

TÂNIA CARDOSO DE CARDOSO

**ENTRE VOZES E SILÊNCIOS, UM SUJEITO SE INSCREVE NA EXPERIÊNCIA
DA ESCRITA POÉTICA: A POESIA DE ANA CRISTINA CESAR**

**PORTO ALEGRE
2010**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-
AFRICANA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA BRASILEIRA

ENTRE VOZES E SILÊNCIOS, UM SUJEITO SE INSCREVE NA EXPERIÊNCIA
DA ESCRITA POÉTICA: A POESIA DE ANA CRISTINA CESAR

TÂNIA CARDOSO DE CARDOSO

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ANA MARIA LISBOA DE MELLO

PORTO ALEGRE

2010

Aos meus pais, por me ensinarem que comprometimento existencial é fundamental para se viver bem. Pelo amor imenso que não cabe apenas em uma vida.

Ao amor de Fernando, que com o seu sorriso calmo e doce me salva todos os dias ao chegar a nossa casa.

A Carina e Luciane, pela amizade firme e forte que me faz duvidar de que realmente tudo o que é sólido se desmanche no ar (Carina, obrigada pela revisão do trabalho!). A Letícia, pelas nossas conversas regadas a chá verde. Às amigas Carla, Jose e Andréia por me mostrarem que amigas de faculdade podem vir a ser amigas de infância. A Janete pelo tempo do afeto reinventado.

A Michel Peterson, meu orientador de mestrado, pela amizade e pelo grande afeto construídos pelas correspondências (sim, Michel, as filiações começam cedo: hoje compreendo, *Madame Bovary* é um romance sobre a linguagem!).

A Ana Maria Lisboa de Mello, pela orientação delicada, pelo incentivo e pela confiança. E mais: por me ensinar a sentir amor pelos livros que só colecionador é capaz de compreender.

A Claudia Boettcher, por ter me aberto as portas para o mundo do cinema: um verdadeiro *acontecimento* em minha vida. A ela meu agradecimento.

A Diana Corso, por fazer com que eu descobrisse meus dons e, principalmente, por nunca deixar que eu desistisse deles.

A Rogério Neto Ferraro, pelo tempo feliz, longe do abismo.

A Saulo Seeger, pela amizade e pelo amor que se fez eterno.

A Marcelo Fontes, por ter me lembrado que às vezes é preciso escrever a marteladas (Mar, nós já somos muitos! Minha solidão entende a sua!).

A Rogério Felipe, pelas conversas que atravessam espelhos (e por amar o cinema tanto quanto eu).

A Sandra Scavone, pela amizade e pelo afeto nascidos no além-mar do “exílio feliz”.

As minhas irmãs, Thaís, Tanise, Themis e a meu irmão Ubirajara; ao Dani e à Clarissa. Amor também para mais de uma vida.

A Nana, minha avó, pelo amor imenso recebido em tão pouco tempo de vida juntas: saudades. Ao vovô Altamiro, que, mesmo sem ter podido conhecê-lo, fez de mim herdeira de sua história de vida e de sua pesquisa acadêmica.

A Maurice Blanchot, Roland Barthes e François Truffaut, apenas alguns de meus mestres.

SUMÁRIO

RESUMO	V
RÉSUMÉ	VI
INTRODUÇÃO	8
1 A LÍRICA MODERNA DO SÉCULO XIX	17
1.1 Charles Baudelaire: o poeta da palavra-em-abismo	22
1.2 Arthur Rimbaud: fantasia ditatorial como ato criativo	29
1.3 Stéphane Mallarmé: a linguagem como pura exterioridade de si mesma	35
2 A CONSTRUÇÃO DA EXPERIÊNCIA POÉTICA: NAS ARMADILHAS DE ANA CRISTINA CESAR	42
2.1 Um breve painel sobre a produção literária pós-64	44
2.2 A poesia dos anos 70 e 80: poesia marginal	46
2.3 Nas armadilhas de Ana Cristina Cesar	47
3 ENTRE VOZES E SILÊNCIOS, UM SUJEITO SE INSCREVE NA EXPERIÊNCIA DA ESCRITA POÉTICA	62
3.1 <i>Cenas de abril</i>: o espaço poético em Ana Cristina Cesar	80
3.2 <i>A teus pés</i>: “é pra você que escrevo, é pra você”	117
4 CONCLUSÃO	147
5 REFERÊNCIAS	152

RESUMO

Este trabalho estuda parte da produção poética de Ana Cristina Cesar com o objetivo de analisar como a poeta realiza certas operações para a reinvenção do lirismo em sua prática. Para isso, examinamos como se estabelece a construção do sujeito lírico em sua poesia pela inscrição de tal sujeito na experiência da escrita poética. Ao partir da poesia lírica do século XIX – Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé –, podemos compreender de que forma Ana Cristina Cesar, ao apresentar um texto que se situa na tensão entre confissão e literatura, problematiza questões que estão na base do projeto lírico nascido naquele período. Utilizamos como referencial teórico os trabalhos de Michel Foucault, Maurice Blanchot e Roland Barthes, que articulam uma reflexão a respeito da morte do autor e do desenvolvimento do ser da linguagem na literatura moderna.

Palavras-chave: sujeito lírico – experiência – escrita poética – lirismo – ser da linguagem.

RÉSUMÉ

Ce travail étudie une partie de la production poétique d'Ana Cristina Cesar dans le but d'analyser de quelle manière elle effectue certaines opérations pour réinventer le lyrisme dans sa pratique. Pour ce faire, nous examinons comment elle construit le sujet lyrique en inscrivant ce dernier dans l'expérience de l'écriture elle-même. En partant de la poésie lyrique du XIX^e siècle – Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé –, nous pouvons comprendre comment la poète élabore un texte se situant dans la tension entre confession et littérature, ce qui l'amène à problématiser des questions qui fondent le projet lyrique de cette période. Nous utilisons comme cadre théorique les travaux de Michel Foucault, Maurice Blanchot et Roland Barthes, lesquels articulent une réflexion autour de la mort de l'auteur et du développement de l'être du langage dans la modernité.

Mots-clés: sujet lyrique – expérience – écriture poétique – lyrisme – être du langage.

O que está escrito aqui [...] são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas.

Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou.

Eu sou vós mesmos.

Clarice Lispector. *Um sopro de vida* (pulsações).

INTRODUÇÃO

Em um artigo intitulado “A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida”¹, Jorge Larrosa parte de uma reflexão a respeito do gênero ensaio para abordar o pensamento do filósofo Michel Foucault. Em suas análises, o autor aponta quatro importantes operações que, segundo ele, Foucault realiza sobre o ensaio, que dizem respeito à verdade, à autoria, à crítica e, ainda, à escrita. Acompanhemos, então, a reflexão do autor como uma introdução ao trabalho que mais adiante será desenvolvido.

Segundo Larrosa (2004), suas reflexões não tratam tanto da forma do ensaio, mas, antes, de como se dá a operação ensaio na obra do filósofo francês, já que Foucault “inventa² o ensaio” ao questionar “alguns pressupostos” que fazem deste um dos gêneros fundamentais da modernidade. O autor deixa claro que sua tentativa consiste em “sondar como o ensaio pode ser tomado como uma linguagem da experiência, como uma linguagem que modula de um modo particular a relação entre experiência e pensamento, entre experiência e subjetividade, e entre experiência e pluralidade” (2004, p. 31), colocando, então, a seguinte questão: “E se a obra de Foucault fosse uma operação-ensaio no pensamento, na escrita e na vida?” (p. 34)

Para o autor, “o ensaio é uma escrita no presente”, isto é, “uma escrita que estabelece uma certa relação com o presente” (p. 34), mas não de um presente como realidade, mas como experiência. Diz ele que “no ensaio trata-se de dar forma a uma experiência do presente. (...) A questão do ensaio é o que nos acontece agora, quem somos agora, o que podemos pensar e o que podemos dizer e o que podemos experimentar agora, neste exato momento da história” (p. 34). Mas, para o autor – tendo sempre a obra e o pensamento de Foucault como referência –, trata-se de “criar uma distância entre nós e nós mesmos”, de “desconjuntar” e de “desnaturalizar” este

¹ Mesmo que o autor faça apenas uma vez referência explícita a Adorno, é evidente que o artigo tem como texto base “O ensaio como forma”. Optamos por partir do texto de Larrosa por nele haver uma reflexão sobre o pensamento de Foucault que nos ajuda a pensar a obra de Ana Cristina Cesar de diversas formas.

² Apesar de Larrosa utilizar o verbo “inventar” é claro para nós que quem inventa o ensaio é Montaigne, a quem o autor fará referência no artigo.

presente; de “estranhar” o presente e de convertê-lo “não em um tema, mas em um problema”, para que possamos perceber o quanto aquilo que nos parece dado é “artificial, arbitrário e produzido”, ou ainda, “de mostrar a estranheza daquilo que nos é mais familiar, a distância do que nos é mais próximo” (p. 34).

Larrosa chama a atenção para a experiência do presente, para o quanto é difícil o presente, e conclui que por ser o ensaio “uma escrita no e para o presente”, é uma escrita “para o enfrentamento das certezas e das evidências do presente”, “para a des-realização do presente” (p. 36). Para ele, esta seria a primeira operação de Foucault sobre o ensaio: “pensar o presente do ponto de vista de sua des-realização”, ou seja, problematizar não só a ideia de realidade, mas a própria realidade. Daí, o autor afirma: “A realidade, juntamente com a sua origem e o seu destino, sua aceitação e sua transformação já é para nós, talvez para sempre, um problema. E a experiência do presente já se tornou, para nós, e talvez para sempre, o mais difícil” (p. 36).

Para Larrosa, a segunda operação de Foucault sobre o ensaio é “pensar o sujeito, essa primeira pessoa do singular que pensa, que escreve e que vive, do ponto de vista de sua transformação” (p. 38). Ao afirmar que o ensaio aparece com o eu e com o sujeito moderno, ele chama a atenção para o fato de que tal sujeito aparece “não em sua força ou em seu orgulho, mas aparece em sua precariedade, em sua contingência” (p. 36). Segundo ele, “daí a auto-ironia existencial, a relativização constante do eu e a rejeição permanente ao que poderíamos chamar, com Adorno, a coação da identidade” (p. 36). Para o autor, o ensaio participa de um dos princípios estruturantes do pensamento moderno, isto é, do sujeito como “lugar e fundamento da verdade”, e Larrosa afirma, ainda, que “dissolvidas as garantias transcendentais, o sujeito não tem outro fundamento a não ser aquele que ele mesmo seja capaz de se dar” (p. 36). Para Larrosa, é justamente por isso que na modernidade tal sujeito passa a oscilar entre “precariedade” e “arrogância”, entre “o reconhecimento de sua insubstancialidade” e “sua vontade de fazer-se a si mesmo e o mundo”. Diz ainda o autor que “o ensaio é uma escrita e um pensamento em primeira pessoa”, ao que ele completa, “melhor dizendo, uma escrita e um pensamento que estabelece uma certa relação com a primeira pessoa: que diz ‘eu’, mesmo não dizendo ‘eu’, que diz ‘nós’ mesmo que a forma que esse ‘nós’ adota seja um de seus maiores problemas” (p. 36). Para ele, mesmo que a primeira pessoa não esteja presente como “tema”, ela está presente “como ponto de vista, como olhar, como

posição discursiva, como posição pensante”. Ao que completa, dizendo que “o ensaísta, necessariamente, não põe a si mesmo em sua escrita, em sua linguagem ou em seu pensamento, mas, sem dúvida, tira algo de si e, acima de tudo, faz algo consigo mesmo escrevendo, pensando, ensaiando” (p. 37). Para o autor, “trata-se não tanto da verdade subjetiva, como da verdade da subjetividade, na convicção de que o comunicável, o transmissível, o que vale a pena escrever, o que vale a pena pensar não é o real abstrato e nem o real empírico” (p. 37), isto é, para ele o que importa não é “a verdade mais ou menos definitiva do que são as coisas”, mas “a experiência viva de alguém” e “o sentido sempre aberto e móvel do que nos acontece”. Ou ainda, “não se trata de medir o que há, mas de medir-se com o que há, de experimentar seus limites, de inventar suas possibilidades” (p. 37).

Quando se refere à verdade do ensaísta, o autor faz questão de dizer que esta não é “algo exterior, mas algo que a própria vida faz”. Ao relacionar a verdade com a subjetividade, o autor mais uma vez chama a atenção para o fato de que tal relação se realiza na experiência de uma escrita: “trata-se *da* verdade *da* subjetividade, da verdade *feita* subjetividade – e de uma subjetividade *que se faz* verdadeira *no ato mesmo de* ensaiar-se”. Ao que completa, “o ensaísta sempre escreve e pensa sobre si mesmo e a partir de si mesmo”, mas “o valor de sua escrita e de seu pensamento não se apóia *em nada exterior, em nenhuma autoridade, em nenhuma convenção*” (p. 37, grifo nosso).

Para Larrosa, “o ensaio tem algo da expressão de uma subjetividade e da biografia de uma subjetividade” (p. 37), entretanto apenas se esta subjetividade expressar um mundo – “o seu mundo” –, apenas se ela for posta a prova, se ela se ensaiar, se inventar e se transformar. Pois o ensaísta põe em questão não apenas “o que somos, o que sabemos, o que pensamos, o que dizemos, o modo como olhamos; mas põe em questão também “como sentimos”, “como julgamos” e, o mais importante, ele põe a si mesmo “em jogo”. Ao que ele afirma: “por isso, o ensaio é, também, olhar a existência a partir dos possíveis, ensaiar novas possibilidades de vida” (p. 37).

Ao questionar se o ensaio pode dar conta de uma subjetividade que reivindica uma experiência não antropológica e não subjetiva do pensamento, da escrita e da vida, ele nos lembra que esta foi a operação feita por Foucault ao emancipar o ensaio da figura do autor, “da figura desse que é o duplo literário do conceito filosófico de

sujeito”, ao desmascará-lo como ficção, “como efeito de linguagem, destituindo-o de sua soberania” (p. 37). O que para ele significa dizer que Foucault transformou também a relação entre sujeito e verdade. Significa dizer também que o ensaio passa a não ser mais “a expressão de um sujeito, mas o lugar no qual a subjetividade ensaia a si mesma, experimenta a si mesma, em relação à sua própria exterioridade, àquilo que lhe é estranho”. Ou ainda, significa definir “o ensaio como modo de escrita, de pensamento e de vida, no qual o sujeito faz a experiência de sua própria contingência e de sua própria transformação” (p. 38).

Para Larrosa, o que importa no ensaio “não é a posição do sujeito ou a o-posição ao sujeito, mas a exposição do sujeito; o que importa é a exposição do sujeito “como experimento de si no sentido ativo de quem faz uma experiência ou no sentido passional de quem padece uma experiência” (p. 38). Para o autor, “o sujeito do ensaio, a primeira pessoa do ensaio, é um sujeito, ou uma primeira pessoa que se ensaia” ou ainda, “um sujeito ou uma primeira pessoa experimentador e experimental” (p. 38). E antes de partir para mais uma das operações, ele conclui: “a primeira pessoa do singular, essa pessoa que diz ‘eu’ quando pensa, quando escreve ou quando vive, já é, talvez para sempre, um problema”, e já se fez para nós, talvez para sempre, o mais difícil (p. 38).

Ao introduzir a terceira operação realizada por Foucault, Larrosa afirma que o ensaísta “abre e ajusta uma distância” que não só nos “separa do mundo, da realidade, do presente”, mas, principalmente e acima de tudo “de nós mesmos” (p.38). Para ele, a questão é saber se essa distância ainda pode ser chamada de uma distância crítica ou de uma distância reflexiva – ou se melhor seria chamá-la de uma “distância mediadora” –, pois, se o ensaio é o gênero da crítica é por ser também o gênero “da crise de uma certa forma de pensar, de falar, de viver” (p. 38). Ou, diz ele ainda, ao citar Montaigne: “o ensaio é a escrita de um tempo inseguro e problemático, de um tempo ‘à deriva’” (p. 38). Segundo Larrosa, ao ensaísta só resta a possibilidade de confiar-se criticamente à própria experiência, só resta a ele a possibilidade de “experimentar, ver e fazer ver até onde é possível falar e pensar de outro modo, até onde é possível viver de outro modo” (p. 38). Ao que ele acrescenta: “Por isso, não se trata, no ensaio, de cotejar a realidade com a ideia, mas de cotejar a experiência em relação à verdade do poder e ao poder da verdade. Algo que, talvez, se chame pensamento” (p. 39). Ao partir de tal colocação, ele nos aponta àquela que seria a terceira operação de Foucault sobre o ensaio:

[...] Pensar a crítica, ou a mediação, ou o pensamento, como exercício de liberdade, como um exercício mais afirmativo do que negativo, mais criativo do que militante, mais de exposição do que de oposição. Por isso para nós [...] a crítica já é, talvez para sempre, um problema; e se tornou, para nós, o mais difícil” (p. 39).

Larrosa introduz a quarta operação de Foucault sobre o ensaio com a seguinte afirmação: “A escrita é um dos lugares do ensaio. Não há dúvidas de que certos modos de produção artística também são atravessados pela operação ensaio” (p. 39). Segundo o autor, a literatura talvez tenha sido “um dos lugares que Foucault escolheu para uma mediação sobre a relação entre escrita e pensamento” (p. 40). Mas se no ensaio moderno tanto a verdade como o estilo são inseparáveis do sujeito e da vida, “da invenção e da experimentação de possibilidades de vida, de formas de vida, de estilos de vida” (p. 40); se no ensaio moderno, “precisamente pela sua vontade de autoria o estilo expressa, ao mesmo tempo, a experiência de um sujeito e a construção de um mundo”(p. 40); se “no ensaio moderno o estilo é o homem, ou o autor, ou o sujeito”, se, ainda, “o estilo é a marca da subjetividade na linguagem”, Larrosa deixa claro que na obra de Foucault se trata de outra coisa: “Foucault, a um só tempo, faz da filosofia, ficção, e da literatura, verdade. E aí a escrita aparece como o lugar do pensamento e como o enigma de um fosso reflexivo que se abre” (pp. 40-41). Para o autor, “em Foucault o pensamento se faz escrita, se pensa como escrita e, no limite, se dissolve em escrita. E é justamente ao dissolver-se como escrita que ele se abre para a sua própria transformação, para seu próprio ensaio” (p. 41). Ou, ainda, “em Foucault, ensaiar seria uma experiência simultânea de escrita e de pensamento, uma experiência na qual se decidiria o que nos é dado dizer e o que nos é dado pensar, ao mesmo tempo, no presente, na primeira pessoa (pp. 40-41). Segundo Larrosa, esta seria justamente a quarta e última operação efetuada por Foucault sobre o ensaio: “transformar em problema a relação entre escrita e pensamento” (p.41). Ao que ele conclui: “Agora que já sabemos que pensar de outro modo exige escrever de outro modo, que nossa vontade de um outro pensamento é insuperável de nossa vontade de uma outra escrita, de uma outra língua. Por isso, para nós [...] a escrita já é, talvez para sempre, um problema, e a escrita se fez para nós o mais difícil” (p. 41).

O trabalho que nos propomos desenvolver consiste em um estudo crítico sobre a obra poética de Ana Cristina Cesar. Mas por que, então, iniciar tal trabalho partindo de um texto a respeito de operações realizadas pelo filósofo Michel Foucault sobre o

ensaio? Porque pensamos que as análises feitas por Jorge Larrosa a respeito de tais operações são importantes também para uma análise sobre a obra poética de Ana Cristina Cesar. Tentaremos mostrar em nosso trabalho que Ana Cristina Cesar também realiza certas operações para questionar e problematizar alguns pressupostos do gênero lírico e que, em tal prática, também há um desejo de afirmação e de reinvenção de um certo lirismo em seu projeto poético. E para isso ela irá problematizar questões que também dizem respeito à verdade, à realidade, à crítica, à autoria e, principalmente, à escrita. A pergunta que fazemos é a seguinte: e se obra de Ana Cristina Cesar também pudesse ser considerada como uma operação-ensaio ou, melhor dizendo, uma operação-poética no ensaio de um pensamento, de uma escrita e de uma vida?

Neste trabalho, então, iremos analisar como Ana Cristina Cesar, ao apresentar um texto que se situa na tensão entre confissão e literatura, na realidade, busca justamente problematizar tais questões, na construção de uma poética particular. E, pensar, através das várias vozes presentes nos poemas, como se estabelece a construção do sujeito lírico em sua poesia, isto é, que sujeito é esse que se inscreve em experiência na escrita poética de Ana Cristina Cesar.

A partir de poemas tanto em verso como em prosa, frequentemente vazados em formas de diários e cartas, encontramos uma correspondência, mas se trata de uma correspondência em diálogo com a tradição literária da modernidade. Sob o disfarce desses “íntimos e mentirosos” diários e cartas, vemos surgir uma poesia reveladora não de segredos, mas de relações com seus autores e poetas preferidos. E da relação íntima com essas vozes – as mais variadas –, dessa cumplicidade possível, desse diálogo, é que vemos surgir a palavra e a voz e de um sujeito lírico que se inscreve a partir do entrecruzamento de textos e falas. Um sujeito ambíguo e oblíquo que surge e escapa constantemente, ou melhor, que se ensaia, que está em constante transformação no ato mesmo da escrita; uma identidade errante que não se define na sua totalidade por estar em constante transformação, em constante travessia para um outro. Justamente, é na elaboração e na construção poética em que a busca de uma identidade possível acontece que vemos surgir a inscrição de um sujeito que se ensaia na experiência de escrita poética. Cabe ao leitor, para quem a voz se dirige, muitas vezes, a tarefa de dar uma sempre possível – e interminável – última palavra.

Ana C. escreveu, leu e traduziu poesia, bem como participou ativamente da crítica literária do seu tempo. Em nosso trabalho, pretendemos dar um enfoque maior às questões relativas ao gênero lírico, buscando discutir suas problematizações e, dessa forma, pensar a obra da autora a partir da discussão das questões levantadas na análise de sua produção; ver de que forma Ana Cristina recupera e reinventa um lirismo em sua prática poética. Uma das questões centrais desse trabalho será estudar como o sujeito lírico é construído/elaborado entre as várias vozes que confluem em seus textos; de que forma tal sujeito se ensaia, se enuncia e se inscreve entre tantas vozes que atravessam a experiência de seu texto. Será estudar de que forma, no próprio texto, Ana Cristina questiona e problematiza a posição do sujeito que escreve, a relação de tal sujeito com a experiência de escrita, com a realidade e, também, como ela trabalha a própria crítica como um dos elementos de sua escrita textual.

No primeiro capítulo, partiremos de uma abordagem a respeito de um momento fundamental da lírica moderna, situando o projeto de três importantes poetas líricos do século XIX; três poetas para quem a poesia deveria ser acompanhada de uma reflexão sobre a própria arte poética: Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Nosso intuito em tal capítulo é apenas o de situar um percurso da lírica moderna, destacando elementos que serão importantes para a sustentação de nosso trabalho sobre a obra poética de Ana Cristina Cesar. Ou seja, trata-se de situar o projeto de poetas que de formas diferentes – embora não deixem de ser complementares – problematizam a relação da linguagem com a realidade e com o mundo para apresentar em que base nosso trabalho se assentará. Pensamos que de alguma forma em seu diálogo com a tradição, Ana Cristina Cesar busca em seu projeto não apenas dialogar com tais poetas (com alguns mais do que com outros, e com muitos outros também), mas como ela busca levar adiante, avançar a partir deles, o questionamento a respeito da escrita poética. Para situar nosso trabalho, partiremos das análises do crítico alemão Hugo Friedrich que, em seu livro *Estrutura da Lírica Moderna*, realiza um amplo debate a respeito da poesia lírica moderna e contemporânea.

No segundo capítulo, pretendemos definir o contexto em que surge a poesia de nossa autora. Ana Cristina Cesar aparece no cenário literário entre os anos 70 e 80, destacando-se entre os poetas da “geração marginal” ou “geração mimeógrafo”. Para isso, propomo-nos a examinar, a partir da antologia *26 poetas hoje* – já que essa teria

sido a primeira seleção de textos a ser apresentada ao grande público – de que forma Ana Cristina faz parte dessa nova geração de poetas e, ao mesmo tempo, quais são os fortes diferenciais entre a produção dessa geração e a da poeta, levando-se em conta que, apesar da pertença geracional, sua poesia em muito se diferenciará da produzida pela grande maioria dos escritores do grupo. Inclusive, essa distância será tematizada, de alguma forma no seu projeto poético. Partiremos da análise dessa antologia por acreditar que um esboço de projeto já estava em curso na seleção de poemas feita para tal publicação.

No terceiro capítulo, pretendemos deter-nos no questionamento a respeito do sujeito lírico na poesia de Ana Cristina. Como já foi exposto, o centro da reflexão consistirá em discutir como se dá a construção desse sujeito na poesia em questão, ou melhor, como se dá a inscrição do sujeito em seu texto poético. Buscar, na confrontação dos textos, de que forma o diálogo com a tradição acontece, quais são as vozes mais presentes na sua poesia e de que escritores/poetas ela se faz herdeira – no sentido, como veremos, que Derrida dá a esse termo – na busca da construção de uma voz e de uma escrita particular. E, como veremos, esses confrontos e diálogos com a tradição literária e com a poesia de seu tempo serão de fundamental importância para o projeto poético que Ana empreenderá. Tanto em seus poemas em verso quanto em prosa, encontramos inscritas as marcas – e as formas – dessas leituras (e desleituras). Será nesse momento também que iremos analisar os questionamentos que a poesia da autora suscita para se pensar o discurso lírico, ou melhor, como a escritura poética de Ana Cristina Cesar, muitas vezes extrapolando os limites ou margens entre o discurso lírico e o narrativo, instiga-nos a repensar as problemáticas que envolvem esses gêneros – ou discursos. Dessa forma examinaremos – tanto na poesia em verso como na prosa poética da autora – como tal problemática se faz presente, para empreender uma discussão em torno do próprio conceito de discurso lírico – a partir da inscrição do sujeito na escrita poética.

Em tal capítulo analisaremos dois livros da autora, *Cenas de abril*, de 1979, e *A teus pés*, lançado em 1982, não mais como produção independente, mas através de editora. Tentaremos apontar, de uma forma mais detalhada, as questões que foram levantadas nos capítulos anteriores. Ou seja, analisar em cada um dos livros, em seus poemas, quais são as operações que Ana C. realiza e de que forma ela realiza tais operações no seu desejo de reinventar o lirismo em seu projeto poético. Esse é o *corpus*

escolhido para empreender a análise até aqui proposta. Tentaremos situar a partir das análises feitas, o projeto poético de Ana Cristina Cesar.

1 A LÍRICA MODERNA DO SÉCULO XIX

O apanhador de desperdícios

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água, pedra, sapo.
Entendo bem o sotaque das águas.
Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim esse atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos,
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.

(Manoel de Barros, *Infância*)

Segundo o crítico alemão Hugo Friedrich (1978), o estilo lírico que dominou o século XX nasceu na França, na metade do século XIX. Para o autor, tal modelo foi traçado a partir de Baudelaire após ser pressentido por Novalis e por Poe; depois, Rimbaud e Mallarmé seriam os poetas que indicariam os limites extremos aos quais a poesia poderia “ousar lançar-se”. Friedrich afirma que tal lírica fala de maneira obscura e enigmática de forma intencional, dificultando o acesso a ela. Para ele, essa poesia busca a magia da palavra e o sentido de mistério ao mesmo tempo em que sua compreensão permanece desorientada. Essa junção entre incompreensibilidade e fascinação é chamada pelo autor de dissonância, pois ela “gera uma tensão que tende mais à inquietude do que à serenidade” (p. 15). Aliás, para o autor, esta tensão dissonante é objetivo não só da poesia, mas também das artes em geral. Para Octavio Paz, inclusive, o poema é a linguagem em tensão. Ao que ele explica: “o poema é a linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação” (2003, p. 49).

Para Friedrich, a lírica que se afirma a partir da metade do século XIX quer tanto manter-se afastada da “mediação de conteúdos inequívocos”, como ser também autossuficiente e pluriforme na significação. Em relação aos conteúdos de tal poesia, o autor afirma que:

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, tornando-os estranhos, deformando-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos (p. 16).

O crítico alemão chama a atenção para o fato de que das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina a poesia moderna tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. Para ele, a poesia moderna se afasta do conceito original de poesia lírica – aquela tida como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal do poeta – e uma “intimidade comunicativa” seria justamente aquilo que a poesia moderna evitaria. Tal poesia até

mesmo prescindiria “da humanidade no sentido tradicional, da ‘experiência vivida’, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista” (p.17).

Segundo o autor, o artista não participaria mais em sua criação “como pessoa particular”, mas como “inteligência que poetiza”, como “operador da língua” ou, ainda, como um “artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significação em si mesmo” (p. 17). Tal poesia poderia até nascer da “magia da alma”, mas se trata de algo diferente do “estado de ânimo”, ou melhor, trata-se de “uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade” (p. 17).

Friedrich comenta ainda sobre a dramaticidade agressiva no poetar moderno, destacando que ela domina na relação entre os temas ou motivos – “mais contrapostos do que justapostos” – como também domina na relação entre eles um “comportamento inquieto de estilo que separa tanto quanto possível, os sinais do significado” (p. 17). Essa dramaticidade também determinaria uma relação de choque entre a poesia e o leitor, que não se sentiria protegido, mas alarmado perante tal poesia. Como a língua poética adquire um caráter de experimento, com combinações não pretendidas pelo significado, criando então novos e outros significados – “o vocabulário usual aparece com significações insólitas” (p.18) –, o poema apareceria como uma linguagem sem um objeto comunicável e com um efeito dissonante de atrair e perturbar quem a lê, causando um sentimento de estranheza e de surpresa.

Outra questão importante levantada por Friedrich diz respeito às categorias predominantemente negativas da lírica moderna. Segundo ele, se até o início do século XIX a poesia funcionava como uma espécie de ressonância da sociedade, tendo mais o intuito de confortar do que de criticar o quadro da sociedade, a partir da metade do século XIX há uma inversão desta situação: a poesia passa a colocar-se em oposição a uma sociedade esvaziada de poesia, voltada apenas para a segurança econômica e para a “decifração científica” do universo. Tal situação acaba ocasionando uma grande ruptura com a tradição literária de até então. Friedrich resume tal momento:

[...] a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem considerações tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia (p. 20).

A partir desse momento, o que está em questão, o que chama e dirige o olhar do poeta, segundo ele, não são mais as qualidades de conteúdo no sentido positivo. Exaltações sobre alegria, harmonia, relação de plenitude entre o real da vida humana universal não fazem mais parte do poetar moderno. Não da mesma forma que anteriormente. Tudo isso será contestado. A completude da realidade humana em sociedade será problematizada pela poesia, usando categorias negativas como forma de condenação de uma vida ideal universal. Com isso, a poesia torna-se cada vez mais fragmentária, voltando-se para si e para o poder da linguagem, para a questão da superação da linguagem e de suas formas sobre a forma do real. Ao que ele coloca:

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé e a dos poetas hodiernos (p. 29).

Alfonso Berardinelli (2007), em seu livro *Da poesia a prosa*, também apresenta uma análise importante a respeito da lírica moderna. As análises do autor, mesmo que não estejam em total acordo com as de Friedrich³, nos ajudam a pensar os rumos da poesia que nascia no século XIX. Berardinelli busca em Adorno elementos para questionar os rumos da poesia moderna:

³ Berardinelli acusa Friedrich de fazer uma descrição “sistemática e sintética” da lírica moderna. Para ele tal descrição “estrutural” não dá conta da maior parte da poesia do século XX. Para o autor “[...] ao descrever o que considera a ‘estrutura’ profunda e transcendental da lírica moderna, Friedrich dá uma contribuição indireta à teoria da *poésie pure*, elaborada sobretudo na esteira do mais prestigioso sucessor de Mallarmé no século XX, isto é, Paul Valéry. Segundo Friedrich, pois, o estilo da lírica moderna já está definido no final do século XIX” (p. 19).

A distância das coisas, o sentido de sua estranheza “metafísica” e irrecuperabilidade lírica, assim como a solidão do indivíduo abismado em si mesmo e sem esperança de um resgate comunicativo imediato (tudo o que caracteriza em máximo grau a lírica moderna), falam sobretudo da sociedade em que essa lírica se exprime. Principalmente a partir de Baudelaire, a lírica moderna fala de reificação, de anomia, de risco, de insensatez. Porém, justamente por isso, a autenticidade específica dessa lírica está em sua objetiva declaração de impotência diante da existência petrificada e lacerada. A poesia não pode recuperar esteticamente as condições da própria existência social. Não pode, com os meios de que dispõe, superar a fratura entre indivíduo e sociedade e recomeçar de novo (2007, p. 35).

Berardinelli afirma que, embora Adorno esteja próximo de identificar, como o faz Friedrich, a poesia moderna com a lírica inclinada à não-transparência comunicativa e ao *pathos* da distância, a sua leitura da relação entre lírica e sociedade caminha em direção oposta. Segundo ele, aquilo que Friedrich interpreta como sendo potência da linguagem e da fantasia, a capacidade da lírica em destruir o real ou dele se servir com absoluta liberdade para seus fins estéticos, Adorno interpreta de forma diferente. Para Adorno a aparente liberdade da fantasia ditatorial e da linguagem autônoma é determinação social e histórica: “situação extra-estética não superável esteticamente”. A dissonância não seria então uma “categoria estilística portadora de misteriosa sugestão, nem o incremento de um poder órfico da palavra” (2007, p. 35). Dissonância seria a “laceração da existência” que a poesia não teria condições de recompor com seus recursos. Berardinelli ressalta:

O que distancia e opõe mundo poético e mundo real é também o que os enlaça em um vínculo mortal. Esse vínculo é ao mesmo tempo estético e histórico: determina as formas não comunicativas e anti-realistas da lírica moderna e denuncia o estado das coisas na sociedade contemporânea (2007, p. 36).

Octavio Paz, em sua análise sobre a poesia moderna, parece não absolutizar nenhuma das duas perspectivas – nem a de Friedrich, mais idealista, nem a de Berardinelli, mais histórico-materialista. Para ele, o poema é um produto histórico como toda criação humana, mas, ao mesmo tempo, ele transcende o histórico, situando-se em um tempo anterior a toda história, no princípio do princípio ou, ainda, “antes da história, mas não fora dela” (2003, p. 52).

O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – e nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e a qual alimenta. [...] As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda a data: são um começo absoluto (2003, p. 52).

