relações com a poética reivindicada pela autora. É justamente a retórica do *strip-tease* que a interessa:

É um festejar do corpo, um poema de sacanagem em grande estilo, um tira-roupa meu bem com o que tem de melhor nos poetas metafísicos: tom de conversa + colagens ou desdobramentos de metáforas precisas, com belas ousadias como a do final, quando ele manda a amante se mostrar tão liberalmente como se fosse para uma parteira. Nas primeiras 25 linhas do poema ele não para de mandar a amante tirar peça por peça até que não resiste e pede licença para a sua mão.²⁸

Posteriormente, ela ressalta a metáfora do descobrimento e do novo mundo como artifício retórico e erótico: o desdobramento da “América” tal como aparece em John Donne e tal como aparece em Caetano Veloso, não apenas nessa canção, mas ao longo do disco como um todo. Enfim, sua leitura (audição) conduz para uma relação que toca de perto as questões de Ana Cristina Cesar: a relação entre o erotismo e a figuração da leitura que a canção estabelece. Ao sondar os “segredos que uma tradução pode guardar”,²⁹ a poeta toma o caso do cantor como exemplar porque sua concepção de tradução pressupõe uma certa ideia de vivência intelectual que se incorpora na composição. Com Caetano, a experiência “erudita” da poesia de John Donne é atualizada como objeto de apropriação e identificação. Mas por que “Augusto podia traduzir mas Caetano não podia cantar outra coisa senão essa elegia especialmente cintilante”?³⁰ E o que explica o trecho seguinte (“Donne escreveu essa elegia ou parte dela para o Caetano cantar para mim, e não outros poemas, ou parte deles onde meu corpo é um impedimento para o amor”³¹)?

Neste ponto, gostaria de retomar o modo como a poeta “apresenta” a poesia metafísica. Ela ressalta tanto o procedimento do desdobramento

28 *Idem*, p. 270.

29 *Idem* p. 272.

30 *Idem*, p. 269.

31 *Idem*, *ibidem*.

da metáfora quanto a recuperação dessa poesia por um autor como T. S. Eliot. Nessa recuperação, está em causa “um movimento meio de embaralhar cartas, misturar dominó, desmontar quebra-cabeça, com humor e autoironia”.³² mas também a desarticulação da experiência e a consciência de dispersão. Em alguma medida, para Ana Cristina Cesar, é como se Caetano Veloso se aproximasse dessa poesia (e da poesia de Augusto de Campos) exatamente naquele ponto em que se cruzam o corpo - palavra que vai tomando o lugar daquilo que, antes, em sua reflexão, aparecia como “figuração” - e a experiência intelectual (que aparece redimensionada, como *background*). Não por acaso, seu texto termina com provocações a respeito do “imaginário” - aqueles lugares que, em sua visão, sempre suscitaram os poemas, as canções e as formas: “E o imaginário, love?”.³³ Sob a pergunta “Meu corpo (meu imaginário) é um impedimento para o amor?”³⁴ está uma tomada de posição e, principalmente, uma recusa: a recusa da relação (ou da experiência, se quisermos, intelectual) que não seja atravessada pelo corpo. Trata-se ainda da recusa da “abstração”, mas agora em outra chave. Uma ética da tradução e uma ética da poesia que a trajetória de Ana Cristina Cesar sucessivamente articula. Se a crítica mais recente (Gonzalo Aguilar e Eduardo Sterzi notadamente) percebem em certa altura da produção dos poetas concretos o retorno do corpo como o retorno daquilo que foi recalcado na fase ortodoxa, em seu momento, Ana Cristina César tira consequências dessa relação com a poética da vanguarda dos anos 50. Cabe observar que esse diálogo, marcado nomeadamente pela oposição, também conhece a ambiguidade, a complexidade e a hesitação.

Em alguma medida, as referências a Augusto de Campos que aparecem na *Correspondência incompleta* sugerem movimentos de recuo e de convergência. Ao lado da “chatice” que Ana Cristina Cesar supõe

³² *Idem*, p. 268.

³³ *Idem*, p. 274.

³⁴ *Idem*, p. 269.

no poeta concreto, há o desejo de aproximação, a busca pelo contato e o desejo de uma eventual orientação em um doutorado. O modo como Augusto de Campos lê retrospectivamente essas ocorrências passa por pelo menos dois aspectos: o mal-entendido e a interdição. Em sua percepção, há tanto a incompreensão da jovem poeta daquilo que seria o “formalismo” dos poetas concretos quanto a interdição provocada pelas pessoas que formam determinada cena da vida literária. De um modo mais amplo, o que aparece como contingência ou proveniente do “biográfico”, colocado em outros termos, serve à crítica: é também por meio dos mal-entendidos e das interdições que se configuram os projetos e que se reforçam as posições. Nesse sentido, é também por esses caminhos que a poesia contemporânea produz suas leituras.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Augusto de. *Invenção: de Arnaut; Raimbaut a Dante & Cavalcanti*. 2ª ed. São Paulo: Laranja Original, 2021.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. (org.). Armando Freitas Filho & Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas hoje: antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- STERZI, Eduardo. *A pele do poema: a dimensão tátil da poesia dita visual. Abordagens intersemióticas*: artigos do I Congresso Nacional de Literatura e Intersemiose, (org.). Ermelinda Maria Araújo Ferreira, Recife: Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose (Neli) da UFPE, 2021, pp. 83-106.

“QUANDO CAETANO CANTA DONNE”

André de Aquino

“Taí meu texto sobre Caetano,
a poesia quer virar prosa;
o ensaio quer virar poesia”.

Ana Cristina Cesar para Heloisa Buarque de Hollanda, em 1980.

Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir, de Ana Cristina Cesar, é um ensaio com “câmera na mão”¹, com “trilha sonora ao fundo”², para usar uma imagem famosa da ideia de cinema novo e uma imagem famosa de um poema seu. No seu ensaio, os nomes e os procedimentos são tomados do cinema (*take, setting, script, plot*) e da música.

É Caetano Veloso quem está em cena no *Cinema transcendental*, no disco, também lançado em 1980, e na tela, em que a poeta o vê. Esse imaginário, Ana Cristina Cesar o vive como uma cena de leitura na biblioteca:

1 Para Glauber Rocha o cinema novo se faz com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. No caso de Ana Cristina Cesar, o ensaio, como exposição de ideias, que reivindica desde título o “pensamento”, é em alguma medida um poema pensante. A técnica do cinema novo tem ainda afinidade com a poética do ensaio de Ana Cristina Cesar no seguinte aspecto: “no cinema novo há uma tendência de se fazer filmes onde a música não seja somente um comentário, mas elemento tão importante quanto os diálogos e a fotografia” (Rocha, 2004, p. 116).

2 Trecho do primeiro verso do primeiro poema do livro de Ana Cristina Cesar, *A teus pés*, de 1982 (2013, p. 77).

take 1 e 2

Caetano no cinema cantando uma elegia de John Donne.
Eu de frente para a tela, no escuro não faz sol.
A biblioteca de tarde no fundo, no inverno.
Anoitecendo muito cedo.³

Trata-se de um ensaio de intenso trabalho de citação e de colagem sonora. Como um ensaio-toca-disco que executa as canções do *Cinema* de Caetano na tela da página. A composição do espaço do ensaio de Ana Cristina Cesar é um jogo dado pela simultaneidade da biblioteca e da sala de cinema, em contraste de claro e escuro, como um elemento plástico da iluminação fílmica.

Como uma espécie de cinema da poesia, de todo modo um cinema em que a narratividade parece incidental – como são os filmes do cinema marginal de José Agrippino de Paula – os espaços se cruzam e formam uma “biblioteca-filmoteca-disco”.⁴ O ensaio tem a forma de um poema longo, encena o procedimento de alguns de seus poemas, como o recurso, no mesmo texto, ao verso e à prosa.

Ao mesmo tempo, o ensaio de Ana Cristina Cesar, desde o título, na sua maneira de escrita e no seu efeito dialógico, ao fim e ao cabo, pensa um modo de relacionar poesia e tradução. Esse que seria um “ensaio semiautobiográfico sobre a elegia de Donne que o Caetano canta”⁵ propõe uma teoria da tradução em que se distinguem duas maneiras, ou o que ela chama de “dois atos”. Tal expressão parece guardar um sentido dramático do trabalho do tradutor e uma atuação numa fronteira da encenação do “eu”, que teria um outro lado, podemos dizer, heterobiográfico, de encenação do outro, do “leitor”. Os “dois

3 Cesar, 2016, p. 266.

4 *Idem*, p. 269.

5 Cesar, 1999, p. 266.

movimentos possíveis no ato de traduzir”⁶ são: uma tradução para “tornar acessível o que não era”⁷ e outra “livre de preocupações com o leitor iletrado”.⁸ Para Ana Cristina Cesar, Augusto de Campos, tradutor da “Elegia” de John Donne, e os poetas concretos estariam empenhados em uma “tradução divulgação”, em “um gesto teórico e didático”.⁹

Ana Cristina Cesar ressalta que o trabalho de Augusto de Campos na tradução de Donne compunha uma tarefa de colocar em circulação poetas metafísicos, “Donne ficou na moda”.¹⁰ Caetano a Augusto de Campos, em entrevista de 1968, já tinha afirmado que o tropicalismo não era apenas um comportamento musical e um comportamento vital: “é uma moda [...] Topar com esse nome e andar um pouco com ele”.¹¹ A ideia de moda está ligada a relações muito importantes para Caetano, a indústria cultural e a informação nova, a ideia de juventude e o que adere ao corpo, como possibilidade de disseminação e estratégia de intervenção cultural; para Ana Cristina Cesar, interessa, sobretudo, em sentido mais específico, para a sedução do leitor, ela diz sobre a tradução por Augusto de Campos de John Donne: “o tradutor também é um sedutor”.¹²

Caetano [...] não é erudito no sentido de remeter ao velho Donne, brisas de biblioteca, mas sim de identidade com a tradução de Donne, especialmente dedicada a quem o ama. A afirmação do corpo [...].¹³

Essa passagem é fundamental no ensaio de Ana Cristina Cesar porque faz pensar numa questão decisiva da sua obra, o desejo do

6 Cesar, 2016, p. 266.

7 *Idem, Ibidem.*

8 *Idem*, p. 267.

9 *Idem, Ibidem.*

10 *Idem*, 2016, p. 268.

11 Campos, 2015, p. 207.

12 Cesar, 2016, p. 268.

13 *Idem*, p. 273.

outro como questão de poética. Marcos Siscar em *Ana C. aos pés da letra*, publicado pela primeira vez em 2011, comenta sobre a identidade imprecisa entre o poema e o seu interlocutor, “o outro é alguém que não conhecemos, ou seja, que está aquém ou além da superfície tranquila do eu [...] ‘A gente não sabe direito para quem a gente escreve’”.¹⁴ A concepção de tradução como amor e como corpo para Ana Cristina Cesar, que para ela Caetano realiza de maneira plena como cantor, alcança uma dimensão surpreendente, não a esfera do povo, como destinatário anônimo, mas a esfera paradoxal da intimidade, da biografia.

A questão do segredo tem sido uma tópica fundamental na fortuna crítica em torno de Ana Cristina Cesar, em diferentes trabalhos, como os de Annita Costa Malufe¹⁵ e os de Marcos Siscar. O segredo, que apontaria para a intimidade da poeta, interessa mais como uma pergunta pelo leitor e, no limite, pela intimidade do leitor. Na “Elegia” de Donne, a questão do segredo, no comentário de Ana Cristina Cesar a propósito da questão da tradução, tem o destino da “transa”, do que “adentre/ atrás, na frente, acima, em baixo, entre”¹⁶ O segredo está entre os interlocutores da obra, por isso “de repente há um último segredo que só se canta uma vez, suave — os segredos não têm que ser segredos, nem pesados, nem culpados; basta cantá-los apenas uma vez”.¹⁷

Podemos dizer, a grande cena no *plot* do ensaio é a cena de escuta de Ana Cristina Cesar à “Elegia” cantada por Caetano:

Quando Caetano canta Donne, só para mim, naquela biblioteca-filmoteca-discoteca, passa um filme, filme não, um documentário inglês da BBC sobre John Donne, que diz que Augusto podia traduzir mas Caetano não podia

14 Siscar, 2016, p. 124.

15 Referimos, por exemplo, ao artigo de Annita Costa Malufe *Estratégias para uma escrita do segredo*, de 2015.

16 Campos, 1988, p. 145.

17 Cesar, 2016, p. 271.

cantar outra coisa senão essa elegia especialmente cintilante; e que diz que Donne escreveu essa elegia ou parte dela para o Caetano cantar para mim, e não outros poemas, ou parte deles, onde meu corpo é um impedimento para o amor. Meu corpo (meu imaginário) é um impedimento para o amor?¹⁸

Esta é uma cena paradoxalmente autobiográfica, íntima e passional da comunicação e do endereçamento líricos. Na medida em que a música, como uma forma de correspondência, coloca em ato o envio, a emissão do som e do sentido, esta é a arte mais intempestiva, que coordena de uma só vez a memória pessoal e coletiva.

É importante considerar que a melodia de Péricles Cavalcanti para a “Elegia” de Donne corresponde ao bolero, o ritmo mais popular da América Latina, que tem como a canção mais conhecida “Bésame mucho”, da mexicana Consuelo Velázquez, na década de 1940; no Brasil, é memorável a interpretação de João Gilberto para esta canção. O bolero teve também grande repercussão popular, em 1974, com a canção de Lindomar Castilho, “Você é doida demais”, trilha sonora do filme *Iracema – uma transa amazônica* (de Jorge Bodanzky e Orlando Senna), do mesmo ano. A escolha do ritmo cantado por Caetano parece soar como estratégia que tem ao mesmo tempo um sentido político e um sentido amoroso, que estaria desde “Soy loco por ti, América”, (de Gilberto Gil e Capinan), cantada no disco-manifesto do tropicalismo, *Caetano Veloso*, de 1968, até na “América” da “Elegia” de Donne, “Minha América! Minha terra à vista/Reino de paz, se um homem só a conquista”.¹⁹

No ensaio, Ana Cristina Cesar valoriza a figura de Caetano como “cantor”. Quando Caetano completa 80 anos, em 2022, tendo revisada a sua trajetória até aqui, é sobretudo valorizado como compositor. No entanto, a categoria de cantor sempre foi reivindicada por Caetano, no

18 Cesar, 2016, p. 269.

19 Campos, 1988, p. 145.

livro *Alegria alegria: Uma Caetanave organizada por Waly Salomão*, de 1977, a despeito da sua atuação como compositor preocupado com o desenvolvimento da linha evolutiva da MPB e como figura orientadora do tropicalismo, diz “eu não sou um escritor: eu sou cantor de rádio”,²⁰ e na música de mesmo título, de 1968, um manifesto da Tropicália, pensou “em cantar na televisão”.²¹ A figura complexa do “cantor”, no caso de Caetano, que Ana Cristina Cesar mobiliza, tem o sentido forte da ideia do intérprete, por isso do tradutor e do poeta. Nesse ensaio, interessa menos à Ana Cristina Cesar o poema de John Donne, a tradução de Augusto de Campos e a melodia de Péricles Cavalcanti, do que a interpretação de Caetano, porque esta concretiza justamente uma poética do endereçamento, uma paixão, a tradução como tarefa do corpo.

No livro de Augusto de Campos, *Verso, reverso, controverso*, de 1978, que publica a tradução de Donne, é indicado o título do poema como “Elegia: indo para o leito”. No poema mais longo que a canção de Péricles Cavalcanti registra-se uma linguagem elevada e um estilo culto, por outro lado a passagem escolhida para o canto de Caetano tem o estilo mesclado e um tom mais explicitamente erótico.

O interesse de Augusto de Campos em relação a Caetano, evidenciado em ensaios de 1967 e 1968, publicados no livro *Balanço da bossa*, de 1968, se dá justamente pelo aspecto da invenção e da conquista do novo no som e na letra, pela mescla de música erudita de vanguarda e de música popular. 1968 foi o ano de lançamento do disco *Caetano Veloso*, em que a música “Tropicália” corresponde à primeira faixa do lado A. Para Augusto de Campos, a operação não-linear da linguagem

20 Veloso, 1977, p. 59.

21 Veloso, 2022, p. 424.

discursiva, experimentada a partir dessa canção e desse disco, foi um procedimento de “linguagem própria da poesia”.²²

No ensaio, Ana Cristina Cesar destaca na relação entre Caetano e Augusto de Campos uma série de eventos em comum, como a defesa do poeta concreto ao músico baiano em artigos, poemas e em outras manifestações públicas, e as parcerias musicais que até então realizaram. No entanto, Augusto de Campos é referido como poeta erudito, a sua tradução da “Elegia” como divulgação erudita de Donne.²³

Em *Verdade Tropical*, o capítulo dedicado à *Poesia Concreta* tem Augusto de Campos como personagem principal. Em relação a Augusto de Campos, o relato de Caetano conjuga maravilhamento e distância – esta, em grande medida, pelo caráter “formal” e “metódico”²⁴ do poeta paulista – e situa um debate crítico e as diferenças de posição sobre MBP – em especial sobre João Gilberto e a Bossa Nova. Do ponto de vista da composição, Caetano e Augusto de Campos pareciam estar muito afinados, mas do ponto de vista do comportamento, segundo Caetano, a diferença estava na atitude do desbunde tropicalista, no que Ana Cristina Cesar chama em outro ensaio, de 1979, de “comportamento desviante”:

Usando cabelos longos, roupas extravagantes, atitudes inesperadas, a crítica política dos jovens baianos passa a ter uma dimensão de recusa de padrões de bom comportamento, seja ela artística ou existencial. Esse dado é uma novidade importante em relação ao modo de fazer política da esquerda tradicional, em que a prática revolucionária deixa de lado os aspectos existenciais e de comportamento, fazendo-se grave, séria, sagrada, conceitual e deserotizada.²⁵

22 Campos, 2015, p. 163.

23 Cesar, 2016, p. 269.

24 Veloso, 2017, pp. 228-231.

25 Cesar, 2016, p. 245.

Para Ana Cristina Cesar, o “comportamento desviante” teve como antecedente o Tropicalismo em seu sentido de movimento antissistema, que tinha no corpo do artista a sua mais completa tradução. Corpo como o de Caetano na capa do disco pós-tropicalista *Araçá azul*, lançado imediatamente após o exílio, em 1972-3; na capa do disco *Jóia*, de 1975, com sua esposa Dedé e o filho Moreno, citando o disco de John Lennon com Yoko Ono, *Unfinished music no. 1: two virgins*, de 1968; no cartaz do disco *Bicho*, de 1977; e no *Cinema transcendental*, na praia: corpo desejante e erótico, ambíguo e provocante, no entanto, censurado e proibido, preso e torturado.

