



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://publicacoes.iel.unicamp.br/escrever-para-quem/>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2023 by Asa da Palavra. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

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 escrivaninha, 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.