Tal discussão nos importa em particular na sequência de nosso trabalho. Veremos, então, em Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé como e de que maneira certos rompimentos ocorreram e qual foi a resposta dada por cada um deles em seus projetos poéticos particulares.

Charles Baudelaire: o poeta da palavra-em-abismo

Para o crítico alemão, Baudelaire é o primeiro grande lírico do modernismo, o primeiro teórico da lírica européia e do sentimento artístico modernos. Segundo ele, Baudelaire é considerado também o primeiro poeta da modernidade por ter sido ele um dos principais criadores de tal palavra. Isso se deve ao fato de que, para o poeta, era necessário o uso de uma palavra que expressasse o particular do artista moderno, que seria “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (1978, p. 35). Para o autor, o problema central na poesia de Baudelaire seria justamente a possibilidade da poesia em uma civilização comercializada e já dominada pela técnica. Berardinelli chega afirmar que “Baudelaire nega todo valor de positividade à ação social e histórica. Sua interpretação da modernidade é orientada por valores antimodernos” (2007, p. 52).

Friedrich defende a ideia de que Baudelaire concebe a poesia e a arte como “elaboração criativa do destino de uma época”. Segundo o autor, é neste momento que começa a se delinear o caminho que mais tarde será aberto por Mallarmé na construção de uma poesia ontológica e da teoria de uma poesia fundamentada ontologicamente:

Sua poesia mostra o caminho, sua prosa examina-a teoricamente a fundo. Este caminho conduz a uma distância a maior possível da trivialidade do real até a zona do mistério; o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter em poéticos e vibrantes. Este é o início da poesia moderna e de sua substância tão corrosiva quanto mágica (p. 35).

Hugo Friedrich concentra sua análise principalmente em *As flores do mal*, ao sustentar que a obra não se trata de “uma lírica de confissão ou de um diário de situações particulares” (p. 36). Segundo ele, não há uma só poesia que possa ser explicada tematicamente com base em dados biográficos do poeta. A partir dessa colocação, ele introduz uma das questões fundamentais da poesia de Baudelaire, de grande interesse para se pensar os rumos futuros da lírica e também o projeto poético de Ana C.:

Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores (pp. 36-37).

Segundo o autor, apesar de quase todas as poesias de *As flores do mal* falarem a partir do eu, e Baudelaire sendo um homem “completamente curvado sobre si mesmo”, na composição de suas poesias, “ele mal olha para seu eu empírico”, “ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade” (p. 37), ou seja, não fala apenas dele, pois tal sofrimento não era apenas seu. Ressalta ainda que, para o poeta, a “embriaguez do coração” pode estar presente em sua poesia, mas como material poético, já que para ele “o ato que leva à construção da poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua” (p. 39). Friedrich cita o próprio Baudelaire, que, influenciado por Poe, contrapõe “a capacidade de sentir do coração” à “capacidade de sentir da fantasia”, sendo esta última a que interessa para o trabalho poético. A fantasia está ligada ao intelecto, pois para Baudelaire na poesia é necessário que se neutralize o coração pessoal.

Há outro aspecto que Friedrich destaca em Baudelaire que nos parece importante: os conceitos de belo e feio na sua poesia. Mesmo que o poeta tenha tantas vezes falado em beleza, na sua lírica, ela está relacionada somente às “formas métricas” e à “vibração da linguagem”. O conceito antigo de belo não faz mais sentido para Baudelaire. Não só o mau, o decadente, o noturno e o artificial são agora considerados como “materiais estimulantes”, mas o poeta também põe em xeque o conceito antigo de belo em sua poesia. Do feio, do disforme, ele busca outro conceito de belo. A beleza do inesperado, do não banal, da surpresa, do bizarro. Como diz o crítico alemão:

Baudelaire sabe que só pode conseguir uma poesia adequada ao destino de sua época captando o noturno e o anormal: o único reduto no qual a alma, estranha a si própria, ainda pode poetizar e escapar à trivialidade do ‘progresso’ no qual se disfarça o tempo final (p. 42).

Ou, ainda, como coloca Berardinelli:

[...] nem o Belo nem o Feio, nem o Bem, nem o Mal são univocamente idênticos a si mesmos. Tão sensível ao belo quanto ao feio, tão obcecado pelo bem quanto pelo mal, Baudelaire tem de ambos uma visão sumamente pessoal e idiossincrática. [...] Parece-lhe belo – e ele elege como belo – o que ordinária e convencionalmente é reputado feio e mesmo repugnante. E acha banal, comum ou vulgar o que é considerado erroneamente, isto é, habitual e comumente, belo (2007, p. 55).

Em tal modernidade, a incessante busca pela fuga do real é uma das questões centrais principalmente a partir de Baudelaire: “O absurdo torna-se a perspectiva daquela realidade, na qual Baudelaire e os poetas posteriores querem penetrar para escapar às opressões do real” (p. 44). Berardinelli, analisa a relação do poeta com o real:

O real emerge por um efeito de choque. Uma estética que permita perceber o que é real não deve ser necessariamente uma estética realista nem puramente mimética. Baudelaire, como se sabe, não tinha absolutamente uma idéia burguesa e ‘realista’ [...] do real. O estilo não deveria, pois, se assemelhar à coisa, mas, sim conservar e às vezes exibir, uma ordem estranha ao objeto representado (2007, p. 51).

Baudelaire é considerado por Friedrich o primeiro lírico a colocar essa busca no centro de seu projeto poético e crítico. Como destaca o autor: “o desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido” (1978, p. 49).

Para entendermos o que significa sentir impotência em relação a essa transcendência, é preciso que se tenha claro outro ponto importante na poesia de Baudelaire: a complexa relação do poeta com o Cristianismo. Friedrich chama a atenção para o fato de que “não se pode conceber Baudelaire sem o Cristianismo”, ao mesmo tempo em que “o poeta já não é mais cristão” (p. 46). Para o autor, na poesia de Baudelaire o que resta é um cristianismo em ruínas. Em suas poesias há a presença de

Deus, de Cristo, sem o sentido de redenção pela fé. Ao contrário, “Cristo aparece em suas poesias só como metáfora fugaz, ou como abandonado por Deus” (p. 47). A importância disso aqui se justifica no sentido de entender o que Friedrich quer dizer com transcendência vazia, já que, segundo ele, no impulso do poeta de fugir do real, a única transcendência possível é vazia e sem conteúdo, longe daquela transcendência verdadeira que seria o céu superior: “Em Baudelaire, os dois pólos, tanto o mal satânico⁴ quanto a idealidade vazia, têm o sentido de desvelar aquela excitação que possibilita a fuga do mundo banal. Porém a fuga é sem meta, não vai além da excitação dissonante” (p. 49).

Para o autor, o conceito de morte está no ápice da idealidade baudelaireana transformada em algo negativo e sem conteúdo e, ao mesmo tempo, tal morte é a possibilidade de conduzir ao novo, novo este “indefinível, a vazia contraposição à desolação do real” (p. 49). Ele lembra que Baudelaire teria chamado a atenção para o fato de que *As flores do mal* não queriam ser um simples álbum, mas um todo, “com começo, desenvolvimento articulado e fim”. O autor salienta que no livro há uma poesia introdutória como que antecipando toda a obra: o primeiro grupo, “Splen e idéal”, oferece o contraste entre o voo e a queda; o grupo seguinte, “Tableaux parisiens” é uma tentativa de evasão no mundo externo de uma metrópole; o terceiro, chamado “Le vin” seria a “evasão tentada no paraíso da arte”; já o conteúdo do quarto grupo – que leva o nome do livro, *Les Fleurs du Mal* – resulta do “abandono à fascinação do destrutivo”; no quinto grupo, intitulado “Révolte”, estaria a “escarnecedora revolta contra Deus; e, no sexto e último grupo, “La mort”, haveria a tentativa de “encontrar a tranquilidade na morte, no absolutamente desconhecido” (p. 40). Friedrich comenta que há todo um plano arquitetônico compondo as partes e grupos da obra:

⁴ Não iremos nos adentrar sobre a questão do satanismo em Baudelaire, pois não é o que mais nos interessa aqui. Apenas citaremos uma das explicações de Friedrich para contextualizar tal conceito em nosso trabalho. Para o crítico alemão: “Na medida em que se pode definir em poucas palavras, diríamos que o Satanismo em Baudelaire é a sobrepujança do mal simplesmente animal (e, portanto, do banal) pelo mal engendrado pela inteligência, com o fim de dar o salto à idealidade, graças ao grau supremo do mal. Daí as crueldades e as perversidades em *Les Fleurs du Mal*. Pela ‘sede de infinidade’, degradam a natureza, o riso, o amor para o diabólico, a fim de encontrarem, neste, o ponto de partida ao ‘novo’. Segundo outra palavra-chave, o homem é ‘hiperbólico’, sempre propenso para o alto, numa febre espiritual. Mas é um homem essencialmente cindido, *homo duplex*, tem que de satisfazer seu pólo satânico, para ir ao encaixe do celestial (p. 46).

[...] Trata-se de uma tessitura ordenada mas movimentada, cujas linhas alternam-se entre si, formando na evolução total, uma parábola de cima para baixo. O fim é o ponto mais profundo e se chama ‘abismo’, pois, só no abismo ainda existe a esperança de ver o ‘novo’. Que novo? A esperança do abismo não encontra palavras para expressá-lo (p. 40).

Detivemo-nos no comentário da descrição de *As flores do mal* porque tanto a palavra “abismo” quanto o significado dela na obra de Baudelaire, salientado acima, parecem-nos importantes para a compreensão de seu projeto. Ele significaria a esperança de ver o novo. Este abismo de que fala o poeta, talvez possa ser entendido como a separação existente entre o mundo, a realidade e a criação da linguagem poética. Há um abismo (ou uma morte) entre o mundo real, entre a realidade e a linguagem da criação poética. Na verdade este é o abismo do qual Baudelaire parece querer falar. Para se chegar ao caminho da criação poética, um mergulho no abismo é necessário, ou seja, há uma relação-em-abismo – ou uma relação de morte – entre o mundo real, concreto e o mundo da palavra, da linguagem. O novo significaria esta ruptura, esta morte da realidade, do mundo das coisas para o nascimento do mundo da fantasia e da criação poética, da realidade construída na linguagem. Como aponta Maurice Blanchot:

Que a palavra possa ser abismo, eis o que abre a Baudelaire o caminho da criação poética. Escrever poemas, respondendo a um ideal original, escrever novelas, romances, peças de teatro, como convém a um verdadeiro homem de letras, eis o que ele quer, o seu objetivo. Porém, nesse mesmo Baudelaire [...] vive também a revelação de que tudo é abismo e de que ‘tudo é abismo’ é o fundo da palavra, o movimento a partir do qual esta pode realmente falar (Blanchot, 1997, pp. 135-36).

Ou ainda:

Baudelaire, como todos aqueles para quem a palavra poesia tem um sentido, sabe que a poesia é uma experiência vivida pela existência e pela linguagem, experiência que tende a criar o sentido de todas as coisas juntas, de maneira que, a partir desse sentido, cada coisa é mudada, aparece tal como ela é em sua realidade própria e na realidade do conjunto (Blanchot, 1997, p. 137).

Segundo Friedrich, Baudelaire fala muitas vezes do mistério e do sobrenatural, mas o poeta renuncia “a dar a estas palavras outro conteúdo que não seja o próprio mistério absoluto” (p. 49). Ainda ao comentar *As flores do mal*, Friedrich deixa claro que elas “não são, de forma alguma lírica obscura”, que “seus estados de consciências

anormais, seus mistérios e dissonâncias se expressam em versos compreensíveis” (p. 49) e, ainda, que “também a teoria poética de Baudelaire é sempre clara”. Mas de qualquer forma ela desenvolve programas que “preparam o poeta obscuro que sucederá Baudelaire. Trata-se aqui principalmente das duas teorias de magia da linguagem e de fantasia” (p. 49).

O crítico alemão ressalta que é a partir do Romantismo europeu que “nascem versos que mais querem soar do que dizer” (p. 50); que o material sonoro da língua assume poderes sugestivos; que é descoberta então a possibilidade de criar “com os elementos sonoros e ritmos da língua como com fórmulas mágicas”, com significados oscilantes e imprecisos, “cujo mistério ganha corpo não tanto pelas significações essenciais das palavras como por suas forças sonoras e marginalidades semânticas” (p. 50). Para Friedrich, esta se torna fundamentalmente a prática dominante na poesia moderna e o lírico se transforma, então, em “mágico do som”, ressaltando que “o parentesco entre poesia e magia é, na verdade, muito mais antigo”, mas que deveria ser reconquistado, já que havia sido enterrado com o Humanismo e o Classicismo (p. 50).

Da mesma forma que a poesia do século XIX se separa do coração, a forma também irá separar-se do conteúdo. Baudelaire herda de Poe a “inovação de inverter a ordem dos atos poéticos” (p. 51), e vai mais adiante ainda do que aquele nas discussões teóricas, pois ele renuncia uma lírica que renuncia, cada vez mais, à ordem objetiva, lógico, afetiva e gramatical em favor das forças sonoras mágicas da palavra, sendo conteúdos de significado anormal, situados no limite ou além do limite do compreensível. “Uma poesia cuja idealidade é vazia escapa ao real ao produzir um mistério inconcebível” (p. 52).

Coloca o autor ainda que Baudelaire fala várias vezes de seu “asco pelo real”, no sentido de banal ou natural, já que tais expressões seriam equivalentes à negação do espírito. Para ele, a lírica de Baudelaire não aspira à cópia, mas à transformação; capacidade de transformação sugerida pelo poeta como desrealização do real através do sonho e da fantasia⁵. Mas é preciso deixar claro o que isso significa pela sua importância no projeto poético de Baudelaire. O sonho em Baudelaire está relacionado a uma capacidade produtiva – e não perceptiva – “de maneira exata e sistemática” na

⁵ Segundo Friedrich, “Com maior decisão que Rousseau e Diderot, Baudelaire eleva o significado destes dois termos à categoria de uma capacidade criativa superior” (p. 53).

produção de “conteúdos irrealis” (p. 53). Tal produção pode ser alcançada tanto por uma “disposição poética” como também pode ser provocada por drogas ou por “conciliações psicóticas” (p.53). O que importa é que “todos esses impulsos se prestam à ‘operação mágica’ com a qual o sonho põe a realidade que criou acima do real” (p. 54).

De acordo com Friedrich, a mais importante contribuição de Baudelaire ao nascimento da lírica e da arte moderna está nas suas discussões a respeito da fantasia, que é para o poeta “a capacidade criativa por excelência” (p. 55). Ressalta o autor que segundo Baudelaire a fantasia “decompõe a criação”.

Sua modernidade consiste em colocar a decomposição no início do ato artístico, um procedimento destruidor que Baudelaire sublinha ainda completando [...] o conceito ‘decompor’ com o termo ‘separar’. Decompor e desfazer o real em suas partes – entendido como o perceptível sensorialmente – significa deformá-lo. O conceito de deformação aparece reiteradas vezes em Baudelaire e é toda vez entendido no sentido positivo. Na deformação reina a força do espírito, cujo produto possui uma condição mais elevada do que o deformado. Aquele ‘mundo novo’ resultante de tal destruição já não poderá ser um mundo ordenado realistamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais. [...] Precisa-se ter, em tudo, sempre presente a tendência fundamental: a aspiração de afastar-se da realidade limitada. A verdadeira agudeza do conceito de fantasia manifesta-se onde ele é colocado em contraposição a um procedimento de pura e simples cópia (pp. 55-56).

O crítico alemão lembra também que Baudelaire chegou a referir-se à fantasia como “idealização forçada” (p. 56), mas que esta idealização não corresponde mais a uma idealização da antiga estética do belo, mas à “desrealização”, o que pressupõe um ato ditatorial. Isto abre caminho para a poesia de Rimbaud.

Arthur Rimbaud: fantasia ditatorial como ato criativo

Explosão é, para Friedrich, a palavra-chave que define a obra poética de Rimbaud. Segundo o crítico alemão, a poesia de Rimbaud pode ser compreendida como “a realização daqueles esboços teóricos de Baudelaire” (p. 60), ao mesmo tempo em que nos oferece um quadro “totalmente mudado” (p. 60). Ressalta ainda que o núcleo da poesia de Rimbaud não é mais temático e parece-se mais com uma “excitação

efervescente” (p. 60). Em tal poeta “o ato lírico desloca-se cada vez mais da expressão do conteúdo a um modo de ver ditatorial e, portanto, a uma insólita técnica de expressão” (p. 60). Na obra do poeta esta técnica não consiste mais na destruição de ordens sintáticas e sim na colocação de “conteúdos caóticos” em frases simplificadas “até o primitivismo” (p. 60). Segundo ele, a poesia de Rimbaud é “[...] uma poesia obscura que se evade do mundo explicável do pensamento extremamente científico para lançar-se ao mundo extremamente enigmático da fantasia [...]” (p. 61). Em Rimbaud, o caos irreal é considerado como a redenção da realidade, pois, para Friedrich, o poeta pode ser considerado menos cristão ainda que Baudelaire, mesmo que haja forças análogas ao êxtase religioso em sua poesia. Entretanto, tais forças “se perdem no nada de um sobrenatural vazio” (p. 61). Octavio Paz, ao comentar a missão do poeta, fala da negação de Deus, da afirmação do homem livre e do poeta como aquele que funda a palavra poética:

A missão do poeta consiste em ser a voz desse movimento que diz ‘não’ a Deus e a seus hierarcas e “Sim” aos homens. As escrituras do mundo novo serão as palavras do poeta revelando um homem livre de deuses e senhores, sem intermediários diante da vida e da morte. A sociedade revolucionária é inseparável da sociedade fundada na palavra poética (2003, p. 79).

Escritos de Rimbaud também sugerem que para ele a poesia moderna, como em Baudelaire, deveria vir acompanhada de uma reflexão sobre a arte poética. Friedrich ressalta que, para o poeta, “chegar ao desconhecido” era o objetivo do ato poético. “Escutar o invisível, ouvir o inaudível” são conceitos para se chegar na transcendência vazia, coloca ele ao citar Rimbaud. Da mesma forma que Baudelaire, o poeta não chega a uma definição mais precisa do que signifique tal transcendência; Rimbaud também não a define exatamente. Ele apenas indica que está relacionada ao “não-usual, não-real, como o *outra* pura e simplesmente, mas não lhe dá conteúdo” (1978, p. 62), ou seja, em Rimbaud o desconhecido também é “um pólo destituído de conteúdo”, ressalta o crítico alemão.

Para Friedrich, o eu que fala nas poesias de Rimbaud, assim como nas de Baudelaire, não pode ser associado ao eu pessoal do poeta e, nele, o processo de “desumanização acelera-se” (p. 69).

O eu de Rimbaud – em sua multiplicidade dissonante de vozes – é o produto daquela autotransformação operante [...] e, portanto, daquele mesmo estilo imaginativo do qual nascem também os conteúdos de suas poesias. Este eu pode vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos e povos” (p. 69).

O que existe em sua poesia é uma “fantasia motriz” (p. 69), o que está longe de ser uma autobiografia. Para Friedrich, a separação “anormal entre o sujeito poético e o eu empírico” começa com Rimbaud e isto impediria de se entender a lírica moderna como expressão biográfica. Segundo o autor, em Rimbaud não apenas não se escreve mais com o coração, como ele chega a afirmar que sua superioridade está no fato de que ele não tem coração. Ou ainda:

A própria poesia de Rimbaud é desumanizada. Não falando a ninguém, monologa, portanto procurando atrair quem escute, com palavra alguma: parece conversar com uma voz para a qual não existe intérprete concebível, sobretudo lá, onde o Eu imaginado cedeu lugar a uma expressão sem o Eu (p. 70).

Friedrich ressalta que na poesia de Rimbaud a “visão poética penetra no mistério vazio através de uma realidade intencionalmente feita em pedaços” (p. 62) e, quanto ao sujeito de tal visão poética, ele responde citando a já conhecida afirmação do poeta: “Pois eu é outro” ou, ainda, “É falso dizer: penso. Dever-se-ia dizer: pensa-se em mim” (p. 62).

Para o autor, tais colocações, então, reafirmam que o sujeito verdadeiro em Rimbaud não é o eu empírico, que “outras forças atuam em seu lugar, forças subterrâneas de caráter ‘pré-pessoal’, mas de uma violência de disposição que coage. E só elas são o órgão apropriado para a visão do desconhecido” (p. 62). Segundo ele poderíamos ler em tais frases “o esquema místico” do “auto-abandono do eu” em função de uma “inspiração divina” que o subjuga, mas Friedrich ressalta que tal subjugação vem agora de baixo. “O *eu* emerge e é desarmado por camadas profundas coletivas (*l’âme universelle*)” (p. 63), que seria “o umbral onde a poesia moderna se deixa lançar no caos do inconsciente a novas experiências que o desgastado material do mundo não mais proporciona (p. 63). Uma poesia que tem como objetivo distorcer a “tessitura anímica” para atingir tanto a evasão do “profundo pré-pessoal” como também a transcendência vazia.

Para Friedrich, a poesia nascida mediante tais operações chama-se “nova linguagem”, “linguagem universal” e, para ela, ter ou não forma é algo indiferente – nela as categorias do belo e do feio encontram-se agora em um mesmo plano. Para o poeta, estes conceitos não carregam mais valores opostos, da mesma maneira que a diferença entre falso e verdadeiro não mais existe. Em sua poesia, as diferenças objetivas entre os termos são eliminadas e o que importa é a “dinâmica de contrastes”, que deve surgir a partir do feio. Segundo Friedrich, isso se deve a que, para Rimbaud, o feio tem “a tarefa de servir a uma energia sensitiva que impele à mais violenta deformação do real sensível” (p. 77). Ou, ainda, o feio “[...] como provocação ao sentimento natural da beleza, produz aquela dramaticidade chocante que se deve estabelecer entre texto e leitor” (p. 77). Friedrich, ao citar as cartas de Rimbaud, sublinha que o poeta é “aquele que trabalha na explosão do mundo por força de uma fantasia violenta que penetra o desconhecido e contra ele se despedaça” (p. 64).

Outra questão importante que nos aponta Friedrich é que mesmo Rimbaud tendo lido autores diversos e eles estando presentes em seus textos e poemas, pelo “tom agudo” do poeta, esta presença torna-se uma substância totalmente diversa. Tal presença é marcada como ruptura e transformação, pois para Rimbaud o passado é um peso que deve ser eliminado, já que ele sente repulsa por tudo aquilo que é passado, que signifique uma continuidade histórica. Como Baudelaire, Rimbaud tem uma relação antagônica com a modernidade: sente aversão à modernidade no que diz respeito ao progresso material e ao racionalismo científico ao mesmo tempo em que a modernidade é para ele a possibilidade para novas experiências, “cuja dureza e obscuridade exigem uma poesia dura e ‘negra’” (p. 66). Octavio Paz destaca que:

Talvez tenha sido Rimbaud o primeiro poeta que viu, no sentido de perceber e no de vidência, a realidade presente como a forma infernal ou circular do movimento. Sua obra é uma condenação da sociedade moderna, mas sua palavra final, *Une saison en enfer*⁶, também é uma condenação da poesia. Para Rimbaud o novo poeta criaria uma linguagem universal, da alma para a alma, que ao invés de ritmar a ação a anunciaria (2003, p. 98).

⁶ Paz faz uma ressalva a respeito dos escritos de Rimbaud ao citar *Une saison en enfer* como sendo a palavra final do poeta: “se se julga que os poemas de Rimbaud constituem uma obra, que são um todo e não uma coleção de textos dispersos, *Une saison en enfer* é posterior a *Les Illuminations*, embora alguns textos deste último livro tenham sido escritos depois” (2003, p. 98)

Ao comentar os poemas de *Les illuminations*, Friedrich ressalta que tais poemas trazem imagens incoerentes, cidades da fantasia ou do futuro, nas quais ele inverte a ordem espacial, e o irreal e o real se cruzam. Para o autor, a poesia citadina de Rimbaud é “de uma potência grandiosa que transfere a cidade dos sonhos de Baudelaire ao ‘superdimensional’” (1978, p. 66). Em tais imagens não há um sentido tranquilizador, já que seu sentido está na confusão das próprias imagens.

Outro ponto importante na obra de Rimbaud diz respeito à destruição da realidade na obra do poeta. Para o crítico alemão, mesmo que a poesia sempre tenha tido “a liberdade de deslocar, reordenar o real”, ainda se pode estimar até que ponto as transformações levam em consideração relações objetivamente existentes com o mundo real, mesmo que nos poemas sejam invenções poéticas.

Segundo Friedrich, a partir de Rimbaud a lírica se preocupa cada vez menos com tais relações. “Ela se preocupa sempre menos com a relação das partes do discurso entre si e de sua ordem de valor no próprio discurso” (p. 75), diz ele. Para Friedrich, é necessário “tomar a realidade heurísticamente” para que se possa avaliar a “extensão da destruição da realidade” que ocorre juntamente com “a violência da ruptura do velho estilo metafórico” (p. 75). Segundo o crítico alemão, a obra de Rimbaud deixa claro sua atitude para com a realidade e a sua paixão pelo desconhecido e o faz de uma forma mais intensa ainda do que a obra de Baudelaire, porque, para Rimbaud, o desconhecido é o pólo vazio de uma tensão que rechaça a realidade. “A partir do momento em que esta é vivenciada na sua insuficiência frente à transcendência – mesmo que vazia –, a paixão pela transcendência torna-se uma destruição cega da realidade” (p. 76), diz o autor. Para ele, tal realidade destruída é o que constitui “o sinal caótico da insuficiência do real em geral” e também da “inacessibilidade do ‘desconhecido’”. Friedrich ressalta que se em Baudelaire a decomposição é o ato inicial da fantasia, já pertencendo à deformação; em Rimbaud, tal deformação tornou-se “o efetivo procedimento da poesia” (p. 76). Ao que ele conclui:

Na medida em que se pode dizer que ainda existe realidade (ou que podemos medir heurísticamente a poesia com base na realidade), está é objeto de expansão, desmembramento, afeamento, tensões e contrastes, a tal ponto que sempre vem a ser uma passagem ao irreal (p. 76).

Em Rimbaud, os conceitos de real e irreal não mais satisfazem. Para ele, há outro conceito que parece mais apropriado, isto é, o conceito de “irrealidade sensível” (p. 79). Friedrich diz tratar-se de imagens “que se podem contemplar, mas são de tal forma que o olho humano nunca poderia encontrá-las” (p. 80) em função das recombinações, omissões e deslocamentos dos elementos envolvidos na criação. As novas imagens, segundo ele, não fazem voltar à realidade; elas, na verdade, obrigam o olhar a dirigir-se ao ato criado por ela. Este seria o ato de uma fantasia ditatorial, tão importante em Rimbaud por ser o conceito que designa o impacto de sua poesia, já que torna supérfluo medir os textos pela realidade, “à qual se recorre por razões heurísticas. Estamos num mundo cuja realidade existe só na língua” (p. 80).

Cabe aqui determo-nos mais atentamente no que seria a fantasia ditatorial. Trata-se de uma fantasia que não procede observando ou descrevendo, mas sim de uma liberdade “ilimitadamente criativa”. (p. 81). Segundo Friedrich, “o mundo real se rompe sob a imposição de um sujeito que não quer receber seus conteúdos mas, sim, quer impor sua criação” (p. 81). Chegamos a ver que Baudelaire falava em “fantasia criativa”, mas a importância de tal expressão residia justamente na sua capacidade criativa. Já Rimbaud fala do impulso criativo e, para Friedrich, tal “impulso artístico deixa como legado uma visão desfigurada, insólita do mundo. É um ato de violência” (p. 81). Para ele, o desejo desta arte poética não é o de concluir algo, mas sim o de romper com as coisas.

Ainda ao comentar *Les illuminations*, Friedrich chama a atenção para o significado plurivalente do título – que nos leva a pensar tanto em miniaturas como em iluminações –, ressaltando, com isso, que não é possível articular esta obra segundo seu conteúdo. “Imagens e acontecimentos enigmáticos sucedem-se. [...] As coisas que na realidade estavam relacionadas, separam-se até perderem todo o contato [...]” (p. 83). Para o autor, *Les illuminations* não pensa no leitor, e seus textos não têm a pretensão de serem compreendidos. São textos sem um eu, já que o eu que emerge em alguns fragmentos é artificial e estranho. “O começo de um texto já parte tão longe da idéia ou do objeto que o impulsionou de modo a adquirir imediatamente o caráter de fragmento, de estilhaço chegando até nós de outro mundo, por acaso” (p. 83). Para o crítico alemão, tais poesias “são o primeiro grande monumento da fantasia tornada absoluta” (p. 84).

Outra questão importante que Friedrich analisa na obra de Rimbaud diz respeito ao monólogo. Segundo ele: “Desde 1971, a poesia de Rimbaud transformou-se, cada vez mais, em monólogo. [...] os períodos tornam-se ainda mais concisos, a omissão de conexões torna-se mais ousada, os grupos bizarros de palavras ainda mais frequentes” (p. 90). Para o autor, as obscuridades em forma de monólogo não se tratam de repentes incontrolados, mas de arte consciente em uma poesia em que a “paixão pelo desconhecido” não podendo se realizar “conhece apenas o caminho de subverter e de tornar estranho o que é conhecido” (p. 90). Para Friedrich, tal poesia é concebida como uma tentativa extrema de salvar “com a dicção anormal e a ditadura da fantasia” (p. 90) certa liberdade de espírito em uma sociedade dominada pelo racionalismo científico e pelos “aparelhos de força da civilização, da técnica, da economia” (p. 90) que mataram a essência dessa liberdade. “Um espírito, para o qual todas as moradas tornaram-se inabitáveis, pode criar para si, na poesia, a única morada e oficina” (p. 90).

Com Rimbaud, Friedrich faz questão de retomar a discussão sobre a magia da linguagem. Se de Poe a Baudelaire o procedimento de fazer surgir o texto lírico não só de temas e motivos, mas acima de tudo das “possibilidades de combinações da sonoridade da língua e das oscilações associativas dos significados das palavras” (1978, p. 91) já era uma prática, Rimbaud utilizará este procedimento com “uma ousadia sem precedentes”. Rimbaud falará da alquimia da palavra no sentido de ver no ato poético uma operação mágica e alquímica de transformação da palavra. “A grandeza de Rimbaud consiste em haver transladado o caos – que provocou, para substituir o ‘desconhecido’ – em uma linguagem de perfeição misteriosa e de tê-lo dominado artisticamente” (p. 91). Octavio Paz talvez seja quem resuma melhor a importância de uma poesia como a de Rimbaud:

Rimbaud já não exalta a palavra, mas a ação [...]. Depois de *Une saison en enfer* não se pode escrever um poema sem um sentimento de vergonha: não se trata de um ato irrisório, ou, o que é pior, não se incorre em uma mentira? Restam dois caminhos, os dois tentados por Rimbaud: a ação (a indústria e a revolução) ou escrever o poema final que seja também o fim da poesia, sua negação e culminância. Já foi dito que a poesia moderna é poema da poesia. Talvez isso tenha sido verdade na primeira metade do século XIX; a partir de *Une saison en enfer* nossos grandes poetas fizeram da negação da poesia a forma mais alta da poesia: seus poemas são crítica da experiência poética, crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio poema. A palavra poética se sustenta pela negação da palavra. O círculo se fechou (2003, p. 99).

Stéphane Mallarmé: a linguagem como pura exteriorização de si mesma

Para Friedrich, comparar a poesia de Mallarmé com a de seus antecessores não é uma tarefa fácil. “Temida e famosa é a obscuridade de sua lírica” (p. 95). Ao mesmo tempo ressalta que podemos constatar características em comum com a lírica de Baudelaire e Rimbaud, entre elas: a fantasia guiada pelo intelecto, o aniquilamento da realidade e das ordens normais (lógicas e afetivas), o manejo das forças impulsivas da língua, a relação dupla para com a modernidade, a ruptura com a tradição humanística cristã e o nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética, predominando em tal composição também as categorias negativas (p. 95).

Para o crítico alemão, da poesia de Mallarmé resulta um novo tipo de lírica moderna, ao mesmo tempo em que o poeta aperfeiçoa a concepção de fantasia artística de Baudelaire – já que em sua poesia tal fantasia não consiste mais em reproduzir a realidade de forma idealizadora, mas sim de formá-la. Mallarmé aperfeiçoa tal concepção ao dar a ela um fundamento ontológico – fundamentando ontologicamente também “a obscuridade do poetar assim como seu afastamento de uma compreensibilidade limitante” (p. 96). Para Friedrich, a explicação para isso encontra-se no fato de que a união entre idéia artística e reflexão sobre a arte é exaltada nele através de um pensamento que gira em torno do Ser absoluto (o Nada) e da relação deste com a linguagem. Para o poeta, seria justamente a poesia o único lugar de encontro entre o ser absoluto e a linguagem. Octavio Paz reflete sobre a união da crítica e da reflexão na poesia de Mallarmé, como também sobre o ser absoluto da linguagem:

Poema crítico: [...] a união destas duas palavras contraditórias quer dizer: aquele poema que contém sua própria negação e que faz dessa negação o ponto de partida do canto, a igual distância da afirmação e da negação. A poesia concebida por Mallarmé como a única possibilidade de identificação da linguagem com o absoluto, de ser o absoluto, nega-se a si mesma cada vez que se realiza em um poema (nenhum ato, inclusive o ato puro e hipotético: sem autor, tempo ou lugar, abolirá o acaso) – salvo se o poema é simultaneamente crítica dessa tentativa. A negação da negação anula o absurdo e dissolve o acaso (2003, p. 111).

Friedrich faz questão de ressaltar que o curso da criação poética e do pensamento de Mallarmé não deriva do empírico ao ontologicamente universal, mas, ao contrário, deriva do ontologicamente universal ao mundo empírico. Ou como afirma o autor:

Sua lírica serve-se de objetos simples: vaso, consolo, leque, espelho. São, é verdade, desconcretizados, transportados à ausência, e tornam-se veículos de uma corrente invisível de tensão. Todavia, graças à palavra que os nomeia, para a representação eles estão presentes, adquirindo um insólito acréscimo de sentido, pois aquela corrente invisível de tensão incorpora-se a eles. Penetra-os a tal ponto que os objetos simples de nosso mundo vêm colmado de mistério até o âmago. E vêm substituir todo o real que os circunda (p. 97).