1. ANA C., “UM LIVRO MÍSTICO”

Um desejo de cinema é experimentado no disco de Caetano e no ensaio de Ana Cristina Cesar; assim como no caso de Caetano um desejo de literatura, no disco *Livro*, de 1997, imediatamente após a publicação do livro *Verdade tropical*, do mesmo ano. No disco *Livro* volta a imagem do transcendental como dialética do metafísico e do físico, desta vez para qualificar justamente o livro, “os livros são objetos transcendentais/Mas podemos amá-los do amor táctil”.²⁶

Poderíamos dizer, a partir do ensaio de Ana Cristina Cesar, que justamente a música é da natureza do “sublime”, a fisicalidade do som propagado no ar na palavra cantada seria o dispositivo potencial do endereçamento em comparação à palavra escrita no livro. Um dos motivos do elogio de Ana Cristina Cesar à “Elegia de Caetano” parece estar na dimensão observada por Eucanaã Ferraz, que publicou em 2022 o livro de *Letras de Caetano*, “a música não está apenas na melodia da canção”,²⁷ na medida em que os poemas da autora carioca não priorizam

²⁶ Veloso, 2022, p. 126.

²⁷ Ferraz, 2022, p. 14.

a elaboração de uma musicalidade aliterativa ou mesmo paranomásica, mas desenham trilhas sonoras e cenas musicais.

José Miguel Wisnik no ensaio *Oração ao tempo*, de 2022, lembra que a “paixão dos livros” em Caetano tem paralelos com Ana Cristina Cesar. Os livros da canção de Caetano são “lançados para fora das janelas”,²⁸ “em 1983, Ana Cristina Cesar também se atirara da janela, talvez por tudo que já tinha colocado, sem que jamais coubesse, dentro de seus livros de poesia”.²⁹

Impossível não mencionar que o morrer foi para Caetano uma experiência narrada como literatura em *Verdade tropical*, sobretudo no capítulo “Narciso em férias”, sobre a prisão e a tortura durante a ditadura militar. O primeiro disco de Caetano após o exílio, *Araçá azul*, de 1972-73, tem na última faixa, *Araçá blue*, uma imagem de melancolia e resistência, “Araçá azul é sonho-segredo/Não é segredo/Araçá azul fica sendo/O nome mais belo do medo/Com fé em Deus/Eu não vou morrer tão cedo/Araçá Azul é brinquedo”.³⁰

Sobre o assunto da encenação da experiência na poesia, no Brasil no final da década de 1960 e início da década de 1970, período de maior violência no regime militar, Ana Cristina Cesar, no ensaio *Literatura marginal e comportamento desviante*, menciona o caso de Torquato Neto, em que “a loucura não é simplesmente um tema de investimento literário, mas uma realidade vivida que o poeta registra, entre lúcido e fragmentário”.³¹

Caetano dedicou o primeiro texto da segunda parte do livro *Verdade tropical* para narrar e argumentar a favor do impacto do filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em 1966, na deflagração do tropicalismo. O que interessou a Caetano no filme de Glauber Rocha

28 Veloso, 2022, p. 126.

29 Wisnik, 2022, p. 21.

30 Veloso, 2022, p. 368.

31 Cesar, 2016, p. 251.

foi justamente a questão em torno da ideia de “povo” como agente de mudança da sociedade. Ouve-se da fala de um poeta no filme: “Isto é o povo! isto é um imbecil, um analfabeto, um despolitizado”.³² O título de Caetano para esse texto no livro, *Transe*, não deixa de remeter às ideias do “transcendental” e da “transa”, que dão nome a seus discos e canções emblemáticas. O nome que Ana Cristina Cesar dá ao cinema de Caetano, ao seu disco que se chama “cinema” e que, assim, é uma obra da transação entre o som e a imagem, é o “sublime” como qualidade da tradução. Isto é, o sublime e o corpo participam em dialética da ideia de poesia para Ana Cristina Cesar e para Caetano.

2. “TOMA ESTA CANÇÃO COMO UM BEIJO”

O hibridismo do ensaio como gênero vai até o limite no texto de Ana Cristina Cesar, porque mistura na sua forma o cinema e a música, além da literatura e do pensamento, e lança o corpo em consentimento do amor, da relação de leitura.

Um caso de “ensaio [que] quer virar poesia”³³ é o texto de Jacques Derrida, “Que coisa é a poesia?”, de 1992, tido como o poema de Derrida. O filósofo performa na maneira de dizer aquilo sobre o qual ele diz, isto é, o objeto é também o meio da escrita, a poesia, “uma escrita em si”.³⁴ “Uma escrita em si” desloca uma ideia de escrita de si. Para Ana Cristina Cesar a poesia é “Autobiografia. Não, biografia”,³⁵ “Uma escrita em si” e uma “biografia” não significam o fechamento da escrita nela mesma, mas a sua vulnerabilidade e a sua afetação, a sua transmissibilidade e o seu fingimento. A questão da poesia para Derrida e para Ana Cristina Cesar é a questão da travessia para outro lugar, para onde vai a poesia?

32 Veloso, 2017, p. 128.

33 Cesar, 1999, p. 40.

34 Derrida, 2001, p. 114.

35 Cesar, 2013, p. 77.

O ensaio de Ana Cristina Cesar é uma encenação da resposta ao disco de Caetano, um ato de interlocução e uma transa, a partir de diferentes aspectos da obra do artista baiano. O conteúdo da comunicação tropicalista foi, por excelência, uma estética da mistura, do ponto de vista dos procedimentos estéticos e, justamente, do corpo que transa a interlocução:

E Donne gira num disco industrial com beleza pura, Brasil, carne escura, desejo, Tempo, Espaço, Aracaju, todos os lugares, Destino, Cultura, Arrepio, terra, cajueiro, papagaio. Mistura “metafísica” das grandes Abstrações e dos grandes Tesões.³⁶

A mistura de gêneros foi, em mais alto grau, um procedimento tropicalista. Essa performance de trânsito entre gêneros, que reivindica o nome de poesia, essa transpoética, é identificada ao “comportamento desviante”, nome que Ana Cristina Cesar atribui no artigo de 1979, que tem Caetano como objeto. O ensaio *Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir*, como uma transpoética ou um transgênero, como estética e como comportamento, se relaciona com a ambivalência do gênero textual e do gênero sexual, que teve na atuação de Caetano um caso emblemático.

Na “Elegia”, é a mulher um “livro místico”, “feita para iletrados”, que Caetano canta e diz “eu sou um que sabe”.³⁷ A questão da mulher e do livro é a questão do segredo, cantar é abrir o segredo e saber que o segredo é que não há segredo, que o saber é um sabor, que o intelectual é o corpóreo:

Eu sou um que lê: Caetano também é um erudito. Um erudito não: um poeta letrado, cuja leitura se incorpora no que ele produz.
[...]

36 Cesar, 2016, p. 273.

37 Campos, 1988, p. 147.

Num sentido muito especial, Caetano é o mais letrado dos nossos compositores; o mais “metafísico”.³⁸

Para Ana Cristina Cesar, Caetano é um caso exemplar da questão do poema, pensado do ponto de vista dos seus efeitos. A questão do poema é a questão da recepção do poema, a quem se dirige o poema, a questão do endereçamento poético.

Podemos dizer que Caetano é para Ana Cristina Cesar “um compositor de destinos”³⁹ – um intérprete, em sentido amplo –, para quem a poesia, isto é, a “biografia”, põe em questão “a que [ou a quem] será que se destina?”⁴⁰

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Coleção Debates, 3).
- CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, Instituto Moreira Sales, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”, *Inimigo Rumor*, n. 10. Trad. Marcos Siscar & Tatiana Rios, 2001.
- DUARTE, Pedro (org.). *Caetano Veloso 80 anos: ensaios*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana (org.). *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.
- FERRAZ, Eucanaã. Nota. In: *Letras.org*. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- MALUFE, Annita Costa. Estratégias para uma escrita do segredo. In: *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. org. Álvaro Faleiros, Roberto Zular, Viviana Bosi. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

38 Cesar, 2016, pp. 272-273.

39 Caetano Veloso, música “Oração ao tempo”, de *Cinema transcendental*.

40 Caetano Veloso, música “Cajuína”, de *Cinema transcendental*.

RIAUDEL, Michel. Les “sublimes” traductions d’Ana Cristina Cesar. In: *Revista da Anpoll*, 1 (16). Disponível em: <https://doi.org/10.18309/anp.v1i16.558>.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SISCAR, Marcos. Ana C. aos pés da letra. In: *De volta ao fim: o ‘fim das vanguardas’ como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

VELOSO, Caetano. *Alegria alegria: Uma Caetanave organizada por Waly Salomão*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca e Produções Artísticas, 1977.

VELOSO, Caetano. *Cinema transcendental*. Polygram, 1979. LP.

VELOSO, Caetano. *Letras. org*. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VELOSO, Caetano. *Livro*. Polygram, 1997. LP.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, José Miguel. Oração ao tempo. In: *Caetano Veloso 80 anos: ensaios. org*. Pedro Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

A MALDADE DE ESCREVER NA POESIA DE ANA CRISTINA CESAR

Diego Batista Leal

1. CENAS DE ANA C.

A escritora carioca Ana Cristina Cesar (1952-1983) desenvolveu sua produção poética de maneira efervescente e breve entre meados da década de 1970 até o início dos anos de 1980, período marcado pelo regime ditatorial civil-militar (1964 - 1985) e pelo amplo repertório de experimentações artísticas no cenário nacional, tais como o *Cinema Novo* de Glauber Rocha e Carlos Diégues, e as obras de arte relacional da *Nova Objetividade Brasileira* de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros. Além da relevante obra poética, a escritora exerceu uma profusa atividade jornalística, editorial e de tradução, somada às contribuições críticas para o debate cultural da época.

Iniciou sua atividade literária ainda muito cedo. Na infância, em 1959, publicou algumas poesias no jornal carioca *Tribuna da imprensa*, na página de “Suplemento Literário”. Em 1976, já licenciada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC - Rio), publicou de maneira independente os livros de poesia: *Luvras de pelica*, *Cenas de abril* e *Correspondência completa*. Em 1982 foi publicada sua última obra lançada em vida: *A teus pés*, que reúne os poemas dos livros anteriores e inéditos.

Sua poética caracteriza-se por uma escrita que dilui as fronteiras entre o verso e a prosa. Em primeira pessoa, a autora faz do leitor seu interlocutor para tratar de temáticas de cunho existencial, transpassadas nos instantes do cotidiano, sem, no entanto, revelar por completo seus enigmas. Em tom intimista, sua poesia debruça-se em questões relacionadas ao desejo, à sexualidade, à paixão, às vivências urbanas e aos acontecimentos do dia-a-dia. Como um mágico com luvas de pelica, ela forja um universo sedutor, numa espécie de jogo que teatraliza a intimidade.

No presente texto me proponho a analisar duas poesias de *Cenas de abril* (1976), partindo dos versos: “Por afrontamento do desejo / insisto na maldade de escrever”, início do poema “Nada, espuma”,¹ o qual, por sua vez, dialoga com o poema “Brinde”, de Mallarmé, e versos do Canto XII da Odisseia de Homero. Além dessa poesia, serão analisados também os versos de “Arpejos 1, 2 e 3”,² com o objetivo de compreender o que seria essa “maldade de escrever” na obra de Ana Cristina Cesar. Para isso, traço como estratégia de análise um diálogo com a noção de maldade da libido em Antonin Artaud e de erotismo em Bataille.

Inicialmente, vale observar como está organizado o livro em que estão presentes esses poemas. *Cenas de abril* foi impresso pela Cia Brasileira de Artes Gráficas do Rio de Janeiro, entre junho e julho de 1976, possuindo, ao todo, 26 poemas. Um aspecto relevante é o caráter excessivo dos dispositivos discursivos que a autora utiliza para registrar essas poesias. A primeira delas, “Recuperação da Adolescência”, contém apenas dois versos: “é sempre mais difícil / ancorar um navio no espaço”,³ remete à ideia de uma anotação em bilhete. A segunda, “Primeira lição”, parece um manual enciclopédico no qual a artista

1 Cesar, 1976;1999, p. 97.

2 *Idem*, p. 96.

3 *Idem*, 1976;1999, p. 87.

discorre, com ironia, sobre diferentes gêneros literários: “lírico, satírico, didático, épico, ligeiro”.⁴

Mais adiante, aparecem poesias em prosa estruturadas como páginas de um diário fora de uma ordem cronológica: “16 de junho”, “18 de fevereiro”, “19 de abril”, “16 de junho”, “21 de fevereiro” e “Meia-noite, 16 de junho”.⁵ O penúltimo poema, “Jornal íntimo”,⁶ remete a uma carta endereçada “à Clara” e o último: “Na outra noite no meio-fio”,⁷ estrutura-se como uma narrativa em diálogo com a obra do escritor americano Jack Kerouac, da geração *beatnik*.

Nesses poemas a autora recorre brevemente a toda uma miríade de dispositivos discursivos para atrair o leitor como uma espécie de interlocutor confidente, para quem se expressa em versos que dão voz ao corpo, ao desejo e à intimidade - forjada, claro. Seduz o leitor num jogo de aproximação e esquiva que engendra uma atmosfera poética singular de revelação e ocultação do que segreda. Destaca-se no minucioso processo de elaboração de sua poesia. Associada aos poetas marginais da década de 1970 e próxima a eles no teor subjetivista de sua poética, na elaboração artesanal de seus livros e no inconformismo frente aos moldes acadêmicos literários, compõe uma obra de relevante vitalidade.

A poética de Ana Cristina Cesar atua numa dinâmica de invenção da sinceridade e teatraliza essa sinceridade forjada, o que constitui a maldade em sua escrita. Através de diversos dispositivos de enunciação, justificados no esforço de sedução do leitor, ela atrai seu destinatário para uma relação de intimidade e se esquiva dele nesse mesmo artifício que inventa. No constante trânsito de um trem parador compõe uma poesia em tráfego, convulsiva e impulsional, da grafia malvada da vida.

4 *Idem*, p. 88.

5 *Idem*, pp. 102-107.

6 *Idem*, pp. 109-110.

7 *Idem*, pp. 111-113.

2. MALDADE DE ESCREVER, MALDADE DA LIBIDO

Em sua poesia, Ana Cristina Cesar incorpora diferentes vozes, enunciados escutados no dia-a-dia e outras vozes literárias, dialogando diretamente com versos de outros autores. Arquiteta “personas” que incorporam a voz do outro em uma espécie de “ventriloquismo”. É o que ocorre em “Nada, esta espuma”, que faz menção aos versos de “Brinde” do poeta do romantismo francês Stéphane Mallarmé e ao Canto XII da Odisseia de Homero.

Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus uivos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia.⁸

Nesses breves versos metricamente precisos a autora recorre a fragmentos do poema de Mallarmé, como uma espécie de releitura, em que ela menciona imagens presentes em “Brinde”. A começar pelo título homônimo do início da obra do poeta francês: “Nada, esta espuma, virgem verso”.⁹ Ela aproveita a polissemia da palavra “nada”, que pode tanto conotar o verbo nadar, como o substantivo sinônimo de vazio. Faz referência a elementos ligados ao mar, como a figura mítica da sereia e da embarcação marítima, em alusão direta ao poema de Mallarmé.

Em “Brinde”, o poeta demonstra destemor frente ao canto das sereias por estar munido de sua poesia, fortaleza diante das provações: “Navegamos, ó meus fraternos / Amigos, eu já sobre a popa, / Vós à proa em pompa que topa / A onda de raios e de invernos;”.¹⁰ Ana Cristina

8 Cesar, 1976;1999, p. 97.

9 Mallarmé, 1991, p. 33.

10 *Idem, ibidem.*

Cesar, por sua vez, metáforiza seu impulso pelo fazer poético, o que ela chama de “a maldade de escrever”, na imagem mítica das sereias: “quero tanto os seios da sereia”.¹¹

Há no último verso uma carga de eroticidade, presente na alusão aos seios da sereia, que equivale ao seu objeto de desejo: a escrita. A voz lírica manifesta, assim, apesar do interdito a “amurada” da embarcação, a vontade de se lançar ao risco deste encontro.

A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão de objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. *É o mar partido com o sol.*¹²

A amurada do barco rompe as ondas e impede sua inundação, e também serve de barreira para que não se escorregue em direção ao canto da sereia, situando-se como um elemento interditário que precisa ser ultrapassado, transgredido, pela voz lírica em sua ambição pelo corpo místico da sereia, aqui, a maldade de escrever, o fazer poético. Ela atua de maneira ambígua, ao mesmo tempo que impede o corpo de se lançar ao mar, também o estimula, pois a interdição atua como razão da transgressão, não há erotismo sem a transgressão do interdito: “o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão”.¹³

No Canto XII da Odisseia, Homero apresenta o relato de Odisseu, que narra como ele e seus nautas sobreviveram ao encantamento do canto das sereias. Graças ao alerta da divindade feiticeira Circe, da ilha de Eéa, que o orienta a conduzir a nau sem deixar seus homens caírem na sedução desses uivos:

11 Cesar, 1976;1999, p. 97.

12 O verso “a poesia é a eternidade. É o mar partido com o sol” está no poema: “L’èternité” (1872) de Arthur Rimbaud. Bataille, 2017, p. 48.

13 *Idem*, p. 92.

Então me disse a venerável Circe: ‘Tudo
cumpru-se assim, mas ouve o que direi agora,
e um deus há de lembrar-te: encontrarás primeiro
Sereias. Quem quer se aproxime delas se
fascina. O ingênuo que de perto escute o timbre
de suas vozes, nunca mais terá por perto
a esposa e os filhos novos, que se alegrariam
com seu retorno à residência, pois Sereias
o encantam com a limpidez do canto. Sentam-se
no prado: empilham-se ao redor os ossos de homens
apodrecidos com a pele encarquilhada.
Não chegues perto! Amolga a cera dulcime
e fixa nas orelhas dos teus sócios. Não
as ouça ninguém mais além de ti (se o queres):
te amarrem à carlinga do navio veloz
mãos e pés apertados nos calabres, reto,
para que o canto das Sereias te deleite.
E se rogares e ordenares que os marujos
te soltem, devem retesar as cordas mais.¹⁴

A figura mitológica da sereia, sedutora e fatal, em Ana Cristina Cesar é o próprio fazer poético. Sua enunciação lírica destina-se a seduzir o leitor, atraindo-o como faz o canto da figura mítica que é metade peixe, metade mulher. Contudo, nesse exercício de atração suas vozes líricas operam um desvio ao se esquivar em versos enigmáticos, que lança o cobiçado destinatário do poema no vazio, na profundidade oceânica. Seria esse o exercício maldoso do ato de escrever? Nele seria apenas o destinatário do poema que é quem é levado a se jogar no vazio ou a própria voz lírica mergulha junto nessas profundezas escuras? Afinal, o que seria essa tal “maldade de escrever” que o desejo da poeta “afronta”?