Para Friedrich, o esquema ontológico constitui o fundo verdadeiro da lírica de Mallarmé, e a transferência do objeto concreto à sua ausência é um dos atos fundamentais da poesia de tal poeta. Em tal ato residiria o mesmo anseio de fugir da realidade manifestada nas teorias de Baudelaire e nas poesias de Rimbaud. Em Mallarmé, entretanto, “a desrealização aparece [...] como conseqüência de uma incoerência, entendida ontologicamente, entre realidade e linguagem” (p. 123). Para o crítico alemão, a eliminação do real positivo e a introdução da fantasia criadora estão aí relacionadas, mas a desrealização mais intensa ocorre na transferência do concreto à ausência. Abolição, extinção são as palavras escolhidas pelo poeta para indicar este afastamento do objeto concreto, pois Mallarmé entende poesia como aniquilamento do objeto concreto, completando este pensamento com o outro, de que tal aniquilamento acontece porque o objeto deve tornar-se na palavra “idéia pura” – ideia esta que apenas pode existir na palavra poética. Novamente é Octavio Paz quem nos ajuda a pensar o que significa a inversão do curso da criação poética em Mallarmé:

Mallarmé compreende que nem a idéia nem a palavra são absolutamente reais: a única palavra verdadeira é o *talvez* e a única realidade do mundo se chama probabilidade infinita. A linguagem se torna transparente como o próprio mundo e a *transposição*, que anula o real em benefício da linguagem, anula também, agora, a palavra. As núpcias entre o verbo e o universo se consumam de uma maneira insólita, que não é nem a palavra nem o silêncio, mas um signo que procura o seu significado (2003, p. 114, grifos do autor).

Segundo Friedrich, em Mallarmé, os versos, ao contrário de contar, descrever e sentir, dirigem agora a atenção para si mesmos, para a essência da linguagem. As frases

são atomizadas para que, dessa forma, as palavras brilhem por si mesmas. Em suas poesias não há um acontecimento objetivo, há sempre um afastamento e um aniquilamento dos objetos; ao mesmo tempo, a linguagem confere a este aniquilamento uma existência na linguagem, ou seja, tais objetos aniquilados estão presentes apenas na linguagem. “Trata-se de uma presença espiritual e, é verdade, tanto mais absoluta quanto mais os objetos são suprimidos em sua existência empírica”. Ou como coloca ainda o autor, “a poesia é um processo não nas coisas, mas na linguagem” (p.100). Tal lírica para Friedrich não mais tem relação com “poesia de sentimento”, de “vivência” ou poesia de “experiência”.

Sempre foi privilégio da lírica deixar oscilar a palavra em seus múltiplos significados. Mallarmé leva esta possibilidade ao extremo, convertendo a potencialidade infinita da linguagem no verdadeiro conteúdo de suas poesias. Consegue, assim, um sentido de mistério que não só liberta da realidade opressiva, como em Baudelaire e em Rimbaud, mas permite que a transcendência vazia, interpretada ontologicamente, se expresse também na linguagem, mediante ao total afastamento do familiar (p. 104).

Como vimos nas análises sobre Baudelaire e Rimbaud, um dos traços fundamentais da poesia moderna é justamente o seu distanciamento cada vez maior da vida natural. Para o crítico alemão, Mallarmé, junto com Rimbaud, é quem introduz “o mais radical abandono da lírica baseada na vivência e na confissão” (p. 110). Segundo Friedrich, na lírica moderna não apenas a pessoa particular está excluída, mas a humanidade dita normal também está. Para ele, Mallarmé também segue o caminho que Novalis e Poe indicaram, ou seja, o caminho que conduz o sujeito poético a uma neutralidade suprapessoal. O autor inclusive comenta que o poeta afirma que a lírica “é algo consideravelmente distinto de entusiasmo e de delírio” e sim uma “elaboração precisa das palavras a fim de que se tornem uma ‘voz que oculte tanto o poeta quanto o leitor’” (p. 111).

Para o autor, este seria um “princípio fundamental da lírica absoluta, cujo som não mais parece provir de nenhuma boca humana, nem penetrar em ouvido humano algum” (p. 111). Friedrich cita ainda o poeta ao falar que “escrever poesia é ‘aniquilar um dia da vida ou morrer um pouco’” (p. 111). Segundo ele, Mallarmé acreditava que a poesia era uma linguagem “insubstituível, o único campo em que se pode suprimir por completo a causalidade, a estreiteza e a indignidade do real” (p. 114). Com isso, ele

quer dizer que Mallarmé dá continuidade ao processo iniciado no século XIX, ao colocar a poesia em oposição à sociedade comercializada e à ideia de uma sociedade cientificamente decifrada do mistério do universo – como já havíamos visto em Baudelaire e Rimbaud. Friedrich salienta ainda que esta atitude “é um passo ulterior [...] no caminho trilhado desde Rimbaud: a poesia deve ser a anormalidade que virou as costas para a sociedade” (p. 115).

Em relação ao leitor, o crítico alemão ressalta que a lírica madura de Mallarmé é menos ainda destinada a um leitor predisposto a aceitá-la mais ainda que no caso dos versos de Rimbaud. Segundo ele “a desumanização destrói o triângulo autor-obra-leitor e separa a obra das duas referências humanas” (p. 120). Friedrich lembra que em tal poesia “a linguagem não é mais comunicação”, pois “comunicação pressupõe comunidade com aquele a quem se comunica” (p. 121) e, para ele, a linguagem de Mallarmé é pura “exteriorização de si mesma” (p. 121). Ao mesmo tempo ressalta que Mallarmé pensa em um leitor “aberto à compreensão múltipla”, que a lírica do poeta convida o leitor a continuar o ato produtivo a partir do seu ato inacabado sem uma conclusão final. O leitor é convidado não a decifrar o poema, mas sim a criar outras interpretações que não tinham sido pensadas pelo poeta. Ao que Friedrich resume:

Para Mallarmé como para quase toda lírica vinda depois dele, é significativo que seja mantida a única ponte com o leitor no efeito sugestivo da poesia. Todavia uma união com o leitor não mais se realiza. A sugestão não oferece a um possível leitor nada mais que uma possibilidade de experimentar juntos uma vibração qualquer (p. 122).

Segundo o autor, Mallarmé, ao aniquilar a realidade, busca a “beleza modeladora da linguagem”. Em Mallarmé, poetar significa “renovar o originário ato criativo da linguagem” de uma forma radical: aquilo que é dito deve dizer sempre o que não foi dito ainda.

Os recursos estilísticos de Mallarmé se propõem a criar, em oposição à pressa moderna ao ler, uma esfera em que a palavra é restituída à sua originalidade e consistência. É significativo que isto só seja possível por meio da desintegração da frase em fragmentos. Descontinuidade em lugar de ligação, justaposição em lugar de conjugação de elementos: são os sinais estilísticos de uma descontinuidade interior, de um falar no limite do impossível (p. 118).

É justamente tal proximidade do impossível que significa para Mallarmé, segundo Friedrich, a proximidade do silêncio. Em sua poesia, o silêncio penetra por meio das coisas caladas e abolidas por meio de uma linguagem cada vez mais concisa. Para ele a poesia ideal seria a do poema “calado e branco”. Aqui o que está em jogo, segundo o autor, é o pensamento místico da insuficiência da linguagem e da experiência do transcendente. Se em Baudelaire e Rimbaud tal pensamento estava ligado à transcendência vazia, em Mallarmé, ele tornou-se uma mística do Nada, sublinha Friedrich. Octavio Paz resume bem o legado deixado por Mallarmé à poesia:

A imaginação livre de toda a imagem do mundo [...] volta-se sobre si mesma e funda sua morada ao ar livre: um agora e um aqui sem ninguém. À diferença dos poetas do passado, Mallarmé não nos apresenta uma visão do mundo; tampouco nos diz uma palavra acerca do que significa ou não significa ser homem. O *legado* a que expressamente se refere *Un coup de dés* – sem legatário expresso: à *quelqu'un ambigu* – é uma forma, e mais ainda, é a forma da possibilidade: um poema fechado ao mundo, mas aberto ao espaço sem nome. Um agora em perpétua rotação, um meio-dia noturno – e um aqui deserto. Povoá-lo: tentação do poeta por vir. Nosso legado não é a palavra de Mallarmé e sim o espaço que sua palavra abre (2003, p. 115).

Como dissemos anteriormente, Alfonso Berardinelli não está em total acordo com a análise apresentada por Hugo Friedrich. Para Berardinelli a maior parte da poesia que nasce no século XX parece inspirar-se mais na poesia mais impura e contraditória de Baudelaire, Rimbaud e Whitman do que na poesia pura de Mallarmé. Ao citar Whitman, o autor diz que sua poesia se distancia muito do cerebralismo, das abstrações de Mallarmé. Para ele, aliás, em muitos textos e autores modernos – como Whitman, Eliot entre outros – é possível observar um procedimento oposto. Berardinelli chega a afirmar que na poesia moderna encontramos uma estetização prepotente e muitas vezes tirânica dos conteúdos e por isso, inclusive, poderíamos ler na poesia moderna, ao invés de uma fuga, um retorno à realidade.

Assim, ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais. Os primeiros poemas de Eliot e de Benn demonstram uma capacidade de percepção realística muitas vezes não menor à da prosa contemporânea, de Joyce a Döblin e Céline. Mais que se distanciar da prosa e da percepção naturalista dos materiais, seguem o caminho

inverso. Sua força inovadora tem ainda um caráter de “documento”, e o escândalo que a sua difícil decifração suscita deriva de uma espécie de choque por sua suspensão intermitente do estilo, bem como de uma imissão da “verdade nua” ou da realidade imediata no texto poético (2007, p. 29).

Como podemos observar, Friedrich e Berardinelli assumem posturas antagônicas, principalmente quando se referem à lírica do século XX. Tal debate a respeito da poesia moderna nos parece fundamental para a análise da obra de Ana Cristina Cesar, já que a poeta foi também uma grande leitora de Whitman e de Eliot. Ana C., na construção de um projeto poético que a princípio situa-se na contramão da lírica do século XIX – ao apresentar uma poesia que parece muitas vezes colada à realidade –, na verdade, problematiza questões que estão na base do projeto dos três poetas estudados. Veremos, então, qual é a estratégia escolhida por ela para, não apenas dar continuidade ao debate sobre a escrita poética, mas também para problematizar as rupturas e contradições herdadas da tradição da modernidade. Afinal, como diz em seus versos “Sou uma mulher do século XIX/disfarçada em século XX” (*Inéditos e dispersos*, 1999c, p. 138).

Se neste capítulo tomamos como base principalmente a poesia lírica europeia, com isso não queremos dizer, evidentemente, que a obra da Ana Cristina Cesar dialogue mais ou apenas com esta poesia. Ana C. dialoga – e muito – com diversos poetas brasileiros, muitos deles presentes na sua produção-em-diálogo. Tais poetas, entretanto, também dialogaram amplamente, como não poderia deixar de ser, com os poetas do século XIX, e foram fortemente marcados pelos questionamentos em relação à linguagem ocorridos naquele período. Com isso, o que queremos deixar claro é que ao tentar partir destes poetas, já se encontra implícita também a contribuição deles no debate da poesia moderna brasileira. Afinal sabemos que poetas como Mário de Andrade, Drummond, Bandeira entre tantos outros – tão presentes no texto de Ana C. – foram grandes leitores da poesia moderna do Século XIX. Talvez seja através da leitura que Ana C. fez dos poetas brasileiros que os caminhos da poesia daqueles foram abertos para ela.

2 A CONSTRUÇÃO DA EXPERIÊNCIA POÉTICA: NAS ARMADILHAS DE ANA CRISTINA CESAR

Darkness

A solidão,
essa tempestade,
esse gozo às avessas,
esse jeito de eternidade
que as coisas adquirem
mesmo sendo apenas vidro.
Essas cartas ardendo
no estômago das gavetas,
essas plumas
que surgem quando se apagam
as últimas luzes do dia.
Tudo faz a noite mais longa,
visão de uma sombra
sobre um berço.
Não há resposta
e o labirinto é o falso,
os lábios são falsos,
somente abismo,
absinto verdadeiro.
O sono,
grande placa de cerâmica,
e o tempo,
demônio a ranger sobre o infinito.

(Micheline Verunschik, *Geografia Íntima do Deserto*)

Ao iniciarmos uma análise sobre a obra poética de Ana Cristina Cesar, é de fundamental importância voltar no tempo para dar conta do contexto em que surge o trabalho da poeta. Ana Cristina Cesar aparece no cenário literário entre os anos 70 e 80, destacando-se entre os poetas da chamada “geração marginal” ou “geração mimeógrafo”, a qual os poetas produziam, divulgavam e veiculavam seus próprios livros. Em função dessa dinâmica e por situar-se à margem das publicações das grandes editoras, a produção dessa geração de poetas ficou conhecida como “poesia marginal”.

Entre as principais características dessa poesia, podemos apontar a dicção anti-intelectual, o verso livre, a ênfase às falas e às experiências cotidianas, a oposição às teorias do autocentramento da escrita e um certo experimentalismo formal, as falas biográficas na composição do verso, a fragmentação dos discursos, a diluição dos limites entre poesia e prosa e a incorporação de gírias e fala coloquial na construção poética. No entanto, a crítica tem sido quase unânime em afirmar que a poesia de Ana C. muito se diferencia da poesia dos poetas de sua geração – mesmo estando inserida dentro daquele quadro.

Sua primeira publicação ocorre em 1976, na antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Holanda. Após esse momento, Ana Cristina publica seus três primeiros livros: *Cenas de abril*, em 1976; *Correspondência completa*, em 1979; e *Luvas de pelica*, em 1980 – todos de forma independente. Em 1982, lança, desta vez através de editora, *A teus pés*, volume que reúne os três livros anteriores. Em 1985, é lançada *Inéditos e dispersos*, uma publicação póstuma que faz o resgate de seus primeiros poemas, bem como dos últimos escritos deixados pela autora, organizada por Armando Freitas Filho, grande amigo de Ana Cristina. Também é lançado *Crítica e tradução*, livro que contém a reunião de seus ensaios e artigos críticos, de suas traduções e dos trabalhos de conclusão de seus dois mestrados. Por último, em 2009, é lançada *Antigos e soltos*, outra publicação póstuma de poemas encontrados em uma pasta rosa deixada pela autora, organizada por Viviane Bosi.

Neste capítulo, propomo-nos a examinar, a partir da antologia *26 poetas hoje* – já que teria sido a primeira seleção de textos a ser apresentada ao grande público –, de que forma Ana Cristina faz parte dessa nova geração de poetas e, ao mesmo tempo, quais são os fortes diferenciais entre a produção de tal geração e a da poeta, levando-se

em conta que, apesar da pertença geracional, sua poesia em muito se diferenciara da produzida pela grande maioria dos escritores do grupo. Inclusive, essa distância será tematizada, de alguma forma, no seu projeto poético. Assim, nossa tarefa consistirá em identificar, a partir dos poemas escolhidos para esta antologia, espécie de apresentação de Ana C. ao público, quais os distanciamentos e as aproximações possíveis da poeta e de sua poesia em relação às questões debatidas na época. Propomo-nos mostrar também como, na verdade, nesta primeira seleção, um esboço de seu projeto poético já se encontra construído. Para tanto, iremos embasar nossa análise nos estudos feitos por Flora Süssekind a respeito da produção literária pós-64, em artigos críticos sobre a poeta e também nos ensaios e artigos críticos da própria Ana Cristina Cesar, que nos parecem bastante reveladores para a compreensão de seu projeto poético.

2. 1 Um breve painel sobre a produção literária pós-64

Flora Süssekind, no seu livro intitulado *Literatura e vida literária* (2004), a partir de um amplo debate sobre a produção literária pós-64, traça um panorama crítico a respeito da criação desse período, tanto no que se refere à prosa de ficção como à poesia das décadas de 70 e 80. Diz a autora:

A censura tem sido uma espécie de rua de mão única, explicação privilegiada para os que analisam a literatura brasileira dessas duas décadas que se seguiram ao golpe militar. Realismo mágico, alegoria, parábolas, *ego-trips* poéticas? Tudo se explica em função do aparato repressivo do Estado autoritário. Seja a preferência pelas parábolas ou por uma literatura centrada em viagens biográficas, a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem barreiras censórias. Romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos, presos, exilados? Tais opções literárias também estariam ancoradas numa resposta à censura. Só que direta. Se nos jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística. Respostas diretas (naturalismo) ou indiretas (parábolas), trata-se a produção literária como se o grande interlocutor fosse efetivamente a censura. Esquece-se assim do diálogo que ao mesmo tempo mantém com a tradição e com o seu público (Süssekind, 2004, p. 17).

Segundo a autora, o principal interlocutor da produção literária naquele período foi a censura; em um período em que coube à literatura um certo papel jornalístico, Süssekind lembra que o diálogo necessário com a tradição e com o público muitas vezes

foi esquecido. Para ela, a grande preferência era, então, pelas duas facetas do realismo (mágico ou jornalístico), a uma literatura cheia de referências à realidade, deixando de lado uma literatura mais figurada, mais ficcional, mais crítica, que talvez respondesse de forma diferente e mais efetiva à estrutura repressora do momento. E ainda segundo Flora, na poesia não foi diferente:

Por que, também no campo da poesia, a dominância do texto memorialista como no Drummond de *Boitempo*, *Menino antigo* e *Esquecer para lembrar*; em *A escola das facas*, de João Cabral de Melo Neto; no *Poema sujo*, de Ferreira Gullar? Ou do bate-papo geracional de poetas como Chacal, Bernardo Vilhena, Charles Peixoto, Guilherme Mandaro e outros, pertencentes à chamada “geração mimeógrafo”. De comum, nesta literatura “vitoriosa” durante os governos militares, a opção pela referencialidade biográfica ou social. Referencialidade pautada ora numa linguagem cifrada, cheia de imagens, “barroca”; ora descritiva, naturalista ou jornalística (Süssekind, 2004, p. 18).

Ao mesmo tempo, ela não deixa de apontar outra corrente literária, menos vitoriosa, que aposta mais nas elipses, nos chistes do que nas parábolas, nas biografias e no naturalismo; uma literatura menos documental ou alegórica e mais reflexiva; uma literatura que trabalha textualmente as tensões através dos silêncios, dos delírios e dos cortes secos. Enfim, um conjunto de obras menos documentais e mais ficcionais, obras que buscam problematizar as questões da época na própria estrutura dos textos. Coloca ainda Süssekind:

Ao lado dessas correntes vitoriosas, porém, outros caminhos menos percorridos: obsessivos parênteses e o aniquilamento da ação narrativa em *Um copo de cólera* e *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar; as memórias de *Engenho de Dentro* de Torquato Neto; o olhar às vezes afetivo, às vezes implacável sobre a própria geração dos contos de Caio Fernando Abreu; o diálogo cheio de ironia com a loucura em *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Süssekind de Mendonça Filho, e *Quatro olhos*, de Renato Pompeu; os mentirosos ‘diários íntimos’ de Ana Cristina Cesar, a poesia reflexiva de Ronaldo Brito; o jogo rápido e cortante de Chico Alvim; a lacônica violência de Rubem Fonseca; as *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e os fragmentos de Waly Salomão; os silêncios, montagens e a brincadeira com o “jornalismo romanceado” em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, com a estética do espetáculo em *PanAmérica*, de José Agripino de Paula, ou com a sinceridade do texto de memórias como nas *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, ou no romance-ensaio *Em liberdade*, de Silviano Santiago; a poesia *menos* de Augusto de Campos e José Paulo Paes; o humor gráfico-verbal de Carlos Felipe Saldanha; e uma poesia que

brinca com o ‘sujeito biográfico’ dominante nos textos dos anos 1970 e o converte em personagem literário como em *Antilogia* ou *Isso não é aquilo*, de Sebastião Uchoa Leite, ou no *Longa vida* de Armando Freitas Filho (Süssekind, 2004, p. 19).

2.2 A poesia dos anos 70 e 80: poesia marginal

Para Süssekind, a poesia que surge no período pós-64, apesar de ser uma *poesia do eu*, longe de mergulhar nas biografias, depoimentos e memórias, é mais uma poesia centrada no *ego*, nas experiências do cotidiano. São as vivências cotidianas dos poetas que servirão de matéria-prima para sua poesia. E, ao contrário da prosa – que “evitou cuidadosamente maiores intimidades com o abismo” –, “a poesia do período chega a se autodefinir como ‘na corda bamba’”. E acrescenta: “Entre a vida e a arte: aí se equilibra a poesia brasileira nos anos 70 e 80” (2004, p. 116).

Para a autora, diferentemente da prosa de ficção – cheia de referencialidades ao real –, na poesia do eu, o verossímil já não é tão importante e, na verdade, desconfia-se dele. O importante nessa poesia não é a referência, mas sim a tentativa de expressão de uma subjetividade. Trata-se de uma poesia marcada pelo lirismo, voltada para o cotidiano e, dessa forma, afastada das vanguardas concretas ou da poesia objetivista de João Cabral de Melo Neto – que eram as referências na década de 60. Poesia com ênfase no conteúdo, na expressão e não na construção; no subjetivismo, não no objetivo.

Influenciados pelo tropicalismo, pelos movimentos de contracultura, a geração de poetas marginais mistura em sua poesia inúmeras influências e, nela, é o diálogo com os *mass media*, e não com o sistema literário, o que dá o tom para a produção poética; a biblioteca não é mais o lugar por excelência dessa nova geração de poetas.

É entre referências cada vez mais frequentes ao universo da televisão, da propaganda, dos quadrinhos, dos jornais populares, canções de sucesso e o detalhado relato do que se passa na rua, no cotidiano desses poetas sempre em trânsito que se vai estabelecendo um novo tipo de pacto, menos literário e mais confessional, com o leitor (Süssekind, 2004, p. 126).

Ao mesmo tempo, a autora faz questão de destacar outras correntes literárias que buscam problematizar as questões da época a partir dos textos e que apostam menos em obras documentais e mais em ficcionais; ao invés da *expressão*, privilegia-se nelas a *construção* dos textos. É uma literatura mais reflexiva e menos expressiva, poemas em que a relação entre leitor, texto e autor é menos direta, mais distanciada, ficando, a cumplicidade, muitas vezes em suspenso: “Uma poesia que, ao contrário do que predominava nos anos 70, passa a problematizar em cadeia seu próprio sujeito, a expectativa de identificação do leitor e a noção de realidade que nela se inscreve” (Süssekind, 2004, p. 146).

2.3 Nas armadilhas de Ana Cristina Cesar

Como podemos pensar a obra de Ana Cristina Cesar, a partir de tais considerações feitas por Flora Süssekind a respeito da produção literária pós-64? Quais as relações que podemos fazer entre sua obra – tanto em prosa como em verso – e a produção literária surgida nos anos 70 e 80? De que forma Ana Cristina se articula e se diferencia das tendências apontadas pela autora? Como dissemos anteriormente, os críticos, de certa forma, têm sido unânimes em afirmar que os textos poéticos de Ana Cristina Cesar se diferenciam da poesia de sua geração. Como aponta Ítalo Moriconi:

A crítica literária contemporânea é unânime em classificar o texto de Ana Cristina Cesar como excêntrico em relação ao tipo de poesia que notabilizou sua geração e que passou para os manuais de literatura sob o rótulo de “poesia marginal”. Seu trabalho apresenta uma sofisticação distinta da dicção propositalmente antiliterária e formalmente simples de poetas como Chacal, Charles, Bernardo Vilhena, Leila Micolis, entre outros, que forjaram, no início dos anos 70, o tom marginal a partir de um coloquialismo que misturava Oswald de Andrade, ecos de Manuel Bandeira, ritmos próximos a Caetano e Gil e dicção de Torquato Neto e Waly Salomão (1996, p. 08).

Ao mesmo tempo, não podemos dissociar sua produção da época em questão, inclusive porque Ana C. compartilhava com o grupo o desejo de romper com alguns padrões estéticos dominantes até aquele período, participando ativamente do debate sobre os rumos da literatura brasileira:

Se a presença de uma sólida e permanente educação literária introduz elemento diferencial entre a linguagem de Ana e a dicção mais espontaneísta da poesia marginal, sua identidade com a geração é completa no sentido daquilo que essa geração, ao emergir, trouxe de próprio para o debate de idéias (Moriconi, 1996, p. 13).

Ana Cristina Cesar aparece no cenário literário através da publicação da antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Holanda. A publicação nessa antologia talvez seja o momento em que o seu laço com a “poesia marginal” tenha sido mais significativo – ou que os seus poemas mais próximos estivessem de uma estética dita marginal. Mesmo assim, já encontramos lá muitos traços que a diferenciariam de alguns dos poetas de tal geração. No conjunto de poemas selecionados para publicação, nota-se uma certa preocupação em apresentar caminhos diferentes a serem trilhados mais tarde, como também elementos que estariam em jogo para a construção de um projeto poético bem particular. Dentre desses elementos, poderíamos mencionar o rompimento com os limites dos gêneros literários – ao apresentar uma poesia vazada muitas vezes em forma de diários e anotações; a construção de um sujeito lírico fruto da confluência das várias vozes presentes em seu texto; a recuperação e a reinvenção de um certo lirismo em sua prática poética; e o constante diálogo com a tradição literária. Essas e outras questões serão fonte de debate e de reflexão para Ana Cristina Cesar. Através dos poemas escolhidos para a antologia em questão, já podemos ver um primeiro esboço de projeto – mesmo que nela a maioria dos textos ainda esteja próxima da estética marginal.

Na primeira parte da antologia, temos uma série com dez textos poéticos antecedidos por datas, lembrando, assim, pequenas anotações em forma de diário. Os textos foram reunidos sob o título *Simulacro de uma solidão*. A seguir, citamos alguns:

30 de agosto

Hoje roí cinco unhas até o sabugo e encontrei no cinema, vendo Charles Chaplin e rindo às gargalhadas, de chinelo de couro, um menino claro. Usei a toalha alheia e fui ao ginecologista.

9 de setembro

Tornei a aparar os cachos. Lúcifer insiste em se dar mal comigo; não sei mais como manter a boa aparência. Minha amiguinha me devolveu a luva. Já recebi o montante.

Mais adiante:

5 de agosto

Ainda não consegui fazer filosofia, versos, ou colar retratos aqui.

30 de janeiro

Que nostalgia no ar, meu Deus! Hoje fui à casa de Ana levar um presentinho. Às vezes tenho a impressão de que esses presentinhos constantes são um embaraço. Eu se fosse dona de casa não permitiria certas coisas. Me dá um ennuí⁷, eu fico enjoada de ver tanta ignorância. Como as pessoas se ignoram. Depois de todos esses meses Sérgio resolveu dar o ar de sua graça.

Ou ainda:

30 de novembro

Rita marcou hora comigo e não apareceu. Há muito tempo que eu não me sinto tão deprimida. Acho que vou ligar para a
(*26 poetas hoje*, 2001, pp. 139-140)

E ao final dessa primeira reunião de textos:

8 de julho

Recomecei a ginástica. Hoje quase me matei antes do almoço. Fez um dia quente para a estação. Amanhã começo o estudo com os gêmeos. Apesar de tudo eu tenho restrições. Mas o que há de se fazer?

(*26 poetas hoje*, 2001, p. 141)

Os poemas destacados acima, vazados em forma de diário ou de anotação – estratégia que será utilizada com frequência por Ana C. – trazem alguns elementos importantes para se pensar o trabalho da poeta. Nesses textos aparentemente simples, às vezes beirando até mesmo o banal, já encontramos algumas provocações que serão frequentes na obra de Ana Cristina Cesar. Através de pequenos fragmentos e anotações desencontradas – em que se estabelece o jogo com a falsa intimidade e com a confissão

⁷ Apresentamos os poemas como encontrados nos livros. Dessa forma, as expressões em língua estrangeira que não aparecem em itálico nos livros da autora, serão mantidas no mesmo formato no nosso trabalho.

fingida – quase desconexos entre si, Ana apresenta-nos textos que se situam na margem entre a confissão e a literatura, ao mesmo tempo em que subverte os limites do gênero – já que os textos fogem à forma clássica de um poema. A banalização do que é dito no poema é proposital e visa causar um certo estranhamento, como forma de dessacralizar o texto poético e libertá-lo de uma certa estética do sublime e dos grandes temas, na tentativa de criar uma tensão entre os temas sérios e os coloquiais. Como ela mesma escreve, ao comentar sobre a poesia que surgiu nos anos 70:

Para Merquior a nossa poesia mais recente e mais radical caracteriza-se primeiramente pelo “estilo mesclado”, ou seja, retoma a lição moderna, inaugurada por Baudelaire, que abole a distinção rígida de estilos, misturando a visão poética problematizante com temas e expressões vulgares, criando assim uma tensão com esse convívio do sério e do coloquial. O tom estetizante, muito fino e sempre impecável não é mais a marca definidora e inevitável do verso.

[...] Esta literatura sabe que não está simbolizando alguma inefável verdade sobre o mundo, que não está abarcando um símbolo inexprimível; é antes uma poesia que não se dá ares, que desconfia dos plenos poderes de sua palavra (Cesar, 1999b, p. 163).

No primeiro poema, há apenas uma leve provocação – “Usei a toalha alheia e fui ao ginecologista” – que destoa das anotações apresentadas. No segundo poema, apesar de repetir-se o desencadeamento de pequenas e simples anotações cotidianas, desta vez aparece uma pequena frase (ou verso) – “Lúcifer insiste em se dar mal comigo” – que antecipa a quebra da cumplicidade, sendo desconstruída uma possível intimidade. Tal estratégia será recorrente nos textos de Ana C.: ela constrói uma expectativa até o limite para, então, lembrar que a relação de pretensa intimidade entre a figura do poeta e a do leitor é uma ilusão de ótica, ou seja, pretender buscar em um poema a intimidade do poeta seria, na verdade, uma armadilha que pode enganar os menos avisados ou menos “iniciados” em poesia. E aí já encontramos anunciada outra grande preocupação da poeta. “Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e é isso que é literatura” (1999b, p. 266), diz Ana em uma entrevista. Para ela, atenta à discussão a respeito da autoria, a figura do autor, a identidade de quem escreve fica de fora do texto, ou melhor, para Ana Cristina, leitora tanto de Barthes quanto de Foucault, a figura do autor é um efeito de linguagem, é uma posição discursiva que faz parte do texto também como ficção; é, assim, um autor desprovido de qualquer soberania sobre o texto:

O que eu quero dizer é que o texto é muito aquela materialidade que está ali.

[...] Não sei se é o dito, é a materialidade. Você achar que aquilo esconde uma outra coisa... Não acredito que esconda, acho que a poesia revela, pelo contrário. Ela não esconde uma verdade por trás ou uma via íntima por trás. Mas é também a dificuldade de quem produz, quer dizer, sempre, quando você escreve, tem sempre uma história que não pode ser contada, entende, que é basicamente história, a história de nossa intimidade, a nossa história pessoal. Essa história, ela não consegue ser contada. Se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou (Cesar, 1999b, p. 262).

No terceiro poema, o que antes era apenas insinuado – as problemáticas que envolvem o ato de escrever, a colocação das palavras no papel e a sua concepção de poesia – aparece agora quase como provocação teórica. E somos avisados: “ainda não consegui fazer filosofia, versos ou colar retratos aqui”. Este verso é emblemático para quem desde cedo, mas principalmente nos anos subsequentes, irá, através de seus poemas, questionar o trabalho poético, romper os limites dos gêneros, transformar em poesia um texto cheio de referências das mais variadas, problematizando, assim, o fazer literário justamente a partir dos textos, em princípio não literários. Talvez resida aí uma das principais estratégias da autora: trabalhar com os gêneros confessionais para, através deles e do trabalho com a linguagem, subvertê-los e produzir literatura. O seu texto se questiona a partir do interior, experimenta romper com as fronteiras do uso da linguagem para extrair poesia e é justamente nesse estranhamento, na tensão com a linguagem, que faz brotar texto poético. E para isso a poeta usará um arsenal de influências, as mais díspares possíveis.

No poema seguinte, há também entre aparentes anotações cotidianas provocações e colocações nada ingênuas. “Que nostalgia no ar, meu Deus!”: não esqueçamos, esse conjunto de textos leva o título de “*Simulacro* de uma solidão”. E mais adiante, em outra parte do poema, uma provocação que corta o ritmo do verso. Uma frase aparentemente simples, mas que, ao mesmo tempo, já indica sutilmente um questionamento teórico-filosófico da autora: “Me dá um *ennui*, eu fico enjoada de ver tanta ignorância. *Como as pessoas se ignoram!*” (grifos meus). O que é insinuado no poema é justamente a concepção de poesia que é buscada pela poeta: construir uma poesia que misture filosofia, versos, colagens e retratos – deslocados, desconstruídos, retrabalhados. Como diz Ítalo Moriconi:

O texto de Ana existe para atestar a permanência de um valor: o empenho total com a escrita. Nesse sentido, ele é texto essencial. E por isso pode tornar-se literariamente canônico.

[...] Texto que leva às últimas consequências uma tendência perfeitamente detectável na melhor poesia brasileira contemporânea: tematizar o processo – ou romance – de formação do sujeito apenas para falar de sua fragilidade histórico-existencial (1996, p. 125).

No quinto poema, aparece novamente a anotação de diário, mas, desta vez, o texto não traz a revelação completa (mesmo que falsa ou fingida) e deixa o texto, no final, em suspenso; e, com isso, também o próprio leitor: “acho que vou ligar para a”. A autora utiliza essa estratégia também na construção do texto seguinte: entre anotações do dia-a-dia, a quebra do texto a partir da declaração “Hoje quase me matei antes do almoço”. Dessa forma, a cumplicidade falsamente construída é revelada.

Assim, entre distanciamentos e aproximações, os textos poéticos de Ana Cristina provocam o leitor através do choque, da tensão entre a revelação e o segredo, entre a cumplicidade e a impossibilidade desta. Não podemos deixar de chamar a atenção para as datas acima de cada verso, de cada poema. Tais datas já indicam por si só a desconexão existente neste possível diário ou caderno de anotações cotidianas. Ao contrário do que é esperado de um diário de anotações, não há entre elas uma sequência ordenada de dias, apresentando uma organização temporal aleatória. Mais uma vez há a desconstrução de uma intimidade, há um jogo com a linguagem e, também, mais uma vez o título do poema parece ser talvez a única chave para um possível segredo: há apenas o “*simulacro* de uma solidão”.

Após essa série de pequenos textos, temos o poema (agora em verso) “Flores do Mais”, que remete diretamente à obra *Flores do mal*, de Baudelaire – um de seus poetas preferidos – e, também, o poema “Psicografia”. A partir desses dois poemas, podemos fazer outras importantes observações a respeito do trabalho poético de Ana Cristina Cesar. Em primeiro lugar, porque a seleção de tais poemas para a antologia demonstra, a nosso ver, um certo desejo da poeta de apontar as características próprias de seu trabalho, de sua maneira de criar, de seu labor poético, afastando-se, assim, de uma estética dita marginal. Não podemos esquecer que Ana Cristina Cesar é de uma geração posterior a dos primeiros poetas marginais, o que faz com que ela apresente poemas que, de certa forma, rompem com a poesia daquela geração e com que sua produção até

mesmo “simule” uma estética marginal como mais uma de suas estratégias textuais. Podemos talvez pensar no referido rompimento no poema seguinte. Em “Flores do mais” ela recupera, busca e traz para a reflexão o necessário diálogo com a tradição literária. E é novamente na construção do poema, jogando abertamente com a sedução, com o poder exercido pela palavra poética, que se dá sua reflexão:

devagar escreva
 uma primeira letra
 escrava
 nas imediações
 construídas
 pelos furacões;
 devagar meça
 a primeira pássara
 bisonha que
 riscar
 o pano de boca
 aberto
 sobre os vendavais;
 devagar imponha
 o pulso
 que melhor
 souber sangrar
 sobre a faca
 das marés;
 devagar imprima
 o primeiro
 olhar
 sobre o galope molhado
 dos animais; devagar
 peça mais
 e mais e
 mais

(*26 poetas hoje*, 2001, p. 141)

Neste poema, encontramos um verdadeiro jogo de sedução através do contato com a palavra (contato este quase tátil), pois nele é descrito, em ritmo lento, o processo da descoberta do prazer e da intimidade com a linguagem e com a palavra poética. “Devagar escreva/uma primeira letra/escrava/nas imediações/construídas pelos furacões;/devagar meça a primeira pássara/bisonha que/riscar/o pano de boca/aberto/sobre os vendavais;”. É no processo de inscrição da palavra, de cada palavra, que vai sendo talhada, trabalhada, em um universo povoado de lembranças de outros textos, de expressões do universo poético – “a primeira pássara bisonha”,

“vendavais” – que estão à mão para serem experimentadas na construção do poema (“experimentadas” no sentido mesmo de quem degusta as palavras), que se dá a descoberta da poesia – ou até mesmo do corpo textual do poema. O que é sugerido no poema, de fato, é a descoberta e busca da poesia através do prazer erótico de uma primeira experiência de entrega amorosa que resulta num verdadeiro florescimento, que leva a poesia adiante, que a transforma em mais poesia – como sugere o título do poema. E, com ele, a homenagem final: flores do mal que se transformam em “Flores do mais”; eco *do* poeta no eco do desejo *da* poeta, que pede mais, mais e mais poesia. Os versos “Peça mais/e mais e/mais” podem ainda ser interpretados de outra forma. Em tais versos o pedido por mais poesia pode ser entendido também como uma forma de ruptura com a poesia de toda uma geração que deixa a tradição literária de fora da criação. A poeta pede mais e mais poesia em seu diálogo com Baudelaire – com a tradição literária – e, ao mesmo tempo, pede mais poesia àqueles poetas da sua geração que deixam a tradição literária fora da criação poética. Segundo Ítalo Moriconi:

A poesia de Ana Cristina nasce da voracidade. [...] Voracidade de incorporar a linguagem como tatuagem, transformar o próprio corpo em corpo-fonte, corpo-letra, estatuário e caixa de ressonância, sangue da tradição que ela quer sugar para eliminar sua própria palidez de folha branca e limpa, erotismo da leitura [...] (1996, p. 95).

Logo após, temos “Psicografia”, que nos remete a outro questionamento a respeito da poesia, a outra relação entre o poema e aquele que o escreve:

Também eu saio à revelia
e procuro uma síntese nas demoras
cato obsessões com fria têmpera e digo
do coração: não soube e digo
da palavra: não digo (não posso ainda acreditar
na vida) e demito o verso como quem acena
e vivo como quem despede a raiva de ter visto

(26 *poetas hoje*, 2001, p. 142)

Tal poema parece antecipar, mais uma vez, a preocupação da poeta em apresentar – na reunião de poemas selecionados para a antologia – já um certo esboço de seu projeto poético. Aqui a preocupação passa a ser sobre os limites do texto, da escrita lírica. A relação entre a emoção de quem escreve e aquilo que pode ser transformado em poesia é colocada em xeque. Aquilo que pode ser dito ou não através

da relação direta entre o coração e a palavra (ou entre o *espírito* e a razão) –, que não estão em comunhão; dos perigosos caminhos de uma identificação romântica, o título do poema é uma provocação a respeito desses temas. Se procurarmos o verbete “psicografar⁸” no dicionário, encontraremos: “escrever (o médium) o que se presume que um espírito (lhe) dite”. Ana Cristina aponta, desde o título, os perigos da relação entre a palavra e o coração, entre aquele que escreve com o que se acredita que o *espírito* possa dizer. Adverte-nos sobre os perigos dessa espécie de psicografia para a construção do poema. Ela nos chama a atenção de várias formas, pois não podemos deixar de reparar na relação de diálogo já explícita no próprio título do poema “Psicografia”, que nos remete ao “Autopsicografia” de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor./Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente./E os que lêem o que escreve,/Na dor lida sentem bem,/Não as duas que ele teve,/Mas só a que eles não têm./E assim nas calhas de roda/Gira, a entreter a razão,/Esse comboio de corda/Que se chama coração”. Aqui podemos ver de diversas formas que a poeta dialoga não só com seus autores prediletos, com seus poemas, mas também compartilha com eles preocupações teóricas semelhantes. Como vimos no primeiro capítulo desta tese, esta é uma questão que surge com mais força no século XIX, a partir de Poe, das teorizações de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, a respeito do trabalho poético, da relação de distanciamento entre as obsessões do autor e a feitura de seus versos.

E, mais uma vez, encontramos em um dos seus textos críticos algumas pistas para compreender o processo crítico que sempre está em jogo na elaboração de seus poemas. Em um artigo em que ela critica um escritor justamente por este escrever muito pouca literatura (reinvenção, construção) e muita “confissão”, ela cita Mário de Andrade para mostrar as armadilhas que apresentam os caminhos do texto lírico em relação ao fazer literário.

[...] a distinção entre *lirismo* e *arte*. Lirismo implica prioridade do autor sobre a obra, em despreocupação com a coerência formal da obra em função das obsessões pessoais do autor, em *inflação do artista*; arte implica trabalho, *elaboração estética* dessas mesmas obsessões (e não sua eliminação). Longe de referir-se à arte como ‘fria’, em oposição ao desregramento lírico, este sim ‘quente’ e

⁸ Grande Dicionário Larousse Cultural da língua portuguesa. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

próximo das emoções, Mario na verdade está apontando para o fato de que arte não é um amontoado gratuito de obsessões (ou pinceladas, ou recortes), mas trabalho dotado de um projeto e de uma coerência (mesmo se supõe a autonomia da lógica do inconsciente) (Cesar, 1999b, p. 159).

Como podemos ver, a discussão a respeito do gênero lírico – presente no poema – indica um dos principais questionamentos de Ana Cristina Cesar. Ao apresentar poemas muitas vezes vazados em formas de diários, cartas e correspondências, ela busca problematizar essas questões na construção de uma poética particular e, na verdade, o gênero lírico – ou, melhor, as escritas líricas – são um dos centros de sua atenção. Talvez sua preocupação, através do impasse presente no poema, ou a discussão a respeito da distinção entre lirismo e arte, vá ao encontro da preocupação exposta por Adorno na “Palestra sobre lírica e sociedade”, em que ele diz: “A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. O risco peculiar assumido pela lírica, entretanto, é que seu princípio de individuação não garante nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido” (Adorno, 2003, p. 66).

Esta era uma preocupação constante de Ana Cristina, que faz da própria crítica um elemento textual; uma prática de permanente questionamento a respeito do texto que cria, elabora e constrói. No próximo poema a ser analisado, intitulado “Algazarra”, encontramos versos que nos incitam a pensar os caminhos da criação. Tal poema é extremamente rico por conter um amplo questionamento a respeito não só da elaboração poética, na preparação de um poema, como também da recepção pelos leitores e críticos do produto final de tal criação. Novamente o poema exige não apenas a leitura, mas evoca o sabor e o contato com as palavras que está em jogo na elaboração do poema:

a fala dos bichos
é comprida e fácil:
miados soltos
na campina;
águias
hidráulicas
nas pontes;
na cozinha
a hidra espia
medrosas as cabeças;
enguias engolem
sete redes
saturam de lombrigas

o pomar;
 no ostracismo
 desorganizo
 a zooteca
 me faço de engolida
 na arena molhada do sal
 da criação;
 o coração só constrói
 decapitado
 e mesmo então
 os urubus
 não comparecem;
 no picadeiro seco agora
 só patos e cardápios
 falam ao público
 sangrento
 de paixões;
 da tribuna
 os gatos se levantam
 e apontam
 o risco
 dos fogões.

(26 *poetas hoje*, 2001, pp. 144-145)

Os primeiros versos do poema talvez nos enganem, pois eles iniciam como se fossem simples impressões bucólicas, podendo nos conduzir a uma interpretação equivocada do título dado a ele: Algazarra. “A fala dos bichos/é comprida e fácil:/miados soltos na campina”, mas logo em seguida a palavra toma força e o poema nos conduz para outra direção, obrigando-nos a prestar mais a atenção nas relações sugeridas entre as palavras na sequência de seus versos. Há uma riqueza enorme de sentidos sugeridos em cada parte do poema. Há uma mescla de elementos da natureza com uma espécie de construção simbólica que tais elementos sugerem, num encadeamento entre o suposto natural e o construído, entre as palavras e as coisas – *entre significantes* que engendram *outros significantes* –, entre o som e as rimas que estão em jogo no processo de criação poética. Há uma mistura de vários elementos, tanto do universo urbano quanto do universo mitológico, na composição do poema: “águias/hidráulicas/nas pontes/na cozinha a hidra espia/medrosas cabeças;/enguias engolem/sete redes/saturam de lombrigas/o pomar”. Como se a cada significante acrescentado, a massa do poema tomasse mais forma, como em uma espécie de receita de criação poética. “No ostracismo/desorganizo/a zooteca/me faço de engolida/na arena molhada do sal/da criação;”. A “desconstrução” da natureza é cada vez mais evidente, e

a referência à “zooteca”, leva-nos a pensar tanto em “zootecnia⁹” como em uma espécie de biblioteca de bichos. Na mão do poeta, tornando-se palavra, a zooteca é desorganizada, alterada – e duplamente, pois o poeta parte já da palavra e nunca da coisa. Não podemos deixar de notar uma certa ironia do eu lírico que se diz no ostracismo, mas, ao mesmo tempo, afirma que “se faz” de engolido na arena molhada do sal da criação¹⁰. Eis nos próximos versos, a afirmação: “o coração só constrói/decapitado/e mesmo então/os urubus não comparecem;/no picadeiro seco agora/só patos e cardápios falam ao público/sangrento de paixões”. Aqui fica evidente que para a criação poética há a necessária e incondicional decapitação do coração (da pessoa do autor?) e que nem urubus comparecem (porque não há restos?); e no picadeiro agora seco só patos e cardápios falam, ou seja, não há mais bichos, campinas, pomar, corações. Só patos (não mais como bicho da natureza, como palavra inscrita, mas como produto) e cardápios (com a lista de produtos a serem consumidos) falam ao público sangrento de paixões (um público leitor ávido ainda por sangue e não apenas por palavras, ou ávidos por consumir o produto?). E ao final: “da tribuna/os gatos se levantam/e apontam/o risco dos fogões”. Nestes últimos versos, a referência à crítica, que, muitas vezes, apenas aponta os possíveis problemas que tal obra possui.

Como podemos ver, em apenas um poema, Ana Cristina constrói e evoca todas as etapas presentes na produção de uma obra poética e literária. O poema nos evoca não só ao ato de criação em si, mas vai mais longe, ao nos remeter ao processo pelo qual esse ato de criação passa para tornar-se um produto de consumo para leitores e críticos. Cabe a eles apreciar, analisar – e, no caso específico deste poema, consumir – de formas diferentes, o produto da criação poética. Eis que agora se desvenda o verdadeiro sentido do título: são várias as vozes que estão envolvidas na construção e na recepção de uma obra, de um produto literário. Aliás, novamente recorrendo a definições encontradas em dicionário¹¹, o verbete “algazarra” tanto pode ser definido como “vozeria, barulheira, tagarelada”, quanto como “grita ou alarido dos mouros quando iniciavam um combate”. E ainda os primeiros versos do poema, os “miados soltos na campina”, podem ser

⁹ No *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* constam as seguintes definições: 1. Ciência da produção, criação, trato, domesticação ou manejo de animais; 1.1. Ciência que objetiva o aumento da produtividade e da rentabilidade na criação de animais economicamente úteis [Engloba a pecuária, a piscicultura, a avicultura, etc.]; 1.1.1. Ciência voltada para o aperfeiçoamento genético de animais economicamente úteis.

¹⁰ Como diz Barthes, “Escrever implica calar-se, escrever é, de certo modo, fazer-se ‘silencioso como um morto’ (...)” (2007, p. 15).

¹¹ *Idem*.

repensados à luz desse achado. Não podemos deixar de mencionar que outros poemas e autores também estão presentes na massa poética. Em alguns versos do poema parece haver um diálogo com versos de “A flor e a náusea”, de Drummond: “melancolias, mercadorias espreitam-me” dialoga com “só patos e cardápios falam ao público”, este último verso relacionando diretamente a criação poética a um produto a ser consumido, a uma mercadoria.

Em outra seção de poemas da antologia, reunidos sob o título “Jornal íntimo”, podemos destacar dois textos em que a preocupação de Ana C. com aquilo que escreve e com a sua produção textual também se faz presente e é questionada:

30 de junho

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”. De leve recito o poema até sabê-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável.

Ou ainda:

29 de junho

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocaram olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia.

(26 *poetas hoje*, 2001, p. 145).

Ana Cristina já aponta, nessa primeira reunião de poemas, a preocupação em reinventar um certo lirismo em sua prática poética. Através de seus poemas, ela também atenta para os perigos que tal escolha apresenta. A escritura de Ana C, muitas vezes extrapolando os limites ou margens entre o discurso lírico e o narrativo, instiga-nos a repensar as problemáticas que envolvem esses gêneros e também nos leva a empreender uma discussão em torno do próprio conceito de discurso lírico e sobre o sujeito que se enuncia em seus textos poéticos. E, com isso, um constante balanço ou julgamento a respeito dos caminhos escolhidos na busca da construção e reinvenção do lirismo já estão presentes neste primeiro esboço de projeto poético. Se muitos poetas de sua geração embarcaram em viagens de *bate-papo geracional*, Ana Cristina não se deixou seduzir pelo espelho refletor dessa única imagem do eu, do desejo autoexpressivo de

alguns poetas de sua geração. E como resume bem Flora Süssekind ao comentar o livro *Luvras de Pelica*, de Ana Cristina Cesar:

Se o leitor por algum momento se sente possuidor de inequívocas confissões pessoais, mais uma rasteira do livro: a intimidade é apenas um cartão-postal. A proximidade entre quem assina o texto e quem o lê é impossível. E não dá para reclamar. Fomos avisados. E pela própria metáfora que dá nome a um dos livros de Ana Cristina: *Luvras de pelica*. Aí fica bem claro como os diários não são escritos com “sangue, suor e lágrimas”, mas com luvas. Entre o sujeito biográfico e o sujeito dos diários, uma barreira portanto: a luva. E uma outra pele: pelica (2004, p. 132).

Ana Cristina fez parte da geração dos poetas marginais e, como eles, foi influenciada pela contracultura, pelo movimento do Tropicalismo, pelos meios de comunicação de massa, participando ativamente do debate do seu tempo. Como assinala Armando Freitas Filho:

Era o gesto, a *atitude* libertária e até de protesto, que os distinguiu do estabelecido, do esperado pela sociedade, chumbada pela censura dos Atos Constitucionais do regime militar que nos restringia e governava, desencorajando a ousadia e a novidade (Freitas Filho, 2004, p. 101).

Mas, como tentamos mostrar, as diferenças são grandes entre a sua poesia e a da maioria dessa geração. Diferenças essas que são trabalhadas e tematizadas em seus poemas. Ana transforma em matéria poética esse cruzamento entre a poesia de seu tempo e a da tradição literária. Ana Cristina Cesar estava atenta e participa ativamente do debate literário de seu tempo. O que tentamos apontar neste capítulo é como as preocupações da autora já estavam presentes na primeira seleção de poemas escolhidos para a publicação da antologia *26 poetas hoje*. Mesmo ao apresentar alguns textos ainda em maturação, em construção, Ana C. parece saber que o espaço mais propício para uma intervenção, busca e crítica sobre os rumos da produção literária ou da poesia, especificamente, é, justamente, o da escrita. A poeta não foge dos desafios e das propostas em questão na época. Seus textos poéticos, tanto em verso quanto em prosa, dão conta disso. Sua produção mostra muitas vezes explicitamente a trajetória seguida ou as leituras e preocupações do momento. Se houve certa cobrança, na época, de um maior engajamento político, podemos afirmar que tal engajamento se faz presente em seus textos poéticos ou críticos, ou seja, é um engajamento praticado no trabalho com a

palavra, com a linguagem. Essa era a forma pela qual a poeta acreditava estar intervindo no processo em curso, dando continuidade a um projeto maior que abarcava toda a literatura.

Se uma das críticas feitas à literatura da época dizia respeito à relação desta com o jornalismo, ao seu papel mais informativo e jornalístico do que literário, ocupando, muitas vezes, o espaço que a censura havia coibido nos jornais – como nos apontou Flora Süssekind –, podemos dizer que Ana Cristina Cesar, sem deixar de estar atenta a tal discussão (já que uma de suas maiores preocupações é justamente com a questão da interlocução), trabalhou de forma inversa, muitas vezes levando a literatura para o jornal, para a crítica e trabalhando às vezes de uma forma ficcional ao debater textos, autores, poetas e tendências. Ana Cristina Cesar é cuidadosa em relação a simplificações e armadilhas que encontra pelo caminho. Talvez por saber que a maior armadilha é o próprio texto: onde se lê “eu”, existe outro, a busca pelo outro; onde se lê “confissão”, existe ficção, a busca pela literatura e por um projeto estético. A sua é uma escrita cheia de linhas de fuga, que não se deixa aprisionar pelas respostas imediatas, pois o que está em questão no texto é o jogo com a palavra, a tensão entre os limites dos gêneros, a relação entre confissão e ficção, biografia e cartas misteriosas. Talvez o grande mistério para Ana seja mesmo uma definição fechada para “texto literário”, e talvez fosse esta a luta maior na qual a poeta se engajava: os limites do texto, o diálogo com o seu tempo e com a tradição. Ana Cristina não tem o olhar apenas voltado para trás, ou apenas para o presente. Ela tem o olhar de *giroscópio*, de quem sabe da importância do passado, do constante e necessário diálogo com a tradição no e com o presente. Sua poesia é o resultado desse encontro. E, ainda, leitora atenta de Fernando Pessoa, talvez a única confissão de Ana seja a mesma do poeta português: “A literatura, como toda arte, é uma confissão de que a vida não basta”.

**3 ENTRE VOZES E SILÊNCIOS, UM SUJEITO SE INSCREVE NA
EXERIÊNCIA DA ESCRITA POÉTICA**

Hieróglifo

Na pedra da alma
gravo a cifra
do que sinto:
sou a um só tempo
o alvo
o caçador
e o arco tenso,
estendido.

(Micheline Verunschik, *Geografia Íntima do Deserto*)

Como já se indicou nos capítulos anteriores, duas questões fundamentais para o desenvolvimento de nossa pesquisa acerca da obra poética de Ana Cristina Cesar consistem tanto em analisar o diálogo que há em seus textos com a tradição literária – ver de que modo tal diálogo constitui um traço distintivo e decisivo para a construção de seu projeto poético de maneiras diversas –, como também, e principalmente, em examinar de que forma se dá a construção, ou melhor, a inscrição de um sujeito em suas composições. Na verdade, o que está no centro de nossa análise é justamente o questionamento a respeito do sujeito lírico: quais são as especificidades desse sujeito na escrita poética da autora? Ana Cristina irá realizar certas operações para questionar e problematizar alguns pressupostos do gênero lírico com a intenção de reinventar o lirismo em sua prática. Operações que, como apontamos na introdução deste trabalho, dizem respeito à realidade, ao sujeito, à relação de tal sujeito com a realidade, com a verdade, com a autoria textual e com a experiência da escrita.

Ana Cristina lê, escreve e traduz poesia, e sua poesia é elaborada a partir da experiência de tal cruzamento com a palavra e do jogo imbricado com a linguagem. Como escreve Ítalo Moriconi, ela, ao “especializar-se em tradução, pensava estar juntando os dois pólos que sempre a seduziram – o da reflexão teórica e o da prática criadora” (1996, p. 27). É a leitura de seus autores preferidos que lhe serve de bússola – para orientações incertas, é importante que se diga – para Ana Cristina encontrar o caminho da elaboração de sua poesia e da construção de um projeto poético. Baudelaire, Mallarmé, Sylvia Plath, Emily Dickinson, Katherine Mansfield, Elisabeth Bishop, Walt Whitman, T.S. Elliot, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Jorge Luis Borges, Clarice Lispector – e tantos outros – estão presentes e são determinantes na construção de sua obra. É a partir do diálogo com a tradição que Ana Cristina vai experimentar escrever sua própria palavra poética. Sua escrita é elaborada na tensão e no choque com essa herança que é presença constante em sua construção textual. Longe de assumir uma devoção ingênua, Ana Cristina se apossa do acervo da tradição com uma devoção de herdeira, uma devoção de quem se sabe (se pensa) responsável, de quem busca no outro, com o outro e para o outro a sua palavra na experiência criadora. Em seu diálogo com Elizabeth Roudinesco, e no seu modo desconstrucionista de ver a herança, Derrida nos fala da relação com aqueles que lemos e de cuja paixão nos tornamos herdeiros, de uma certa inquietação pelos caminhos da criação:

Ao me explicar de maneira insistente com esse conceito ou com essa figura do legatário, cheguei a pensar que, longe do conforto seguro que se associa um pouco rápido demais a essa palavra, o herdeiro devia sempre responder a uma espécie de dupla injunção, a uma designação [*assignation*] contraditória: é preciso primeiro saber e saber reafirmar o que vem “antes de nós”, e que portanto recebemos antes mesmo de escolhê-lo, e nos comportar sob esse aspecto como sujeito livre. Ora, é *preciso* (e este *preciso* está inscrito diretamente na herança recebida), é preciso fazer de tudo para se apropriar de um passado que sabemos no fundo permanecer inapropriável. Reafirmar, o que significa isso? Não apenas aceitar essa herança, mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva. Não escolhê-la (pois o que caracteriza a herança é primeiramente que não é escolhida, sendo que ela nos elege violentamente), mas escolher preservá-la viva.

Ao que o autor completa:

A vida, no fundo, o ser-em-vida, isso talvez se defina por essa tensão interna da herança, por essa reinterpretação do dado do dom, até mesmo da filiação. Essa reafirmação que, ao mesmo tempo continua e interrompe, no mínimo se assemelha a uma eleição, a uma seleção, a uma decisão. A sua como a do outro: assinatura contra assinatura. Mas não me servirei de nenhuma dessas palavras sem cercá-las de aspas e de precauções. A começar pela “vida”. Seria preciso pensar a vida a partir da herança, e não ao contrário. Seria preciso portanto partir dessa contradição formal e aparente entre a passividade da recepção e da decisão de dizer “sim”, depois selecionar, filtrar, interpretar, portanto transformar, não deixar intacto, incólume, não deixar *salvo* aquilo mesmo que se diz respeitar antes de tudo. E depois de tudo. Não deixar a salvo: salvar, talvez, ainda, por algum tempo, mas sem ilusão quanto a uma salvação final (2004, pp. 12-13).

Em um dos poemas da fase inicial de Ana Cristina, “Onze horas”, um questionamento a respeito de uma tal herança já se faz presente:

Hoje comprei um bloco novo.
 Pensei: a você o bloco, a você meu oco.
 Ao lápis a mão e os pensamentos em coro
 Me sugeriram rimas e sons mortos.
 Pára, coisa. Se oculta, rosto.
 Cessa estes ecos porcos,
 Esta imundície coxa, este braço torto
 Reabre o tapume verde do poço,
 Salta dentro, ao negrume tosco
 E se nada resta afoga-se no lodo
 Para que sobre o resto do nada, o sono.
 (sussurro:) Euvocê.

(*Inéditos e dispersos*, 1999c, p. 31)

Em “Onze horas” (poema de 1968), já é evidente a consciência das vozes, da necessidade da palavra nova: “A você o bloco, a você meu oco”, ou “Ao lápis a mão e os pensamentos em coro”, ou ainda “Pára, coisa. Se oculta rosto”, para finalizar com a resignação “e se nada resta afoga-se no lodo/para que sobre o resto do nada, o sono./(sussuro:) Euvocê”. Aqui podemos ver que não existe ainda a separação entre o eu e você, entre o eu e o outro, entre o eu e o objeto: é “Euvocê”. Nesse poema, ainda formador de sua escritura, o eu e o você estão unidos e colados. Não existe um distanciamento necessário, uma liberdade possível do ser para relançar a palavra do outro. Sujeito e objeto são um só – é a fase pré-edipiana, anterior ao “estágio do espelho”¹². Segundo Lacan, é a partir da imagem refletida no espelho, de um reflexo que indica a construção de um possível eu, que encontramos algo com o qual podemos nos identificar. Através de uma fictícia unidade do eu, há a inscrição do sujeito na linguagem. E o título do poema também pode nos levar a pensar em um momento ainda anterior: “onze horas”, isto é, uma hora antes das doze – que podemos pensar como sendo a hora zero, um novo momento, um possível começo da palavra nova, de um eu e um você. Já no poema “Confissão”:

meus cavalões irmãos
eu rimei falso
eu menti mal
eu perdi o júbilo
eu desorganizei florestas
eu pronunciei eu
não sei de nada
quebrei o juízo
parti anéis de vidro
desertei
sem delongas
ME ABAIXEI

Meus pais
Me espanquem
E aos cavalões também

(*Inéditos e dispersos*, 1999c, p. 60)

¹² Para maior aprofundamento, ver: LACAN, Jacques. “O estágio do espelho como formador da função do [eu] tal qual nos é revelada na experiência psicanalítica”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. Na poesia da fase adulta de Ana Cristina Cesar, veremos que a questão envolvendo espelho, imagem refletida, inscrição, será recorrente e sempre problematizada.

Em “Confissão” (poema de 1969), podemos encontrar esboçados alguns dos traços indicadores de sua poesia da fase adulta. Já no título acha-se a primeira referência: Ana escreve, explicita uma das ideias fundamentais de sua poesia, isto é, a “confissão”. Confissão ambígua, de um eu lírico ambíguo. Falsa verdade, falsa confissão. E no verso desse poema o eu já anuncia: eu rimei falso/eu menti mal/eu perdi o júbilo/eu desorganizei florestas/eu pronunciei eu. Todos esses versos são iniciados com “eu”. E, também, a leitura do poema nos remete ao ato da confissão. Aqui, como podemos ver, já existe um eu. Um eu que impera em quase todos os versos, que confessa, mas que diz que mente e que pronuncia eu. Aí reside a ambiguidade. O que é mentira? O que é confissão? A rima falsa? O eu que pronuncia eu? Mesmo sendo um eu confesso ou um eu mentiroso, é um eu que pronuncia eu. A separação acontece, mesmo que a rima seja falsa, mesmo que os “irmãos” possam significar o aprendizado da palavra e da rima. Ainda assim, há o pedido: “meus pais/me espanquem/e aos cavalões também”. Sujeito e objeto separados. Não podemos deixar de destacar também que este poema dialoga com o “Rondó dos Cavalinhos”, de Manuel Bandeira, como já havia sido indicado por Maria Lúcia de Barros¹³: “Os cavalinhos correndo,/E nós, cavalões, comendo...”. Há uma relação intertextual sendo construída no poema. O diálogo que se estabelece entre versos de um com versos de outro já indicam uma poética da relação. Uma irmandade ainda problemática, ainda mal rimada (cavalões irmãos), mas o diálogo está presente no texto poético. E não podemos deixar de destacar que Manuel Bandeira era um dos poetas preferidos de Ana Cristina.

Nos poemas de seu último livro há uma provocação que também nos desestabiliza, como em “Noite Carioca”,

Diálogo de surdos, não: amistoso no frio.
Atravanco na contramão. Suspiro no contrafluxo. Te apresento
A mulher mais discreta do mundo: essa que não tem segredo.

(A teus pés, 1999a, p. 42)

¹³ Barros, Maria Lucia Camargo. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos editora universitária, 2003, p. 105. Nosso trabalho não consiste em fazer uma análise das relações intertextuais existentes em cada poema, em cada texto – o que já foi feito por Maria Lucia de Barros –, mas apenas apontar evidências de outros textos e vozes para pensar a construção do sujeito lírico na obra poética de Ana Cristina Cesar.

Ou no poema “Marfim”:

A moça desce os degraus com o robe monogramado no peito:
L.M. sobre o coração. Vamos iniciar outra Correspondência.
Ela propõe. Você já amou alguém verdadeiramente? Os limites
do romance realista. Os caminhos do conhecer. A imitação da
rosa. As aparências desenganam. Estou desenganada.
não reconheço você, que é tão quieta, nessa história. Liga amanhã
outra vez sem falta. Não posso interromper o trabalho agora,
gente falando por todos os lados. Palavra que não mexe mais
no barril de pólvora plantado sobre a torre de marfim.

(*A teus pés*, 1999a, p. 43)

No poema “Noite carioca”, os enunciados são contraditórios: “Te apresento/A mulher mais discreta do mundo: essa que não tem segredo”. Mas é evidente o diálogo com um possível leitor. Embora um diálogo de surdos, ou melhor, amistoso no frio. No poema “Marfim”, há referências literárias – “os caminhos do conhecer”, “A imitação da rosa” – cruzamentos entre correspondência íntima e formulações teóricas, misturadas entre citações literárias. A dúvida está no ar. O *texto no limite que questiona o limite do texto*, pois a referência ao conto de Clarice Lispector não é uma citação ingênua. “A imitação da rosa” pode nos levar a pensar novamente nos questionamentos formulados pelos poetas líricos do século XIX, sobretudo Mallarmé, que abordamos no primeiro capítulo deste trabalho. Diálogo ambíguo entre várias vozes: distanciamentos e aproximações; textos elaborados a partir de suas leituras, de seus trabalhos tradutórios, tudo é matéria-prima, pano de fundo para a inscrição de sua palavra na experiência textual, ou melhor, inscrição de um sujeito que se ensaia na experiência textual. Como em “Primeira tradução”:

KM acaba de morrer. LM partiu imediatamente. Ao chegar ao mosteiro jantou com Jack no quarto que ela ocupara nos últimos meses. Olga Ivanovna veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia e que na última noite KM estava transfigurada pelo amor. O seu rosto brilhava e ela deve ter se esquecido do seu estado porque ao deixar o grupo no salão começou a subir a escada em passos largos. O esforço foi o bastante para causar a hemorragia. Na manhã seguinte LM ficou ali ao lado dela por um tempo mas acabou indo buscar a manta espanhola e a cobriu. O resto do dia LM passou fazendo malas e embalando tudo. O relógio de ouro e a corrente ela guarda consigo conforme o combinado. À noite houve uma reunião de amigos que tinham vindo para o enterro. Antes do jantar LM andou de um lado para o outro

com Orange no jardim. Durante o jantar todos se sentaram numa mesa comprida. O jantar começou em silêncio mas aos poucos a atmosfera distendeu e começaram a discutir a vida de KM. Por que ela se havia mudado para lá? O que a impelira? Quando? Como? Inesperadamente LM se levantou – fato extraordinário – e proibiu qualquer discussão sobre KM. Com isso a reunião se dispersou. No dia seguinte uma longa fila de automóveis seguiu KM a passo de tartaruga. LM acabou descendo e seguiu a pé quilômetros e quilômetros. No cemitério, LM e Jack ficaram lado a lado. No último momento houve uma certa hesitação. Parece que estavam esperando que Jack fizesse alguma coisa. LM tocou a mão de Jack, e ele recuou num gesto rápido. Alguém sugeriu que a manta espanhola fosse junto. LM não deixou, lembrando outra vez o combinado. Mais hesitação. LM jogou alguns cravos antes de voltar. Naquela noite todos se sentaram no teatro. LM se sentiu dormente e partida em pequenos pedaços. No extremo oposto Jack falava muito e ria histericamente. Orange veio e pediu a LM que o levasse para cama, o que foi feito. No dia seguinte Jack e LM partiram para o seu país. KM teria apreciado que LM cuidasse dele o máximo possível.

(*Luvas de pelica*, 1999a, pp. 132-133)

Em *Luvas de pelica* – livro publicado na Inglaterra, quando Ana estava desenvolvendo mestrado em tradução – há o predomínio da prosa poética. É um livro feito de anotações, fragmentos do cotidiano, de sensações – e de traduções, como nos sugere o texto acima. Há a referência explícita a personagens que já haviam habitado outros textos de Ana – como vimos ser o caso de LM. Se no poema “Marfim” encontramos as marcas de um sujeito que parece lançar-se, inscrever-se no meio do poema, que se dirige a um você, que se questiona a partir da experiência no poema, em “Primeira Tradução” não existe nenhuma marca evidente de um eu, de uma correspondência, de um diálogo. O título já deixa explícito de que se trata: “primeira tradução”. O texto é narrado. Nele há narrador, um narrador onisciente, descritivo, realista. Talvez a resposta esteja no poema “Marfim”: “As aparências desenganam. Estou desenganada. Não reconheço você, que é tão quieta, nessa história”. Como aponta Jean-Yves Tadié¹⁴:

¹⁴ “Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d’action et ses effects, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. La tâche du critique est alors de proposer un modèle, ou une théorie, que l’étude des textes devra vérifier ou informer. L’hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d’un roman: des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, de procédés de narration renvoient au poème: il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d’évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l’attention sur la forme du message”.

A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que toma de empréstimo da poesia seus meios de ação e seus efeitos, ainda que sua análise deva considerar, ao mesmo tempo, as técnicas de descrição do romance e as do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. A tarefa do crítico é então a de propor um modelo ou uma teoria que o estudo dos textos deverá verificar e informar. A hipótese de partida será que a narrativa poética conserva a ficção de um romance: personagens aos quais acontece uma história em um ou mais lugares. Mas, ao mesmo tempo, procedimentos de narração que remetem ao poema: há aí um conflito constante entre a função referencial, com seus deveres de evocação e de representação, e a função poética, que chama a atenção sobre a forma da mensagem (1994, pp. 7-8, tradução nossa).