O desejo, desafiante e afrontador, impulsiona e movimenta o fazer poético de Ana Cristina Cesar, mas não permite explicar “se a deusa sobe à superfície”, ou se apenas a “castiga com seus uivos”. A deusa neste contexto seria a própria inspiração poética. Há aí uma espécie

14 Homero, 2020, p. 359.

de crueldade estabelecida na relação entre a voz lírica e o destinatário, aquele que lê. O lirismo reconstitui a subjetividade e exprime a generalidade da experiência vivida e/ou imaginada no que ela tem de mais violentamente singularizante, “entre memória e eclipse, mas sem se equiparar nem a um nem a outro, o poema só pode guardar os rastros de um esquecimento”.¹⁵

A poesia é palavra em ação:

Em toda poesia há uma contradição essencial. A poesia é multiplicidade pulverizada e em chamas. E a poesia, que restabelece a ordem, suscita inicialmente a desordem, a desordem de aspectos inflamados; faz entrecrocarem-se aspectos levados a um ponto único: fogo, gesto, sangue, grito.¹⁶

O leitor, destinatário do poema e seu “ouvinte virtual” ao ser inserido através da leitura da enunciação lírica, “joga com ubiquidade e curtos-circuitos temporais (...) simultânea permutação da totalidade dos papéis discursivos”.¹⁷ Assim, o “eu” (voz lírica) e o “tu” (leitor-destinatário) tornam-se “figuras tremidas e trêmulas movendo-se uma em direção à outra”,¹⁸ num processo de produção de alteridade.

A escrita de Ana Cristina Cesar caracteriza-se como uma conversação.¹⁹ Ao ser destinada a um outro indeterminado, sua poesia constitui-se em trânsito com esse outro: “o poema escreve para o outro (...) permite pensar numa comunidade de semelhantes, não de iguais”.²⁰ Nela, a questão da intimidade em exposição atua como “ponto de partida para um encontro e uma partilha com o outro”.²¹

15 Sermet, 2019, p. 271.

16 Artaud, 1934;2019, p. 43.

17 *Idem*, p. 278.

18 *Idem, Ibidem*.

19 Pedrosa, 2014

20 *Idem*, p. 117.

21 *Idem*, p. 115.

Vale ressaltar que essa intimidade exposta não é autobiográfica, mas sim, teatral porque se opera em um jogo convencionalizado: “A intimidade era teatro”.²² Essa “ética da encenação da intimidade” em Ana Cristina Cesar é constitutiva de “uma política da alteridade”²³ e realiza um movimento de dar voz ao corpo, fazendo com que o corpo fale. Aspecto que nos serve como indicação da direção em que se situa a sua “maldade de escrever”.

A maldade de escrever estaria na atitude de fabricação da sinceridade, uma sinceridade construída pela poeta para seduzir o outro, seu leitor. A exposição da intimidade, por sua vez, aspira ao estabelecimento de uma relação entre o sujeito lírico enunciador e o seu destinatário, o leitor:

A intimidade é provocativa, ou provocante, porque solicita a relação. [...] expor nervosamente a intimidade impossível, a intimidade como segredo arredo, esquivo, equívoco, constitui o eu na iminência de uma alteridade.²⁴

Essa invenção da sinceridade possibilita que o corpo tenha voz e se manifeste na articulação condicionada do corpo das palavras. Em sua escrita poética, Ana Cristina Cesar cria espaço para o corpo falar, às vezes com certa crueza, que também pode ser associada a um tipo de maldade, de crueldade, justificada na atitude consciente e proposital dessa execução.

Para Artaud, há no desejo sexual a geração de alteridades por intermédio da “força malvada” da libido: “há no gozo sexual uma força que doma e traz a si todas as forças da universalidade”.²⁵ Tal energia substancial nos conectaria com as forças sutis da vida, provocando a

22 Cesar, 1999, p. 80.

23 Siscar, 2011, p. 15.

24 *Idem*, p. 31.

25 Artaud, 2017, p. 106.

consciência e “perturba(ndo) o repouso dos sentidos”, capaz de nos lançar “a uma espécie de revolta virtual”.²⁶ Na descida às profundezas dessa força vital: “tudo sai da sexualidade que é coração”;²⁷ assim, corpo e alma não se distinguiriam, pois a alma seria: “o ser risonho do corpo”.²⁸

Para ele a sexualidade é uma força movente que dá base aos movimentos da vida:

O fundo do corpo é sexual, você sabe, mas não sabe o suficiente que a sexualidade está na base do sopro, porque é a alma dos ossos, e que da sexualidade se tirou o coração para que ela existisse, e o coração por intervalo entre ele e o sexo compôs a dimensão do ser, intervalo e ser que deveriam ter ficado na sexualidade. Essa exterioridade do coração que criou o mundo ilusório, esse mundo encajado em um ser ilusório que nos impede de respirar.²⁹

A maldade de escrever em Ana Cristina Cesar está ligada a essa maldade da libido de que nos fala Artaud. Em sua poesia ela forja no nível da consciência uma expressividade da carne, de Eros. Ali, o desejo se impõe, se manifesta no corpo, se faz corpo. Corpo de odores, de rugosidades, de sangue, de gestos, de facetas em trânsito, reflexos de uma autonomia do corpo: “As mãos se interrompiam à meia-noite quando chegava o anjo mais escuro que o silêncio. Não havia mais sonho e eu e Jack brincávamos de paixão escondida.”³⁰

Nota-se que, nesses versos de “Na outra noite no meio fio”, a persona lírica enuncia que “As mãos se interrompiam”. Não são as *personas* do poema que interrompem o movimento das mãos, a ação parte e se executa num impulso não racionalizado. O “ser risonho do

26 Artaud, 1999, p. 24.

27 *Idem*, p. 113.

28 *Idem*, p. 116.

29 *Idem*, p. 118.

30 Cesar, 1999, p. 111.

corpo” como força substancial que age e manifesta a vontade da carne, se faz presente na narrativa dessa relação.

Para melhor exemplificar o que chamo de voz do corpo serão analisados a seguir os versos do poema “Arpejos”. Dividido em três estrofes intituladas 1, 2 e 3, ele apresenta aspectos em que a autora realiza essa operação de deixar o corpo falar e dialoga com “Nada, esta espuma”, é justamente a poesia que a antecede.

3. CORPO EM VOZES E CARNE

Na música, arpejo designa a execução sucessiva das notas de um acorde em modulação e sequência. Ana Cristina Cesar escolheu esse termo para intitular este poema de três partes, em que a voz lírica narra, fora de uma ordem cronológica, alguns acontecimentos que estão interligados e se sucedem em torno de seu encontro com a amiga Antônia. Encadeadas, essas três partes formam uma unidade narrativa. O poema se inicia com os seguintes versos:

1

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho
examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus
olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem
significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa
e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente
meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim
poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.³¹

O poema começa com a descrição de uma irritação manifesta no corpo, na altura do hímen, parte íntima do baixo corporal feminino. A voz lírica examina com um espelho de mão o local com a vermelhidão causada pela coceira. É uma situação de extrema intimidade enunciada

31 Cesar, 1999, p. 96.

no poema: um corpo nu, feminino, de pernas abertas para observar a pele localizada na vagina. A nudez relatada aqui revela o corpo e algo mais. Revela uma enunciação da voz do corpo.

Para Bataille, o desnudamento é uma ação decisiva de abertura e comunicação. O corpo nu está em oposição ao ser fechado e “revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade”.³² A nudez também despe o corpo das máscaras e armaduras sociais, e o expõe em toda sua fragilidade e vulnerabilidade.

A coceira na pele da genitália que a voz lírica examina não revela apenas a irritação concentrada na pele, mas atua como indicativo de sua própria causa: “Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais”. Esse significado a mais não diz respeito a uma disfunção orgânica que poderia ser aplacada num exame médico, mas nasce no campo do desejo sexual, como sugerem os versos da segunda parte do poema, que serão analisados em breve. Antes, nos atentamos a sequência dessa estrofe.

Como ação resultante desse autoexame, a voz lírica trata a vermelhidão com uma pomada, que ameniza a irritação e a faz desistir do plano de sair para pedalar até “a ponta do Arpoador”, por temor de que o banco da bicicleta pudesse “reavivar a irritação”. A praia carioca a qual ela se refere fica numa região rochosa e seu nome faz menção ao arpão, objeto de caça, usado ali no período colonial, por pescadores para a captura de baleias. É um objeto de caça de formato fálico. É justamente o deslocamento na direção dessa sugestão fálica que nesse momento do poema é desviado. No lugar disso, ela opta por se “dedicar à leitura”, a atividade intelectual.

32 Bataille, 2017, p. 41.

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrímos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorsos.

Nesta segunda parte do poema podemos perceber um retorno no tempo cronológico para uma situação que antecede a da primeira estrofe e nos dá pistas para compreendê-la. Aqui, a voz lírica relata seu encontro com Antônia, expressando o desconforto que sentiu ao virar “inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia”. Nota-se aí que não foi um ato pensado, mas sim, um impulso irrefletido que expressa mais uma vez uma “fala” do corpo, uma ação autônoma dele.

Em seguida, ela continua o relato destacando ter sentido na nuca “o bafo seco do susto”. Temos aqui a manifestação de outra voz corporal em relação direta com o corpo lírico que narra. Agora, essa relação sutil preenche o espaço vazio entre os corpos com o ar quente que sai da boca de Antônia e é sentido na nuca da narradora, num instante de afetação mútua entre as duas. Afetação essa que emana da ação irrefletida. Da autonomia dos corpos.

A voz lírica chama sua atitude de virar o rosto contra o cumprimento de “engano”, que não pode ser desfeito e expressa seu desconcerto com a situação. A isso segue a troca de sorrisos ao longo da noite e a atitude da voz lírica de falar pelo transcórrer da noite “em” si. A opção pelo “em mim” em lugar de “de mim” sugere uma ambiguidade. Ao mesmo tempo que expressa uma atitude verbórrágica de falar sem parar, também coloca em evidência uma opção que concentra o eu em si mesmo.

Essa postura impede que Antônia também fale com “sua boca de lagarta beijando para sempre o ar”. A escolha pela imagem da boca de uma lagarta, que pressupõe a língua usada na captura dos alimentos, e o uso da palavra “beijando”, aludem ao imaginário libidinal. Língua e beijo são partes atuantes de uma transa, estimulam a excitação do encontro dos corpos na conflagração sexual. Há nessas menções a sugestão de uma tensão homoerótica entre as duas, que justifica as ações irrefletidas e refletidas da narradora.

Ao término do encontro, o beijo de despedida ocorre: “dos dois lados”, forma de cumprimentar típica da cultura carioca, evidenciando a vontade de evitar um novo ato falho. A frase termina com o anúncio recrudescente da “crise aguda de remorsos”, mais um indício da afetação que a esquiva do beijo e a reunião entre as duas causou na voz lírica.

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata.

A estrofe começa com um novo salto temporal, posterior à situação da primeira parte, que, por sua vez, também antecede a segunda. Na primeira temos o relato da crise, a segunda apresenta a situação que a gerou e agora, a terceira, narra o desdobramento dos momentos anteriores, completando o quadro narrativo. Aqui, a crise aparece rarefeita, mas a voz lírica continua a martelar em pensamentos sobre a esquiva do beijo.

Frente ao espelho ela encena a “própria imagem sequiosa” se desviando do beijo. Novamente, o espelho retorna à cena de intimidade,

mas agora a voz lírica encena o acontecimento e projeta também a reação de Antônia. Procura “nos olhos dela signos de decepção”, mas em sua projeção a outra permanece “inexorável”, indicando sua dificuldade de atingir a outra, objeto de seu desejo segredado e causa da irritação na pele em região erógena.

A experiência erótica nesse poema não se efetiva, sugere-se. A voz lírica gradativamente deixa pistas, rastros de seu desejo homoerótico, sem nunca afirmá-lo diretamente. Ela joga com esse ocultamento, atraindo a atenção do leitor ao margear a questão sem em momento algum desvendá-la por completo. Encena de maneira intimista o acontecimento vivido pela voz lírica, que é encenação da poeta, num jogo de duplicação de reflexos. Assim, tece uma trama que faz o corpo falar libidinosamente.

Por fim, essa *persona* lírica para com a encenação em frente ao espelho e retoma o plano, abandonado na primeira parte do poema, de pedalar: “O movimento das rodas desanuvia os tendões duros”. Ao colocar-se em movimento, a rigidez muscular do corpo se dissipa, a energia tensa se canaliza no movimento das rodas e a tensão desvia-se para os navios que a iluminam e a atraem, como o canto da sereia. Mas o verso final: “Pedalo de maneira insensata”, guarda ainda rastros de uma força não racionalizada, de um impulso movente do corpo, energia erótica.

A insensatez de seu pedalar traz também o risco do acidente, é a abertura ao risco e uma espécie de provação da vida.³³ Ligada ao desejo libidinoso, ou ao menos, um caminho para convergi-lo, como nautas que se jogam ao mar atraídos pelos uivos das sereias. Há algo aqui ligado ao perder, se perder como se perdem os amantes no erotismo da carne.

A experiência erótica é um desafio à morte e ela realiza “a aprovação da vida até na morte”.³⁴ Posto que a vida aspira ao excesso, numa vontade

33 Bataille, 2017, p. 35.

34 *Idem*, p. 47.

de ultrapassar da sua própria mortalidade, e é no ato de intensificação violenta, seja a hora do orgasmo ou do sacrifício religioso de rasgar e expor a carne do animal. Que nos dá o “poder de abordar a morte face a face, e de nela ver a abertura à continuidade”.³⁵

O erotismo em Ana Cristina Cesar surge na sutileza sedutora do canto de seu fazer poético e eclipsa-se quase no mesmo instante, num lançar-se ao vazio. É possível pensá-lo na perspectiva do conflito, do erotismo dialético de Bataille, que, como relatado anteriormente, nasce da relação simbiótica entre o interdito e a sua transgressão. Também pode ser aproximado do erotismo sem dialética de Artaud, que quer refazer o corpo no estado anterior ao próprio erotismo: “como se um corpo fosse bruscamente lançado em um fluxo anterior ao erotismo”.³⁶ A sexualidade cruelmente consciente e, com isso, maldosa em Artaud, concentra-se em torno das “forças originais, na vizinhança da animalidade” e busca “reencontrar o corpo na vibração que existe apenas na origem”.³⁷ Enquanto a “maldade de escrever” em Ana Cristina Cesar opera por outra via da consciência, e está na ação proposital de invenção teatralizada da sinceridade. Ali, a poeta articula e expressa um desejo libidinoso forjado, como um truque de mágica. Ali, ela seduz quem a lê, em cumplicidade que segreda, mas não entrega, antes, puxa o tapete em esquiva. Seu fazer poético, sua escrita maldosa, não é um truque arquitetado para lançar apenas o leitor no vazio, suas *personas* poéticas também se lançam ao encontro das sereias. Essas vozes sentem, cortam, se angustiam e deleitam. É por elas que o corpo fala, rugoso e murcho, afaga o pescoço e roça em ombro desconhecido até escorrer.

Sobre o esvaziamento do pensamento em Artaud, que ele nomeia como espécie de “matriz borbulhante do inconsciente”:³⁸

35 *Idem, ibidem.*

36 Uno, 2022, p. 129.

37 *Idem, Ibidem.*

38 Artaud *apud* Uno, 2022, p. 37.

O pensamento imobilizado (o vazio) e o corpo paralisado (o autômato) são estados intermediários e transformadores. A descrição surge de uma força que tenta estabelecer o próprio pensamento como uma força: essa força sofre interrupções, pois retoma apenas de modo intermitente e só pode ser expressa em estado desviado, disfarçado, fragmentado ou mal direcionado.³⁹

Em Ana Cristina Cesar esse esvaziamento transparece no excesso de dispositivos linguísticos utilizados nos poemas, no borramento das fronteiras entre prosa e poesia, nas vozes líricas evocadas, na teatralização da intimidade e invenção da sinceridade, oscilante, fragmentária e desviante. Tais características despertam a sensação de esgotamento e de vazio. É o uivo da sereia que atrai para a imensidão obscurecida das profundezas da vida: “Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios”.⁴⁰

Como observa Uno a propósito de Artaud, que usou a escrita como um meio para encarar a angústia e um caminho para misturar a palavra ao corpo, a poesia funcionaria como “uma tomada de consciência das forças brutas da vida (...) como meio excepcional de realizar um novo corpo no espaço aberto das forças”.⁴¹ Execução que também podemos observar na poesia de Ana Cristina Cesar, onde o corpo das palavras atravessa o corpo físico de quem lê e da própria autora, para assim, criar e rearranjar sentidos nos limites da linguagem.

A sedução em sua poética é uma estratégia de manipulação, explora a cumplicidade do leitor, seu *voyeur*, mas ela também se lança na captura dele até o limite da morte. Esse fascínio pelo canto mítico da sereia, pela maldade de escrever e fazer o corpo falar, também atira ao vazio obscuro desse mar poético a própria autora. São os corpos do texto, das vozes líricas, do leitor e da autora que mergulham em relação.

39 *Idem*, pp. 37-38.

40 Cesar, 1999, p. 47.

41 Uno, 2022, p. 219.

Uma poesia que abre espaço para que diferentes vozes líricas expressem o falar do corpo em manifestações distintas. Um processo que compõe corpos. Corpo de palavras a reverberar o corpo da carne.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Trad. A. Kiffer; M. P. Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.
- ARTAUD. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. C. Willer. Porto Alegre: 2019.
- ARTAUD. *O teatro e seu duplo*. Trad. T. Coelho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999 [1938].
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. F. Scheibe, 1ª ed., 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Cenas de abril*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1976
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. T. Vieira. São Paulo: Editora 34, 2020.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poesia*. Trad. H. de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PEDROSA, Célia. Poesia, crítica, endereçamento. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. pp. 69-90.
- SERMET, Joëlle. O endereçamento lírico. *Lettres françaises*. Araraquara: Editora Unesp, 2019. pp. 261-279.
- SISCAR, Marcos. “Apresentação”. In. _____ (org.). *Ciranda da poesia: Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: edUERJ: 2011. pp. 7-56.
- UNO, Kuniichi. *Artaud - pensamento e corpo*. Trad. C. Greiner; E. Filho. São Paulo: n.1, 2022.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O POEMA “NADA, ESTA ESPUMA” DE ANA CRISTINA CESAR

Sarah Dethloff Cavalcanti de Souza

A obra de Ana Cristina Cesar é profundamente fragmentada e resiste à interpretação. Facilmente pode ser lida como confessional, íntima, reveladora dos segredos mais ocultos da autora. Porém, essa leitura ignora um elemento central e norteador da sua produção: o fingimento. Em sua poesia, o sujeito se constrói ficcionalmente, isto é, o “eu” é e não é Ana Cristina Cesar, simultaneamente. Dessa maneira, a autora ao mesmo tempo que se constrói também se destrói no texto e se vale do mesmo procedimento no que diz respeito aos gêneros (poesia, prosa, relato, diário, correspondência). Diante dos artifícios e contradições que permeiam a sua obra, faz-se necessária cautela para não cair completamente nas suas armadilhas:

Agora nessa conversa, nesse pacto aqui nosso, eu puxei que a gente pode cair que nem um patinho na armadilha da intimidade, achar que estou revelando minha intimidade ou escondendo minha intimidade e não é isso, sabe? Podemos puxar outros. Ler é meio puxar fios, e não decifrar.¹

Portanto, conforme defende a própria Ana Cristina Cesar, ao invés de buscar desvendar os segredos íntimos da sua poesia, buscaremos puxar o fio e observar como ele se deslinda.

¹ Cesar, 2016b, p. 269.

1. O DESEJO

Nada, esta espuma²

Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus uivos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia.³

Logo de partida, o poema nos apresenta a questão do desejo. De maneira simplista, podemos afirmar que o desejo corresponde à vontade de algo *outro* e que, para se manter como desejo, não pode ser realizado. Ele parte de uma inquietação interna, da angústia da incompletude de um eu que anseia por uma alteridade. Essa ânsia mantém uma relação próxima com o sexual, uma vez que passa pela vontade de encontro com o corpo do outro. Tendo isso em mente, é interessante pensar o desejo a partir de Georges Bataille, que considera o erótico como o domínio do excessivo, ou seja, daquilo que não pode ser mensurado, reduzido ou quantificado de acordo com as formas determinadas, mas que permanece como força, como potência. Portanto, uma vez considerado excessivo, o erótico é não apenas uma saída da racionalidade instrumental, mas sua superação, indo ao encontro do que o ser tem de mais íntimo. Ao escolher estes termos, já se coloca uma preponderância do corpo e do desejo de intimidade, o que está presente não apenas no poema em questão, mas que permeia a obra de Ana Cristina Cesar como um todo. O corpo, apesar de ser constantemente silenciado, não se conforma.

2 Para além da clara referência ao episódio das sereias na *Odisseia*, há também uma referência direta ao poema de Mallarmé, “Salut”, cujo primeiro verso corresponde ao título do poema de Ana Cristina Cesar. Existe uma clara intertextualidade entre os dois poemas, notadamente em relação às referências náuticas, mas não iremos nos aprofundar nestes elementos devido ao escopo do trabalho. Ainda assim, julgamos importante ressaltar tais fatos.

3 Cesar, 2016, p. 71.

Ele exige, tem vontade e voz: é a partir dessa voz do corpo que iremos abordar o poema.

A partir disso, ao retomarmos a primeira frase de “Nada, esta espuma”, temos “por afrontamento do desejo”, o que indica uma busca ativa não apenas pelo objeto desejado, mas por afrontar essa angústia que funda o desejo em primeiro lugar. A escolha da palavra “afrontamento” é interessante por apontar tanto para a violência necessária para ir de encontro ao desejo, quanto a uma certa insubmissão diante da sua dificuldade. Ela também aponta que não sabe se o desejo será concretizado (“se a deusa subirá à superfície”) ou se apenas a castigará “com seus uivos”. Isso fica mais claro ao observarmos outro poema (prosa-poema? Relato-poema?) presente em *Cenas de abril*:

arpejos

1

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho observei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem um significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.⁴

Em “arpejos”, existe uma ambiguidade entre a coceira e o desejo como a causa do desconforto vaginal. Essa ambiguidade decorre de alguns elementos presentes no trecho. Em primeiro lugar, devido à escolha da palavra “coceira”, que pode ser lida tanto de maneira literal quanto como uma inquietação, um desejo; em segundo lugar, pelo local da coceira. Não se trata de uma coceira em qualquer lugar, mas no hímen, elemento que tipicamente remete à ausência de relação sexual. Em ambos os casos, é notável o papel do corpo, que comunica

⁴ Cesar, 2016, p. 70.

seu desejo de ser tocado. Também existem outras forças atuando nesses versos, uma vez que nos chama a atenção o fato de que o hímen carrega um peso simbólico e social em relação à pureza da mulher, mas parece completamente dessacralizado no poema. Ao falar em uma “coceira no hímen”, e observá-lo com um espelhinho, já há uma reivindicação dessa materialidade do corpo, de um corpo terreno, que não apenas tem voz, mas que pede para ser tocado, despido, visto, encontrado. Diante disso, para além do seu aspecto simbólico, o hímen nada mais é que uma barreira (mas que não impede o atravessamento) entre o dentro e o fora, atuando como uma espécie de mediador, que está dentro e fora do corpo simultaneamente. Trata-se de algo que envolve o desejo do corpo pelo encontro com o outro, mas que também já aponta para essa impossibilidade de realização, pois, de todos os lugares, trata-se de um entre-lugar – uma vez *afrontado* o hímen, ele cessa de existir.

2. O DESALOJAMENTO DO EU

Como mencionado anteriormente, a poesia de Ana Cristina Cesar é profundamente fragmentada, com silêncios, interrupções e repetições que impedem a continuidade do discurso, bem como citações e referências externas que inserem outras vozes no texto. A dificuldade que isso impõe ao leitor, somado ao tom confessional, instiga a curiosidade e, muitas vezes, faz com que ele busque a *verdadeira Ana* no texto. O desejo de contato por parte do leitor acaba por se limitar a uma dimensão da curiosidade, da descoberta dos segredos da poeta. Porém, essa leitura é problemática, pois deixa de lado o artifício empregado por ela. Esse problema já fica evidente quando observamos a estrutura do poema “arpejos” e ganha especial destaque quando consideramos outro poema presente em *Cenas de abril*: “Jornal íntimo”. Este “poema”, embora se apresente como um diário, não segue a ordem dos dias, e as frases curtas e trechos fragmentados apontam para o texto poético, ainda

que escrito em formato de prosa. A ruptura do gênero é acompanhada pelo conteúdo relatado no “diário”, como no seguinte trecho:

26 de junho

Célia também deu de criticar meu estilo nas reuniões. Ambíguo e sobrecarregado. Os excessos seriam gratuitos. Binder prefere a hipótese da sedução. Os dois discutem como gatos enquanto rumbas me sacolejam.⁵

Aqui, dois personagens se bicam com visões conflitantes a respeito da escrita supostamente confessional de Ana Cristina Cesar: trata-se de verdade ou artifício? Tal debate transborda para a própria forma do texto, uma vez que, como mencionado anteriormente, a autora emprega artifícios na construção do gênero, confundindo o leitor quanto à sua veracidade como diário íntimo. Ao afirmar que, enquanto isso, “rumbas me sacolejam”, fica evidente que o debate a respeito da verossimilhança dos seus textos é secundária, pois enquanto o foco está nessa discussão, existem outras forças em ação – tanto no texto, quanto na autora, quanto no sujeito poético.⁶ As rumbas atuam, aqui, de maneira análoga à coceira e aos uivos das sereias, que a desnorteiam.

Ana Cristina Cesar joga com os sentidos do desejo, enganando o leitor que deseja desvendá-la, ao mesmo tempo que busca uma interlocução a partir da encenação da intimidade. A relação íntima, ansiada pelas duas partes, é calcada no fingimento próprio da literatura: “A literatura mexe com essa contradição: desconfia da sinceridade da pena e do cristalino das superfícies; entra a fingir para poder dizer; nega a crença na palavra como espelho sincero — mesmo que a afirme explicitamente.”⁷ O apagamento das fronteiras entre os gêneros e entre o

5 Cesar, 2016, p. 85.

6 De acordo com Silvano Santiago: “O terreno em que se alicerça o poema de Ana Cristina é o da cumplicidade inimiga, das relações ambivalentes na ternura: nem Gil nem Mary, os dois, em posições diametralmente opostas e complementares. Cada um tem razão não a tendo inteiramente. O equívoco deles é pensar que a razão própria (de cada um) é global, globalizante, totalitária. O poema sempre escapa aos olhos assassinos de leitores asfíxiantes, escapa com uma pirueta pelo avesso.” (Santiago, 1986, p. 100).

7 Cesar, 2016b, p. 204.

real e o imaginário permitem que Cesar se desdobre em muitos sujeitos, que são e não são Cesar, simultaneamente. Ana Cristina Cesar pode ser qualquer um, todos, e ninguém. Isso também exige que o leitor, para escapar da tentação da leitura investigativa, entregue-se à leitura e insira a sua própria subjetividade no poema.⁸ Essa configuração nos revela, além da contradição do desejo que não se quer realizado, a contradição da linguagem que não comunica, e o sujeito que se desaloja. Portanto, “as palavras, aí, se afirmam na incompletude de um eu que se quer outro, impossível na medida em que se perde na sua própria precariedade.”⁹ As interrupções, autoironias e outras rupturas na obra de Ana Cristina Cesar correspondem a uma possível chave de leitura para a sua poesia, através das quais fica evidente a insuficiência do sujeito, do corpo e da linguagem. Seria essa a revelação subjacente à encenação da intimidade que ela comunica?

3. A REDE DE CONTRADIÇÕES, OU A MALDADE DE ESCREVER

O apreço de Ana Cristina Cesar pelo contraditório está no cerne da sua poesia e, dessa maneira, as contradições devem permanecer como tais. Essa necessidade é apontada pela narradora de “Jornal íntimo”, que escreve: “30 de junho. Acho uma citação que me preocupa: ‘Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las.’”¹⁰ A exigência de respostas limita o sujeito, uma vez que a permanência das contradições é o que permite que poeta, leitor e poema se multipliquem, se façam e se desfaçam com e no poema. Através da “construção de um pensamento que busca enganar a si mesmo”,¹¹ Ana Cristina Cesar destrói a ideia do

8 É interessante destacar a distinção estabelecida por Roland Barthes entre os textos de prazer e os textos de fruição: “Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (Barthes, 2010, p. 20).

9 Costa, 2017, p. 118.

10 Cesar, 2016, p. 84.

11 Costa, 2017, p. 120.

indivíduo como algo uno, perene, e instaura um ser e estar outro. A partir dessa destruição do sujeito, podemos pensar a poesia como “criação por meio da perda”.¹² Nisso contribuem as suas muitas referências literárias que, por meio de interpolações, citações e traduções, penetram o corpo dos poemas e também o corpo de Cesar, que se dissolve e se refaz em outros. Cesar também criou um corpo poético no qual, ainda que não sejam nomeados, coabitam muitas existências, vozes e possibilidades, reais e ficcionais simultaneamente. Ou, em suas palavras: “em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é o que dá literatura”.¹³

Essa busca, digamos assim, é fadada ao fracasso.¹⁴ Fracasso porque não pode ser concretizada em outro espaço que não o literário. A literatura permite a tentativa de explorar aquilo que escapa ao entendimento, aquilo de excessivo que faz parte da constituição do ser. O caráter excessivo da poesia de Ana Cristina Cesar também se reflete na experiência de leitura, pois desnorteia, seduz e exige o engajamento erótico do leitor, no sentido de se abrir às suas contradições, multiplicidades e artifícios, se deixar penetrar e penetrar ele também o corpo do texto. Esse abalo do leitor é evidenciado pela própria Ana Cristina Cesar que, a respeito de Walt Whitman, pontua: “É como se ler Whitman significasse tornar-se amante de Whitman.”¹⁵ e “ler *Leaves of Grass* é beijar e ser beijado pelo próprio Whitman”.¹⁶ Whitman, um autor que assume o desejo de contato e revela seus artifícios para engajar o corpo do leitor com o corpo do poema. A respeito do leitor que não pressupõe a entrega, que não se dispõe à transa entre autor, poema e leitor, Silviano Santiago afirma que: “[...] monumentaliza o poema, mascarando-se de vestal e guardião e, portanto, mantendo com relação a ele uma atitude subalterna, asséptica e resguardada. Morrerá virgem

12 Bataille, 2013b, p. 23.

13 Cesar, 2016b, p. 271.

14 “[...] essa continuidade é sensível sobretudo na angústia, na medida em que é inacessível, na medida em que é busca na impotência e no estremecimento.” (Bataille, 2013, p. 43).

15 *Idem*, p. 256.

16 *Idem*, p. 257.

como o monumento.”,¹⁷ ou seja, não atinge a carne, não se comunica com o corpo, permanece virgem. De acordo com isso também está Barthes, que afirma que:

O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irredutível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica. O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.¹⁸

Aqui, podemos voltar a pensar com Bataille. Em *A literatura e o mal*, o autor defende que a literatura é essencialmente má, por permitir a expressão daquilo que não se conforma, um transbordamento de si que é, simultaneamente, enlace com o outro e o desastre desse mesmo enlace, essencialmente impossível. A maldade de escrever de Ana Cristina Cesar, portanto, aponta para mais uma das suas muitas contradições: a maldade por se saber insuficiente, por se entregar à consciência da sua precariedade, se autoimolar no poema; e a maldade própria da transgressão, da recusa à limitação do sujeito, da adequação a uma forma pré-determinada, do preenchimento dos seus vazios.

Neste ponto, retomamos o poema “arpejos”, no qual a coceira foi acalmada apenas através da escrita. Já a leitura inaugura uma nova crise de coceira em “Jornal Íntimo”: “[...] Quando acabei o *Jardim de caminhos que se bifurcam* uma urticária me atacou o corpo. [...]” e novamente só foi aplacada com a escrita: “O prurido só passou com a datilografia. Copiei trinta páginas de *Escola de mulheres* no original sem errar.”¹⁹ De acordo com Maurice Blanchot, “há, em todo escritor trágico [...] esse movimento em direção à luz daquilo que não pode ser iluminado, o excesso que só se torna ultrapassagem e escândalo –

17 Santiago, 1986, p. 105.

18 Barthes, 2010, p. 25.

19 Cesar, 2016, p. 85.

nas palavras”,²⁰ ou seja, a apreensão daquilo que escapa, que inquieta, que coça, passa pela necessidade de escrever, uma vez que a literatura é capaz de engajar uma forma que seja abertura para um ilimitado, de atravessamento da impossibilidade. Nas palavras de Marguerite Duras: “Escrever não é contar histórias. É o oposto de contar histórias. É contar tudo ao mesmo tempo. É contar uma história e a ausência dessa história. É contar uma história que passa pela sua ausência.”²¹

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CERNICCHIARO, Ana Carolina. *O outro de Ana Cristina Cesar: WW ou um qualquer*. *Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial - Dossiê Ana Cristina Cesar*, vol. 3, pp 176-196, 2010.1.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- DURAS, Marguerite. *A vida material*. Trad. Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], vol. 5, pp. 95-105, nov. 1986.
- SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011. (Coleção Ciranda da Poesia)

20 Blanchot, 2005, p. 282.

21 Duras, 1989, p. 28.

POÉTICAS DO EXTRAVIO: ANA CRISTINA CESAR E MAX MARTINS

Leila Melo Coroa

Uma ideia de poesia, que pode ser lida em obras dos anos 1970 e 1980 no Brasil, se articula a uma perspectiva híbrida de composição, assim como em muitos casos de outras artes, em que ocorre uma transferência da matéria da poesia. Esse funcionamento, em geral, coloca em cena uma ideia de obra como índice do processual, põe em evidência os mecanismos da construção e a passagem das materialidades. Nesse sentido, o processo da poesia tem a rasura como um dispositivo central, de desierarquização das formas e de problematização das instâncias do texto, da escrita e da leitura.

A “rasura” é um procedimento fundamental da obra de Max Martins, uma palavra e uma imagem constante de sua poesia, a estabelecer relação com sua performance do processual. Esse dispositivo acontece de diferentes maneiras, entre as quais, na associação entre os gêneros discursivos poema, diário e carta. O “rascunho” ou o “rabisco”, na obra de Ana Cristina Cesar, funciona, de modo paralelo, como testemunho do gesto de escrever, autobiografia da escrita, ou seja, processo de desbiografia, tensão e dissolução entre a vida da autora e a obra, como afirma ela mesma pelo título instigante “Literatura não é documento”, atribuído a sua dissertação de mestrado, defendida na UFRJ.

Ana Cristina Cesar e Max Martins constroem uma tensão entre vida e escrita a partir do recurso ao diário, nos dois casos a ideia de diário não corresponde ao livro fechado e confessional, mas ao aberto

e endereçado, ao estranho e indeterminado. Assim, poesia e diário contaminam-se na forma (o “querido diário” de Cesar; a “poesia do registro cotidiano” de Max Martins, segundo Benedito Nunes) e no endereçamento poético.

Como entende Jonathan Culler em *Lyric Address*,¹ o endereçamento corresponde ao processo da obra, à leitura, não apenas à retórica do texto; fenômeno que implica no que poderíamos chamar de “poéticas do extravio”, a propósito de Max Martins e Ana Cristina Cesar. Interessa, portanto, a remissão, o envio, a viagem, que coloca em cena a alteridade. O equívoco, o erro e o engano funcionam, nesses casos, como performance de obra.

Em Jacques Derrida, as circunstâncias de extravio estão relacionadas na sua obra às ideias de arquivo e de carta, em *Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana*² e *Cartão-Postal: de Sócrates a Freud e além*.³ O extravio pode ser pensado como risco de perda, de desvio e de erro do envio, que tem como efeito a imprevisibilidade do destino. O extravio está, portanto, entre a partida e a chegada. A esse processo chamamos endereçamento, que no caso da poesia parece ser uma das suas situações em que esta possibilidade se dá em alto grau, ou seja, na poesia a remissão pode não corresponder à resposta, considerando-se que com a chegada do poema o sujeito biográfico se afasta e o sentido se desloca.

A poesia de Ana Cristina Cesar, que é lida, de maneira emblemática, a partir da tópica do endereçamento, e a de Max Martins, que, ao contrário, é interpretada frequentemente sob a ideia de dificuldade, correspondem-se na ênfase dada ao processo da obra, à encenação dos procedimentos, dos jogos entre o eu e o tu e entre os gêneros da

1 Culler, 2015.

2 Derrida, 2001.

3 Derrida, 2007.

intimidade e da impessoalidade. É precisamente o procedimento da rasura que torna visível o processo, aponta para uma dimensão que estaria invisibilizada numa perspectiva de construção acabada e rígida. A rasura para Cesar. e Martins funciona como gesto do desejo da escrita de ser o outro ou outra coisa.

A forma do desejo se materializa na figuração da segunda pessoa do discurso poético, no caso de Ana Cristina Cesar, desde o título *A teus pés*⁴ e de Martins na frequente presença da amante em fusão erótica. Em Ana Cristina Cesar há um movimento de mobilização do interlocutor, que mesmo nomeado permanece indeterminado; em Martins o interlocutor pode ocupar várias posições, a saber, o feminino, o próprio sujeito poético, a natureza e a poesia. O endereçamento tem a ver justamente com uma ideia de fusão, esta, ao mesmo tempo, perturba-o, na medida em que, no caso de Ana Cristina Cesar, os dispositivos acionados por meio da retórica confessional (os pronomes, os nomes próprios, a dicção de intimidade) complexificam o sentido comum desse tipo de discurso, logo, o deslocamento de tal sentido proporciona a manutenção do desejo por uma fusão problemática.