Podemos pensar que a interpenetração dos discursos narrativo e lírico na obra poética da autora é uma estratégia utilizada pela poeta para, com isso, tensionar ainda mais a discussão acirrada sobre o sujeito que se escreve e se enuncia nesses textos. É a partir do texto que Ana C. irá questionar os limites entre gêneros e formas literárias, entre realidade e ficção, entre confissão e literatura, entre literatura e biografia e, enfim – e como já foi apresentado –, problematizar o literário justamente a partir de textos, em princípio, não literários. Talvez aqui resida a principal estratégia da autora: trabalhar com os gêneros confessionais para, através deles e do trabalho com a linguagem, pela linguagem, justamente subverter esses gêneros e produzir literatura. Confissão fingida? Correspondência mentirosa? A quem o sujeito lírico se dirige? Qual é o papel do leitor nesse jogo?

Como podemos ver, a construção do sujeito lírico na poesia de Ana Cristina Cesar é cada vez mais problematizada. Em uma primeira fase da produção da autora, encontramos poemas em versos rimados e de um lirismo acentuado. Mas essa não será a marca principal de Ana Cristina que, mais tarde, na fase madura de sua produção, apresentará uma variação entre poesia, prosa e narrativa poéticas como traço efetivo de seu labor poético.

Dentre vários autores que se propõem a debater as distinções entre diferentes gêneros literários, podemos citar Käte Hamburger, que, em seu livro *A Lógica da Criação Literária*, tece uma teoria sobre os gêneros literários a partir da relação destes com o sistema de enunciação. A autora parte da *Poética* de Aristóteles para propor seu critério de avaliação. Se para Aristóteles, os gêneros reconhecidos eram o épico e o

dramático, diferenciados pelo critério da representação ou da enunciação, Hamburger constrói outra distinção entre gêneros literários, baseando-se na relação destes com o sistema de enunciação. Ela divide os gêneros em *ficcional ou mimético* – do qual fazem parte a narrativa e o drama – e o gênero *lírico*.

Segundo a autora, o que diferencia a narração da poesia é uma diferença de lógica. Diz que a primeira é regida pelas leis da ficção, do discurso vivenciado, ou de um discurso de não realidade. Já no gênero lírico há a presença de um sujeito-de-enunciação, o que faz com que a poesia seja parte de um sistema linguístico de enunciação. No caso, é o sujeito-de-enunciação, o eu lírico, que se manifesta sobre um objeto-de-enunciação. Ele não imita a realidade, mas enuncia uma realidade. Como diz Hamburger: “[...] o sujeito-de-enunciação lírico não faz do objeto da vivência, mas da vivência do objeto o conteúdo da enunciação. Ou, “[...] *A vivência pode ser ‘fictícia’ no sentido de invencionada mas o sujeito vivencial e com ele o sujeito-de-enunciação, o eu lírico, pode existir somente como um real e nunca fictício*” (1996, p. 199, grifos da autora). Ou ainda: “Quando [...] o eu lírico se apresenta numa forma pessoal, mais ou menos autobiográfica, este fato não está em desacordo com o fenômeno já descrito de que a enunciação lírica não funciona numa conexão real, não é informação sobre a realidade”. E é na expressão de Goethe sobre sua experiência poética, que Hamburger busca sustentação para sua teoria: “[...] no poema não há traço que não seja vivenciado, mas nenhum traço é como foi vivenciado [...]. Esta expressão de Goethe também proíbe ambas as coisas: negar a identidade do eu lírico como o do poeta e também estabelecer a identidade da enunciação lírica configurada com a vivência ‘real’” (1996, p. 200).

Mesmo considerando pertinentes alguns aspectos apresentados pela autora alemã para pensarmos a obra de Ana Cristina Cesar – no que diz respeito à sua formulação sobre o sujeito lírico como um sujeito-de-enunciação –, não podemos deixar de confrontá-los com aspectos apontados por outros estudiosos de poesia, que questionam alguns pontos importantes da teoria de Hamburger. No centro de tal questionamento se encontra, justamente, a possibilidade de existência de um sujeito de enunciação sem uma referência a um sujeito real, ou seja, de um sujeito que se inscreve em experiência no próprio texto. Um sujeito que se inscreve e se enuncia na experiência da escrita poética.

Dominique Rabaté (1996), em seu artigo “Enunciação poética, enunciação lírica”¹⁵, parece ir ao encontro de nossas pesquisas a respeito da inscrição de um sujeito na experiência da escrita poética. Segundo a hipótese de Rabaté, uma discussão sobre os três modos de enunciação literários, o romance, a poesia e a narrativa, deveria ir um pouco mais além no que diz respeito ao problema da identidade do eu lírico como experiência poética. Para o autor, é através de uma “modalidade específica de inscrição” que se deve tentar definir o lírico e o poético, sendo que essa “mudança de acentuação inicial” faz com que seja preferível examinar o sujeito lírico antes que o lirismo como “gênero constituído” (1996, p. 66).

Para subordinar a questão de gênero à questão de modo – buscando a possibilidade de uma caracterização modal – o autor afirma, seguindo os passos de Genette, a primazia do eu, ao dizer que “não há lirismo sem enunciação subjetiva” (1996, pp. 65-67). O autor nos explica que também é a partir daí que Hamburger funda sua lógica dos gêneros literários, já que, para ela, a poesia lírica tem como referente um “Eu-Origem real” (Rabaté, 1996, p. 67). O autor aponta uma fragilidade na tese de Hamburger que nos parece importante: como pode o eu da enunciação ser a fonte do enunciado se o enunciado tem o “eu” como sua fonte? A partir de tal indagação, Rabaté coloca em xeque a “metáfora originária” do sujeito, afirmando que o eu da enunciação é produzido igualmente pelo próprio enunciado por “um paradoxo que é consubstancial ao que nos interessa na literatura, isto é, o estatuto problemático de uma *enunciação textual*, o ‘eu’ da enunciação está em uma relação movente com o ‘eu’ do enunciado, o qual é ao mesmo tempo alvo e fonte, efeito e causa” (1996, p. 66, grifo do autor, tradução nossa)¹⁶. Para o autor, esta é uma tensão que não se resolve em uma dialética e que apenas acentua a instabilidade do “sujeito lírico *em questão*, isto é, o sujeito como questão, como inquietude, como força de deslocamento” (1996, p. 66, grifo do autor, tradução nossa)¹⁷.

¹⁵ RABATÉ, Dominique. *Énonciation poétique, énonciation lyrique*. In: RABATÉ, Dominique (Org). *Figures du sujet lyrique*. France: Presses Universitaires de France, 1996, pp. 65-79.

¹⁶ “Par un paradoxe qui est consubstantiel à ce qui nous intéresse dans la littérature: c’est-à-dire, le statut problématique d’une *énonciation textuelle*, le ‘je’ de l’énonciation est dans un rapport mouvant avec le ‘je’ de l’énoncé, à la fois but et source, effet et cause.”

¹⁷ “[...] Le sujet lyrique *en question*, c’est-à-dire ce sujet comme question, comme inquietude, comme force de déplacement.”

Segundo Rabaté, não se pode entender o sujeito lírico partindo de um sujeito dado que se expressa segundo um tipo de linguagem, a língua transformada em canto, mas como um sujeito em processo, em busca de identidade. Para ele, a ideia de uma suposta “unidade-unicidade do sujeito (lírico ou outro qualquer!)” deve ser necessariamente combatida: “O ‘sujeito lírico’ não é o centro-fonte de uma palavra que o exprime, mas antes, o ponto de tangência, o horizonte desejado de enunciados subjetivos ou não que ele se aplica a unir” (1996, p. 67, tradução nossa)¹⁸. Salienta Rabaté que a construção do sujeito lírico deve ser entendida como um cruzamento de vozes diversas “que lhe dão um volume próprio”. Da mesma forma, “[...] a enunciação lírica como totalização de posturas enunciativas moventes é o ‘espaço’, o lugar de inscrição de um tipo de experiências que se configuram quando excedem o sujeito [...]” (1996, p. 68, tradução nossa)¹⁹. Ou seja, segundo o crítico, na enunciação há a experiência de uma subjetividade que não é mais a subjetividade do poeta como matriz original de tal experiência e, ainda, “o estatuto do ‘eu’ lírico tem algo de bem particular”, pois, ao mesmo tempo em que parece remeter a uma voz singular, a um sujeito preciso, ele remete também “a uma transparência, a uma porosidade particular” (1996, p. 68).

Para falar da acentuação particular da enunciação lírica, o autor busca apoio no quadro figurativo de enunciação de Benveniste, que, no caso específico da enunciação lírica, o autor chamará de *relação com a circunstância*. Para Rabaté, entretanto, o recurso de contextualização fica limitado no texto lírico, pois “não há texto lírico que não seja de circunstância”, ou melhor, “não há enunciação lírica senão de circunstância, uma enunciação articulada sobre um presente transparente e, no entanto, ligada ao instante como ao lugar que a ocasiona” (1996, p. 71). Por este motivo, ele diz ligar “lírico e circunstancial”. “Da circunstância, o poema lírico guarda o aspecto de conjuntura, de momento ou de situação mais ou menos velada” (1996, p. 71, tradução nossa)²⁰; ora, justamente por ser circunstancial, não pode ser contextualizada.

¹⁸ “Le ‘sujet lyrique’ n’est pas le centre-source d’une parole qui l’exprime, mais plutôt le point de tangence, l’horizon désiré d’énoncés subjectifs ou non qu’il s’attache à relier.”

¹⁹ “[...] que l’énonciation lyrique comme totalisation de postures énonciatives mouvantes est la ‘place’, le lieu d’inscription d’un type d’expérience qui trouvent à se configurer alors qu’elles débordent tout sujet [...]”

²⁰ “[...] il n’y a d’énonciation lyrique que de circonstance, une énonciation articulée sur un présent transparent et pourtant liée à l’instant comme au lieu qui l’occasionnent. De la circonstance, le poème lyrique garde l’aspect de conjoncture, de moment ou de situation plus ou moins voilée.”

O autor nos fala de um conceito problemático de experiência. Segundo ele, a experiência lírica é a experiência de um presente que excede o presente, uma experiência assinada, ao mesmo tempo impossível de personalizar. Nesse sentido, aponta o autor: “o que chamo de enunciação lírica seria então esta possibilidade de articular à palavra subjetiva, à sua aventura singular, alguma coisa que é pré-subjetiva, uma dimensão a-subjetiva da subjetividade (o que funda realmente a palavra), e que estaria tanto aquém como além do sujeito” (1996, p. 72, tradução nossa)²¹.

Para Rabaté, a emergência de uma voz lírica confunde-se com o “esfacelamento do sujeito”, pois, para ele, “o poeta é aquele que faz a experiência do sacrifício de seu eu pessoal para dar espaço à voz poética” (1996, p. 73, tradução nossa)²², ou, “a enunciação lírica pode também conceber-se como ponto de passagem, ou de fuga, em direção a uma enunciação que se deve então nomear de poética²³” (1996, p. 73, tradução nossa)²⁴. Segundo o autor, é somente o poema “como dicção poética e catártica” que pode dizer do acontecimento e da morte do sujeito que o enuncia, “de um sujeito que é necessariamente sujeito de seu próprio luto”(1996, p. 73).

Rabaté contempla em sua análise outra questão fundamental para nosso trabalho e que diz respeito à identidade do alocutário lírico. Segundo ele, o “tu” do poema lírico é tão incerto quanto o “eu” que fala a ele. O autor analisa essa relativa transparência do destinatário também na lógica da circunstância. “O texto lírico deseja sempre uma pura singularidade, ele se sonha como um poema-carta a um só destinatário. Destinação absolutamente singular, ao outro. Ou a si mesmo...” (1996, p. 76, tradução nossa)²⁵. Completa o autor: “a tentação do monólogo puro [...] é a outra face dessa ambição impossível de criar uma língua absolutamente privada, contradição nos termos, mas que

²¹ “Ce que j’appelle énonciation lyrique serait ainsi cette possibilité d’articuler à la parole subjective, à son aventure singulière quelque chose qui est pré-subjectif, une dimension a-subjective de la subjectivité (ce qui fonde réellement la parole), et qui serait aussi bien en deçà et au-delà du sujet.”

²² “Le poète est celui qui fait l’expérience du sacrifice de son moi personnel pour laisser place à la voix poétique.”

²³ Rabaté defende a tese de que há uma tênue diferença entre o lírico e o poético: “[...] segundo um gesto que eu creio inevitável no discurso contemporâneo de e sobre poesia, os dois adjetivos valem um pelo outro. Eu diria mesmo que, segundo as estratégias de cada escritor, um recobre e anula o outro, mas o ‘poético’, sem dúvida, é o que conserva uma extensão mais forte” (p. 70, tradução nossa).

²⁴ “[...] l’énonciation lyrique peut aussi se concevoir comme point de passage, ou de fuite vers une énonciation qu’il faudra alors nommer poétique.”

²⁵ “Le text lyrique désire toujours une pure singularité, se rêve comme un poème-lettre à un (e) seul (e) destinataire. Destination absolument singulière, à l’autre. Ou à soi même....”

alimenta certamente o desejo de escrever! (1996, p. 76, tradução nossa)²⁶. Para Rabaté, o “tu” é também um personagem, mas deve ser entendido de forma diferente do personagem romanesco, pois “esta individualidade sempre excedida pela impersonalidade da segunda pessoa funda, na prática, o efeito do texto lírico: aquele que o lê pode ao mesmo tempo e paradoxalmente tomar o lugar tanto do ‘eu’ como do ‘tu’” (1996, p. 76, tradução nossa)²⁷. Isso leva o autor a afirmar que a porosidade desta identificação de lugares enunciativos no texto lírico também pode conduzir certos escritores a forjar quase “personagens líricos”: “este gesto permite a eles dizer o afastamento enunciativo ao tentar, no interior desta voz fictícia, reduzi-lo no canto unificado de uma palavra que tenta preencher o fosso originário que a produziu”²⁸ (1996, p.76). Ao que ele afirma: “o lirismo moderno [...] toma como sua tarefa uma dimensão inicialmente trágica da palavra; ele se faz catarse problemática do sujeito” (1996, p. 76, tradução nossa)²⁹.

Podemos dizer que o questionamento da complexidade do sujeito na modernidade é uma das questões centrais no projeto poético de Ana Cristina Cesar. Ana problematiza em seus textos uma concepção de sujeito, mas, como dissemos, longe de haver em sua poesia a sustentação de um sujeito racional, forte e afirmativo, ela chama a atenção justamente para as fissuras que há em tal sujeito. E esta questão se torna ainda mais determinante quando consideramos que seu texto se constitui como escrita lírica e que a inscrição do sujeito em tal texto é bastante problemática. Trata-se de um sujeito que se ensaia na experiência da escrita poética, em diálogo com outras vozes, entre fragmentos de outros textos (tanto seus como de outros autores) e em constante questionamento e transformação. Ou, ainda, na esteira de Barthes (1988), um sujeito que não pré-existe ao texto, mas que se cria e se recria na produção do próprio texto. A este respeito, é importante resgatar para nossa análise a definição de texto em Barthes. Segundo ele:

²⁶ “La tentation du monologue pur [...] est l’autre visage de cette ambition impossible de créer une langue absolument privée, contradiction dans les termes mais qui alimente certainement le désir d’écrire!”

²⁷ Cette individualité toujours débordée par l’impersonnalité de la deuxième personne fonde, en pratique, l’effet du texte lyrique: celui qui le lit peut en même temps et paradoxalement prendre la place aussi bien du ‘je’ que du ‘tu’.”

²⁸ “Ce geste leur permet de dire l’écart énonciatif tout en tenant, à l’intérieur de cette voix fictive, de le réduire dans le chant unifiant d’une parole qui s’essaie à combler la béance originnaire qui l’a produite.”

²⁹ “Le lyrisme moderne [...] prend à sa charge une dimension initialement tragique de la parole; il se fait catharsis problématique du sujet.”

Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia (2006, p. 74).

Vimos em Rabaté que talvez seja por uma modalidade específica de inscrição que devemos tentar situar a problemática identidade do sujeito lírico em um texto poético – e não examinar o lirismo apenas do ponto de vista genérico. Tal hipótese se aproxima de nossa pesquisa por acreditarmos que é por uma inscrição específica do sujeito na experiência do texto – subvertendo certas noções de gênero – que se dá a reinvenção do lirismo em Ana Cristina Cesar. Parece-nos que a teoria de Käte Hamburger a respeito dos gêneros literários, baseando-se na relação deles com o sistema de enunciação, não dá conta da experiência poética em Ana Cristina. Como vimos, para a teórica alemã, o que diferenciaria a narração da poesia seria uma diferença de lógica: a primeira seria regida pelas leis da ficção, do discurso vivenciado, ou de um discurso de não realidade; no gênero lírico, em função da presença de um sujeito-de-enunciação, a poesia faria parte de um sistema linguístico de enunciação. Para Hamburger, o sujeito de enunciação não imita uma realidade, mas enuncia uma realidade.

Na obra poética de Ana Cristina Cesar, entretanto, apesar de haver um sujeito de enunciação que enuncia e constrói uma realidade, tal sujeito se constrói também na própria experiência da escrita poética. Isso porque, para Ana Cristina, todo o texto é produção e não representação da realidade, nem de alguma verdade sobre o mundo. Aliás, em sua concepção de texto e de literatura, essa é uma condição e não uma possibilidade. Não há em seus textos nenhuma tentativa de resgatar ou contar uma experiência vivenciada, mesmo sendo ela sempre diferente de como foi vivenciada. Sua poesia tematiza justamente a impossibilidade de um resgate.

Ao apresentar poemas, muitas vezes, vazados em forma de diários e cartas, com tantas pistas biográficas, a poeta simula, inventa, joga e provoca o leitor, justamente para desconstruir a possibilidade de tal regaste, buscando afirmar o texto como linguagem criadora: “Mesmo que não seja literalmente, o poema é o espaço onde você

inventa tudo, onde você pode dizer tudo” (Cesar, 1999b, p. 265). Até mesmo a possibilidade de fingimento, de mentira e de invenção pode ser questionada. O que podemos supor, na verdade, é que não há exatamente invenção no sentido de simulação ou de algo falso. O sujeito lírico na experiência de uma escrita poética produz, fabrica uma realidade textual e, nesse processo de criação, ele também se cria e se transforma em tal experiência. Com isso, o texto lírico de Ana Cristina Cesar não parece responder exatamente à divisão entre texto ficcional ou mimético, proposta por Hamburger, já que para a poeta nunca há imitação ou simulação de uma realidade, mas construção de realidade – uma construção textual, é importante que se diga. Em contrapartida, a enunciação lírica em Ana Cristina Cesar abre-se para o mundo ficcional, mesmo que não se possa, evidentemente, considerá-la como idêntica às enunciações do romance e do drama. De qualquer forma, pelo modo de inscrição do sujeito em seu texto, pela interpenetração dos discursos lírico e narrativo na sua construção textual, a poeta questiona justamente os limites entre gêneros e formas literárias, entre realidade e ficção, entre literatura e biografia, entre fingimento e invenção (no sentido de fabricação). Essa é a grande armadilha de seu texto, pois, como se disse antes, onde se lê eu, existe outro, a busca por um outro; onde se lê confissão, existe ficção e, com isso, a busca pela literatura e por um projeto poético bem particular.

O que nos interessa pensar, então, é como Ana Cristina Cesar, na construção de um projeto particular de escrita poética, realiza a inscrição do sujeito na experiência de seu texto, isto é, como esse projeto responde por uma escrita que pode ser definida como lírica e poética – para utilizar a distinção feita por Rabaté. É pela inscrição de um sujeito – que, lembremos, está sempre “aquém é além do sujeito” – em *experiência de subjetividade na linguagem* que a escrita pode se constituir como lírica e poética. *Subjetividade na linguagem e pela linguagem*, queremos ressaltar, pois como tal sujeito está sempre *em processo*, como ele existe sempre “como inquietude, como força de deslocamento”, entre várias vozes, a sua identidade não se afirma; ao contrário, ela se desfaz na linguagem, pois ela não pode remeter a nenhuma voz e a nenhum sujeito singular.

Trata-se, então, de uma experiência em que o sujeito é arrancado de si mesmo até sua dissolução. Ao escrever sobre Blanchot, em seu texto “A experiência do exterior”, Foucault nos fala dessa experiência:

[...] a linguagem de Blanchot não faz uso dialético da negação. Negar dialeticamente e fazer entrar o que se nega na interioridade inquieta do espírito. Negar seu próprio discurso, como faz Blanchot, é fazê-lo incessantemente passar para fora de si mesmo, despojá-lo a cada instante não apenas daquilo que ele acaba de dizer, mas do poder de enunciá-lo; é deixar lá onde ele está, longe atrás de si, para estar livre para um começo – que é pura origem, pois ele tem apenas a si mesmo e ao vazio como princípio, mas que é também recomeço, pois é linguagem passada que, se escavando a si própria, liberou esse outro vazio. Nenhuma reflexão, mas esquecimento: nenhuma contradição, mas a contestação que apaga; nenhuma reconciliação, mas o repisamento; nenhum espírito na conquista laboriosa de sua unidade, mas a erosão infinita do exterior; nenhuma verdade se iluminando, enfim, mas jorro e a miséria de uma linguagem que desde sempre já começou. ‘Não uma palavra, quase um murmúrio, quase um frêmito, menos que o silêncio, menos que abismo do vazio; a plenitude do vazio: alguma coisa que não se pode calar, ocupando todo o espaço, o ininterrupto, o incessante, um frêmito e já um murmúrio, não um murmúrio, mas uma fala, e não uma fala qualquer, mas distinta, exata, ao meu alcance’” (Foucault, 2006, pp. 225-226).

Essa experiência de *subjetividade na linguagem*, então, afirma não o sujeito, mas, ao contrário, afirma a linguagem. Tal experiência abre espaço para que a linguagem surja em sua forma poética, ao mesmo tempo em que o sujeito se desfaz, como ponto de passagem, como no poema “Sete Chaves”:

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

(*A teus pés*, 1999a, p. 40)

Ana Cristina desconstrói, em seus poemas, os gêneros mais pessoais – como a carta e o diário – justamente para enfatizar o necessário e inevitável “esfacelamento do sujeito”. Como vimos em *Rabaté*, a emergência da voz lírica confunde-se com tal esfacelamento, ou ainda, o poeta faz da experiência o sacrifício do seu eu pessoal para dar espaço a uma voz poética, como aponta o poema sem nome:

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

(*Cenas de abril*, 1999a, p. 89)

Através da experiência com a linguagem, o poeta é arrastado para fora de si e essa experiência resulta na renúncia do sujeito à sua própria palavra:

Estou atrás
do despojamento mais inteiro
da simplicidade mais erma
da palavra mais recém-nascida
do inteiro mais despojado
do ermo mais simples
do nascimento a mais da palavra

(*Inéditos e dispersos*, 1999c, 28. 5.69 p. 51)

É nesse sentido que Rabaté diz que o lirismo moderno se faz catarse problemática do sujeito. Em experiência de escrita, o sujeito lírico é efeito de linguagem e, ao mesmo tempo, aquele que funda a palavra poética. Barthes (1988), inclusive, refere-se à figura do escritor como criatura de linguagem. Ou, ainda, como coloca Derrida:

Escrever é retirar-se. Não para sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. (...) Abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo ou nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada (1967, p. 61).

A obra de Ana Cristina oferece-nos uma riqueza enorme de possibilidades de investigação, seja pela desconstrução que faz dos gêneros confessionais na elaboração de seu projeto poético, seja pela problemática imbricação dos diferentes gêneros em seus textos, ou pela construção problemática do sujeito lírico em seus poemas ou, ainda, pela busca de um diálogo com um possível leitor. Em um de seus depoimentos, registrados no livro organizado com o nome *Crítica e tradução*, Ana comenta sobre o título de seu último livro:

Agora, “a teus pés” como eu te disse, eu sinto como uma referência ao outro. Inclusive o assunto do texto é uma paixão. Quando você fala em “a teus pés”, você está fazendo “fragmento de um discurso amoroso”. Como é possível estar “a teus pés”? Esquisito isso, “estar a teus pés”. Quando você escreve, você tem esse desejo alucinante e, se você está escrevendo na perspectiva da paixão, ou sobre paixão, a respeito da paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o texto mobilize (1999b, p. 264).

Silviano Santiago, em um artigo intitulado “Singular e anônimo”, a respeito de um “poema-carta³⁰” de Ana Cristina Cesar, aponta que “a linguagem poética existe em um estado de contínua travessia para outro” (1989, p. 53). Para ele, o poema, “sem ser carta, sem ser carta aberta”, abre lugar para um destinatário que, mesmo sendo singular, não é pessoal justamente por ser um destinatário anônimo. “O leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa” (p. 53). Mas, para Silviano Santiago, a linguagem poética nunca exclui o leitor. Aqui novamente nos remeteremos a Rabaté, quando ele diz que o “tu” é tão incerto quanto o “eu” do poema, que o texto lírico se sonha como pura singularidade, inclusive como um “poema-carta” endereçado a um só destinatário – ao outro ou a si mesmo como outro. No entanto, como o autor deixa claro, a tentação do monólogo puro é uma ambição impossível para quem escreve, para quem tem o desejo de escrever. No horizonte do escritor, do poeta, sempre está o leitor, talvez como sua outra face; uma presença também na condição de circunstância, de leitura como transformação. Em contrapartida, esse jogo leva o leitor a buscar pelo seu outro – e não apenas o outro do poeta que escreve, mas o seu outro pela leitura que faz. É nesse *instante-encontro* que algo acontece, que uma leitura se faz, que o poeta se faz vivo: pelo desejo e pela imaginação do leitor no seu processo de leitura, isto é, no seu processo de travessia poética.

Como vimos na fala de Ana Cristina a respeito do título do seu livro, a importância do interlocutor em sua poesia já está presente na própria escolha do título: *A teus pés*. Esta expressão remete não apenas ao desejo alucinante de se lançar, de mobilizar, mas a um desejo também de assujeitamento ao leitor como seu interlocutor e como seu outro: uma espécie de submissão apaixonada ao seu objeto de amor, de devoção. Essa submissão pode nos remeter a outra leitura do título: aos pés não só do leitor como seu outro, mas aos pés da escrita poética, da linguagem, também como seu

³⁰ O poema-carta ao qual se refere Silviano Santiago é *Correspondência completa*, que foi lançado, em forma de livro e de forma independente, em 1979.

outro. De qualquer forma, são as duas possibilidades que lhe dão sentido. Como coloca Malufe, ao falar sobre a obra de Ana Cristina Cesar:

Junto com o autor, desfaz-se a relação original que o escrito costumou manter com aquele que o grafou: o escritor moderno não é mais aquele que se expressa no texto, mas aquele que usa sua mão para exercer um puro gesto de inscrição. Inscrição e não expressão: eis o texto como um campo sem origem, um real em si. Neste sentido, se encontramos uma poeta nos textos de Ana C., esta não seria mais aquela que o grafou. Mas sim aquela que nasceu no próprio texto, que se constrói no próprio ali, no desenrolar das palavras, no sentido que é fabricado em cada leitura (2006, pp. 67-68).

Como no poema, ainda de sua fase inicial, mas que já lançava uma flecha para o futuro:

DO DIÁRIO não diário 'INCONFISSÕES'

17.10.68

Forma sem norma
Defesa cotidiana
Conteúdo tudo
Abranges uma Ana

(*Inéditos e dispersos*, 1999c, p. 36)

3.1 *Cenas de abril*: o espaço poético em Ana Cristina Cesar

Abril é o mais cruel dos meses, germina
Lilases da terra morta, mistura
Memória e desejo, aviva
Agônicas raízes com a chuva da primavera.
[...]

E vou mostrar-te algo distinto
De tua sombra a caminhar atrás de ti quando amanhece
Ou de tua sombra vespertina ao teu encontro se elevando;
Vou revelar-te o que é o medo num punhado de pó.

T. S. Eliot

Como vimos no segundo capítulo deste trabalho, um esboço de projeto poético já parecia se evidenciar no conjunto de poemas publicados na antologia *26 poetas hoje*. Em 1979, Ana Cristina Cesar lança, de forma independente, seu primeiro livro de poesias, intitulado *Cenas de abril*. Neste livro, encontramos alguns elementos da estética marginal, mas o que podemos ver na análise de alguns de seus poemas é que a

poeta busca construir cada vez mais o seu caminho na elaboração de uma poesia bastante particular.

Em *Cenas de abril*, Ana C. nos oferece poemas tanto em verso quanto em prosa que nos levam mais uma vez a pensar, agora de uma forma mais evidente, na construção de um projeto poético para a reinvenção do lirismo em sua prática. Em cada poema, em cada verso Ana Cristina tece, constrói e apresenta as bases de seu projeto. Em tal livro, os poemas em pequenos fragmentos, o diálogo com a tradição literária, as anotações desencontradas de um diário inventado – jogando sempre com a falsa intimidade e com a confissão fingida – fazem-se cada vez mais presentes e dialogam entre si. Acreditamos que, como Baudelaire, Ana também constrói e elabora *Cenas de abril* como um todo articulado entre suas partes e que há um plano arquitetônico que estrutura o livro. Veremos em nossa análise como a poeta trabalha esta questão na composição de seus versos e como os questionamentos sobre criação, autoria, realidade e verdade aparecem com mais força na escrita poética de Ana Cristina a partir de *Cenas de abril*.

é sempre mais difícil
 ancorar um navio no espaço
 (*Cenas de abril*, 1999a, p. 87)

“Recuperação da adolescência” é o poema que abre *Cenas de abril*³¹. Trata-se de um pequeno poema de apenas dois versos, mas que nos remete a questões trabalhadas nos outros capítulos a respeito da construção do universo poético da autora. Isso porque ele nos leva a fazer uma série de relações importantes, já que tal composição parece estabelecer relação com poemas de outros autores com os quais Ana Cristina dialoga. Não podemos deixar de perceber o diálogo entre os dois pequenos versos citados acima com o longo poema “*Bateau Ivre*” de Rimbaud, em que temos a imagem de um navio que navega de forma turbulenta pelo oceano e pelos ares; ou, ainda, com os versos do poema “O padre, a moça”, de Drummond³²: “E já sem rumo prosseguem/na descrença de pousar, clandestino de navio/que deitou a âncora no ar”.

³¹ Todas as referências dos livros independentes da autora (*Cenas de abril*, *Correspondência completa*, *Luvas de pelica*) serão as mesmas de *A teus pés*, já que eles foram reeditados juntamente com essa obra pela editora Ática em 1999. Manteremos abaixo de cada poema o livro de referência para ressaltar de que livro se trata, mas a paginação refere-se a *A teus pés*.

³² As relações intertextuais deste e de outros poemas de Ana Cristina também foram sugeridas por diversos pesquisadores da obra de Ana Cristina Cesar, como já deixamos claro em outro capítulo deste trabalho.

Tal diálogo parece-nos importante, porque a força imagética do poema de Ana Cristina talvez seja sustentada (ancorada) no eco dessas outras vozes no poema. Parece-nos que esta é outra das estratégias da autora. Um poema de apenas dois versos que é iluminado e arrancado de seu quase silêncio, de seu murmúrio, pelas imagens e vozes de outros poemas que ecoam nele. Blanchot, em sua reflexão sobre a linguagem, sobre a relação daquele que escreve com aquilo que escreve – “escrever é o interminável, o incessante”, diz ele –, ajuda-nos a pensar esta questão:

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo, de uma certa maneira, impor-lhe silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade de meu próprio silêncio. Torno *sensível*, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia. Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve (Blanchot, 1987, p. 17, grifo do autor).

Quanto ao título do poema, “Recuperação da adolescência”, ele faz alusão a um momento importante anterior ao da vida adulta e da maturidade, momento esse que as incertezas, as indagações quanto ao estar no mundo são constantes; momento em que muitas vezes nos sentimos fora do lugar, talvez soltos no ar e no espaço. Recuperar, como vimos anteriormente, é impossível, pois evocar algo que passou na experiência do verso significa criar outra coisa, uma nova experiência do sujeito. Assim, o poema de Ana Cristina tematiza a impossibilidade de tal resgate ao mesmo tempo em que aponta para a possibilidade da criação. Nesse sentido, podemos pensar que o poema se abre e se fecha sobre si mesmo. Ítalo Moriconi escreve a respeito de *Cenas de abril* e sugere que:

Tendo sido o primeiro livro que Ana preparou para vir a público, seu sentido básico é encenar os elementos essenciais de uma singularidade pulsional. O livro encena o adeus às ilusões da adolescência numa estrutura em abismo: a poeta despede-se da adolescência, ela própria tematizada como despedida. Despedida do fácil, opção pelo difícil. O poema que abre o conjunto, intitulado ‘Recuperação da adolescência’, diz simplesmente: ‘é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço’. Desejo desancorado. Ao longo do livro ‘navio’ é signo que fala do desejo em busca de objeto [...] (Moriconi, 1996, p. 103).

Ao comentar sobre a experiência, Blanchot faz uma relação entre lembrança e esquecimento e nascimento da palavra no verso:

As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra do verso. Experiência significa, neste ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato – uma prova, mas que permanece indeterminada (Blanchot, 1987, p. 83).

A partir dessas relações, pensamos também que a escolha desse poema para a abertura do livro é uma forma de antecipar, ou melhor, apresentar o caminho para se pensar todos os outros poemas: o espaço da criação poética. Os versos do poema nos indicam não apenas o quanto é difícil sustentar (ancorar) a criação poética, mas também chamam a atenção para o espaço em si de tal criação. Ao mesmo tempo, esse parece ser o ato fundamental para que se possa navegar no espaço do livro que se abre. O sujeito lírico ancora seu navio no difícil espaço da criação ao mesmo tempo em que convoca o leitor a embarcar nesta viagem pelo navio em pleno espaço. Conduzir, convocar o leitor a embarcar é a tarefa a que se propõe o sujeito poético, mesmo quando adverte que é “sempre mais difícil ancorar um navio no espaço”. Aliás, tal poema não apenas abre o primeiro livro de Ana Cristina Cesar, mas ele já antecipa também toda uma relação que a poeta constrói com o ar, com navios – como sugere Moriconi – e barcos como metáfora de uma viagem pelo universo da criação poética, de travessia em direção ao outro e, também, de diálogo com poetas da tradição literária.

O seguinte poema do livro intitula-se “Primeira lição”. À primeira vista o poema parece apresentar uma descrição tradicional a respeito dos gêneros poéticos, trazendo conceitos, explicações e subdivisão do gênero lírico. Em uma primeira leitura, poderíamos pensar em uma descrição objetiva e impessoal do lirismo:

Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico,
ligeiro. O gênero lírico compreende o lirismo.

Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.

É a linguagem do coração, do amor.

O lirismo é assim denominado porque em outros tempos

Os versos sentimentais eram declamados ao som da *lira*.

O lirismo pode ser:

a) Elegíaco, quando trata de assuntos tristes, quase sempre a morte.

b) Bucólico, quando versa sobre assuntos campestres.

c) Erótico, quando versa sobre o amor.

O lirismo elegíaco compreende a elegia, a nênia, a endecha, o

epitáfio e o epicéδιο.

Elegia é uma poesia que trata de assuntos tristes.

Nênia é uma poesia em homenagem a uma pessoa morta.

Era declamada junto à fogueira onde o cadáver era incinerado.

Endecha é uma poesia que revela as dores do coração.

Epitáfio é um pequeno verso gravado em pedras tumulares.

Epicéδιο é uma poesia onde o poeta relata a vida de uma pessoa morta.

(*Cenas de abril*, 1999a, p. 88)

Ao dirigirmos, entretanto, um olhar mais atento ao poema, percebemos que na releitura de alguns conceitos, o sujeito lírico constrói a *sua* percepção de gênero e de lirismo, ao inscrever nele sua própria palavra. Isto pode ser notado logo nos três primeiros versos. “Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico/*ligeiro*. O gênero *lírico compreende o lirismo*” (grifos nossos). Vemos aqui que o sujeito poético não apenas acrescenta o gênero *ligeiro*³³, separado das outras divisões, em um único verso, como também faz uma afirmação que não se sustenta em um texto convencional sobre o assunto: “a) Elegíaco, quando trata de assuntos tristes, *quase* sempre a morte” (grifo nosso).

Em cada um dos versos, o sujeito poético descreve e desconstrói o que se espera de um texto convencional sobre o assunto ao mesmo tempo em que apresenta versos pouco comuns para um poema lírico; afinal, em um poema lírico não se trata de dizer o que o lirismo pode ser. Se ele parte da ideia convencional de que lirismo “é a linguagem do coração, do amor”, que “é assim denominado porque em outros tempos os/versos sentimentais eram declamados ao som da *lira*”, em um segundo momento do poema, quando ele define o que o lirismo “pode ser”, ele nos conduz cada vez mais, em um ritmo crescente, a pensar a relação entre poesia lírica, canto da dor e, sobretudo, da morte. No verso final, a afirmação: “Epicéδιο é uma poesia onde o poeta relata a vida de/uma pessoa morta”. Assim, Ana Cristina apresenta-nos um poema irônico, que fala *sobre* o lirismo, ao mesmo tempo em que o poema parece estar esvaziado *de* lirismo. Em cada afirmação a princípio objetiva sobre a lírica, o sujeito inscreve a sua palavra, poetizando aquilo que parece ser o avesso da poesia. Com isso o sujeito poético, no

³³ Mais adiante voltaremos a tratar da definição de tal gênero neste trabalho.

encadeamento dos versos, inscreve o lirismo cada vez mais longe da linguagem do coração, para inscrevê-lo cada vez mais próximo da linguagem da morte.

Tal poema, em função das várias desconstruções que realiza, de certa forma, apresenta uma concepção de poesia lírica que Ana Cristina problematizará em seu projeto poético. A poesia pode estar em todo lugar, em todo tipo de texto ou de verso (seria este o gênero *ligeiro*?). O que garante lirismo ao texto é, como vimos, um modo específico de inscrição subjetiva em que o sujeito faz da experiência o sacrifício do seu eu pessoal para o nascimento da linguagem poética. Eis talvez uma das primeiras lições. Além disso, podemos supor que, com tal poema, Ana Cristina também deixa claro logo no início de que se trata o seu livro: de poesia lírica.

O próximo poema, que foi citado no início deste capítulo, parece completar o que os versos da “Primeira lição” sugerem, pois o que sempre está em jogo é a relação do poema com aquele que o escreve ou também com aquele que o lê:

Olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas
(*Cenas de abril*, 1999a, p. 89)

Como já havíamos comentado, tal poema aponta para o necessário e inevitável esfacelamento do sujeito pessoal na experiência da escrita poética. Neste poema, temos a batalha de um sujeito pela inscrição de sua palavra no corpo do texto, em uma verdadeira luta corporal; a voracidade do sujeito pela inscrição de sua palavra no corpo do texto é evidente. Um corpo que já não é mais humano, pessoal, mas um corpo agora feito de palavras, pois, como vimos, na inscrição do sujeito na experiência da escrita poética o sujeito é arrancado de si mesmo até sua dissolução. Segundo Foucault (2006, p. 279), “seria [...] falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função autor é efetuada na própria cisão – nessa distância necessária”. Blanchot, ao comentar sobre a obra de Kafka, afirma: “O escritor não pode lavar as

mãos. No momento em que escreve, ele está na literatura e está nela completamente [...]. Ele está comprometido. É sua fatalidade (1997, p. 21). Mais adiante, ele completa:

“‘Escreva com sangue’, diz Zaratustra, ‘e aprenderás que o sangue é espírito’. Porém seria mais propriamente o contrário: escrevemos com o espírito e cremos estar sangrando. O próprio Kafka afirma: ‘Não cederei à fadiga, mergulharei totalmente na minha novela, ainda que para isso tenha que me cortar o rosto’. Certamente esta imagem é dramática: o escritor sai do seu trabalho, o rosto lanhado de cortes, porém é apenas uma imagem” (1997, p. 21).

Tal poema pode ser também analisado do ponto de vista de sua leitura, isto é, do ponto de vista do leitor. De qualquer forma, há uma relação agônica – no sentido de desejo e de luta – entre leitor e poema. O leitor deseja o poema ao mesmo tempo em que cria uma relação de luta com ele. Roland Barthes indaga-se a respeito de um desejo na leitura. Para ele, na leitura tal desejo não pode nomear-se nem dizer-se, mas é certo que há um erotismo da leitura. Conforme o crítico francês, a leitura desejante, como ele a nomeia, é marcada por dois traços fundamentais:

Ao fechar-se para ler, ao fazer da leitura um estado absolutamente separado, clandestino, no qual o mundo inteiro é abolido, o leitor – o lente – identifica-se com dois outros sujeitos humanos – a bem dizer bem próximos um do outro – cujo estado requer igualmente uma separação violenta: o sujeito amoroso e o sujeito místico³⁴. [...] Isso confirma que o sujeito-leitor é um sujeito inteiramente deportado sob o registro do Imaginário; toda a sua economia de prazer consiste em cuidar da sua relação dual com o livro (isto é, com a imagem), fechando-se a sós com ele, colado a ele, *de nariz dentro dele*, ousaria dizer, como a criança fica colada à Mãe e o Namorado suspenso ao rosto amado. [...] Na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, misturadas, enroladas: a fascinação, a vagância, a dor, a volúpia; a leitura produz um corpo transtornado, mas não *despedaçado* (sem o que a leitura não pertenceria ao imaginário) (Barthes, 1988, p. 48).

Vimos em Rabaté que o “tu” no poema lírico é tão incerto quanto o “eu” que fala nele. Ao mesmo tempo, Silviano Santiago lembra-nos que, no horizonte do autor, o leitor está sempre presente como sua outra face. Tal presença também se afirma apenas

³⁴ Barthes faz uma ligação entre a leitura e a oração mental, dizendo que aquela pode ser um substituto desta. Já Blanchot em suas análises sobre linguagem, literatura e arte relaciona o ato de escrever a um ato religioso. Escreve ele: “[...] o escritor pode crer que ele cria ‘sua possibilidade espiritual de viver’; ele sente sua criação ligada palavra por palavra à sua vida, ele se auto-recria e se constitui” (Blanchot, 1997, p. 24). Mais adiante, o autor expressará mesmo o desejo de uma ligação entre a literatura, a arte e uma nova cabala, chegando mesmo a citar: “Escrever, forma de oração” (p. 25).

como ponto de passagem, pela transformação pela qual ele passa na leitura que faz. É deste instante de leitura que Barthes parece falar; instante de encontro entre poema e leitor pelo desejo de leitura, desejo até mesmo de devoração do texto no processo de leitura transformadora. Não estamos muito longe do ritual canibalístico de Oswald de Andrade, que, em seu *Manifesto Antropofágico*, sugere uma “devoração crítica” que nos libertaria de qualquer dívida com nosso passado de colonizados. Aqui, no caso, o que Oswald proporia seria uma leitura crítica como processo de inscrição e de libertação. Novamente será Barthes quem nos ajudará a pensar o que pode estar em jogo neste processo de leitura. Para ele, há uma terceira aventura da leitura, que seria a da Escritura o desejo de escrever. Segundo Barthes, esse desejo não seria o de escrever *como* o autor que lemos, de que gostamos; desejaríamos, sim, o desejo que o autor teve de escrever, isto é, “desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que está em toda a escritura” (Barthes, 1988, p. 50, grifo do autor). Ou ainda:

[...] A leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de *trabalho*: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito (Barthes, 1988, p. 50).

Nesse sentido, o poema de Ana Cristina possibilita-nos várias leituras que se cruzam, que não são excludentes. Sendo Ana C. uma grande leitora, que cria, questiona e produz a partir das leituras que “devora”, tal poema parece nos remeter mais uma vez ao seu processo de criação e, de certa forma, antecipa também o próximo poema de seu livro, “Casablanca”. Inclusive, como veremos, esta composição pode ser lida sob a ótica do pensamento de Barthes, pois nela encontramos uma verdadeira “aventura da leitura”, aquela que, segundo o crítico francês, faz nascer o desejo de Escritura no sentido de leitura como produção, como trabalho e, no caso de Ana Cristina Cesar, também como produção-em-diálogo.

“Casablanca” pode ser considerado um poema exemplar na obra de Ana C. daquilo que chamamos de produção-em-diálogo. Não podemos deixar de observar a relação intertextual que existe entre tal poema com “Rua de São Bento”, de Mário de Andrade. O que nos parece importante aqui é analisar como a poeta constrói esta relação ao mesmo tempo em que afirma a sua palavra no diálogo com o outro.

Partiremos, então, da confrontação dos dois poemas, para analisar quais são as estratégias utilizadas pela poeta para afirmar a sua voz, a sua palavra na releitura criativa do poema de Mário:

Rua de São Bento

Triângulo.

Há navios de vela para mais naufrágios!
E os cantares da uíara rua de São Bento...

Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,
As minhas delícias das asfixias da alma!

Há leilão. Há feira de carnes brancas. Pobres arrozais!
Pobres brisas sem pelúcias lisas a alisar!
A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...

Não tenho navios de vela para mais naufrágios!
Faltam-me as forças! Falta-me o ar!
Mas qual! Não há sequer um porto morto!
“Can you dance the tarantella” – “Ach! ya”.
São as califórnia duma vida milionária
numa cidade arlequinal...

O Clube Comercial... A Padaria Espiritual...
Mas a desilusão dos sombrais amorosos
Põe “majoration temporaire”, 100% nt!...

Minha Loucura, acalma-te!
Veste o “water-proof” dos também!
Nem chegarás tão cedo
à fábrica de tecidos dos teus êxtases;
telefone: Além, 3991...

Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,
vê, lá nos muitos-ao-longes do horizonte
a sua chaminé de céu azul!

Casablanca

Te acalma, minha loucura!
Vestes galochas nos teus cílios tontos habitados!
Este som de serra de afiar as facas
não chegará nem perto do teu canteiro de taquicardias...

Estas molas a gemer no quarto ao lado
 Roberto Carlos a gemer nas curvas da Bahia
 O cheiro inebriante dos cabelos na fila em frente ao cinema...
 As chaminés espumam pros meus olhos
 As hélices do adeus despertam pros meus olhos
 Os tamancos e os sinos me acordam depressa na madrugada
 feita de binóculos de gávea
 e chuveirinhos de bidê que escuto rígida nos lençóis de pano
 (*Cenas de abril*, 1999a, p. 90)

No poema “Casablanca”, Ana Cristina constrói toda uma relação de diálogo com o poema de Mário de Andrade. Nos dois poemas, o que está em jogo é a relação do sujeito com a cidade moderna, com seus ruídos, barulhos e múltiplos acontecimentos. Se no poema de Mário há uma espécie de exaltação ou reverência à vida multifacetada da cidade grande pelo sujeito que passeia pelas ruas e pelos espaços, no poema de Ana Cristina o tom parece ser outro. Na poesia de Mário, a relação entre o sujeito e a realidade que o circunda é criada e pontuada por frases exclamativas que revelam tensão, choque, euforia e sentimentos contraditórios. Essa tensão cresce a ponto de o sujeito poético exclamar: “Minha loucura, acalma-te!”. Pois é justamente deste verso que parte o poema de Ana e que se instaura o diálogo entre os dois poemas. No verso de Ana, entretanto, a frase é invertida e assume um tom mais coloquial, mais íntimo (“Te acalma, minha loucura!”), o que denota não apenas a mudança de tom, como também a mudança de espaço e de tempo. O sujeito poético em Ana fala de outro tempo, de outra cidade e talvez de outra forma de loucura. Mesmo que o ritmo do poema ainda lembre o de Mário, o tom é outro.

Em “Casablanca” não há exatamente uma exaltação do espaço urbano; no poema, o sujeito não recria a pulsação da cidade ao passear por ela. Em Ana Cristina, o sujeito recria a pulsação do corpo ao ouvir os ruídos, ao sentir os odores e perfumes da cidade que parecem vir de longe na leitura do poema de Mário. “Te acalma, minha loucura!/Veste galocha nos teus cílios tontos e habitados!/Este som de afiar as facas/não chegará nem perto do teu canteiro de taquicardias...” Se no poema de Mário havia choque, euforia e sentimentos contraditórios, no poema de Ana, o sujeito é sacudido pelas lembranças que os ruídos e odores da cidade provocam no seu corpo através de

seus sentidos. Na construção do poema, uma série de imagens é evocada, e o erotismo e o desejo estão presentes na linguagem de tal poema: “Estas molas a gemer no quarto ao lado/Roberto Carlos a gemer nas curvas da Bahia/O cheiro inebriante dos cabelos na fila em frente no cinema...”. Ao mesmo tempo, há o diálogo constante com o poema de Mário, versos que são assimilados e recriados na composição do poema de Ana C.: “As chaminés espumam pros meus olhos”. Os versos são escritos em diálogo com os de Mário, mas há toda uma erotização e desejo na escrita poética de Ana Cristina Cesar: “As hélices do adeus despertam pros meus olhos/ Os tamancos e os sinos me acordam depressa na madrugada/feita de binóculos de gávea/e chuveirinhos de bidê que escuto rígida nos lençóis de pano”.

A partir de nossas análises, é possível retomar o pensamento de Barthes e de Blanchot a respeito da leitura e da escrita. “Casablanca” é um poema que parece ter nascido de uma leitura desejante, no sentido indicado por Barthes. O sujeito-leitor, na intimidade do mundo, deportado para um mundo imaginário, entrega-se ao prazer da leitura de forma erótico-amorosa. Em tal leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, modificando e desfigurando o corpo do sujeito. Deste processo surge, então, a grande “aventura da leitura” que seria a da escritura. O produto consumido é devolvido como produção, em forma de escritura, em forma de texto, de poema. É uma verdadeira experiência de escrita – no sentido que Blanchot dá a essa palavra – na qual as lembranças (ou os sentidos) esquecidas no silêncio de uma profunda metamorfose fazem nascer as palavras do verso.

Maria Lúcia de Barros Camargo³⁵ trabalha com a possibilidade de diálogo não apenas em relação ao poema de Mário, mas também com o filme *Casablanca*, de Michael Curtiz, já que tanto o poema quanto o filme, segundo ela, são feitos de várias citações. Concordamos com as hipóteses levantadas pela autora mesmo que nossas análises em alguns pontos tomem rumos bastante diferentes. Nesse sentido, acreditamos que Ana Cristina Cesar, na relação que constrói entre seu poema e o de Mário de Andrade, realiza uma verdadeira aventura da leitura. Em tal aventura a poeta não apenas dialoga com a voz do outro, mas afirma a sua própria voz na relação com o outro. Aliás, o poema “Casablanca” parece nascer não apenas da leitura como aventura, mas

³⁵ Camargo, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Argos: Chapecó, 2003.

principalmente da leitura que possibilita uma aventura pelo mundo da escrita. Lembremos, entretanto, como vimos em Rabaté, que o poeta é aquele que faz da experiência o sacrifício de seu eu pessoal para o nascimento da voz poética.

O próximo poema a ser analisado leva o título de “Instruções de bordo”. Vejamos então o poema:

Instruções de bordo

(para você, A. C., temerosa, rosa, azul-celeste)

Pirataria em pleno ar.
A faca nas costelas da aeromoça.
Flocos despencando pelos cantos dos
lábios e casquinhas que suguei atrás
da porta.
Ser greta,
o garbo,
a eterna liu-chiang dos postais vermelhos.
Latejar os túneis lua azul celestial azul.
Degolar, atemorizar, apertar
o cinto, o senso, a mancha
roxa na coxa: calores lunares,
copas de champã, charutos úmidos de
licores chineses nas alturas.
Metálico torpor na barriga
da baleia.
Da cabine o profeta feio,
de bandeja.
Três misses sapatinhos fino alto esmalte nau
dos insensatos supervôos
rasantes ao luar
despetaladamente pelada
Pedalar sem cócegas sem súcubos
incomparável poltrona reclinável.

(*Cenas de abril*, 1999a, p. 94)

Em princípio poderíamos estranhar o título do poema, como em “Primeira lição”, já que ele nos sugere a ideia de instruções objetivas impessoais que recebemos no embarque de uma viagem. No poema, no entanto, as instruções são desconstruídas e elas se apresentam em forma de delírio e fantasia. A desconstrução é realizada desde os primeiros versos. “Pirataria em pleno ar/a faca nas costelas da aeromoça”. Tais versos mais parecem cenas de um filme de ação do que instruções frias e automáticas que recebemos ao embarcar em um voo, inclusive porque pirataria é algo que ocorre no mar, na navegação e não em pleno ar. Nos versos seguintes há um eu que se insinua na cena, mas de forma silenciosa, escondido no final da oração. Se no outro poema o sujeito poético entrava em luta corporal com o corpo do texto, aqui flocos despençam, escapando pelos cantos dos lábios de casquinhas que ele “sugou” atrás da porta de forma escondida. Nos versos que se seguem, uma mudança de tom ocorre no poema: “Ser a greta/o garbo”. Aqui há a referência à atriz Greta Garbo, mas dividida em substantivo feminino e masculino. No *Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa*, o verbete “greta” significa fenda, rachadura, falha; “garbo”, elegância, porte imponente, marcial, distinção, perfeição. Há, assim, uma divisão explícita entre o feminino e o masculino. O feminino pode fazer alusão não apenas à rachadura, falha como ao próprio órgão sexual feminino. De qualquer maneira há algo fendido, que está em falha. Já o masculino liga-se a “imponente”, “distinção”, “perfeição”. Não há, entretanto, uma separação entre os dois termos, pois a divisão não se realiza totalmente no poema: “Ser a greta/ o garbo,/a eterna liu-chiang dos postais vermelhos./Latejar os túneis lua azul celestial azul”. Tais versos parecem remeter à epígrafe³⁶ do poema, que é dedicado, ironicamente, “para você A. C., temerosa, rosa, azul-celeste”. As iniciais do nome de Ana Cristina se associam tanto ao rosa quanto ao azul, ou seja, ela é greta, é garbo – e não apenas uma coisa só.

Questionamento a respeito da própria escrita? O temor estaria relacionado à ação da pirataria no ar de que fala o poema? Afinal, como vimos, Ana elabora seus poemas a partir de poemas de outros autores, “sugando”, muitas vezes escondida, aquilo que

³⁶ Para Gérard Genette (1987), há sempre uma ambigüidade na destinação de uma dedicatória presente num texto, pois ela visa pelo menos dois destinatários: o dedicatório e, também, o leitor – já que se trata de um ato público do qual o leitor é uma espécie de testemunha. Ainda, segundo o autor, “a dedicatória expõe uma relação intelectual ou privada, real ou simbólica e tal exposição está sempre a serviço da obra, como argumento de valorização ou tema de comentário [...] Há ali alguma coisa de fundamentalmente oblíqua, que Proust chamava a ‘linguagem insincera (dos prefácios) e das dedicatórias’ [...] (1987, p. 138, tradução nossa).

alimenta sua poesia. “Degolar, atemorizar/apertar/o cinto, o senso, a mancha/rocha na coxa: calores lunares,/copas de champã, charutos úmidos de/licores chineses nas alturas”. Tais versos são carregados de vários possíveis sentidos. Degolar³⁷, atemorizar e apertar o quê? O cinto? O senso? A mancha roxa na coxa? Aqui, inclusive, poderíamos pensar que a construção foi realizada partindo não apenas do sentido de cada palavra, mas de certa musicalidade que a rima traz ao poema. Em todos os versos as referências ao feminino e ao masculino cruzam-se e se misturam, revelando também certa sensualidade e erotismo. Se antes todas as evidências apontavam para uma pirataria em pleno ar, em um avião, também temos referências ao mar e a navios. Os versos que “revelam”, que cruzam o avião com o navio, são os versos em que surge o profeta Jonas, referência explícita à narrativa bíblica: “Metálico torpor na barriga/da baleia./Da cabine o profeta feio,/de bandeja”. Tais versos nos induzem a fazer primeiro uma relação que no final da leitura é desconstruída. O torpor é na barriga “da baleia” e o profeta feio é entregue “de bandeja”. O avião é comparado à barriga da baleia – estamos em pleno mar – ao mesmo tempo em que o sujeito poético parece ser o profeta feio, profeta que contraria a vontade de Deus. Na sequência do poema, o universo feminino é novamente referido, imagens se misturam em forma de delírio, e várias associações são possíveis: “Três misses sapatinho fino alto esmalte nau/dos insensatos supervôos/rasantes ao luar/despetaladamente/pelada/pedalar³⁸ sem cócegas sem súcubos/incomparável poltrona reclinável”. Há elementos que aludem às iniciais de Ana Cristina e outros que fazem referência a outros poemas seus nos quais o corpo é um elemento importante. Aqui, entretanto, o corpo é fendido, degolado, apertado, até mesmo “despentalado³⁹”. Há um sujeito que pouco se mostra, que se esconde, que “suga” escondido. Há um erotismo vinculado a esse corpo que não define totalmente sua identidade sexual. A escrita roça o corpo, entra em atrito com ele, estabelecendo uma relação erótica com ele, mas sem a consumação dessa relação, pois ela é “sem súcubos”. Ítalo Moriconi ressalta que Ana Cristina opera a desconstrução da ideia convencional de que a identidade do sujeito deva ser definida por uma suposta essência sexual. Assim:

³⁷ Aqui estamos de acordo com Ana Paula Rodrigues Manga (2007, p. 28), quando ela chama a atenção para o fato de que as palavras “degolar” e “atemorizar” são uma forma irônica de brincar com as palavras “decolar” e “aterizar”.

³⁸ “Pedalar sem cócegas” faz referência a outro poema de *Cenas de abril*, “Arpejos”.

³⁹ Poderíamos aqui vincular a expressão “despentaladamente” ao poema “Flores do Mais” que vimos no outro capítulo. Inclusive, a referência a flor, florescimento é recorrente na poesia de Ana Cristina Cesar. Em um dos textos de *Lavas de pelica* encontramos: “gosto de mim, não gosto, gosto, não gosto”. A nosso ver, é possível relacionar essa construção ao jogo “bem-me-quer, mal-me-quer”, que é feito com pétalas de flores.

O que é ser homem? O que é ser mulher? A poesia de Ana quer trabalhar no espaço difícil dessa dúvida, mas não como questão abstrata, e sim como questão *corporificada* num outro regime de subjetividade, que seu texto encena o tempo todo. [...] A identidade se constrói, se desconstrói num processo interminável de negociação e conflito entre masculino e feminino. A identidade é texto, espaço de concretização de uma ambivalência que Ana não quer ou não pode ‘resolver’, ‘superar’, ‘curar’. [...] O texto é corpo. O corpo é texto. Intercambialidade entre texto, corpo, imagem fabricada” (Moriconi, 1996, pp. 107-109).

Em Ana Cristina Cesar há o desejo de que a linguagem do corpo e a do texto estejam em perfeita comunhão, mas como isso não é possível, ela problematiza essa impossibilidade em uma relação feita de facadas, golpes e cisões. Para Annita Costa Malufe, no entanto, não resta mais um lamento, ou um choro pela unidade perdida, mas uma grande liberdade e alegria de poder dizer e inventar tudo, ou seja, criar a realidade que se quiser, já que a realidade do texto é de outra ordem, ou porque justamente o texto é texto. Para ela, é nesse paradoxo que residiria o texto literário, “neste limite em que ele encara seu desejo de ser algo para além das palavras” (2006, p. 50). E completa a crítica: “Trata-se de um texto como afirmação sensual, sensorial, sensível e, ao mesmo tempo, espaço livre em que tudo pode existir (Malufe, 2006, p. 50). Parece importante esta colocação de Malufe para a interpretação dos últimos versos do poema, pois em tais versos parece que há uma libertação do corpo encenada no próprio poema. A poeta se liberta do corpo ao mergulhar na autorreferência poético-textual. Despetaladamente pelada (livre), pedala sem cócegas, sem súcubos (pelo poema), em uma *incomparável* poltrona reclinável: eis a libertação, eis a inscrição do sujeito na experiência da escrita poética. Quem nos ajuda a pensar esta questão é a própria Ana Cristina ao comentar a tradução que faz de um poema de Sylvia Plath⁴⁰:

No poema de Plath a linguagem é algo com valor absoluto. A poeta *encontra* as palavras no caminho. As palavras são o outro lado da realidade, ingovernáveis, ásperas. Será por isso que elas não designam, não colaboram com o autor nem obedecem a ele? A linguagem não está ligada à emoção e há algo de mortífero nela. Não haverá nesta separação um elemento que faz sofrer? Ao contrário de Mallarmé, Sylvia Plath constata que a linguagem é ‘um signo puro que

⁴⁰ Podemos até mesmo pensar que há uma relação entre os dois poemas em alguns de seus versos. Eis o poema “Palavra”, de Plath, traduzido por Ana Cristina: “Golpes/De machado e madeira./E ecos!/Ecos que partem/A galope. [...] A seiva/Jorra como pranto, como/Água lutando/Para repor seu espelho/Sobre rocha [...] Que cai e rola/Crânio branco/Comido pelas ervas./Anos depois, na estrada./Encontro [...] Essas palavras secas e sem rédeas,/bater de cascos incansável./Enquanto/Do fundo do poço, estrelas fixas/Decidem uma vida”.

deixou de designar as coisas’, afirmação essa que sugere um certo tipo de loucura. [...] O poema *Words*, de Sylvia Plath, pode ser considerado como uma obra ‘fechada’ ou hermética, que exige decifração ‘interna’. Sua estrutura é ‘aberta’, mas apesar disso o leitor precisa desvendar o poema, que é sintético e denso. Não é repetitivo, mas desenvolve associações e conexões implícitas. [...] É basicamente um poema de imagens e não de raciocínio. Suas imagens são complexas e contraditórias, podendo ser vistas como uma construção de oposições: ação/reação, ativo/passivo, morto/vivo, animado/inanimado, móvel/fixo, linguagem/vida. É certamente um poema [...] moderno, visto que implica uma crítica do significado, talvez a destruição do significado – mas não no sentido metalingüístico. (Cesar, 1999b, pp. 418-419).

Há vários sentidos possíveis para a análise dos versos do poema. Assim, o poema “Instruções de bordo” é mais uma forma de a poeta nos introduzir no seu universo de criação. Não podemos esquecer que o poema que abre *Cenas de abril*, como vimos, convoca o leitor desde o primeiro instante a mergulhar no espaço poético da autora – que é apresentando em cada um dos poemas de seu livro. Como sempre, parece-nos que nenhuma das análises é excludente e que Ana cria com a linguagem várias possibilidades de sentido. As pistas são muitas e cabe a nós interpretar e principalmente criar relações a partir delas. Aliás, tal possibilidade também parece fazer parte das instruções de bordo da “Nau dos insensatos supervôos”. Após “Instruções de Bordo” temos o poema “Enciclopédia”:

Hácate ou Hécata, em gr. Hekáté. Mit. gr.
 Divindade lunar e marinha, de tríplice
 forma (muitas vezes com três cabeças e
 três corpos). Era uma deusa órfica,
 parece que originária da Trácia. Enviava
 aos homens os terrores noturnos, os fantasmas
 e os espectros. Os romanos a veneravam
 como deusa da magia infernal.
 (*Cenas de abril*, 1999a, p. 95)

Em “Enciclopédia” Ana C. realiza uma desconstrução semelhante à que vimos em “Primeira Lição”. Nos versos do poema encontramos a descrição, que parece ter sido tirada de uma enciclopédia (como alude o título do poema), de uma divindade greco-romana. Apesar de não haver nenhuma marca de pessoalidade no poema, há pequenos traços que fazem lembrar o gênero “ligeiro” apresentado em “Primeira lição”. Pequenos traços e marcas de um sujeito na experiência do verso desconstroem a

possibilidade de se tratar de um texto extraído de uma enciclopédia: “Uma divindade lunar e marinha de *tríplice* forma”; “Era uma deusa órfica *parece* que originária da Trácia” (grifo nosso). Tais construções, ao mesmo tempo em que destituem o poder da informação contida nos enunciados, denunciam a inscrição de um sujeito nos versos. A inscrição lírica é sustentada por estas pequenas marcas que lemos no poema. Em dicionários e enciclopédias mitológicas⁴¹, *Hécate* pode ser definida como uma divindade tripla (lunar, infernal e marinha) que, nas noites de lua nova, aparecia diante dos viajantes, enviando a eles terrores noturnos e aparições de fantasmas e espectros – os marinheiros a consideravam sua deusa e pediam-lhe para lhes assegurar boas travessias. Como podemos ver, há uma relação clara sendo construída entre o mito e a poesia lírica que Ana constrói em seu livro: uma poesia marinha, lunar e órfica? Mais uma vez, então, temos um poema que tece e elabora uma definição de lirismo na poesia de Ana Cristina Cesar. Trata-se aqui de poetizar, recurso que vimos em outros poemas, textos que a princípio nada têm de lírico, mas que tratam mesmo assim do lirismo, como a poeta afirmou em entrevista:

Porque, em poesia, você pode dizer tudo. Você pode dizer assim: ‘Isto que eu estou escrevendo não é um poema’. Você pode escrever isso num poema. Da mesma maneira, você pode dizer: ‘Isto que eu estou escrevendo não é um poema, isso que estou escrevendo é a revolução’. Mesmo que não seja literalmente, o poema é o espaço onde você inventa tudo, onde você pode dizer tudo. De repente eu digo “isto, aquilo é um livro; isso aqui sou eu; eu caio nos teus braços⁴², eu estou a teus pés, leitor. Isso representa, digamos, o escancaramento do desejo. Todo texto desejaria não ser texto (Cesar, 1999b, pp. 265-266).

O próximo poema a ser analisado, “Nada, esta espuma”, pode ser considerado mais um fio importante na tessitura do projeto poético de Ana C. Tal importância reside não apenas no fato de ser um poema que suscita inúmeras possibilidades de interpretação, mas também porque ele nos permitirá, mais tarde, realizar a retomada do primeiro capítulo deste trabalho, no qual situamos o projeto poético de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Na análise deste, como dos quatro próximos poemas, iremos, pensar a relação possível que se estabelece entre a poesia de Ana Cristina e a dos três

⁴¹ MCLEAN, Adam. *A deusa tríplice*: em busca do feminino arquetípico. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 81.

⁴² Quando Ana fala a respeito de que todo texto desejaria não ser texto ela está se referindo ao poema de Walt Whitman, *Leaves of Grass* (Folhas de Relva), que está presente em um de seus poemas em *Luvas de pelica*. Como vimos tanto na análise de seus poemas como nas análises de outros pesquisadores de sua poesia, esta é uma questão importante na obra de Ana Cristina Cesar.

poetas líricos do século XIX. Por esse motivo, apresentamos aqui também a tradução do poema de Mallarmé para que possamos, depois, trabalhar com algumas relações possíveis. Primeiro, entretanto, partiremos do poema de Ana C.

Nada, esta espuma

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 armadura deste barco
 quero tanto os seios da sereia.
 (*Cenas de abril*, 1999a, p. 97)

Brinde⁴³

Nada, esta espuma, virgem verso
 A não designar mais que a copa;
 Ao longe se afoga uma tropa
 De sereias vária ao inverso.
 Navegamos, ó meus fraternos
 Amigos, eu já sobre popa
 A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto.
 Sem medo ao jogo do mar alto,
 Para erguer, de pé, este brinde

Solitude, recife, estrela
 A não importa o que há no fim de
 Um branco afã de nossa vela.

⁴³ “Salut. Rien, cette écume, vierge vers/À ne désigner que la coupe;/Telle loin se noie une troupe/De sirènes mainte à l'envers. [...] Nous naviguons,/ô mes divers/Amis, moi déjà sur la poupe/Vous l'avant fastueux qui coupe/Le flot de foudres et d'hivers; [...]Une ivresse belle m'engage/Sans craindre même son tangage/De porter debout ce salut [...] Solitude, récif, étoile/À n'importe ce qui valut/Le blanc souci de notre toile.” Tradução de Augusto de Campos. Voltaremos a comentar a tradução deste poema, já que, como vimos, Ana Cristina em seu artigo sobre tradução (já citado no trabalho) faz alusão a esta tradução especificamente.