Os efeitos de leitura provocados pela utilização de uma retórica íntima fazem errar, dificultam, estendem a chegada, como uma espécie de prolongamento do percurso até o outro, que complica aquilo que um leitor deseja: a coincidência entre o texto e a leitura. Neste sentido, por exemplo, ao mobilizar a interlocução pela via da sedução, ao invocar pronomes que acusam intimidade, Cesar conduz o outro a uma concepção de leitura na qual o desejo se coloca em primeiro plano e estabelece uma relação de manipulação da intimidade e da distância, da provocação e da ausência, do dentro e do fora; assim, como indica

4 Cesar, 1982.

Marcos Siscar, no ensaio *Ana C. aos pés da letra*, sua poesia tira força exatamente desse tipo de ambivalência.⁵

O desejo de fusão na poesia de Max Martins ocorre como pulsão erótica que coloca o ato sexual ou a sua iminência como gesto do escrever, como aquilo que corresponde ao ato/composição da escrita. A fusão erótica é uma prática de escrita poética e de relação com o outro.

Em poemas e folhas avulsas dos “rascunhos” de Ana Cristina Cesar e de Max Martins, as questões da rasura e do endereçamento se apresentam e se relacionam de maneira intensa. Poemas e textos híbridos entre o verbal e o visual, constitutivos dos arquivos dos escritores, tornados públicos postumamente, encontram-se num lugar ambíguo em relação à ideia de obra em torno desses autores. No caso de Cesar, a organização do arquivo parece preparar um endereçamento, ou seja, uma forma de publicação e de chamamento, por exemplo, no caráter performático do nome “Pasta rosa”.

Max Martins publicou dez livros de poemas entre a década de 1950 e os anos 2000. Dois anos antes da sua morte, ocorrida em 2009, foi publicado um volume chamado *Cadernos de pinturas*, constituído de páginas de “diários” datadas de maio a julho de 1997. Segundo Paulo Vieira, na sua tese de doutorado *Arte, erotismo, natureza e amizade: os diários de Max Martins*, defendida em 2014, Martins produziu 48 cadernos entre os anos de 1982 e 1999. A tese de doutorado de Vieira apresenta páginas dos “diários” de Max Martins até então inéditas, no entanto na publicação do trabalho, em 2017, as colagens diarísticas não foram reproduzidas.

Essa parte da sua produção encontra dificuldade de ser assimilada como um sentido da obra, é, na maioria das vezes, associada ao processo da obra, como arquivo do artesanato dos poemas. A propósito de Max Martins e Ana Cristina Cesar o processo é, em minha hipótese,

5 Siscar, 2016, p. 131.

justamente o primeiro plano da obra, isto é, não se trata do processo da obra, mas da obra como processo.

A “colagem”, nome que Max Martins atribuía ao procedimento do “diário”, funciona como rasura, sobreposição de camadas, apagamentos e novas associações, como combinação entre gêneros discursivos (poema, diário e carta), entre materialidades (literatura e fotografia), entre formas de arte (pintura, desenho e colagem plástica) e como a crise do sujeito, que se especifica na relação entre o “eu” e o “tu” em intercâmbio de papéis, a colocar em cena o leitor como agente de uma intervenção criativa. Ler é então rasurar, extraviar a forma e o sentido, dessa maneira parece ser concebida uma ideia de poesia e uma ideia de endereçamento.

Em Max Martins se atualiza a ideia do “tu” como singular e indeterminado, paradoxo que se apresenta na passagem do poema *Um corpo*: “Tu és o leito / Eu o leitor”.⁶ Nele vemos a inversão de identidades do poeta com o leitor, o embaralhamento do reconhecível com o estranho, que indetermina as posições. O “leitor” é aquele que faz o “leito”, o “tu”, portanto; ao mesmo tempo o poeta é o “tu” em relação ao poema como “leito”. O poema aproxima a tarefa do poeta - aquele que faz o leito - à tarefa do leitor, ou seja, o sujeito poético é o leitor. Logo, o poema também encena uma espécie de teoria da leitura, uma poética, que sugere que o leitor de poesia é aquele que rasura as posições.

Max Martins indica, na epígrafe (o começo) de *Caminho de Marahu*,⁷ retirada de Álvaro de Campos, o aspecto da viagem – “mais vale arrumar a mala” – tão caro à sua poesia, não ainda sobre sua realização, mas sobre a promessa de seu acontecimento, sobre o seu desejo. De maneira semelhante, Ana Cristina Cesar, no “Epílogo” (o

6 Martins, 2016, p. 70.

7 Martins, 2015.

fim), de *Luvas de pelica*,⁸ escreve “Esta é a mala de couro que contém a famosa coleção”. Em ambos os casos, apesar de a mala estar ainda em preparação, assim mesmo é enviada.

A “mala”, nos dois casos, serve como metáfora de relação, de endereçamento, de travessia (o que permite ser atravessado), de troca, de disposição ao trânsito e à transa, de reivindicação de participação, como na convocação de Ana Cristina Cesar: “agora é a sua vez”, em *A teus pés*,⁹ ponto de partida do desvio, dedicação pelo desvio. Assim, o extravio é voluntário, ou seja, doação.

O que identifico como rasura é um nome da poesia de Max Martins que aparece de diferentes formas, a meu ver, de maneira emblemática no livro *O risco subscrito*, de 1980. Esse livro tem desde o título uma imagem do erro como experiência limite do sujeito (o “subscrito” tem um sentido de assinatura, no entanto ao caracterizar “o risco” perde o seu efeito de identificação, portanto sugere uma anti-assinatura – ou um anti-retrato, para evocar um outro título de Max Martins); e também uma experiência limite da escrita (nesse caso de *O risco subscrito*, a rasura se coloca como anterior à escrita, é procedimento sob a escrita. Rasura-se primeiro para escrever depois, ou a rasura é ela mesma já a escrita). A rasura nesse sentido é uma imagem de obra e implica uma visualidade da escrita como resto, uma reivindicação do processo do poético. Assim, nessa hipótese, os poemas e os diários têm um funcionamento equivalente de reivindicação da rasura, daquilo que opera no desvio.

A publicação de *O risco subscrito* é contemporânea de interesse de Max Martins pela elaboração das colagens visuais nos diários, na década de 1980. A partir de *O risco subscrito*, o procedimento de colagem na poesia de Martins passa a ser fundamental, uma maneira de abertura

8 Cesar, 1980.

9 Cesar, 2013, p. 78.

para uma perspectiva interartística de obra. Ou seja, entre a década de 1980 e o começo dos anos 2000, quando publicou seu último livro, *Colmando a lacuna*,¹⁰ se intensificou uma espécie de fusão entre as materialidades plástica e verbal.

O caráter problemático do diário é produzido pelo embaralhamento da escrita de si, que tem efeito sobre o endereçamento, não é mais um texto em que o sujeito endereça ao livro íntimo, mas ocorre um extravio do diário, isto é, uma destinação imprevisível. O que se destinaria seria justamente o corpo do poeta, no entanto o que se destina, principalmente, é a materialidade da escrita (o verbal e o plástico).

O erotismo é um tema presente em Max Martins desde o primeiro livro, no caso das colagens diarísticas aparece em imagens do corpo, seja do poeta, seja do feminino. Pode-se pensar o corpo como questão, a partir dos vários aparecimentos de elementos exteriores à forma do diário, que configuram uma “transa”, uma relação de incorporação da agência de envio. O diário perde o estatuto de livro fechado e adquire a qualidade ou o funcionamento da correspondência.

No livro *Cadernos de pinturas* é possível ver uma página de diário visual na qual uma fotografia do poeta na praia ocupa o centro da imagem. O corpo do poeta está pintado com uma espécie de tinta natural, de coloração escura, extraída da paisagem representada na fotografia, que parece atingir a própria paisagem da página, constituída de intervenções de pinturas. O corpo do poeta compõe ainda o corpo da letra pintada, que forma a palavra “planos”, ou “nos”/ “nós”. Isto é, numa visão geral, o que se vê é uma sobreposição de planos e amarrações de escrita e de pintura. A relação entre os planos da imagem produz uma indistinção entre as materialidades do corpo do poeta, da letra, da colagem e do desenho.

10 Martins, 2001.

Essa página de diário de Max Martins mistura a anotação, a datação (“22 de maio de 1950 e 1997”), a citação (“Paul Celan”), o recorte de jornal, o desenho, a pintura e a correspondência com Age de Carvalho. O recurso à fotografia nos diários aparece muitas vezes para produzir autorretratos, como atesta Vieira.¹¹ O autorretrato e a escrita do acontecimento são rasurados, o diário de Martins confunde a determinação do tempo, da memória e da representação, pelo seu aspecto lúdico.

A rasura é justamente a diferenciação do mesmo. Quanto mais se apaga, mais há mancha do resto. Max Martins reivindica o interesse na rasura como espaço do poema, como se lê em entrevista a Oswaldo Coimbra:

Eu adoro as manchas. Tenho uns diários que eu ilustro com palavras escolhidas ao acaso, com desenhos e colagens. Nunca aprendi a desenhar, nem a pintar, mas gosto das minhas manchas. Desenho umas calungas de diferentes cores e parto do erro, da coisa errada para ver o que ela diz à minha sensibilidade, à minha rede nervosa. Por causa do erro tenho, então, de pensar em outras coisas e vou criando.¹²

A rasura é aquilo que fica, o inapagável, portanto o não interdito e o não descartado. Em *O risco subscrito*, um dos poemas é intitulado justamente *Rasuras*, que parece colocar em cena a questão do endereçamento “perdido”:

11 Vieira, 2017, p. 93.

12 Martins, 2016, p. 105.

Rasuras

Um buraco sem fundo cheio de palavras
Hakuin

Meu nome é um rio

Meu nome é um rio que perdeu seu nome

Um rio

Nem sim

Nem não

Nenhum

Somenos correnteza

Água masturbada em vaus

peraus

em po

luído orgasmo entre varizes

Sêmen sem mim

Mesmice

Onde está meu nome Lá neste rio de lama sem memória

[e rumo?

Neste amarfanhado leito de inchada falha?

Meu nome é um rio cotoco- um Ícone

De barro

Barroco

Um rio que só se-diz

Seduz-se

Se afaga e afoga

em ego e água: Aquário

Meu nome é um rio tapado

(poço)

E aqui se quebrantou meu nome

sua viagem e osso

É esta a sua fissura? E o seu rosto é este

Escuro

atrás da porta

espelho

exposto à febre

à fera de si mesmo?

Ensimesmado

meu nome é um rio que não tem cura¹³

13 Martins, 2016, pp. 35-36.

No poema o sujeito poético se identifica com o rio, no entanto pela via da perda, o eu perde seu nome assim como o rio. O poema encena uma busca pelo nome, que encontra sempre um estado de carência, de insuficiência e de incompletude. A rasura dá nome justamente ao extravio. A rasura do nome é o dispositivo que performa o erro do endereçamento, isto é, a ideia de escrita de si, que aparece pela questão do nome próprio, é rasurada, o poema como texto endereçado por excelência impõe, assim, de saída uma perda.

É interessante destacar que a ideia de escrita se mostra como estímulo erótico aparentemente autocentrado e em busca de correspondência, como nas expressões “água masturbada”, “po/ luído orgasmo” e “sêmen sem mim”, no entanto há uma saída de si que não alcança o outro, “que não tem cura”, que não tem resolução. Podemos pensar no “eu” que fala no poema como uma espécie de emissor, a propósito do qual o “sêmen sem mim” sugere a perda do sentido ou a saída do sujeito, ou seja, o emissor é uma espécie de extraviador.

De maneira semelhante, em Ana Cristina Cesar, a rasura é um procedimento do endereçamento, cujo dispositivo erótico funciona como chamamento de sedução, enquanto em Max Martins, o erotismo exerce uma função temática. Nos dois casos, a rasura é uma condição da reoperação do texto, da manipulação do “arquivo”, isto é, de leitura.

Viviana Bosi organizou o arquivo da “Pasta rosa” de Ana Cristina Cesar, publicado em 2008. Na edição de 2013, que contém uma seleção levada a cabo por Armando Freitas Filho, há uma página de texto que mantém as “rasuras” (chamo nesse caso de “rasuras” os sinais de cortes, os apagamentos, os desenhos), em alguns casos os textos de “rascunho” são reproduzidos sem as intervenções do processo da escrita. Fazem parte desse livro textos rejeitados pela autora, mas prontos. Em um e outro caso, chama a atenção a exploração da “rasura” como um traço que insiste em permanecer.

Em certo sentido, as rasuras entram no livro não como demonstração de um processo criativo, mas como parte inseparável e recurso da construção permanente do poema. Em sentido paralelo, é interessante observar a publicação do livro *Portsmouth-Colchester*, de 1989, um caderno de escritos e desenhos de Cesar, elaborado nessa década, em que o caráter híbrido do texto foi reproduzido.

Em *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* – [2008] *seleção*, é possível identificar um texto em que a rasura funciona como um gesto que, ao invés de apagar ou descartar o texto, coloca-o em cena.¹⁴ Trata-se de um texto escrito em caligrafia irregular, um parágrafo que perde subitamente seu caráter de prosa para sofrer um corte, podemos dizer, de verso, que fragmenta a sequência e abre a linha do desenho. Esse desenho é uma figura aparentemente humana de onde o texto parece sair, como se a boca falasse rasuras. A seguir, o texto radicaliza o traço da rasura, que, desta vez, sugere a ideia de interdição, pela forma dos vários “xis” e da grade, da “fala entupida”, para usar o verso do poema 10.1.82, do mesmo livro. Na última parte do texto, o caráter de escrita tende a se dissipar dando lugar à prioridade do desenho e, nesse ponto, as palavras têm a forma de um diálogo breve, como se fossem parte do corpo do desenho e a própria ação da imagem. O conteúdo dos textos escritos nessa página indica, na primeira parte, um pensamento do poema; na segunda parte, uma rasura de poema; e, na terceira parte, a sobreposição do pensamento (o questionamento: “você vai ou não vai?”) ao poema (“consola o caminho”).

Nesse texto, o sentido da rasura sugere uma continuidade da escrita e do desenho, pelo recurso da linha. A rasura parece encenar um desejo de ser texto e a escrita de ser desenho, procedimento que desarticula a leitura. O texto afirma o “poema” (“o mais interessante deste poema”), mas como uma arte feita de “linhas”, ou seja, com a matéria

14 Cesar, 2013, p. 347.

do desenho; e associa outros polos, a “verdade” (“e acredito que esta poesia é verdadeira”) e o fingimento (“finjo que nada mais termina”). A desarticulação do texto demanda uma organização endereçada a uma segunda pessoa do discurso (“As linhas talvez não/se cruzem assim como organizas-/te”). O organizador é um “desencaminhador”, um termo que Derrida usa para nomear o “extraviador”,¹⁵ isto é, o leitor como destinatário desempenha um papel paradoxal, é aquele que realiza um extravio do “caminho”, o que tem como consequência uma proliferação de endereço.¹⁶

A concepção de poesia para Ana Cristina Cesar se justifica na reversibilidade dos gêneros e das materialidades, assim como no extravio da intimidade, conforme depoimento da autora em 1983, publicado no livro *Crítica e Tradução*:

Então, eu acho que a tentativa de ir para o diário... Eu fazia muito diário, sim. E o diário era sempre para mim... Havia duas coisas separadas. Havia o diário, onde eu podia escrever minhas verdades, minhas inquietações, minhas aflições pessoais, minhas confissões, meus amores, e havia poesia, que era uma outra coisa, e que eu não entendia direito o que era. Até que começaram a se aproximar os dois, entendeu? Isso foi engraçado. As duas coisas começaram a se aproximar. Percebi que no ato de escrever a intimidade ia se perder mesmo. A poesia tendia, a poesia queria revelar e o diário não conseguia revelar. Aí as duas coisas foram se cruzando.¹⁷

Há nos poemas de Ana Cristina Cesar uma retórica de diário e de carta, que se manifesta por excelência no recurso às apóstrofes, como “querida”, “querido diário”, “meu filho”, “my dear”, “Navarro”, “Mário”, etc. Derrida, ao discutir em *O Cartão-Postal* a ideia de envio, pensa a apóstrofe como gênero, para o filósofo a interpelação produz a espera por uma resposta, por outro lado ocorre um desvio no endereço.

15 Derrida, 2007, p. 31.

16 *Idem*, p. 32.

17 Cesar, 2016, p. 304.

Os leitores do poema estão incluídos justamente nas apóstrofes que, nesse caso, não remetem aos destinatários determinados.

Annita Costa Malufe, no ensaio *Estratégias para uma escrita do segredo*, de 2015, destaca o caráter heterogêneo dos registros de escrita na obra de Ana Cristina Cesar, o qual é possível considerar como um procedimento de colagem:

Em *A teus pés* os diários e as cartas estão, de fato, desmontados, despedaçados, recortados. Eles se resumem a fragmentos que se intercalam a elementos vindos dos lugares os mais disparatados, obras de outros autores, poemas seus remontados, roteiros, filmes, canções.¹⁸

O poema, composto de colagem de elementos exteriores e diferentes entre si, nesse sentido, encena uma desarticulação, que pode ser pensada sob o signo da rasura. O poema *Como rasurar a paisagem*, de *Inéditos e dispersos: poesia/prosa*,¹⁹ tematiza a sobreposição e a incompletude como mecanismo do extravio:

como rasurar a paisagem
a fotografia
é um tempo morto
fictício retorno à simetria
secreto desejo do poema
censura impossível
do poeta²⁰

O poema elabora a ideia de desejo ao associar um processo entre fotografia, memória, ficção, realidade e poesia. O poema põe em questão a distância ou o corte (“a censura” ou a cesura) entre a fotografia e o real

18 Malufe, 2015, p. 64.

19 Cesar, 1985.

20 Cesar, 2013, p. 191.

(“a fotografia é um tempo morto/ fictício retorno”), entre o poema e a fotografia (“a fotografia é um/ secreto desejo do poema”). O poema tem em comum com a fotografia a “seleção” e a “combinação”, nos termos de Roman Jakobson, ou seja, um enquadramento da “paisagem”, que no poema parece ser a reimaginação de uma circunstância (“fictício retorno à simetria”). Isto é, a fusão é interrompida pela cisão: a fotografia não se realiza como poesia, assim como fotografia e poesia não se realizam como realidade, só podem se realizar enquanto “rasura da paisagem”, dizendo novamente, como enquadramento, reimaginação, cisão, processo e desejo. O que se apresenta no poema é o desejo do texto ser outra coisa.

Ana Cristina Cesar e Max Martins são contemporâneos nos seus períodos de maior produtividade, entre 1970 e 1980, no Brasil, em uma concepção de poesia em que o interesse interartes participava ativamente como uma maneira de construção poética. O desenvolvimento de cadernos de pinturas e desenhos, que se cruzam à produção poética, dá a ver uma exploração do aspecto manual, da confecção do artesanato da escrita, evidencia o procedimento de rasura no trabalho criativo, isto é, a rasura é da ordem do visível. A rasura, assim, é uma espécie de técnica dos poemas.

Assim como a relação interartística é fundamental, a passagem de um gênero a outro, diário, poema e carta, opera como reversibilidade e profusão, como rasura das determinações. Desse modo, há um desejo de envio, uma demanda de comunicação, na qual a rasura funciona como estratégia de relação de leitura.

Em Max Martins e Ana Cristina Cesar, o envio é articulado como desvio, por isso o extravio é doação. O endereçamento e o extravio são maneiras de sair, de encontrar relações e chamar à participação outras

intervenções. O “secreto desejo do poema”²¹ é um desejo “sem rumo”,²² um desejo de manter viva a agência do endereçar, de reivindicar o processo, a demora e a transmissão, desejo de chegar a outro lugar.

REFERÊNCIAS

- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, Ana Cristina. *Portsmouth-Colchester*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- CESAR, Ana Cristina. *Tradução e Crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- COIMBRA, Oswaldo. *Uma inesquecível conversa com Max Martins*. *Revista Moara*, n. 46, 2016. Disponível em <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252>>. Acesso em: 12/9/2022.
- CULLER, Jonathan. *Theory of the lyric*. Harvard University Press, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Trad. Simone Perelson & Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- MALUFE, Annita Costa. *Estratégias para uma escrita do segredo*. In: *Sereias de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Álvaro Faleiros, Roberto Zular & Viviana Bosi (org.). Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2015.
- MARTINS, Max. *Cadernos de Pinturas*. Belém: Secult/Amu-PA, 2007. (edição em fac- símile).
- MARTINS, Max. *Caminho de Marahu*. Belém: Editora UFPA, 2015.
- MARTINS, Max. *O risco subscrito*. Age de Carvalho (org. e notas). Prefácio: Eduardo Sterzi. Belém: Ed. UFPA, 2016.
- MARTINS, Max. *Poemas reunidos*. Belém: Editora UFPA, 2001.
- SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar / por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2011. (Coleção Ciranda da Poesia).
- SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- VIEIRA, Paulo. *Arte, erotismo, natureza e amizade: os diários de Max Martins*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Editora Intermeios/Fapesp, 2017.

21 *Idem, ibidem*.

22 Martins, 2016, p. 35.

A SOBREVIDA DO INCONFESSÁVEL: O ARQUIVO POÉTICO DE ANA CRISTINA CESAR

Guilherme de Souza Lopes

1. INTRODUÇÃO: DOS ARQUIVOS DE ANA C.

Começemos pelo fim — ou por um de seus finais: o livro *Inconfissões – fotobiografia de Ana Cristina Cesar* foi lançado no ano de 2016 (mesmo ano em que a Flip, Festa Literária de Paraty, homenageou a autora), com tiragem de 3.000 exemplares, financiado, editado e distribuído pelo Instituto Moreira Salles em parceria com a Ipsis Gráfica e Editora. Organizada por Eucanaã Ferraz, com cuidadoso projeto gráfico, a fotobiografia, longe de traçar imagética e textualmente uma história contínua e causal da vida da poeta, inscreve em sua materialidade um corpus amplo e híbrido daquilo que cerca o nome “Ana Cristina Cesar”: temos alguns de seus poemas mais conhecidos, publicados em vida, retirados, majoritariamente, de *A teus pés*, *Luvas de pelica* e *Cenas de abril*; alguns dos poemas organizados e publicados postumamente em *Achados e dispersos*; há desenhos, rasuras e anotações de Ana C. que se imprimem, quase sempre, às margens da página, de alguma forma rearranjando o espaço compartilhado pelos textos e poemas; e, por fim, o que é evidente no livro, há a inscrição central das fotografias da autora, públicas ou privadas, incluindo registros posados, retratos conhecidos de Ana C., mas também fotografias familiares, junto de amigos ou correspondentes ao

período da infância, aliadas a fac-símiles de documentos, cartas, bilhetes, documentação burocrática, entre outros.

Todas as imagens são brevemente contextualizadas e organizadas em pequenos centros articulados nos quais retratos, cartas pessoais e documentações diversas, dos boletins escolares infantis a contratos de edição gráfica de seus livros, passando por comentários escritos por Ana C. e a inscrição de alguns de seus poemas, ilham-se para constituírem pequenas temporalidades, como as cenas da infância, o período de intercâmbio em Essex, ou o momento de publicação de seus livros e de sua participação como figura marcante da geração de poetas ditos pós-vanguardistas nos anos 1970, por exemplo. O livro, portanto, organiza-se a partir da sequência de cenas maiores, constituídas internamente pela heterogeneidade de registros que se circundam como retratos fugazes, lacunares (multiplamente constituídos pela ampla diferença de suas entradas) de momentos da biografia da poeta. Outro aspecto relevante é a de que a fotobiografia opta pela cronologia invertida - inicia temporalmente os registros pelo fim da vida de Ana Cristina Cesar e conclui o percurso biográfico durante sua infância. Uma vez que não há divisão de capítulos no projeto, o que parece indicar a sugestão da fotobiografia de se inscrever pelo deslizamento contínuo, são as suas concentrações temporais, portanto, que configuram organizativamente seu corpus.

Há dois aspectos, dentro da diferença interna de material, que predominam na fotobiografia: a correspondência entre texto e imagem fotográfica, em especial, os retratos de Ana C., tanto os individuais quanto aqueles em que contracena com outras figuras. Em sua apresentação, Eucanaã aponta que “toda fotografia é exterioridade, aparência que se projeta em nós sem palavras, silenciosa. Ainda assim, penso que na foto do escritor, procuramos sua escrita”.¹ A partir da

¹ Cesar, 2016, p. 9.

exposição do organizador, podemos ler os poemas escolhidos de Ana Cristina Cesar para composição do projeto como reinscrições em diálogo com fotografias que contextualizam a historicidade da sua condição de produção. O que há de sintomático, contudo, não está simplesmente num gesto organizador de sentido para o interior da fotobiografia: há um chamado para restabelecer não apenas a proximidade, mas a diferença entre a poesia e a imagem, ou para significar a fotobiografia a partir de uma temática poética recorrentemente sinalizada pela leitura crítica da obra de Ana C. – a indecidibilidade entre ficção e espontaneidade, ou ainda, truque e artimanha do real, espontaneidade encenada.

Mais que domesticar o poema, subordinando-o ao momento em que este foi escrito de acordo com o registro histórico de Ana C., por exemplo, em uma viagem para Brasília com Clara Alvim em 1977, o que se tem é a exposição contaminadora de suas diferenças, o que, mais ou menos conscientemente, pode ser uma resposta, ainda que indeterminada, à tônica poética de Ana Cristina Cesar que a inscreve em outro aspecto central de seu projeto poético: o lugar privilegiado para o endereçamento e a solicitação de uma resposta. Em reforço a esse movimento, há, no interior da fotobiografia, textos inéditos, ora de convidados que conviveram e, portanto, estabeleceram algum vínculo afetivo com a poeta em vida, ora de poetas contemporâneos que, em alguma medida, respondem crítica ou artisticamente às perguntas solicitadoras de sua poética. Em ambos os casos, o que temos são textos que se constituem a partir do diálogo com registros fotográficos de Ana C. e que, ao se endereçarem a fotografias determinadas da autora, respondem à imagem, mas também a outros elementos que constituem o nome da autora.

O projeto da fotobiografia, portanto, emoldura-se discursivamente menos como estudo biográfico e mais como “álbum”, ou “caixa de memórias”, onde se guarda instantâneos, retratos 3x4, cartões-

postais, anotações cujos referentes perdem-se mas recombina-se com os demais objetos representados, documentos extraviados que apontam para a historicidade de algum momento passado. Não se trata, evidentemente, de uma “caixa de recordações” em seu sentido exato, por lhe faltar a imprevisibilidade da circulação e preservação da materialidade aqui contida, mas de um projeto construído retóricamente e discursivamente e que organiza cada passagem como fotobiografia menos convencional, ainda que controle suas contingências e seus espaços vazios. Fotobiografia que encena um “Arquivo pessoal”, constituído como obra funcional e que mantém a capacidade elementar de apresentar um panorama biográfico da poeta por meio de muitos dos seus registros, especialmente o fotográfico, para o leitor ocasional, mas que também se produz tal qual artefato de afeto, seja este pessoal ou crítico, como se endereçado singularmente a cada um dos leitores cativos de Ana C.

O fato de pensarmos na denominação de “arquivo” para caso tão específico no universo da autora parece indicar que o termo “arquivo”, dirigido ao corpus da poeta, é bastante produtivo e pode ter sentidos distintos. Podemos, por exemplo, lembrar de *Achados e perdidos*, publicação poética póstuma, advinda da reunião de alguns dos muitos poemas registrados nos arquivos pessoais da autora, hoje organizados pelo Instituto Moreira Salles. Até então, temos, portanto, um arquivo físico e uma obra póstuma constituída a partir da recolha deste arquivo. Há, contudo, um terceiro sentido que se integra entre os outros dois: o de que, não raro, há a figuração de cartas na obra poética de Ana C. (como é o caso de sua *Correspondência completa*, composta ironicamente por uma única carta enquanto evoca o desejo de uma recolha total), ou a figuração de objetos arquivados em *Luvras de pelica*, como os cartões-postais guardados em uma mala ou caixa preta, caderninhos

que “vão todos para a vitrine da exposição póstuma. Relíquias”² dentre outros exemplos de elementos poéticos que apontam para figuras de Arquivo; quando não diretamente, isso se dá a partir de figurações que correlacionam materialidade e herança ou sobrevida para o futuro: para esses casos, pode-se citar a presença de uma escrita que incorpora as articulações do roteiro, ou seja, do documento de registro de um plano inacabado, mas atento à posteridade, como se pode observar, para ficar em poucos exemplos, no primeiro poema, sem título, de *A teus pés*, mas também em “Samba Canção” e em “mocidade independente”, do mesmo volume.

Se, como argumenta Siscar,³ a poética de Ana Cristina Cesar se produz pela afecção de quem lê, pela solicitação de uma relação que não deixa o outro como elo passivo desse relacionar-se, se lhe dá espaço para a devolutiva, se solicita uma resposta que não é retórica, a figuração poética do “Arquivo”, no interior de alguns de seus poemas, sugere reforçar semanticamente o elemento relacional a ser revezado, partilhado por uma posteridade que recebe como herança a solicitação da resposta.

Feita a introdução das principais questões concernentes ao texto, o desenvolvimento desse se dá da seguinte maneira: centramos a investigação a partir da análise de dois textos poéticos selecionados das *Inconfissões*: “Samba canção” (originalmente publicado em *A teus pés*), o qual foi republicado na íntegra, e o recorte do primeiro texto poético de *Luvras de pelica*, ambos compreendidos como exemplos da obra da poeta que inscrevem no interior da fotobiografia algumas das questões de solicitação e relação presentes nos livros originais, em especial as características que se associam à figuração do que, ao menos provisoriamente, aqui será denominado de uma “Poética de Arquivo”.

2 Cesar, 2013, p. 54.

3 Siscar, 2017.

Em seguida, analisamos as proximidades e contaminações entre esses temas e dois dos textos inéditos produzidos para as *Inconfissões*, de autoria de Alice Sant’anna e Leonardo Gandolfi, ambos “endereçados” à fotografias de Ana Cristina Cesar. Durante esse duplo movimento, outros poemas e questões complementares, igualmente significativas mas não focalizadas devido à escolha do recorte, aparecerão como maneira de complementar e contribuir com o desenvolvimento argumentativo da análise dos poemas selecionados e da leitura do que, ao nosso ver, está em jogo retórica, temática e discursivamente na constituição da fotobiografia.

2. O SAMBA-CONVITE PARA O FUTURO

Começemos pelo começo do fim, por “Samba-Canção”:

Tantos poemas que perdi.
Tantos que ouvi, de graça,
pelo telefone — taí,
eu fiz tudo pra você gostar,
fui mulher vulgar,
meia-bruxa, meia-fera,
risinho modernista
arranhado na garganta,
malandra, bicha,
bem viada, vândala,
talvez maquiavélica,
e um dia emburrei-me,
vali-me de medidas
(era uma estratégia),
fiz comércio, avara,
embora um pouco burra,
porque inteligente me punha
logo rubra, ou ao contrário, cara

pálida que desconhece
o próprio cor-de-rosa,
e tantas fiz, talvez
querendo a glória,
a outra cena à luz de spots,
talvez apenas teu carinho,
mas tantas, tantas fiz...

Inserido, no contexto material da fotobiografia, ao lado de um dos últimos registros da autora, “Samba-canção” compõe, originalmente, *A teus pés*, último seu último livro publicado em vida. Há, portanto, na escolha desse poema, um dos primeiros a aparecer nas *Inconfissões*, para além da coincidência temporal entre seu ano de publicação, a fotografia tardia da poeta e o fim biográfico de Ana C., três fatores que deixam evidente a motivação de sua localização na fotobiografia (levando em conta sua escolha organizativa cronologicamente invertida, o efeito que se inscreve no corpo dessas páginas iniciais parece se relacionar com a ideia de ressignificação do poema como a de um carnaval fora de época: em meio à disforia com que a fotobiografia parece, propositalmente, abrir as memórias, quase “limando” a tragédia biográfica para as margens anteriores ao começo do livro. O poema acentua o jogo dramático com a ideia de final pelo mote “eu fiz tudo para você gostar de mim.” Se quem fez já fez de tudo, o que está em questão é a incidência da tentativa, em um contínuo de repetição e diferença, a partir da acentuação das distintas estratégias lançadas à mão, segundo enumeração do poema: ter sido “mulher vulgar”, “risinho modernista”, “malandra, bicha”, “bem viada, vândala”.

Por trás das tentativas de afecção do outro, podemos notar os temas do truque e da fantasia para sedução, ou, nesse caso, da sedução pelas fantasias do exagero, da hipérbole, em movimento e sucessão, de maneira similar a um desfile alegórico, o qual, nesse caso, expõe a artificialidade

da alegoria por meio da multiplicidade de tentativas e de fantasias em possibilidade, o que aparenta sugerir não apenas as múltiplas tentativas falhas de sedução dirigidas ao interlocutor específico, mas também a sugestão de que as tentativas plurais e em série inscrevem a possibilidade plural de uma série de interlocutores. O objetivo uno aparente, mobilizado pelo drama da tentativa desmesurada de solicitação de um, profana-se pela multiplicidade desmesurada da solicitação de “uns”, reforçada pelo encerramento do poema: “mas tantas, tantas fiz...”, como gracejo final que expõe a “esperteza” da solicitadora. Ainda nessa chave de leitura, a pluralidade sugerida de endereçamentos não anula o endereçamento específico: o drama e o gesto de interesse permanecem o mesmo, independente de sua proliferação, de modo a efetivar, pelas diversas singularidades, a solicitação e a irritação afectiva de quem lê. A diferença está na exposição do pacto de sedução como estratégia esperta dirigida a “uns” ou como contínuo empenho sincero dirigido a um — decisão, em última instância, em suspensão.

Se a indecidibilidade entre o gesto de sinceridade e de devoção perante a relação solicitada perpassa todo o poema, acrescenta-se à questão especial nuance nos últimos versos: “e tantas fiz, talvez/ querendo a glória, a outra/ cena à luz de spots,/ talvez apenas teu carinho,/ mas tantas, tantas fiz...”. A tentativa de afecção, portanto, também envolve glória, estar à luz dos holofotes — o que, num primeiro aspecto, parece reforçar a irritação decorrente do gesto estratégico falseador; não obstante, trata-se ainda da extensão do mesmo gesto, subordinado ao impasse anterior: fazer pela glória exclui fazer pelo outro? A satisfação de estar à luz, ao levarmos em conta as implicações da imagem de “palco”, ou dos “spots”, pressupõe uma espécie de “hiper-relação” com outros, de maneira que o prazer de se estar no centro não impossibilita o prazer desse centro efetivar a multiplicidade de relações de interesse com a singularidade de cada espectador/interlocutor. Talvez, “fazer pela

glória” seja também “apenas” para o “teu” carinho, independentemente de onde se esteja ou de quando essa relação se dará — e é nesse sentido de permanência e extensão da solicitação relacional que o poema nos parece indicar aspecto central enquanto figuração solicitadora do “Arquivo”: o desejo de glória aproxima-se, inclusive pela raiz metafísica do termo, de um desejo de posteridade e de perpetuação.

A urgência de um agora que solicita o futuro está presente em outros poemas de *A teus pés*: em “mocidade independente”, não há tempo para se “medir as consequências”, e, como consequência, derruba-se a “regra de ouro”, seja ela qual for, para o salto rumo ao que não se pode esperar (“Por que recusamos ser proféticas?”). A profecia pode ser entendida, na poética de Ana C., como atalho para o futuro. As distâncias espaço-temporais ganham valor negativo em grande parte das ocasiões em que surgem como tema de sua poesia. *A teus pés*, especialmente, incita a força cinética das movimentações em constante redirecionamento. Sob esse aspecto, chama atenção o que Michel Riaudel⁴ escreveu a respeito: o efeito reflexivo da poesia de Ana C. está em movimento, num ritmo que incita o ato “de passagem”. Não há tempo para a decisão, portanto; o tempo pausado para, em seguida, tender a novas impulsões, continuamente em “mudança de rota”, produz a fragmentação discursiva de muitos de seus poemas, como se nos fosse irrecuperáveis as escolhas decisivas abruptas que levaram a seguir novo curso.

O primeiro poema de *A teus pés* exemplifica a natureza desse percurso: no início, temos uma cena inscrita e descrita, como na abertura de um roteiro ou na descrição de um ato teatral; não há pausa para hesitações ou perturbações que desnaturalizem a organicidade da cena até o momento em que a estrutura, e, portanto, o fio condutor “deslizante” da prosa, é interrompido: movimento que denuncia o que havia de construção retórica em sua natureza. Os versos entrecortam-

⁴ Riaudel, 2007.

se e tornam-se afirmações ou indicações sobre a cena, agora, mais do que nunca, exposta como roteirizada. Mais do que isso, aparentam ser indicações vagas, descritas com pressa para posterior desenvolvimento, sem que esse “manual” se complete. A pressa em mudança de rota se dá, inclusive, pela interposição de afirmações que exigem redirecionamento de 180°: “Eu tenho uma ideia./ Eu não tenho a menor ideia”; “Autobiografia. Não, biografia.”; “Muito sentimental./ Agora pouco sentimental.”