Em “Nada, esta espuma”, há de forma explícita um questionamento a respeito da escrita poética. Tal questionamento, entretanto, é difuso, o que impossibilita uma interpretação clara. A riqueza do poema, neste caso, também reside nesta dificuldade de interpretação. Há uma ambiguidade instaurada nestes versos pela construção nele realizada. “Por afrontamento do desejo/insisto na maldade de escrever”: o sujeito do poema insiste em escrever para afrontar o seu desejo ou escreve por ter seu desejo afrontado? A maldade de escrever aqui diz respeito ao ato de escrever, de um sujeito que deseja escrever de forma maldosa, para ferir, afrontar, enganar, seduzir, ou diz respeito à maldade no sentido de culpa, raiva? Por ter seu desejo afrontado escreve de forma ferida uma escrita que fere? De qualquer forma, parece que o desejo de escrever é algo que exige, que é acompanhado de certo sofrimento, *que faz sofrer*. Os próximos versos ampliam ainda mais essa ambiguidade: “mas não sei se a deusa sobe à superfície/ou apenas me castiga com seus uivos”. Facilmente constatamos que tais versos não tornam os outros mais claros, pois novamente há duas possibilidades interpretativas que, somadas à ambiguidade dos primeiros versos, multiplica ainda mais a ambiguidade do conjunto do poema. Há, na elaboração dos versos, a construção de uma dúvida a respeito do que está sendo escrito. O fato de a deusa subir a superfície parece estar ligado à aprovação e à afirmação (atração) daquilo que é escrito; castigar com seus uivos como punição, à insistência do sujeito na maldade de escrever – ou de escrever mal, de maneira sofrível, de forma insistente. No poema anterior, havia a deusa órfica, Hécade – divindade lunar, infernal e marítima – e aqui poderíamos pensar no entrelaçamento da figura da deusa com a do próprio sujeito poético, que ao escrever pode ou não evocar a deusa. Subir à superfície seria a realização plena da escrita e do canto, e os uivos simbolizariam ruídos do próprio canto ou da escrita mal realizada. Nos versos finais, abre-se novamente outra possibilidade de leitura, mesmo que ainda problemática: “Da amurada deste barco/quero tanto os seios da sereia”. O sujeito poético se distancia, cria um afastamento – construído também pela pontuação entre os versos – e, na amurada do barco, diz querer os seios da sereia e não o canto dela. Sabemos que, na mitologia, o canto das sereias (em forma de ruído) atraía os navegadores, fazendo com que seus navios naufragassem e desaparecessem no mar. No poema, os uivos estão relacionados a castigo e não a encantamento, à deusa e não à sereia. O que podemos afirmar é que o desejo relacionado com a escrita permeia todo o poema: a escrita como desejo de afrontar (de afrontar até mesmo o próprio desejo), o desejo pelos seios da sereia. Neste desejo pelo seio da sereia não haveria o desejo de

sugar o canto para não correr o risco de naufragar e, assim, no silêncio delas⁴⁴, poder ouvir seu próprio canto?

Blanchot faz uma importante reflexão a respeito do mito das sereias, que será retomada mais tarde por Foucault. Tais reflexões são importantes para nossas análises. Em o *Canto das Sereias*, o crítico francês aponta que as sereias cantam de uma forma que não satisfaz, mas é esse canto imperfeito – “que não passava de um canto ainda por vir” (Blanchot, 2005, p. 03) – que conduz o navegante em direção ao espaço onde o verdadeiro canto de fato começa. Tal região “de fonte e de origem”, entretanto, é um lugar vazio de canto e quem dele se aproxima só pode desaparecer. Blanchot se pergunta em que consiste o defeito desse canto e por que ele é tão poderoso. Segundo o autor, tal canto é ao mesmo tempo inumano – já que se parece a um ruído – e familiar, pois reproduz o canto habitual humano. Os homens que morreram atraídos por ele foram levados a isso por um desespero muito próximo do deslumbramento de ouvir nele o seu próprio canto, por reconhecer nele algo de maravilhoso, simples, comum e real como em seu canto. Havia algo nesse canto real que fazia os homens reconhecerem nele o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer. O autor lembra-nos que tal canto se destinava a navegadores e que o canto em si era também uma navegação. Diz ele que aqueles que se aproximaram do objetivo dessa navegação apenas chegaram perto e morreram por impaciência – por terem prematuramente afirmado “é aqui; aqui lançarei a âncora” (Blanchot, 2005, p. 04) –, ou, pelo contrário, chegaram tarde demais e o objetivo já tinha sido ultrapassado. Para Blanchot, o encantamento, “por uma promessa enigmática”, expõe os homens a serem infiéis a si próprios, ao canto humano e até mesmo à essência do canto, o que desperta o desejo de um “além maravilhoso”, e esse além só representa um deserto, “como se a região-mãe da música fosse o único lugar totalmente privado de música, um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como o ruído, barrasse, naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto” (2005, p. 05). Pergunta-se, então, o crítico: “Havia, pois, um princípio malévolo naquele convite às profundezas?”. Ou ainda: “Seriam as sereias, [...] apenas vozes falsas que não

⁴⁴ Isto nos lembra o conto de Franz Kafka, *O silêncio das Sereias*, em que o narrador afirma: “As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do silêncio certamente não. Contra o sentimento de ter vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante – que tudo arrasta consigo – não há na terra o que resista”. KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: *Narrativas do espólio*. Tradução e pós-fácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 104-106.

deviam ser ouvidas, o engano e a sedução aos quais somente resistiam os seres desleais e astutos?” (2005, p. 05). Para o crítico francês, entre os homens sempre houve um esforço pouco nobre para desacreditar as Sereias, acusando-as de mentira; mentirosas quando cantavam, enganadoras quando suspiravam e fictícias quando eram tocadas, enfim, “[...]inexistentes, de uma inexistência pueril que o bom senso de Ulisses é suficiente para exterminar” (2005, p. 05).

Para o autor, Ulisses vence as sereias através da astúcia, da teimosia e da prudência – “que lhe permitiu gozar do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as consequências” (Blanchot, 2005, p. 05); entretanto, ele não saiu ileso. Elas o atraíram para onde ele não queria cair; elas o empenharam “naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa, o canto não mais imediato mas contado, assim tornado aparentemente inofensivo, ode transformada em episódio” (2005, p. 6). As sereias com seu canto abismal, que leva tudo ao desaparecimento, abrem para Ulisses a possibilidade de compor a ode, que é o único canto que permanecerá. Da astúcia de Ulisses, que combate os deuses com armas humanas, nasce então o romance (*roman*). O romance, nesse sentido, nada mais é que a história da navegação prévia, aquela que leva Ulisses até o ponto de encontro, aquela que fala do percurso percorrido e não do destino final.

Para Blanchot, no entanto, é a narrativa (*récit*) que falará do encontro com as sereias. Conforme ele, a narrativa nasce justamente onde o romance falha – “a narrativa começa onde o romance não vai, mas para onde conduz, por suas recusas e sua rica negligência” (Blanchot, 2005, p. 07). A narrativa, então, não é o relato de um evento, mas é o próprio evento: “Essa é uma das estranhezas, ou melhor, das pretensões da narrativa. Ela só ‘narra’ a si mesma [...]” (2005, p. 09). O autor afirma que Ulisses ao ouvir o canto das sereias se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real “em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo” (2005, p. 09). O autor, ao comparar Ulisses e Achab, personagem de Melville, diz que Ulisses se manteve firme no seu propósito, ficando no limite, no intervalo entre o real e o imaginário, que o canto das sereias justamente o convidava para percorrer. Ulisses se recusou à metamorfose na qual Achab penetrou e desapareceu. Blanchot diz que a narrativa está ligada à metamorfose à que Ulisses e Achab aludem: “A ação que ela presentifica é a da metamorfose” (2005, p.

11). Se aquilo que faz avançar o romance é o tempo cotidiano, coletivo ou pessoal, para o autor, a narrativa tem aquele *outro* tempo, aquela outra navegação, que é justamente a passagem do canto real ao canto imaginário, “aquele movimento que faz com que o canto real se torne, pouco a pouco, embora imediatamente (e este ‘pouco a pouco, embora imediatamente’ é o próprio tempo da metamorfose), imaginário”, ou seja, “canto enigmático que está sempre à distância e que designa essa distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como o ponto onde cantar deixará de ser um logro” (2005, p. 11). Para o crítico francês, é esse espaço que a narrativa quer percorrer, e o que move a narrativa é a transformação exigida pela plenitude vazia desse espaço, que transforma profundamente não apenas aquele que escreve, mas, na mesma medida, a própria narrativa e tudo o que nela está em jogo, o que faz com que, nela, “[...] num certo sentido, nada aconteça, exceto essa própria passagem” (Blanchot, 2005, p. 12).

Na esteira de Blanchot, em *O pensamento do exterior*, Foucault realiza também uma reflexão a respeito do assunto. Para ele, “as sereias são a forma inapreensível e proibida da voz sedutora. Em seu todo elas são apenas canto. Simples sulco prateado no mar, oco da onda, grota aberta entre rochedos, praia da brancura [...]”. Daí a pergunta do autor: “[...] O que são elas, em seu próprio ser, senão o puro apelo, o vazio feliz da escuta, da atenção, do convite à pausa?” (2006, p. 234). Para Foucault, sua música é o contrário de um hino, pois nenhuma presença cintila em suas palavras imortais. Em sua melodia, como Blanchot já apontava, há somente a promessa de um canto futuro: “Aquilo com que elas seduzem não é tanto o que fazem ouvir, mas o que brilha no longínquo de suas palavras, o futuro do que elas estão dizendo. Seu fascínio não nasce do canto atual, mas do que ele se propõe a ser” (Foucault, 2006, p. 234). Para Foucault, o que elas prometem cantar para Ulisses é o passado de suas próprias proezas transformadas para o futuro em poemas. Por isso, “o canto não passa de encantamento do canto, mas ele não promete ao herói nada mais do que o duplo daquilo que ele viveu, conheceu, sofreu, nada além do que ele próprio é. Promessa ao mesmo tempo falaciosa e verídica” (2006, p. 324). Falaciosa, pois todos aqueles que se deixarem seduzir por elas encontrarão a morte; verídica, pois é justamente através da morte que o canto poderá se elevar e contar a aventura dos heróis. Ao mesmo tempo, “para que nasça a narrativa que não morrerá é preciso estar à escuta”, permanecer ao pé do mastro de pés e mãos atados, “sofrer todo o sofrimento permanecendo no limiar do abismo que atrai, e

se reencontrar finalmente além do canto, como se tivesse atravessado a morte, para restituí-la em uma segunda linguagem” (2006, p. 234) – aquela da ode.

Para Foucault, Eurídice é parente próxima das Sereias – apesar de parecer oposta a elas –, pois “como estas só cantam um futuro de um canto, Eurídice só mostra a promessa de um rosto” (Foucault, 2006, p. 235). O canto de Orfeu é capaz de seduzir, de fazer adormecer a morte, ou seja, é um canto da vida. Ao mesmo tempo, ele não resiste ao encanto de Eurídice e com isso faz dela sua própria vítima. Para Foucault, Orfeu na rota de seu retorno devia estar tão acorrentado quanto Ulisses para não sucumbir ao desejo de olhar para trás. De qualquer forma, para os dois a voz foi liberada: para Ulisses, como a salvação, “a possibilidade de narrar sua maravilhosa aventura” (2006, p. 235) e, para Orfeu, “com a perda absoluta, o lamento que não terá fim” (2006, p. 235). Segundo Foucault, no entanto, sob o relato triunfante de Ulisses é possível que reine “a queixa inaudível de não ter escutado melhor e por mais tempo, de não ter mergulhado na direção da voz admirável em que o canto fosse talvez se consumir” (2006, p. 235). Já sob os lamentos de Orfeu “emerge a glória de ter visto, nada menos que por um instante, o rosto inacessível, no momento mesmo em que ele se desviava e entrava na noite: hino à claridade sem nome e sem lugar” (2006, p. 235). O olhar de Orfeu recebeu, então, a mortal potência que cantava na voz das sereias. Para Foucault, prestar atenção na voz prateada das sereias ou se voltar para o rosto proibido que já está oculto não é apenas ultrapassar a lei para afrontar a morte nem somente abandonar o mundo e a distração da aparência, mas é “sentir subitamente crescer em si o deserto do outro lado do qual [...] reluz uma linguagem sem sujeito determinável, uma lei sem deus, um pronome pessoal sem personagem, um rosto sem expressão e sem olhos, um outro que é o mesmo”. Ou ainda, “o exterior vazio da atração é talvez idêntico àquele, muito próximo, do duplo” (2006, p. 237). Para o autor, esse duplo, na verdade, não é um interlocutor privilegiado, mas o limite sem nome contra o qual vem se chocar a linguagem. Limite este que nada tem de positivo, pois ele é o abismo na direção do qual a linguagem não cessa de se perder, “mas para retornar idêntica a si mesma, como eco de um outro discurso dizendo a mesma coisa, de um mesmo discurso dizendo outra coisa” (2006, pp. 238-239). Para Foucault, entretanto, ainda não é esta a experiência que faz com que alguns se percam para se reencontrar. O movimento de atração e a retirada do duplo como companheiro “põem a nu o que precede qualquer palavra, por baixo de qualquer mutismo: o fluxo contínuo de qualquer linguagem (2005,

p. 240). Ou seja, “linguagem que não é falada por ninguém: qualquer sujeito delinea aí apenas uma dobra gramatical” (2006, p. 240), ou ainda, “ela abre um espaço neutro onde nenhuma existência pode se enraizar: desde Mallarmé já se sabe que a palavra é a inexistência manifesta do que ela designa; sabe-se agora que o ser da linguagem é o visível apagamento daquele que fala” (2006, p. 240).

A partir das reflexões dos dois autores podemos fazer algumas considerações importantes a respeito do poema de Ana Cristina. Podemos pensar que o impasse que há no poema, o impasse do próprio sujeito da escrita poética, está muito próximo ao de Ulisses no encontro com as sereias ou, até mesmo, do olhar de Orfeu frente ao rosto inacessível: a possibilidade ou não de ir além, de perder-se ou não e as consequências de tais atos. Como vimos com Blanchot, é o canto imperfeito das sereias que conduz os navegantes em direção ao espaço onde o verdadeiro canto começa, mas tal espaço é um lugar vazio de canto e quem dele se aproxima só pode desaparecer. As incertezas do sujeito poético em relação a sua escrita podem estar próximas daquilo que Blanchot fala a respeito dos que se aproximaram do objetivo da navegação (e também do canto como uma navegação): medo de morrer por impaciência, de lançar a âncora cedo demais ou, pelo contrário, chegar tarde demais e ultrapassar o objetivo. Para o autor, o verdadeiro encontro com o canto abismal das sereias é aquele que instaura um outro tempo, uma outra navegação. É um movimento que faz a passagem do canto real para o canto imaginário através de uma metamorfose que transforma não apenas aquele que escreve, mas, na mesma medida, a própria narrativa e o que está em jogo nela. Esse parece ser o desejo e, ao mesmo tempo, a dúvida que causa sofrimento ao sujeito do poema.

Para Foucault, a promessa do canto das sereias é falaciosa, pois todos os que se deixaram seduzir encontraram a morte; e é também verídica, porque é através da morte que o canto pode se elevar e contar a aventura dos heróis. Conforme o autor, para que nasça a narrativa que não morrerá é preciso estar à escuta, permanecer ao pé do mastro de pés e mãos atados, *sofrer todo o sofrimento* no limiar do abismo e se reencontrar além do canto, como se tivesse atravessado a morte, para restituí-la em uma segunda linguagem. Esta parece ser a indagação do sujeito poético que, no afrontamento do seu desejo, insiste na maldade de escrever, que sofre, padece no processo de sua escrita e que se questiona a respeito dela. Talvez o desejo pelo seio da sereia seja o mesmo gesto radical que consiste, como nos apontou Foucault, em prestar atenção à voz prateada das

sereias ou em voltar-se para o rosto proibido que já está oculto ou, ainda, em querer sugar a “região-mãe”, o lugar totalmente privado de música de que nos fala Blanchot. É sentir nesse contato, no seio oco da sereia, crescer em si o deserto do outro lado do qual reluz uma linguagem sem sujeito determinável, uma lei sem deus (ou deusa), um pronome pessoal sem personagem, um rosto sem expressão e sem olhos. Sugar o oco do seio da sereia é aceitar, então, como o fez Achab, o convite à metamorfose, é mergulhar no abismo da linguagem, linguagem que não é mais falada por ninguém, na que qualquer sujeito delinea apenas uma dobra gramatical. Enfim, é penetrar no espaço neutro aberto pela linguagem onde nenhuma existência pode se enraizar, pois o ser da linguagem é o visível apagamento daquele que fala: *nada, esta espuma*. Eis o encontro com Mallarmé. Eis o encontro com a tropa de sereias ao inverso, aquelas que não cantam, mas que silenciam.

Não podemos deixar de atentar para uma outra possibilidade de análise para o poema: é possível pensar também a identidade do sujeito poético entrelaçado com a imagem da sereia. Ele seria aquele que apresenta o canto do por vir (um canto que é uma navegação), que conduz o navegante em direção ao espaço do verdadeiro canto – que convida aquele que o lê a também desaparecer. O seu canto desperta no leitor o desejo de ir além, de se desprender do mastro, de desatar a corda para se perder naquele canto, na navegação que tal canto o convida a atravessar; atravessar aquele corpo que, ao ser tocado, vira texto, sereia de papel⁴⁵. É um convite “malévolo” (como nos diz Blanchot), que chama às profundezas do imaginário; um canto problemático também para o próprio sujeito, já que ele questiona se a sua escrita, o seu canto, a sua navegação é capaz de cruzar o limite entre o real e o imaginário – o tempo da metamorfose – ou se sua escrita se perde no tempo do romance, naquele tempo do cotidiano coletivo ou pessoal (também das cartas, dos diários e dos cartões-postais). Querer, então, o seio da sereia é querer receber, como diz Foucault, a mortal potência que cantava na voz da sereia: convite à metamorfose. Um “mudo convite”, como dizem os versos de um dos poemas de Ana Cristina Cesar, que será depois apresentado.

O poema de Ana Cristina estabelece, assim, desde o título, relação com o de Mallarmé. Há um diálogo entre os dois poemas, mas tal diálogo não se realiza

⁴⁵ Em *A teus pés* encontramos o seguinte poema sem nome: “A história está completa: widesargasso sea, azul/azul que não me espanta, e canta como uma sereia de papel” (*A teus pés*, 1999a, p. 50).

exatamente entre os versos de um e os versos do outro, mas ele se efetiva muito mais em um sentido crítico sobre a poesia moderna. Em “Nada, esta espuma” a poeta parece questionar sua própria poesia tendo no horizonte a poesia de Mallarmé. Ela “se serve” dos versos do poeta para questionar a sua escrita poética e, no desdobramento de tais questionamentos, ela não apenas ilumina, dá luz a sua poesia e à de Mallarmé, como retoma os questionamentos sobre a poesia lírica da modernidade. A própria autora já deixa claro seu interesse pela poesia do período no mesmo ensaio sobre a tradução do poema de Silvia Plath citado anteriormente:

Percebo [...] que estou escrevendo este ensaio mais como um meio de delimitar meu próprio território do que um ensaio teórico. A questão da “modernidade” torna-se, assim, parte intrínseca do tema.

Salut é, intrinsecamente, um brinde à modernidade. [...] o poema tem realidade em si mesmo – ali, na branca página. Em Mallarmé essa constatação torna-se mais forte do que a idéia referencial, isto é, a crença de que a poesia expressa idéias a respeito do mundo ou de um assunto. Como advento de uma perspectiva moderna, o mundo e o assunto são postos em questão – no que diz respeito à literatura. Aparece, mais claramente do que nunca o problema da linguagem. Quais são seus poderes? Será que a linguagem pode expressar alguma coisa a respeito do mundo e do meu próprio ser? Será que o verso é virgem? Ou será o nada? Ou meramente espuma? (Cesar, 1999b, pp. 413-414).

Tanto na citação a respeito da tradução do poema de Silvia Plath como nesta última sobre o soneto de Mallarmé, podemos observar que o interesse da autora pela poesia moderna está presente não apenas em sua poesia, mas também em seus ensaios críticos. Com isso, podemos retomar o capítulo sobre os poetas líricos do século XIX para pensar as possíveis relações entre a poesia de Ana Cristina Cesar e a de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Pensar como a poeta, em seu projeto poético, dá continuidade ao debate sobre a poesia que surgiu naquele período.

Vimos, a partir das análises apresentadas, que Baudelaire busca a fuga do real através do sonho, da fantasia e da magia da linguagem, ou seja, em sua poesia o processo de desconstrução e decomposição da realidade está na base do ato criativo. Baudelaire busca deformar, decompor e desconstruir a realidade, mas tal processo tem ainda como referência a própria realidade, isto é, ele parte da realidade do mundo empírico para realizar tal desconstrução no poema. Dessa forma, Baudelaire chega a

prever o abismo que existe entre a realidade do mundo e o mundo da linguagem, mas ele apenas pressente esse abismo e não chega a mergulhar totalmente nele. Rimbaud radicaliza ainda mais o processo iniciado por Baudelaire ao eleger a fantasia ditatorial como procedimento de criação. Para Rimbaud, tal ato não consiste mais apenas na destruição de ordens sintáticas e sim na colocação de conteúdos caóticos em frases simplificadas até o primitivismo. Se em Baudelaire era necessário “neutralizar” o coração, em Rimbaud, como vimos, não há coração, “pois eu é outro” e este outro não diz mais respeito ao eu empírico. Em Rimbaud, a realidade que nasce da fantasia ditatorial existe somente na língua, já que o mundo real se rompe pela imposição de um sujeito que não quer receber seus conteúdos, mas impor sua criação. Como Baudelaire, Rimbaud também almeja alcançar a transcendência, mas da mesma forma que aquele, não define o conteúdo de tal transcendência e apenas indica que ela está relacionada ao não usual, ao não real, ao desconhecido como *o outro*. Quando Rimbaud fala da alquimia e da transformação da palavra, ele busca a construção de uma linguagem que não fale mais sobre a ação poética, mas que anuncie tal ação. Da mesma forma que Baudelaire prevê o abismo, mas não chega a mergulhar nele, Rimbaud chega a reconhecer a linguagem como o *outro*, como o desconhecido, mas ainda se impõe como tarefa a destruição da realidade e não a criação desta. Ou seja, mesmo que o poeta rompa com o mundo, que ele construa sua poesia com fragmentos e estilhaços de imagens em busca do desconhecido, ele acredita ainda partir do mundo empírico para realizar tal rompimento, e o desconhecido parece ser, de alguma forma, ainda inacessível.

O grande passo será dado por Mallarmé, quem inaugura um novo tipo de poesia lírica. Mallarmé aperfeiçoa a concepção de fantasia herdada de Baudelaire (e também de Rimbaud) ao dar a ela um fundamento ontológico. O curso de sua criação poética não parte mais do mundo empírico, mas, ao contrário, parte do ontologicamente universal para chegar ao mundo empírico. Em sua poesia não se trata mais de reproduzir a realidade de uma forma idealizadora, mas sim de formá-la, de dar forma à realidade que nasce na linguagem poética. Com vimos, um dos atos fundamentais da poesia de Mallarmé é a transferência do objeto concreto à sua ausência. Em sua poesia, há sempre o aniquilamento dos objetos concretos; ao mesmo tempo, a linguagem confere a esses objetos aniquilados uma existência, mas tal existência se concretiza apenas na linguagem. O poeta entende a poesia como o aniquilamento do objeto concreto, e tal

aniquilamento acontece porque o objeto deve tornar-se, na palavra, ideia pura – ideia essa que apenas pode existir na linguagem.

Assim, para Mallarmé, a poesia é um processo não nas coisas, mas na linguagem, e poetar significa renovar o originário ato criativo da linguagem, ou seja, aquilo que é dito deve dizer sempre o que não foi dito ainda. Na sua poesia, o silêncio penetra justamente pelas coisas caladas, abolidas e por uma linguagem cada vez mais concisa. Se em Baudelaire e Rimbaud o pensamento da insuficiência da linguagem estava ligado a uma transcendência vazia, em Mallarmé, como vimos, tal pensamento está ligado a uma mística do Nada. Para ele, a poesia é o único lugar de encontro entre o ser absoluto (o Nada) e a linguagem. Mallarmé então parece prever o ser da linguagem (o *outro*, o *desconhecido* do qual Rimbaud falava?), e se a transcendência em Baudelaire e Rimbaud era vazia, destituída de conteúdo, em Mallarmé a transcendência é constituída pelo vazio da linguagem.

Vimos na análise dos poemas de Ana Cristina Cesar como a poeta dialoga com a tradição literária e como o questionamento a respeito da linguagem está presente em seus poemas. Como dissemos anteriormente, a poesia de Ana em princípio parece situar-se na contramão da lírica nascida no século XIX, já que muitas vezes sua poesia é construída colada à realidade. Tal relação, no entanto, não tem nada de ingênua, muito pelo contrário. Ela elabora sua poesia a partir de gêneros confessionais e autobiográficos justamente para mostrar que a impossível unidade entre o eu do poeta e o sujeito da experiência poética, entre mundo empírico e mundo do poema ocorre em qualquer gênero poético e literário. Para Ana Cristina, a linguagem cria, produz realidade, e ela trabalha ironicamente os gêneros textuais considerados os mais próximos da confissão e da biografia para mostrar que a realidade, o mundo empírico sempre fica de fora da criação poética. Na sua prática textual, dá-se um encontro às avessas com o pensamento de Mallarmé. É como se ela fizesse uma pequena inversão de caminho, mas partindo também da linguagem. Se em Mallarmé os objetos são aniquilados e a sua presença no verso se dá pela sua ausência, em Ana Cristina podemos dizer que a ausência é sustentada justamente pela presença da palavra, pelos signos no poema. Ana Cristina Cesar constrói uma poesia que, muitas vezes, parece falar ao pé do ouvido, mas para mostrar que a intimidade comunicativa é algo impossível mesmo na pretensa confissão ou autobiografia, isto é, o que é afirmado no poema é sempre a

linguagem poética. Eis a forma escolhida por ela para dar continuidade ao debate sobre a poesia moderna; eis o salto que Ana dá em seu projeto poético. Esta é a forma escolhida pela poeta para tensionar, para atrair e perturbar o leitor desavisado que procura em sua obra uma lírica de confissão ou um diário de situações particulares. Ela não busca em seu projeto poético atingir qualquer tipo de transcendência, pois sabe que parte do vazio da linguagem, que os signos são signos puros que nada designam e que a presença deles no poema é o que garante a ausência mesma dos objetos – *simulacro de uma solidão*, como alude o título de um de seus poemas-textos analisados.

Ao escrever sobre a tradução do poema de Sylvia Plath e sobre o poema de Mallarmé, Ana não deixa de situar também a sua poesia: nos seus poemas, a linguagem também é algo com valor absoluto; as palavras também são o outro lado da realidade, ingovernáveis e ásperas. A linguagem também não está ligada à emoção, e há algo de mortífero nela; há nesta separação um elemento que faz sofrer. Da mesma forma, ao contrário de Mallarmé, Ana constata que a linguagem é um signo puro que deixou de designar coisas, e tal afirmação sugere um certo tipo de loucura. Para ela, a modernidade sofre por isso e não há espaço para qualquer tipo de brinde:

E a modernidade sofre, no final de tudo. Não há margem para qualquer tipo de brinde.

Otávio Paz afirma que ‘a atividade poética nasce do desespero diante da impotência da palavra e finaliza como reconhecimento da onipotência do silêncio. [...] Sylvia Plath, por outro lado, fala sobre o nascimento desse desespero (Cesar, 1999b, p. 418).

Para Ana C. a poesia de Sylvia Plath fala sobre o nascimento desse desespero. Talvez possamos dizer que em “Nada, esta espuma” Ana também fale de tal desespero, de tal sofrimento. Ao mesmo tempo, o seu poema anuncia uma liberdade imensa, como coloca Malufe, de poder dizer tudo por ser apenas texto.

Como dissemos anteriormente, acreditamos que, como Baudelaire, Ana Cristina Cesar também constrói e elabora *Cenas de abril* como um todo articulado entre suas partes e que há um plano arquitetônico compondo o livro. A escolha do poema com o título “Anônimo” para vir logo após “Nada, esta espuma” não nos parece casual.

Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo, quem me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco, encontre; esquina de Concentração com Difusão, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta. (*Cenas de abril*, 1999a, p.98)

Um poema que novamente brinca com o desejo, com a sedução, com a atração, com sensações corporais, para nos fazer mergulhar na linguagem textual. Os versos iniciais do poema apontam para uma direção que será desconstruída ao longo do poema – estratégia esta bastante utilizada pela autora –, pois aquilo que parecia ser um encontro no cinema, um bilhete anônimo para um encontro amoroso entre duas pessoas acaba se revelando outra coisa: o movimento de atração para o texto. Um bilhete anônimo, para um leitor anônimo que pode ser qualquer leitor: “já não sei mais quem desejo, quem me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura/inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro/ e a tela não importa”. O convite fica aberto, as pistas para tal encontro são dadas: “A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos/fechados/falo pouco; encontre; esquina de *Concentração/com difusão*, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta” (grifos nossos). O encontro marcado parece ser com o texto “na esquina de concentração com difusão [...] discreta”. Voltando ao título do poema, “anônimo” pode ter vários sentidos, mas todos indicam um certo anonimato: um bilhete anônimo a sujeito anônimo, ou melhor, um convite sedutor a qualquer leitor para a leitura de uma escrita no anonimato. Eis aquele que fala no poema: um ser apagado, desenraizado no espaço neutro da linguagem.

A escolha dos poemas até aqui analisados tem uma razão de ser para nós. Acreditamos que, em cada um deles, Ana introduzia elementos para afirmar o tipo de poesia lírica que é construída no livro. Vimos em cada um dos poemas como o universo – ou o espaço – da poesia de Ana C. era apresentado, como ela trabalhava poeticamente tal universo. Os próximos três poemas parecem ir ao encontro de nossas análises, e a ligação entre eles pelo título nos parece importante. Para nós, os três poemas seguintes,

de certa forma, encerram um momento de criação realizado no livro para, assim, abrir-se para outro momento diferente. Vejamos os três juntos:

Último adeus I

Os navios fazem figuras no ar
 escapam as cores – os faunos.
 Os corpos dos bombeiros bailam
 no brilho dos meus pés.
 Do cais mordo
 impacientemente
 a mão imersa
 nos faróis.
 (*Cenas de abril*, 1999a, p. 99)

Último adeus II

O navio desatraca
 imagino um grande desastre sobre a terra
 as lições levantam vôo,
 agudas
 pânicos felinos debruçados na amurada

 e na deck-chair
 ainda te escuto folhear os últimos poemas
 com metade de um sorriso
 (*Cenas de abril*, 1999a, p. 100)

Último adeus III

Tenho escrito longamente sobre este assunto
 Aizita trás o chá
 Bebericamos na varanda
 Nenhum descontrole na tarde
 intervalo para as folhas caindo das árvores em frente
 que nos entra pela janela
 Não precisamos dizer nada
 O parapeito vaza outra indicação
 seca do presente
 Ouvimos:

outra indicação seca do presente
 Aizita vai ver na folhinha
 pendurada no prego da cozinha
 Acaba o chá
 Acaba a colher de chá
 Longamente
 Eu também, bem, tenho escrito

(*Cenas de abril*, 1999a, p. 101)

Como podemos perceber, os títulos dos poemas indicam a possibilidade de três últimos adeus. Três formas de se dizer adeus? De que se trata exatamente? Os três poemas tratam da criação poética com três enfoques diferentes. No primeiro poema – no primeiro adeus – encontramos a imagem recorrente do navio no ar, no espaço. Nele não há referência a um navio apenas, mas a navios, no plural. Navios que fazem figuras no ar, corpos de bombeiros que bailam não mais no ar, mas agora no brilho dos pés do sujeito do poema. Um sujeito que do cais morde impaciente a mão (a mão que escreve?) que está imersa nos faróis.

No segundo poema – segundo último adeus – há um navio que deasatraca, que finalmente parte, mesmo com a preocupação do sujeito lírico que imagina “um grande desastre sobre a terra” com pânticos felinos ainda debruçados na amurada. Logo após uma pausa, um silêncio, indicado pela mudança de estrofe, surge uma segunda voz, que se confunde com a da primeira, mas que agora se dirige a um tu, com outro tom: “Na deck-chair/ainda te escuto folhear os últimos poemas/com metade de um sorriso”. Aqui não é possível determinar exatamente de que voz se trata. A voz do sujeito lírico parece se misturar com uma outra voz, com um outro tom de voz. A voz do outro, a voz agora do poema? Diálogo com um possível leitor? Novamente recorrendo a Rabaté e a Silviano Santiago, lembramos que a linguagem poética existe em contínua travessia para o outro; que ela nunca exclui o leitor. Podemos dizer, então, que o navio da criação poética finalmente desatraca em busca de seu destino e tem como horizonte, no horizonte do escritor, a sua outra face: o leitor.

O terceiro poema – o terceiro último adeus – não parece ter uma ligação temática com os dois primeiros. Nele, não encontramos mais as imagens de navio,

referências a voos ou embarcações. Nenhuma relação parece se estabelecer entre este e os outros dois poemas. A relação, no entanto, está lá, afirmada logo no primeiro verso: “Tenho escrito longamente sobre este assunto”. Sobre que assunto? Sobre a escrita poética. Só que aqui há uma outra experiência de escrita sendo estabelecida. A difícil experiência de ancorar o navio no espaço, a luta corporal entre sujeito e texto, as lições, as instruções de bordo, os questionamentos do desejo estão presentes no texto em uma outra economia do verso: “Nenhum descontrole na tarde/Intervalo para as folhas caindo da arvore em frente que nos entra pela janela”. Aqui há a experiência da escrita no quase silêncio das palavras encadeadas uma após a outra. “Não precisamos nos dizer nada”. Neste poema, somos convocados agora para a leitura da escrita que se faz, que se traça no instante do verso sem mais lições, nem instruções: “Não precisamos nos dizer nada/O parapeito vaza outra indicação seca do presente/Ouvimos: outra indicação seca do presente”. Aqui o sujeito poético dialoga, toma chá com o possível leitor, que no poema aparece em forma de personagem: Azita. A passagem temporal é marcada pelas folhas que caem das árvores, que se confundem com a folhinha (do calendário?) “pendurada no prego da cozinha” e que antecipam o fim: “Acaba o chá/Acaba a colher de chá/Longamente/Eu também, bem tenho escrito”. O sujeito chama, assim, a atenção para o próprio ato da escrita como começo e fim. O fim do chá, da colher do chá (do instante do traço, da inscrição da palavra) e do sujeito, que é apenas ponto de passagem para que a escrita poética se afirme no silêncio da linguagem. Este é o último adeus possível. Aquele que foi sendo construído em cada um dos poemas que analisamos até agora. Não seria incabível pensar que em cada um dos poemas se dá o encontro com Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé: três momentos de criação, três formas de dizer adeus. O primeiro último adeus chama a atenção para a criação, a mão impaciente daquele que escreve, imersa no farol; o segundo, para a ação: as lições levantam voo, rumam em busca do outro, do desconhecido (e também de um possível leitor); e o terceiro último adeus nos faz finalmente mergulhar na criação do universo poético construído, escrito, no qual o sujeito poético se retira aos poucos para chamar a atenção para o ato da escrita em si, o tempo da metamorfose.