Por meio da exposição de uma urgência guiada que freneticamente se contrapõe, se anula e recomeça, as afirmações do roteiro tortuosamente ganham sinais duplos: a escolha pelo termo “sinal” se dá pela aproximação metafórica do texto a uma estrada sinalizada como “roteiro acidentado” para a viagem guiada pelo poema — indicações que nos guiam, ao menos, em dois sentidos pertinentes à análise em questão. O primeiro deles é o da presença de referências a cenas de vida, a partir da incorporação de versos, tais quais “Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.”, “Esta é a minha vida.”, “Outra cena da minha vida.” A experiência singular, a referência à memória específica mas não contextualizada, estipula um intercâmbio indecível entre facticidade e ficção, em cujos instantes, que estão restritos a uma vida específica, desarticulam-se e ganham abertura para sentidos menos restritivos. É o que está em jogo também na tensão “Autobiografia, não, biografia” — uma escrita de vida singular que perde a posição de identidade específica atrelada à “Autobiografia” para tornar-se uma poética da “bio”: a solicitação de uma biografia que se faz pela sugestão da especificidade de uma vida, no fundo, inconfessável, e por isso capaz de ser reorganizada e ressignificada, ganhar amplitude poética, ainda que instaurada sob a singularidade do sujeito.

O segundo sinal é o de que há uma série de indicativos imperativos a quem lê o “manual”, indicando ações. A pressuposição de uma relação

forte, na qual quem lê assume certas responsabilidades, verifica-se em versos, como: “Atravessa a ponte”, “Não presta atenção em mim”, “Quem caça mais o olho um do outro?”, dentre outros exemplos. Há inscrito na materialidade do poema, e, portanto, na materialidade do percurso poético, a correlação como instância da articulação que é corpo em si. A solicitação ao outro nesse caso também contém certa desmesura, que simultaneamente aponta para um endereçamento específico (“Ela que mora conosco então nem se fala”, “Você acorda correndo”) e para a multiplicidade de endereçamentos singulares (“Agora estamos em movimento”/ “Agora é a sua vez”, “Do you believe in love?...”). Ao final do poema, a referida pergunta “Do you believe in love?” indica a síntese daquilo que importa em toda a solicitação de relação, como se a constante afecção, a “irritação” descrita por Siscar⁵ de quem lê, decorresse de uma insistência do sujeito poético, que tantas faz, para, enfim, concentrar a solicitação na pergunta que figura o problema: fingimento ou sinceridade, ou fingimento e sinceridade? A resposta em suspenso é, simultaneamente, as duas coisas: o amor é um estado de incerteza enquanto não verificável, vivo e morto, porção materializada e ela descontínuo. O que interessa é que, independentemente da resposta, o amor se inscreve como *estado*, singular e específico, mas não verificável. Ser estado já é o suficiente, portanto, para que o poema se faça, para que a solicitação do sujeito poético já seja relação, para que se faça um corpo: “Então está./ Não insisto mais.”

Retomemos, enfim, a fotografia tardia de Ana Cristina Cesar nas *Inconfissões*, ao lado de “Samba-canção”, um dos derradeiros retratos da autora, de fevereiro de 1983, na qual, de cabelo curto e óculos (como se “para ver melhor”) parece nos solicitar uma resposta. Trata-se de exemplo da construção discursiva do livro em aproximar da escrita a fotografia, articulando-a a temas decisivos do projeto poético da autora.

5 Siscar, 2007.

Contudo, ainda que seja necessário frisar o caráter de construção de sentido da fotobiografia (algo autoexposto em todo projeto uma vez que incorpora explicitamente o recurso da montagem), se toda a argumentação da análise da poesia de Ana C., até esse ponto do trabalho, tem como tema de fundo a defesa de que a solicitação poética não se esvazia pela retórica, assim também deve-se dizer que *Inconfissões* herda a possibilidade de desarticulação do retórico e abre-se para a relação. Nesse sentido, a espera da fotografia inicial-final de Ana C., a qual solicita resposta, suspende-se: porque a escolha é indecível e porque as impulsões frenéticas da agoridade cedem lugar à reflexão longa e demorada de quem a lê: se o tempo corria como fechamento de obra e se a profecia, o desejo da posteridade no presente era alavanca que movia o poema para o futuro, hoje apenas temos o presente e a relação se estende indefinidamente sem que saibamos ao certo o que fazer ou qual posição tomar.

3. A “RESSOLICITAÇÃO” PELA FOTOGRAFIA

A maneira mais curiosa de “resposta indireta” à solicitação que acompanha as *Inconfissões* se dá pelos textos dos convidados que se põem a escrever a partir de determinadas fotografias de Ana Cristina Cesar. Dentre esses inéditos, os escolhidos para a presente análise são aqueles que não recaem a uma memória biográfica, compartilhada entre o autor convidado e a poeta fotografada; em vez disso, os textos daqueles que não a conheceram em vida parecem ser os mais responsivos sobre o reendereçamento fotográfico como questão poética. Vejamos o caso de Alice Sant’Anna, editora e poeta carioca nascida em 1988, que escreve um texto conciso referente a determinado registro de Ana Cristina Cesar em Valparaíso, no Chile, em fevereiro de 1983 (próximo temporalmente, portanto, do retrato anterior). A imagem em questão está na página 26 de *Inconfissões*, enquanto o texto de Sant’Anna encontra-se ao lado, na

página 27. Trata-se de um retrato colorido de Ana, imóvel, séria, com os óculos escuros de costume, enquanto, ao fundo, observamos a vida daquele lugar acontecendo: transeuntes, casas, carros e barcos.

Dentre os elementos presentes na fotografia em questão, o texto de Sant'Anna evidencia a pulsão de movimento da imagem de fundo do retrato, a partir da qual produz um exercício imaginativo acerca das contingências temporais e causais que antecederam ou sucederam o instante capturado: “O que aconteceu antes da foto, se ela tinha fome, se entrou numa das lanchonetes [...]. Se minutos antes estava dentro do barco, se ia pegar o barco, [...]” O signo da imprevisibilidade, o qual possibilita a abertura rearticuladora da fotografia, conduz o texto para a inscrição do tema de uma temporalidade sugestiva na imagem de Ana C. Não há movimento decisivo registrado pela fotografia que dê pistas que não estejam no terreno da suspensão. Outro elemento adicional trabalhado por Sant'Anna diz respeito à contraposição de movimento e estaticidade entre o fundo e a figura de Ana. Esses dois aspectos, brevemente trabalhados de maneira indissociável pela poeta contemporânea, se dão já no início do parágrafo, de modo enumerativo: “Tinha muita coisa em volta, barcos no meio da rua, um fusca amarelo, casas empilhadas [...]. Gente sem pressa, roupas de verão, uns conversando, outros esperando o dia passar.” Não há possibilidade factível para leitura da fotografia (e de Ana) também porque ela “parece um sonho, talvez pelas cores”; a imagem, devido à sua materialidade específica (o tipo de filme ou o modo como foi revelada) expõe sua artificialidade, sem, contudo, depreender daí uma encenação evidente apartada do instante real registrado.

O enigma se estabelece no nível mínimo, na imagem impenetrável e impassível de Ana, de óculos escuros, cujas reverberações internas não podemos sondar (“O que escondia por trás dos olhos da menina séria, a mais discreta do mundo”). A centralização final do texto no mote do

enigma, a tentativa de ler Ana C. já reconhecendo a empreitada como impossível, e, portanto, escolhendo lê-la pela opacidade da fotografia, é a tomada de posição que possibilita uma leitura de *sobrevida*, de refigurá-la de acordo com temas discursivos destacados em sua poética: destacar a complexidade no limiar “verdade/ficção” pela impenetrabilidade de Ana como esfinge não seria novidade; mas há diferença na maneira como se indica que as possibilidades de ação de Ana C. estão, em potência, indecíveis e ambivalentes: “O prazer de decidir, de partir (num barco?) ou de escolher ficar [...]”.

Sant’Anna lê a fotografia como pista para um itinerário: a fotografia é o resultado de tomadas de ação irrecuperáveis, um roteiro acabado cujas articulações tenta-se expor para tornar matéria textual. Se a fotografia funciona como “pista”, isto não se dá em seu sentido usual, ou seja, o de contribuir como novidade de informação que facilite uma resposta; é apenas um ponto de contato que abre as possibilidades de articulação, sem contribuir com a decisão; Sant’Anna, pelo contrário, compreende a indecibilidade como desarticuladora de contra-censos, estado em que não há contradição entre estar contente e angustiada, em que a diferença, no final das contas, torna-se mínima.

O texto da poeta contemporânea, portanto, vale-se da fotografia, registro que sugere uma série de movimentos iminentes, e escava (de certo modo, “irrita”) a superfície da imagem, ainda que saiba que o que encontrará (ou o que produzirá, a partir da invenção) é a revelação do prazer da mudança de rotas, o estado bruto da agoridade: a conclusão a que chega, ao encontro da manutenção do signo do segredo, da confirmação de uma Ana indecifrável e imprevisível, se dá a partir de um gesto de mobilização: procurar aquilo que já se sabe que não se irá encontrar, ou melhor, procurar pela não-resposta, é o suficiente para consolidar um estado ressolitador, ainda que a relação estabelecida

seja frágil e se dê pelos contornos, autoconsciente da impossibilidade de uma réplica.

Mais adiante na fotobiografia (e, portanto, anteriormente do ponto de vista temporal), outro texto sintomático relativo ao reendereço é o do também poeta contemporâneo brasileiro Leonardo Gandolfi, localizado entre as páginas 88 e 89 das *Inconfissões*, dividindo espaço com a fotografia referenciada da vez, datada de 12 de fevereiro de 1977, de Ana Cristina Cesar em Porto Alegre. Mais uma vez, vemos Ana de óculos escuros, dessa vez com um parque ao fundo: vemos natureza, pequenos comércios e placas que indicam o preço para um passeio de pedalinho (um parque com lago, portanto), ou informando ser proibido pedir documento de outra pessoa emprestado (dessas regras curiosas que nos fazem pensar nas práticas que as motivaram). Nesse caso, o jogo principal do texto de Gandolfi é com o visível e o invisível (ou entre translucidez e opacidade) presente e ausente na fotografia e também na figuração da imagem de Ana C. “Como se vê, as fotos estão cheias de vida”, inicia o texto; construção curiosa, que se vale da ironia na retórica da obviedade empírica: “como se vê”. O texto segue: “Na verdade, parece que estas imagens podem substituir a vida, ao mesmo tempo que a deixam escapar.”

Há, portanto, a intercambialidade de substituição entre vida e imagem, a equivalência de ambas as matérias, ainda que o processo, paradoxalmente, esgote a vida. Frente ao risco, cautelosamente aproximamo-nos de uma única imagem: o fundo da fotografia, com seu lago opaco e o píer de pedalinhos. É a partir da descrição do fundo, contudo, que a “verdadeira” imagem, ou seja, a povoação imagética da cena é descrita: são muitos os nomes literários, de Chico Alvim a Mansfield, de João Cabral a Billie Holiday, de Drummond a Gertrude Stein; todos dotados de movimento próprio, com sentidos e vontades singulares, a produzirem matéria da vida, e da vida em relação: “Gertrude

não levou a identidade, então pede que João Cabral empreste a dele”, indicando a proximidade e cumplicidade das figuras, em oposição à sugestão da placa contida na fotografia. A mistura de personagens, quando vistos à distância, formam a imagem de Ana Cristina Cesar.

Os efeitos centrais nesse caso são os da pluralidade e da diferença das personas autorais como gênese viva, a qual, do convívio em diferença (cada um a seu modo se divertindo no lago) produz Ana C. Pode-se, de algum modo, substituir a imagem de Ana pela da plêiade que a formou? Há equivalência de imagens, ou, talvez, essa equivalência apenas se dê a partir da relação entre os muitos nomes, da relação viva, espontânea, cujo produto do inesperado seja Ana. Essas observações abrem dois temas relevantes para o que está em jogo na leitura endereçadora do texto à foto endereçada.

O primeiro tema é o da herança, ou do cânone, que, a partir da diferença viva, produz Ana Cristina Cesar, a qual agora se articula como herança para quem a lê e quem escreve “após” ela. A questão dialoga, em certa medida, com o que Siscar⁶ escreve acerca da “cisma” da poesia contemporânea, de sua relação algo conflituosa ou em abertura quanto a uma certa tradição da poesia brasileira. Obviamente, aqui não encontramos apenas nomes nacionais e estes se inscrevem, especialmente, como leituras recuperáveis de Ana Cristina Cesar, poeta formada; contudo, aparenta tratar-se da cisma de um cânone a partir da observação de outra participante relevante como herança mais próxima da poesia brasileira contemporânea, a qual pode figurar, portanto, a dita geração da pós-vanguarda dos anos 1970. A relação, contudo, não diz respeito apenas ao poeta de hoje que olha, em Ana C., duas heranças, sendo a de Ana uma espécie de anti-herança, de legado do fim sem uma resposta unívoca: como conclui o texto de Gandolfi, a poeta, “por trás de seus óculos escuros, nos olha”. A solicitação de

6 Siscar, 2010.

relação é figurada e, portanto, reavivada, pela dinamicidade dos olhares, atitudes ativas, sem que, contudo, haja resposta via solicitação, mesmo que comparativamente ao texto de Sant'Anna, haja a evocação de um movimento que sugere, ao menos, ter uma direção responsiva: a do olhar para antes de antes do fim.

4. OPACIDADE E IMANÊNCIA

O segundo tema que o texto de Gandolfi apresenta, nesse caso, mais associado à reapropriação de outro *tropos* da poética de Ana Cristina Cesar como dispositivo, é o da exposição da tensão entre imagem e objeto, entre opacidade e luminosidade reveladora, entre substituição, equiparidade e diferença.

Quanto a esse aspecto, em especial, *Luvas de pelica* parece ser a obra da autora em que o problema aparece mais insistentemente. Iniciemos o movimento, assim, a partir da leitura de um trecho do livro, recorte da primeira passagem da obra, localizado em *Inconfissões*, na página 50, para entendermos como a fotobiografia recupera esses sentidos originais e dialoga de maneira diversa ao que já foi apresentado com o sentido de “Arquivo poético”:

Esquece a paixão, meu bem; nesses campos ingleses, nesse lago com patos,
atrás das altas vidraças de onde leio os metafísicos, meu bem.
Não queira nada que perturbe este lago agora, bem.
Não pega mais o meu corpo; não pega mais o seu corpo.
Não pega.
Domingo à beira-mar com Mick. O desejo é uma pontada de tarde. Brincar
cinco minutos a mãe que cuida para não acordar meu filho adormecido.
And then it was over. Viajo num minibus pelo campo inglês. Muitas horas
viajando, olhando, quieta.

Em comparação ao poema anterior (ou seja, ao livro posterior), o pequeno trecho em questão chama atenção pelo caráter disfórico: o sujeito poético pede para que o interlocutor esqueça a paixão porque

ela não pode constituir *relação*. Se a paixão, ainda que comprometida com o gesto indecível, não encontra corpo, então não há meio para que funcione, “não pega”. O cenário constitui-se como opacidade intransponível, distância da matéria do outro, distanciada pelo lago, onde nadam os patos (nesse caso, *antipathos*), assim como a fortaleza em que o sujeito poético (ou a personagem) se encontra, atrás das “altas vidraças”, obstáculo erguido pela desarticulação da relação: a leitura dos metafísicos inscreve à cena o motivo transcendental, como ideia que exclui o corpo e, portanto, rompe com a possibilidade da paixão.

É melhor, contudo, que não se force (“não queira nada que perturbe este lago agora, bem.”), porque o esforço desmedido se dá pela possibilidade de afecção. Enquanto a cena inicial inscreve a disrupção do afeto pela opacidade dos elementos externos — os lagos, as vidraças, o livro sobre metafísica (o ato de ler filosofia como exercício de abstração do concreto, portanto, o que o corpo não apreende), as últimas linhas do trecho desarticulam a relação pela narração elíptica do encontro de uma tarde entre Mick e a personagem, seguida da partida desta em um *minibus*, onde passa “Muitas horas viajando, olhando, quieta”. O cenário observado por ela, de dentro do ônibus, volta a ganhar movimento à medida em que o distanciamento de Mick traduz-se como mudança de rota, ainda que o “tom” do momento seja o da reflexão contida, do silêncio, do *antipathos*. Como dito no início dessa mesma cena de abertura do livro: “Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente.”⁷

A singularidade do trecho de *Luvás de pelica* ilustra parte do problema complicador da obra: o desejo da personagem/sujeito poético/figura enunciativa está na “cumplicidade da correspondência”, ou seja, no ato de enviar cartas e cartões-postais a interlocutores dos quatro cantos do globo; a sedução como truque indecível inclui

7 Cesar, 2013, p. 54.

o engajamento com o outro a despeito de seu distanciamento físico: o verdadeiro desejo é, portanto, o fim do espaço, a possibilidade de coincidência geral dos corpos. Vale lembrar o trecho em que Ana C. recria parte do poema de Walt Whitman:

Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça, delícia, e chega.⁸

Se, em *Luvras de pelica*, a utopia da coincidência não se possibilita, o desejo se consuma pela aproximação. O truque de mágica, elemento importante do livro, evoca, nesse sentido, a exposição temática da articulação como gesto de encantamento e como possibilitador do atalho, o qual pode se verificar ilusório: mais uma vez, a ilusão exposta como motivo produz a matéria do poético e, portanto, desierarquiza a imagem e o real e possibilita a coincidência, ou um tipo de coincidência pela não-verificação dos limites do reflexo do espelho e da vida.

Sob esse aspecto, é válido pensar em como o truque de mágica sustenta-se a partir da substituição: o truque dá lugar à varinha, ao chapéu, ou à maleta como dispositivos que não apenas “produzem” a mágica, mas que, discursivamente, a motivam (a varinha que dá “poder” ao mágico, a cartola que, por ser mágica, explica a saída de um coelho, etc.). Faz parte do truque que um dispositivo seja nomeado como catalisador do efeito. Se o truque esperado é o teleporte, e esse não se consuma, a ilusão ganha sobrevida com a substituição do outro pelo cartão-postal, ou a carta. Há afecção com o corpo do outro, há relação, pela transferência dada ao objeto, não como o livro que abstrai o sentido metafísico da vida, mas como os elementos do truque da poeta

⁸ Cesar, 2013, p. 67.

que atalham a distância da materialidade pela intimidade incorporada na letra do outro, pela sobrevida da cumplicidade entre corpos.

É produtivo pensarmos o projeto de *Luvras de pelica* como texto que formalmente se constitui pela fragmentação, pelas elipses, e, portanto, aponta para a falta e a incompletude como constitutiva da possibilidade de relação. A presença imanente da falta se corresponde pela imanência presente na materialidade escrita da obra: a escrita que se aproxima de um romance incompleto, de um projeto inacabado, “contaminado” por comentários desconexos, como anotações descontextualizadas de um diário, sugere, paradoxalmente, complementá-lo, torná-lo coerente. Longe da esperança da transcendência, apresenta-se, aqui, a aceitação da imanência do material como ponte afetiva residual.

Se as referências a nomes, a cenas da intimidade, bem como a objetos diversos e dispersos pelo texto produzem uma sensação aparente de desconexão, são esses elementos que melhor produzem a ilusão de substituição. Ainda que, contrariamente, sentir-se relacionar com o outro em sua falta pelo objeto que o conduz a certas memórias, ou a inventar uma intimidade, possa ser interpretada como capacidade de transcendência, esta é unicamente interna, como em qualquer relação: nunca se está de fato no outro, mas é a sensação, algo do corpo que permite produzir outra coisa que não o outro, mas um *entre-espaço* interno que deriva de afecções nossas sobre o outro.⁹

Atentando-se à especificidade do livro de Ana Cristina Cesar, o objeto é o lastro com o real, com o corpo do outro via próprio corpo, e, de certa maneira, são essas as pontes da sobrevida: “Quando você morrer os caderninhos vão todos para a vitrine da exposição póstuma. Relíquias”.¹⁰A poética de Arquivo em Ana C. é, em sua síntese, uma figuração específica para sua poética da relação, a qual reveste-se

9 Deleuze, 1978.

10 Cesar, 2013, p. 54.

pelo tema da opacidade/comunicabilidade do objeto para conduzir a solicitação do outro e a sobrevida da relação para além do paradigma contextual e temporal. Tornar-se Relíquia pelos vestígios é estar na vitrine, como “glória” que não deixa de ser gesto solicitador.

Pensemos na capa de *Luvas de pelica*: há em destaque uma dimensão estética *kitsch* pela cor rosa e pela ilustração “cafona”, algo deslocada do conteúdo esperado da obra. O manequim maquiado, o espelho ao fundo e o relógio, contudo, podem ser lidos como elementos figurativos que, pelo contrário, chamam atenção a temas decisivos no livro, como, por exemplo, a distância incerta entre imagem e objeto, o tempo como contingência para o encontro marcado, a representação e a encenação de um determinado feminino. *Kitsch*, vale lembrar, deriva-se de *verkitschen*, termo alemão que tem por sentido primeiro “sentimentalizar” — daí sua relação ao mau-gosto, a uma estética popular, uma caricatura da estética romântica, ou se pensarmos de outro modo, uma possível via de profanação do romântico, no sentido que Siscar¹¹ se vale de Agamben; o tema do romantismo reencenado como melodrama vendável, ou seja, como produto da Indústria Cultural associada ao sentido de “baixa cultura”, por exemplo, está em Adorno,¹² um dos responsáveis pela formulação do *kitsch*, o qual, não à toa, associa-se comumente, em seu sentido negativo, às decorações espalhafatosas de interiores, com o excesso de objetos decorativos de gosto “duvidoso”.

A cena ilustrada na capa de *Luvas de pelica*, desse modo, é a figuração de uma vitrine de objetos, os quais, pela maneira como são representados, tornam-se *kitsch*, mas também ressignificam-se: trata-se da apropriação do que há de profanação do romântico pelo deslocamento contextual e ressignificativo de um paradigma de sentido do passado, característica

11 Agambem, 2006 *apud* Siscar, 2010.

12 Adorno, 1980.

que pode ser associada histórica e discursivamente ao tempo de sua publicação, durante a década de 1970. A vitrine de “reliquias” na capa em questão pode ser lida como a materialização de um outro tempo exposto e deslocado, mas cujo “catálogo de paradigmas” pode ser solicitado e, assim, devidamente profanado, de modo a ganhar sobrevida enquanto se insere ante novos paradigmas de subjetividade. O arquivo, em certa medida, é a catalogação de paradigmas incompletos, irrecuperáveis ou extraviados, que apontam para um tempo e uma história enquanto ganham vida nova pela afecção com um outro que o olha distanciado subjetiva e temporalmente, assim como será o observador frente aos futuros caderninhos expostos, ou aos postais, às cartas de amor, a um diário. Um arquivo também pode pressupor uma relação ativa, de escolha, controle, exibição, ou de herança e reapropriação; relação que exige cuidados materiais, como, de preferência, o uso de luvas — o mágico necessita delas devido à ilusão cuidadosa que o truque exige e, depois, oferece a nós as luvas, para que cuidadosamente façamos algo com o que permanece do truque.

5. CONCLUSÕES E SOLICITAÇÕES EM ABERTURA

Se compararmos *Luvas de pelica* com *A teus pés* em relação aos aspectos pertinentes à análise em questão, notamos que no último livro de Ana Cristina Cesar a solicitação reiterativa ao outro indica uma corrida contra o tempo, aceitando os extravios e as mudanças de rumo que o lançar-se ao outro condiciona; há a pluralidade da relação íntima e singular, o desejo de proliferação de singularidades para além do tempo, em que a indecibilidade do gesto de paixão, glória, perduração estabelecem relação, a artimanha feita matéria é suficiente ao corpo: a figuração de arquivo, ou dos temas que circulam uma ideia de arquivo se dão pela possibilidade da relação anacrônica e pela sobrevida da solicitação: o que se tem é a herança viva porque indecível, como

questão solicitada sem resposta definidora. Já em *Luvas de pelica*, há a necessidade da mediação material do objeto afetivo como a capacidade da constituição de uma relação em imanência, e que se inscreve no desejo da relação pela posteridade.

Diferentemente do que se apresenta em *A teus pés*, nesse segundo caso, a presença do corpo não possibilita, certamente, relação; contudo, lançar-se, ir em direção ao corpo do outro é o que engaja a possibilidade: quando a coincidência espacial e temporal dos corpos não se efetiva, os objetos mediadores da ilusão produzem a possibilidade opaca de relação, enquanto denunciam o caráter imanente de toda relação, incluindo aquela em presença. Podemos pensar que, se em *Luvas de pelica*, há necessidade da figuração em Arquivo como dispositivo poético que aponte para a hiper-relação (muitas cartas a muitos pretendentes do mundo todo; comunicar-se, via extravio, à posteridade), em *A teus pés* o objeto como mediação, o truque articulado, o roteiro, as mudanças de rumo e as referências biográficas, específicas e irrecuperáveis constituem-se, ainda mais inseparavelmente, da matéria poética, de maneira que basta a interlocução direta do discurso solicitador para que esse seja hiperrelacional, para que atinja especificamente muitos, para que seja herança ao futuro.

Ainda sob esse aspecto, o projeto realizado nas *Inconfissões*, por começar pelo fim biográfico de Ana Cristina Cesar, associa, muito sutilmente, a vida lançada de *A teus pés* como um não final, coincidente com o começo do livro. Seguimos, portanto, para trás, onde verificamos reproduções de materialidades (as fotografias, os manuscritos, os objetos pessoais) que a presentificam, enquanto sugerem opacidade: é como se, a partir de então, estivéssemos em um “trem parador” (em referência a outra passagem marcante de *Luvas de pelica*) que lentamente nos conduz a túneis e paisagens que, para além de funcionarem como um tipo de biografia, produzem um efeito de afecção pela imanência dos materiais

registrados de uma vida e, ao final, temos em nós uma sobrevida singular da imagem de Ana C. e da imagem da poeta: construção discursiva da fotobiografia que se valeu, portanto, nesses dois momentos distintos, dos dispositivos da poética de Ana que tangem a ideia de “Arquivo Poético” e herança, sobretudo em *A teus pés* e em *Luvas de pelica*. As descrições fotográficas, ora biográficas, ora crítico-poéticas, estabelecem mais inconclusões e pontos de vista que também produzem suas sobrevidas ao corpo Ana, enquanto ressolicitam a pessoa ou a poeta, como resposta que repropõe o debate, a relação.

O hibridismo biográfico-poético do projeto fotográfico, portanto, se produz como terreno sintomático para que se pense em conclusões para o presente trabalho, ainda que essas conclusões sejam tão somente o levantamento de sugestões. O primeiro é o de que há no livro, por trás da noção de resposta, a contaminação biográfica de Ana Cristina Cesar em sua poética: não à toa, essas contaminações se dão nos testemunhos de amigos e familiares da poeta, cujos endereçamentos a ela passam pela indeterminação entre corpo da obra e o corpo rememorado de Ana C, guardando em seus textos um processo inconclusivo de testemunho perante o trauma.

O que a fotobiografia faz discursivamente no restante de seu projeto, contudo, não é conduzir à leitura poética como “biografismo”, tentar estabelecer a relação da tragédia real como antecipada pela poesia. Pelo contrário, com exceção de uma breve nota ao final que descreve a cronologia da vida de Ana C., não há quaisquer menções diretas ao trágico fim: a tragédia encontra-se, justamente, nessa falta, naquilo que não é nomeado. A escolha de começar pelo fim, ou pela iminência do fim da vida de Ana Cristina Cesar, para então “rebobinar a fita”, pode ser lida como um gesto delicado de rememoração da vida e da sugestão de uma presença temporal e material para além do paradigma de final coincidente com o fim biográfico: como consequência, apresentar A

teus pés antes de *Luvras de pelica* inscreve antes, discursivamente, como evocação inicial da fotobiografia, uma solicitação direta, ativa e lançada ao outro e ao enigma, coincidente com a sensação de presentificação material das heranças de Ana.

De modo articulado ao primeiro ponto, outra questão se inscreve a partir daí: a da contaminação dos registros biográficos pela ficção poética, uma via de mão dupla. Sob essa segunda perspectiva, a observação “descrescente” de retratos de Ana C. rejuvenescendo em um regresso à infância desconstrói a imagem cristalizada da autora icônica, o que, se por um lado pode explicitar o aspecto mais particular e privado de sua biografia, por outro, também funciona como elemento de dessubjetivação de sua persona e, assim, de sua imagem, aproximando-a do tema do indecível frente às descontinuidades indefiníveis entre ficção e vida. O que há de sugestivo, portanto, nessas construções de sentido da fotobiografia, diz respeito ao constante jogo de coincidência e diferença, contaminação e afastamento entre obra e vida – questão que já é, ela mesma, uma solicitação temática central para a poética da autora.

Por fim, pode-se pensar que o livro, a partir dos textos de poetas como Alice Sant’Anna e Leonardo Gandolfi, coloca em questão a sobrevida de Ana Cristina Cesar como imagem e projeto poético de uma geração da pós-vanguarda. A já discutida inscrição ambígua de fim nas *Inconfissões* explicita, também, uma agoridade da presença da obra da poeta, de seu arquivo vivo como leitura presente para a contemporaneidade. A inscrição complicada de um não-fim pode ser aproximada, enquanto tema de fundo histórico-crítico articulado com o nome de Ana C., por exemplo, com o que Siscar reflete acerca do próprio sentido de fim das vanguardas, tal qual o fim das utopias, como dispositivo discursivo que menos do que instituir um fim histórico, produz fios históricos, possibilidades de resposta à crise que torna a

poesia “mortal, exposta às intempéries, sempre novamente desprovida de herdeiros”.¹³

A não-herança de Ana C., sua poética da relação do indecível, parece refratar, a partir da ressolicitação dos poetas citados, via os textos discutidos, em questões que também solicitam um entendimento sobre o contemporâneo: enquanto, em Alice Sant’Anna, o texto indica uma investigação poética sobre o segredo da fotografia pela multiplicidade e suspensão da previsão de rotas, como resposta que se indaga sobre a impossibilidade de resposta, no texto de Gandolfi olhamos para duas heranças: a que constitui Ana e a que Ana constituiu, enquanto ela nos olha.

Seja qual for a solicitação em sobrevida que tentamos responder a Ana Cristina Cesar, seja à pessoa, à personalidade, à sua poética, ou, o que é mais provável, ao todo que é seu nome, seu arquivo vivo e seu legado, a imagem que resiste é a sua, assim como na quarta capa da fotobiografia (nesse caso, ainda criança, e portanto, eterna), apontando para nós, sem muito jeito (ou seria uma estratégia?), a lente da máquina fotográfica: imaginamos a maneira como achamos que ela gostaria de nos registrar e, de algum modo, assim tentamos compreender melhor a imagem da fotógrafa fotografada e o que a procura por essa resposta diz de nós.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Bloch’s ‘traces’: The philosophy of kitsch*. *New Left Review* 1.121,(1980), pp. 49-62.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanations*. Trad. Martin Rueff, Paris: Payot/Rbages, 2006

CESAR, Ana Cristina. *Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar*. (org.) Eucanaã Ferraz. Prefácio de Eucanaã Ferraz. São Paulo, IMS, 2016.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. Ilustração de Andrés Sandoval. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

¹³ Siscar, 2017, p. 65.

- DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Trad. Marcos Siscar & Paula Glenadel. Campinas, Editora Unicamp, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo, Escuta, 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- RIAUDEL, Michel. *Intertextualité et transferts (Brésil, Etats-Unis, Europe): réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)*. 2007. Tese de Doutorado. Université Paris 10.
- SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: O "fim" das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro, Editora 7Letras, 2016.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas, Editora Unicamp, 2010.
- SÜSSEKIND, Flora. "Hagiografias" in: GARRAMUÑO, F.; AGUILAR, G.; LEONE, L. (org.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

SOBRE OS AUTORES

André de Aquino é doutorando em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp), com bolsa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Foi professor na Universidade Federal do Pará (UFPA, 2015-2017) e no Instituto Federal do Pará (IFPA, 2019-2020); atualmente é professor na Secretaria de Estado de Educação do Pará (Seduc-PA, 2019), sob licença aprimoramento. Pesquisa poesia brasileira moderna e contemporânea, com tese sobre a obra de Max Martins. É autor do livro *Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo* (2021).

Diego Batista Leal é doutorando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, pesquisador em Poéticas e Linguagens da Cena e mestre em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance, também pela Unicamp. É bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina.

Fabio Roberto Lucas é professor de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Realiza pós-doutorado no IEL da Unicamp (2022). Foi professor de Teoria Literária da UFMG (2021). Realizou pós-doutorado no Programa de Letras da UFPR (2019-2021). Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP (2018), com período sanduíche na Université Paris Nanterre e tese sobre Paul Valéry. Desenvolve pesquisas nas áreas

de Teoria Literária e poesia moderna e contemporânea, atualmente com foco na poesia brasileira dos anos 1980.

Guilherme de Souza Lopes (São Paulo, 1997) é graduado em Licenciatura em Letras Português/Inglês pela Unesp - campus de São José do Rio Preto. Atualmente faz mestrado em Teoria e História Literária pela Unicamp.

Leila Melo Coroa é doutoranda em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-Unicamp), com bolsa pela Fapesp (processo nº 2022/02252-6). É mestra em Letras, Teoria Literária, pela Universidade Federal do Pará (UFPA); e graduada em Letras, também pela UFPA. Tem trabalhos sobre poesia brasileira moderna e contemporânea. Atualmente pesquisa poesia e outras materialidades na obra de Max Martins. Tem interesse em poesia brasileira e estudos interartes.

Marcos Siscar é professor do Departamento de Teoria Literária da Unicamp e pesquisador do CNPq. Também é tradutor (de Tristan Corbière, Michel Deguy, Jacques Roubaud e Samuel Beckett, entre outros) e poeta (seus últimos livros de poemas são *Manual de flutuação para amadores*, de 2015, e *Isto não é um documentário*, de 2019). Entre seus trabalhos ensaísticos, destacam-se *Poesia e crise* (2010), *Ana Cristina Cesar* (2011) e *De volta ao fim* (2016).

Nícollas Ranieri de Moraes Pessoa é licenciado em Letras pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), mestre e doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Sarah Dethloff Cavalcanti de Souza é doutoranda em Teoria e História Literária pela Unicamp, concluiu o mestrado (2021) e a graduação em Estudos Literários (2015) na mesma universidade. Dedicou-se especialmente ao estudo das obras de Georges Bataille e Hilda Hilst.

Talissa Ancona Lopez pesquisa, escreve e traduz. Graduiu-se em Letras (português) pela Universidade de São Paulo e fez uma parte da sua formação também pela Escola Brasileira de Psicanálise, onde estudou principalmente os encontros e desencontros entre psicanálise, poesia e linguística. Atualmente é mestranda na Unicamp, no Departamento de Linguística Aplicada, onde estuda e traduz cartas de Katherine Mansfield, além de pesquisar sobre o universo da carta, da correspondência e suas implicações no exercício de tradução. Publicou *Ficamos eu* (poesia), pela Editora Urutau em 2021.

Tina Zani é mestranda em Teoria e História Literária na Unicamp, onde pesquisa e traduz o poeta contemporâneo francês Christophe Tarkos. Algumas de suas traduções estão publicadas na revista *Escamandro*. É licenciada em Artes Plásticas (1997) e bacharela em Estudos Literários (2021) pela Unicamp. Seu trabalho sobre Tarkos recebeu o prêmio de melhor monografia do VII Concurso de Monografias do IEL (Unicamp, 2021), na área de Teoria Literária, e será publicado pelo selo “Estudos” da Editora Asa da Palavra. É autora do projeto Ponto Poema e do *livropoesia* vão (Editora Patuá, 2021), contemplado pelo ProAC. Publicou também *Todo mar alagado de mim* (2018), no selo “Literatura” da Editora Asa da Palavra.

Título: Escrever para quem?

Subtítulo: Ana Cristina Cesar e o endereçamento

Autoria: André de Aquino

Diego Batista Leal

Fabio Roberto Lucas

Guilherme de Souza Lopes

Leila Melo Coroa

Marcos Siscar

Nícollas Ranieri de Moraes Pessoa

Sarah Dethloff Cavalcanti de Souza

Talissa Ancona Lopez

Tina Zani

Organização: Marcos Siscar

Equipe técnica: Bruna Policarpo

Enzo Enrico Gaio de Carvalho

Leticia da Silva Reis Santos

Manuela Sales Camoleis

Coordenação editorial: Marcia Abreu

Projeto gráfico: Asa da Palavra

Formato: 16x23

Tipologia: Minion Pro

Design de capa: Manuela Sales Camoleis

Colagem a partir de carta escrita por Ana Cristina Cesar para Luiz Augusto Garcia Pereira Ramalho, enviada de Londres em 7 de setembro de 1969. Gentilmente cedida pela Coordenadoria de Literatura do Instituto Moreira Salles (imagem 1969.set.7_003).



Escrever para quem? aborda o endereçamento como questão central para a compreensão da poesia e dos textos críticos de Ana Cristina Cesar. A construção de uma segunda pessoa, leitora do texto, e as relações entre sujeito poético e destinatário são a chave dos estudos apresentados nos nove ensaios que compõem o livro. Como destaca Marcos Siscar, “Falar do endereçamento nos textos críticos e poéticos de Ana Cristina Cesar é falar de um dispositivo e de um curto-circuito, ao mesmo tempo afetivos e intelectuais. Na referência à segunda pessoa, ao destinatário do texto, está em jogo tanto o erotismo, a reivindicação de uma relação com o leitor mediada pelo corpo (traço presente em inúmeros poemas), quanto a rasura (literal ou metafórica) que o problema do endereçamento imprime na questão textual.”