Após estes três poemas, há no livro uma mudança de tom, e surge, então, um outro espaço de criação poética; mais livre, com menos lições e instruções (por mais desconstruídas que fossem elas) e sem grandes explicações. A partir daqui, Ana Cristina irá apresentar poemas em forma de anotações de diários de maneira semelhante ao que

observamos na antologia *26 poetas hoje*⁴⁶. Em *Cenas de abril*, entretanto, alguns poemas em forma de diário contêm um outro ritmo, uma outra construção. Vejamos três exemplos:

18 de fevereiro

Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O irremovível trabalho da redação técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem!

(*Cenas de abril*, 1999a, p. 103)

21 de fevereiro

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular. Chove por detrás. Gatos amarelos circulando ao fundo. Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não. Recebe o afeto que se encerra no meu peito. Me calço decidida onde os gatos fazem que me amam, juvenis, reais. Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno polegar, pagar na caixa, receber na frente. Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso. Belo belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem homem. As cenas mais belas do romance o autor não soube comentar. Não me deixa agora, fera.

(*Cenas de abril*, 1999a, p. 106)

Meia-noite, 16 de junho

Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora. Daqui do meio sinto cara afogueada, mão gelada, ardor dentro do gogó. A matilha de Londres caça minha maldade pueril, cândida sedução que dá e toma e então exige respeito, madame javali. Não suporto perfumes. Vasculho com o nariz o terno dele. Ar de Mía Farrow,

⁴⁶ Inclusive publicando novamente a reunião de pequenos textos agrupados sob o título “Jornal íntimo” que havíamos analisado no outro capítulo (será esse “o jornal na mão” ao qual se faz alusão no poema “Anônimo?”).

translúcida. O horror dos perfumes, dos ciúmes e dos sapatos
 que era gêmea perfeita do ciúme negro brilhando no gogó. As
 noivas que preparei, amadas brancas. Filhas do horror da noite,
 estalando de novas, tontas de buquês. Tão tristes quando
 extermina, doce, insone, meu amor.

(*Cenas de abril*, 1999a, p. 107)

Nestes três poemas, Ana C. novamente desconstrói a ideia de um diário com uma ordenação de datas precisas, com uma sequência de dias ordenados como geralmente se espera de uma escrita desse gênero⁴⁷. Os dias são aleatórios e não supõem uma continuidade. Aliás, os conteúdos de cada um dos poemas são bastante fragmentados. Os diários de Ana C. não tratam de relatos biográficos, de fatos ocorridos no passado, mas sim tratam de reflexão a respeito do labor poético. Se no primeiro ainda encontramos uma certa ordenação de ideias, nos dois outros não é mais possível a realização de uma leitura sem a sensação de um grande estranhamento. Eis a estrutura da segunda parte do livro *Cenas de abril*: a maioria dos textos são caóticos, fragmentados, as referências e os diálogos com outros poetas são construídas de uma outra forma. Por mais que estejam presentes, até mesmo nomeados nos versos (como é o caso de Baudelaire), as referências são mais sutis, são misturadas e mais elaboradas – ainda que muito presentes no texto poético. Nos três poemas, encontramos o questionamento do sujeito poético a respeito da própria escrita, mas o tom é outro; embora o questionamento sobre a escrita ainda “ronde” os poemas (“Gatos amarelos circulando ao fundo”), o tom é mais afirmativo, mesmo que por negações: “Não quero mais a fúria da verdade”; “Não volto às letras que me doem feito uma catástrofe”; ou ainda, “[...] Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem”.

Vejamos agora a análise de um dos poemas. Em “21 de fevereiro” é repleto de citações, apropriações e diálogos com outros poemas e autores. Nesse poema, entretanto, tais elementos são tecidos na escrita de forma diferente, costurados sem grandes indicações e dialogam entre si no poema pelo sujeito que nele se inscreve. Trata-se de sujeito que questiona sua escrita a partir do diálogo com outros poetas que

⁴⁷ Esse processo assemelha-se a “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, que parece uma notícia, mas se trata de um poema. “João era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número./Um noite ele chegou no bar Vinte de Novembro/Bebeu/Cantou/Dançou/Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado”.

se fazem presentes em sua poesia por uma espécie de luta, de embate que trava com essas vozes. Ao mesmo tempo em que há o embate, o poema realiza-se justamente na confluência dessas vozes no texto. Baudelaire e Manuel Bandeira são os poetas mais presentes na rede intertextual que é tecida no poema. A referência a Baudelaire não se dá apenas pelo nome do poeta, mas o universo poético do autor também está presente no tecido do texto. “*Abomino* Baudelaire, querido/mas procuro na vitrina um/modelo brutal” é uma construção que mostra a angústia da influência e a devoção ao poeta em uma só oração. O sujeito poético faz sua inscrição partindo de versos do poema “Recolhimento”⁴⁸, de Baudelaire, que são alterados: “Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não”; retoma com fragmento do hino à bandeira, de Olavo Bilac: “Recebe o afeto que encerra em meu peito”, que parece ser uma homenagem tanto a Bandeira quanto a Baudelaire; e, ainda, os versos do próprio Manuel Bandeira, que também trazem traços da inscrição do sujeito: “Belo, belo”⁴⁹. Tenho tudo o que fere”. Os versos destes dois poetas ecoam em todo o poema e são transformados na voz do sujeito que surge através dessas duas vozes constantes. Ao mesmo tempo em que são os modelos a serem seguidos, “procurados na vitrina”⁵⁰, há um desejo de afirmar a sua voz e sua própria escrita: “Minha dor, me dá a mão. Vem por aqui, *longe deles*. Escuta, querida escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso” (grifos

⁴⁸ “Sê sábia, ó minha Dor, e queda-te mais quieta./Reclamavas a Tarde; eis que ela vem descendo/Sobre a cidade um véu de sombras se projeta,/A alguns trazendo a angústia, a paz a outros trazendo. [...] Enquanto dos mortais a multidão abjeta,/Sob o flagelo do Prazer, algoz horrendo,/Remorsos colhe à festa e sôfrega inquieta,/Dá-me, ó Dor, tua mão; vem por aqui, correndo/ [...]Deles. Vem ver curvarem-se os Anos passados/Nas varandas do céu, em trajes antiquados;/Surgir das águas a Saudade sorridente; [...]O Sol que numa arcada agoniza e se aninha,/E, qual longo sudário a arrastar-se no Oriente./Ouve querida, a doce Noite que caminha.” Tradução de Ivan Junqueira. Vários outros pesquisadores já indicaram a relação de diálogo existente entre estes dois poemas. Aqui reafirmamos a importância de tal diálogo.

⁴⁹ “Belo belo belo,/Tenho tudo quanto quero./[...] Tenho o fogo de constelações extintas há milênios./E o risco brevíssimo – que foi?/passou – de tantas/ estrelas cadentes/ [...] A aurora apaga-se,/E eu guardo as mais puras lágrimas da aurora./[...] O dia vem, e dia adentro/Continuo a possuir o segredo grande da noite./[...] Belo belo belo,/Tenho tudo quanto quero/ [...] Não quero o êxtase nem os tormentos/Não quero o que a terra só dá com trabalho/ [...] As dádivas dos anjos são inaproveitáveis:/Os anjos não compreendem os homens/ [...] Não quero amar,/Não quero ser amado/Não quero combater,/Não quero ser soldado/— Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples.”

⁵⁰ Interessante seria pensar o diálogo que poderia ser estabelecido entre este poema em prosa de Ana C. e a canção “As vitrines” de Chico Buarque. Mesmo que a canção de Chico tenha sido lançada em 1981, dois anos depois do livro de Ana, talvez seja importante pensar na relação de encontro possível entre o poema e a canção pela poesia de Baudelaire. A nosso ver, o poema e a canção de alguma forma podem se relacionar pelo universo poético que evocam e por algumas construções semelhantes: “Eu te vejo sumir por aí/Te avisei que a cidade era um vão/- Dá tua mão/- Olha pra mim/- Não faz assim/- Não vai lá não/Os letrados a te colorir/Embaraçam a minha visão/Eu te vi suspirar de aflição/E sair da sessão, frouxa de rir/Já te vejo brincando, gostando de ser/Tua sombra a se multiplicar/Nos teus olhos também posso ver/As vitrines te vendo passar/Na galeria, cada clarão/É como um dia depois de outro dia/Abrindo um salão/Passas em exposição/Passas sem ver teu vigia/Catando a poesia/Que entornas no chão” (Chico Buarque, 1981).

nossos). A relação de diálogo estabelecida é contraditória, pois há nela o afeto e também o desejo de romper, de inscrever sua própria experiência na escrita dos versos. A tradição literária debruçada sobre o pulso é incorporada e transformada pela mão que escreve. Novamente aqui a escrita está relacionada com a dor, com algo que faz sofrer. Inclusive, o sujeito poético pede a mão à dor, faz o convite para que seja sua companhia. É há um jogo entre “Belo, belo. Tenho tudo o que fere” com “Não me deixe agora, fera”. Quem é a fera? Os poetas ou um possível leitor agora de sua escrita poética? De qualquer forma, o questionamento a respeito da própria escrita poética e o diálogo com outros poetas estão presentes aqui, mas de forma diferente. Há outro tom neste e nos outros dois poemas. Eles são mais diretos, mais decididos: “Me calço decidida onde os gatos fazem que me amam, juvenis, reais”.

Como pudemos ver, Ana Cristina Cesar, em *Cenas de abril*, define e apresenta seu espaço de criação poético, convida o leitor a embarcar em tal espaço – representado pelo navio – e, em cada poema, constrói e define sua poesia. Para Ana Cristina Cesar, o lirismo de sua poesia é construído em todos os tipos de textos, em diálogo com vários outros poetas. Ao mesmo tempo em que Ana C. arquiteta seu universo poético, convidando o leitor a nele adentrar, ela realiza uma série de operações para apresentar a sua concepção de lirismo, de poemas e de escritas líricas. Como veremos na análise dos poemas de *A teus pés*, a fragmentação é cada vez mais presente na construção textual da autora. Da mesma forma que Rimbaud, Ana trabalha cada vez mais com conteúdos caóticos, com frases e versos colados, recortados, misturados feito um baralho de cartas. Tal estratégia é utilizada justamente para desmontar a ideia que temos de escritas confessionais e autobiográficas. A sua poesia em forma de cartas e diários quer justamente discutir a relação entre o mundo literário e o extraliterário, entre a emoção real e a emoção poetizada agora no espaço ficcional do texto. Talvez a chave para uma definição a respeito do gênero poético que Ana Constrói em seus poemas esteja em “Primeira Lição”. Conforme o *Dicionário de termos literários* de Harry Shaw, gênero ligeiro é a

composição literária, sem obediência a uma forma determinada ou a um modelo prescrito, e também conhecida pelos nomes 'ensaio familiar' e 'ensaio pessoal'. São inúmeros os temas possíveis dum ensaio ligeiro e este pode reflectir uma profusão de sentimentos e de estados de espírito. [...] Muito embora os ensaios ligeiros não mostrem pretensões a ensinar ou instruir, isso não quer dizer que os melhores entre eles não sejam estilisticamente cuidados e não impliquem muito mais do que aquilo que aparentam (SHAW, 1982, pp. 277-278).

3.2 *A teus pés*: “é pra você que escreve, é pra você”

O corpo amoroso do deserto

Teu corpo branco e morno
 (que eu deveria dizer sereno)
 é para mim
 suave e doloroso
 como as areias cortantes
 dos desertos.
 Que importa
 que ignores minha sede
 se tua miragem
 é água cristalina.
 E a miragem eu firo com mil línguas
 e cada uma é um pássaro
 a bebê-la.
 Ferroam a minha pele
 escorpiões de fogo e sol
 com seu veneno
 e vejo,
 magoada de desejo,
 os grãos tão leves
 indo embora ao vento.

(Micheline Verunsch, *Geografia íntima do deserto*)

Após *Cenas de abril*, Ana Cristina Cesar lança mais dois livros de forma independente: *Correspondência completa*, também em 1979, e *Luvras de Película*, em 1980. Em 1982, Ana C. publicará, não mais de forma independente, mas por editora, *A teus pés*, volume no qual se encontram reunidos os outros três primeiros livros. O que parece ficar mais evidente em cada um destes últimos livros é a preocupação da poeta com seu interlocutor; o desejo de mobilizar alguém, trabalhando ironicamente a correspondência íntima, a confiança, o segredo das cartas e os já conhecidos diários. *Correspondência completa* é um livro que contém apenas uma carta, um poema-carta como observa Silviano Santiago (1989), que não é endereçada a ninguém especificamente, mas a “My dear”, e que é assinada por Júlia⁵¹. Em *Luvras de pelica* encontramos uma prosa poética em forma de diário íntimo, na qual os limites entre a biografia e ficção são explorados em um nível extremo. Como apontou Flora Süssekind (1985), a chave para esse impasse parece estar no título do livro: em vez de pele, o que temos é luva, luvas de pelica. De qualquer forma, nestes dois livros a poeta explora seu desejo de mobilizar alguém: “a gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas

⁵¹ Em outras correspondências consideradas não ficcionais, a autora também assinará algumas vezes como Ana, Ana C., Júlio, simplesmente como “eu”, ou remeterá a carta sem assinar.

existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro” (1999b, p. 258), diz Ana Cristina Cesar.

Será, assim, em *A teus pés* que Ana C. irá radicalizar, de certa forma, a experiência de escrita dos três livros anteriores: radicaliza a escrita dos diários, das correspondências e radicaliza também a construção do diálogo com um possível leitor. Neste livro encontramos uma escrita cada vez mais caótica e fragmentada de um sujeito que se inscreve entre várias vozes que confluem nos textos poéticos. Um sujeito errático, cambiante, que parece deslizar constantemente na experiência da escrita.

Veremos, na análise de alguns poemas, como se realiza a construção de tal sujeito e de que forma a poeta constrói agora o diálogo com um possível leitor. Vamos ao poema que abre *A teus pés*:

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando
 uma informação difícil. Agora silêncio; silêncio eletrônico,
 produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das
 asas batendo freneticamente.
 Apuro técnico.
 Os canais que só existem no mapa.
 O aspecto moral da experiência.
 Primeiro ato da imaginação.
 Suborno no bordel.
 Eu tenho uma idéia.
 Eu não tenho a menor idéia
 Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.
 Memórias de Copacabana. Santa Clara às 3 da tarde.
 Autobiografia. Não, biografia.
 Mulher.
 Papai Noel e os marcianos.
 Billy the Kid versus Drácula.
 Drácula versus Billy the Kid.
 Muito sentimental.
 Agora pouco sentimental.
 Pensa no seu amor de hoje que sempre dura menos que o seu
 amor de ontem.
 Gertrude: estas são idéias bem comuns.
 Apresenta a jazz-band
 Não, toca blues com ela.
 Esta é a minha vida.
 Atravessa a ponte.

É sempre um pouco tarde.
 Não presta atenção em mim.
 Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio do grande rio.
 Estamos em cima da hora.
 Daydream.
 Quem caça mais o olho um do outro?
 Sou eu que admito vitória.
 Ela que mora conosco então nem se fala.
 Caça, caça.
 E faz passos pesados subindo a escada correndo.
 Outra cena da minha vida.
 Um amigo velho vive em táxis.
 Dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não
 chora.
 Não esqueço mais.
 E a última, eu já te contei?
 É assim.
 Estamos parados.
 Você lê sem parar, eu ouço uma canção.
 Agora estamos em movimento.
 Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três
 barcos colados imóveis no meio.
 Você anda um pouco na frente.
 Penso que sou mais nova do que sou.
 Bem nova.
 Estamos deitados.
 Você acorda correndo.
 Sonhei outra vez com a mesma coisa.
 Estamos pensando.
 Na mesma ordem de coisas.
 Não, não na mesma ordem de coisas.
 É domingo de manhã (não é dia útil às três da tarde).
 Quando a memória está útil.
 Usa.
 Agora é a sua vez. Do you believe in love...?
 Então está.
 Não insisto mais.
 (*A teus pés*, 1999a, p. 35)

Se em *Cenas de abril*, como vimos, havia um poema de apenas dois versos que parecia apresentar o espaço de criação poética da autora, nesse longo poema que abre *A teus pés*, parece haver a apresentação do sujeito de sua poesia emerge entre vozes, ruídos e vários acontecimentos fragmentados – impossibilitando justamente a captura de

tal sujeito. Trata-se de um eu lírico que não pode ser totalmente apreendido, pois ele se inscreve entre os diversos fragmentos que fazem parte de seu texto numa inscrição que aponta justamente para a crise da noção de sujeito, de uma subjetividade pretensamente objetiva, segura e afirmativa. Nesse poema, em meio à trilha sonora de um bordel, vozes “barganham”, negociam, uma informação difícil. Há pausas e silêncios entre os versos (mas aqui o silêncio é eletrônico, produzido pelo sintetizador), que são cheios de lacunas entre uma informação e outra. Há uma estrutura de pêndulo no poema, de um sujeito dividido, que oscila entre ser e não ser, entre se mostrar e se esconder, entre afirmações e negações, entre cativar e confrontar um possível leitor.

Memórias, cenas e sentimentos são evocados pelo sujeito que se define nessa confluência de imagens e de vozes diversas: “Eu tenho uma idéia./Eu não tenho a menor idéia”; “Autobiografia. Não, biografia/Mulher”; “Muito sentimental./Agora pouco sentimental”; “Esta é minha vida”. É entre as várias vozes que habitam o poema, entre as diversas cenas nele *mixadas* no tempo presente do verso que há a inscrição do sujeito na experiência do verso: “Quem caça mais o olho um do outro?/Sou eu que admito vitória/Ela que mora conosco então nem se fala./Caça, caça./E faz passos pesados subindo a escada correndo/Outra cena de minha vida. [...] E a última, já te contei?/É assim./Estamos parados/Você lê sem parar, eu ouço uma canção/Agora estamos em movimento”. É neste burburinho todo, entre tantos *flashes* desconexos entre si, entre pausas e movimentos, que o sujeito se apresenta e parece procurar um interlocutor, um possível leitor a quem ele busca passar a palavra: “Agora é sua vez./Do you believe in love...?/ Então está/Não insisto mais”. Como podemos ver, a busca pelo interlocutor, a busca pelo contato com o outro, com um possível leitor, também parece ser problemática para o sujeito nos poemas. O movimento de atração também parece oscilar e residir na dúvida de um verdadeiro encontro. Ítalo Moriconi parece resumir bem a dualidade existente na obra de Ana Cristina Cesar: “o mais provável é que funcionasse a lógica do pêndulo: entre o afeto e a fuga, entre o excesso de eros e a fobia do contato [...] entre a rua e o quarto (Moriconi, 1996, p. 90).

No próximo poema, Ana Cristina não trabalha com a inserção de outras vozes no corpo do poema, mas ainda há o apelo ao interlocutor, ao seu possível leitor.

O tempo fecha.
 Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
 Mais do que fiel, oh, sou tão presa! Esses mosquitos que não
 largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no
 campo declamando aos metros versos longos e sentidos?
 Ah que estou sentida e portuguesa, e agora que não sou mais, veja,
 sou mais severa e ríspida: agora sou profissional.
 (*A teus pés*, 1999a, p. 38)

Como podemos observar no poema, Ana se refere ironicamente a acontecimentos biográficos, retomando o questionamento já presente no primeiro poema analisado (“Autobiografia. Não Biografia/Mulher”). No poema também encontramos a estrutura do pêndulo, em que o sujeito se define entre as oscilações presentes nos versos. Primeiro, ele afirma: “Sou tão fiel aos acontecimentos biográficos/Mais do que fiel, oh, tão presa!”. No final do poema, entretanto, há uma indagação e uma afirmação que se contradizem, fazendo com que tenhamos que rever todo o poema: “O que faço aqui no campo declamando aos metros longos e sentidos?/Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja,/não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional”. O sujeito oscila o tempo todo, jogando ironicamente com sensações opostas. Assim, o que podemos perceber no poema é um sujeito que se constrói dividido e angustiado pela sombra da subjetividade, pelos dados biográficos, mas que, por outro lado, diz agora ser profissional. Notemos, no entanto, que, no poema, a afirmação de ser severa e ríspida não está ligada a um suposto objetivismo, requisito necessário para ser profissional. No poema “18 de fevereiro”, como vimos na seção sobre *Cenas de abril*, encontramos a mesma relação: “Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem”. Há uma espécie de contradição no que é dito. Tais afirmações contraditórias servem como forma de a poeta provocar ainda mais a discussão a respeito do labor poético. O que seria ser profissional? De qualquer forma, ela, mais uma vez, convoca seu interlocutor ao chamar a atenção para o fato de que agora é profissional.

Podemos observar em vários poemas do livro como essa oscilação do sujeito se faz bastante presente. Retomaremos alguns poemas que já foram citados antes apenas para mostrar esse movimento contraditório do sujeito que busca o diálogo ao mesmo tempo em que o desconstrói, apresentando-se sempre na indefinição, dirigindo-se ao leitor enquanto parece falar de si numa suposta confissão; na verdade, porém, o que é

dito pouco pode ser apreendido, e nenhum mistério é desvendado. Ao contrário, Ana C. desmonta qualquer possibilidade de apreensão de algo. Na verdade, só existe o instante do verso, nada mais que isso (nada, esta espuma?). Vejamos um outro poema – “Sete chaves” – que também é construído pela contradição dos enunciados:

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história
passional, que guardei a sete chaves, e meu coração bate
incompassado entre gaufrettes. Conta mais essa história, me
aconselhas como um marechal-do-ar fazendo alegoria. Estou
tocada pelo fogo. Mais um roman à clé?

Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna.

Nem te conheço.

Então:

É daqui que eu tiro versos, da festa – com arbítrio

silencioso e origem que não confesso – como quem apaga

seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e
as luvas.

(*A teus pés*, 1999a, p. 40)

No poema também há a tentativa do diálogo, do contato com um possível interlocutor, mas o sujeito poético novamente desconstrói tal possibilidade, já que diz que irá contar sua grande história passional que guarda a sete chaves. Em tal poema podemos identificar, mais uma vez, outras vozes ecoando nos versos: “Mais um roman à clé?”/Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna./Nem te conheço”. Assim, novamente a busca pelo diálogo parece ser problemática, feita de negações e desencontros. Não podemos saber quem está dialogando com quem. Há um chá da cinco, há uma festa com várias vozes, uma conversação problemática (podemos dizer uma inscrição também problemática), e o sujeito sai da cena sem contar sua grande história passional depois de, silenciosamente, roubar versos e passar o ponto e as luvas. O mesmo procedimento surge em “Inverno europeu”:

Daqui é mais difícil: país estrangeiro, onde o creme de leite é
desconjunturado e a subjetividade se parece com um roubo
inicial.

Recomendo cautela. Não sou personagem do seu livro e nem
que você queira não me recorta no horizonte teórico da década
passada. Os militantes sensuais passam a bola: depressão
legítima ou charme diante das mulheres inquietas que só elas?

Manifesto: segura a bola; eu de conviva não digo nada e
indiscretíssima descalço as luvas (no máximo), à direita de
quem entra.

(*A teus pés*, 1999a, p. 41)

“Inverno europeu” é um poema que nos parece importante por várias razões. Além de encontrarmos nele novamente a dificuldade de comunicação, a construção de uma identidade problemática, ele nos abre a possibilidade para outro caminho de interpretação. Podemos pensar na própria linguagem como um país estrangeiro. A linguagem é o estrangeiro, o *frio* europeu, onde o creme de leite é desconjunturado (separado, sem união?) e a subjetividade se parece com um roubo inicial. Com isso, o sujeito fala da dificuldade e até mesmo da impossibilidade de nela permanecer. Ele chama a atenção para a necessidade de se ter cautela, pois a sua existência na linguagem não pode ser garantida, ele não pode ocupar o espaço do personagem do livro que é escrito. Na linguagem, ele é sempre um estrangeiro, apenas um conviva, que “no máximo”, descalça as luvas como ponto de passagem. No estrangeiro mundo da linguagem, no frio da palavra, ele se desfaz, como ponto de passagem, e se desconjunta, dessora, feito creme de leite. Segundo Deleuze, o que a literatura produz na língua é uma espécie de língua estrangeira, uma língua que não é “uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro na língua” (2004, p. 15). Diz o autor ainda: “uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem à língua (2004, p. 16). O seguinte poema do livro é “Noite carioca”:

Diálogo de surdos, não: amistoso no frio.

Atravanco na contramão. Suspiros no contrafluxo. Te apresento
a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum
segredo. revisar

(*A teus pés*, 1999a, p. 42)

Em tal poema fica bastante evidente o movimento de pêndulo em todos os versos. Há a busca por um possível leitor, mas o diálogo é de surdos, entre aqueles que não se escutam. Ao mesmo tempo, é um diálogo amistoso no frio (visões e audições no

frio da linguagem?). O sujeito atravança na contramão, e há suspiros no contrafluxo que sustentam mais ainda a dificuldade do diálogo, da comunicação. Nos últimos versos, temos novamente o movimento pendular: somos apresentados a uma mulher discreta que ao mesmo tempo diz não ter segredos. De qualquer forma, não deixa de ser uma apresentação, como diz no poema: “Te apresento a mulher mais discreta do mundo: *essa* que não tem segredos”. Nesse caso, o uso do pronome demonstrativo “essa” indica certa tentativa de aproximação, que desfaz a distância que poderíamos supor existir no poema entre a mulher discreta e aquela que não tem segredos. É o próprio sujeito do poema que se apresenta. Como podemos ver, há aqui o desejo de mobilizar o leitor, de chamar sua atenção, mesmo que a comunicação seja ainda complicada. Retomemos, agora, o poema “Marfim”:

A moça desceu os degraus com um robe monogramado no peito:
 L. M. sobre o coração. Vamos iniciar outra correspondência,
 ela propõe. Você já amou alguém verdadeiramente? Os limites
 do romance realista. Os caminhos do conhecer. A imitação da
 rosa. As aparências desenganam. Estou desenganada. Não
 reconheço você, que é tão quieta, nessa história. Liga amanhã
 outra vez sem falta. Não posso interromper o trabalho agora.
 Gente falando por todos os lados. Palavra que não mexe mais
 no barril de pólvora plantado sobre a torre de marfim.
 (*A teus pés*, 1999a, p. 43)

Como foi dito anteriormente, este poema fala sobre os limites do texto. Encontramos nele várias referências, formulações teóricas misturadas entre citações literárias, diferentes vozes e mais de um foco narrativo. No início do poema, parece que há um narrador distanciado que descreve a cena, mas no processo de leitura do poema o sujeito vai se revelando, mesmo que de forma totalmente oblíqua. Entre um enunciado e outro, entre uma voz e outra, há uma tentativa de comunicação, ainda que, mais uma vez, tal contato seja problemático, rápido, fugidio, mesmo que a ligação não se efetive completamente: “Não posso interromper o trabalho agora./Gente falando por todos os lados/Palavra que não mexe mais/ no barril de pólvora plantado sobre a torre de marfim”. Ao final, novamente versos que oscilam entre a aproximação e o afastamento, já que há a referência a um barril de pólvora (pronto para explodir?) plantado sobre a

torre de marfim⁵², que remete a uma certa atitude de indiferença e distanciamento do poeta em relação ao mundo exterior. De qualquer forma, há as marcas de um sujeito que se inscreve na escrita e que nela se dirige a alguém na busca de um interlocutor. Que leitor é este que o sujeito deseja então mobilizar? Que lugar o leitor ocupa, então, no espaço do poema? Que escrita poética é essa? É a própria Ana Cristina que fala sobre a poesia que produz:

Que texto maluco é esse, que conta e, ao mesmo tempo, não conta, que tem um assunto e, na verdade, não tem um assunto e é diferente do nosso discurso usual, que é diferente da correspondência, que é diferente do diário? Mesmo que eu pegue um diário, como tentei fazer, mesmo que eu pegue um diário e coloque ali como literatura, mesmo assim continua a haver uma história que não pode ser contatada. [...] Ler é meio puxar fios e não decifrar. [...] É uma constelação (1999b, pp. 262-264).

Para podermos pensar tanto no texto quanto no sujeito e no leitor de tal escrita, buscamos apoio em Roland Barthes, autor com quem Ana C. parece dialogar na citação acima. Para Barthes, “[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-preto onde vem se perder toda a identidade, a começar pelo corpo que escreve”. Ou, ainda, “[...] desde que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre esse real [...] produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (1998, p. 65). Com isso, voltamos à discussão a respeito do ser da linguagem, que mencionamos anteriormente, para nos indagar a respeito da autoria nos textos de Ana Cristina Cesar.

Para Barthes, o autor é uma personagem moderna produzida por nossa sociedade que, ao sair da Idade Média, “com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé

⁵² “Expressão metafórica para designar a atitude de indiferença e de distanciamento em que se colocam alguns escritores/artistas, numa recusa ostensiva do mundo exterior. O conceito surge ligado à figura do poeta isolado que contempla comodamente o mundo no refúgio da sua torre de marfim, numa postura aristocrática, egocêntrica e mesmo sonhadora. Alheio às controvérsias que agitam o seu tempo e repudiando o compromisso social, o poeta considera a sua arte o destino supremo que a vida lhe reserva.[...] O conceito de torre de marfim é largamente difundido no século XIX (por Sainte Beuve, por exemplo), no contexto antipositivista de reacção a uma certa tendência romântica para atribuir à arte um fim utilitário. Literariamente, o termo aproxima-se do princípio da arte pela arte, exemplificado no Parnasianismo, que dita os moldes de uma nova estética voltada para a sublimação da beleza. Neste ponto, Baudelaire, entre outros, defende que a poesia não tem outro objectivo senão ela mesma já que a arte é um mundo de perfeição fora deste mundo. O poeta compreende que a realidade é imperceptível aos sentidos e o verdadeiro conhecimento exige, por isso, que desvie o olhar de tudo quanto o rodeia para descer dentro de si, onde mora o ideal desejado. A poesia torna-se, assim, elevação divina da alma do poeta, só possível numa espécie de vida contemplativa na procura desse absoluto [...]” *E-dicionário de termos literários*. <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>.

peçoal na Reforma” (1998, p. 66), descobriu o prestígio do indivíduo, ou seja, da “pessoa humana”, que ainda se faz presente na sociedade atual. Para ele, a imagem da literatura ainda está “tiranamente” centralizada no autor, na sua pessoa e na sua história. Com isso, a explicação da obra ainda tende a ser buscada do lado de quem a produziu, “como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a entregar a sua ‘confidência’” (1988, p. 66). Se para Foucault a crise da era da razão resulta na crise da noção de um sujeito pretensamente afirmativo e seguro, na literatura é a função autor que entra em crise na modernidade e, como consequência de tal crise, surge a noção do ser da linguagem, mencionada no outro capítulo deste trabalho. O ser da linguagem de que trata Foucault está diretamente relacionado ao processo de “morte do autor”, assim denominado por Barthes. Tanto Barthes como Foucault reconhecem a escrita de Mallarmé como iniciadora desse processo – como chegamos a ver nas discussões sobre a lírica do século XIX – em que a poesia e o texto literário se instaurarão fundadores de sua própria realidade, e a literatura não será mais representação do real, mas criação de real. Como diz Barthes:

[...] Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através da impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romance realista –, atingir esse ponto onde só a linguagem age, “performa”, e não “eu”: toda poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar) (1988, p. 66).

Barthes chama a atenção para o fato de que a linguística também deu um passo importante em seus estudos para dessacralizar a figura do autor, ao mostrar que:

[...] A enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: lingüisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la” (1988, p. 67).

Para Barthes, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto, isto é, ele é o sujeito de enunciação textual, que não tem outro conteúdo – ou “outro enunciado”, como diz ele – nem outra forma que não seja aquela que ele profere: “Outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora* (1988, p. 68). Segundo ele, para o escritor moderno, “a mão, destacada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem – o que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria língua, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda a origem” (1988, p. 68).

Para o crítico francês, então, o texto é um espaço de dimensões múltiplas, um tecido de citações, onde várias escrituras se contestam sem nunca alcançar a origem. Com isso, cabe ao escritor, como único poder, mesclar as escrituras, “fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas” (1988, p. 69). Ou, ainda, “quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isso indefinitamente [...]” (1988, p. 69). Com isso, segundo ele, com o afastamento do autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna inútil, pois em uma escritura múltipla “tudo está para ser deslindado” (1988, p. 69). Ou melhor, podemos seguir a estrutura de um texto, desfiá-la, mas não há fundo nele, pois no espaço aberto da escritura – “a escritura propõe sentido sem parar” (1988, p. 69) – não é possível penetrar, mas apenas percorrer seu espaço de constante evaporação de sentido. Cabe ao leitor – o ouvinte, segundo Barthes – ouvir a duplicidade das palavras, a surdez das personagens que falam diante dele. Assim é que se desvenda o ser total da escritura:

Um texto feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor e o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito (1988, p. 70).

Podemos relacionar as análises de Barthes com as de Rabaté quando este afirma que na enunciação há a experiência de uma subjetividade que não é mais a subjetividade do poeta e que o estatuto do “eu” lírico tem algo de bem particular, pois ao mesmo tempo em que parece remeter a um sujeito preciso, ele também remete a *uma transparência, a uma porosidade particular*, ou seja, a um vazio fora da enunciação. Da mesma forma, mais uma vez lembramos que, para ele, o “tu” do poema lírico é tão incerto quanto o “eu” que fala nele, o que faz com que Rabaté se refira tanto ao sujeito lírico quanto ao leitor como circunstanciais.

É partindo dessa perspectiva que analisaremos o conceito de texto, a experiência na escrita poética em Ana Cristina Cesar e a relação entre poeta e leitor em sua obra. A busca por um interlocutor, por um possível leitor de seu texto poético, é a busca de uma unidade, de um instante de unidade, de uma pausa de sentido para a escrita que realiza. É a procura de um espaço no qual sua escrita se realize em um instante possível. É apenas o leitor que pode reunir, unificar e dar um possível sentido para a escrita por uma experiência de leitura. Como vimos, a leitura é o *instante-encontro* em que o poeta (ou o escritor) se faz vivo e em que ocorre a travessia poética. O leitor é o lugar e o espaço no qual o poema se realiza. Ele é o *outro* do poeta, da mesma forma que a linguagem é a única realidade desse *outro*. O espaço de encontro entre poeta e leitor é o que podemos chamar de espaço literário⁵³. Vejamos dois poemas de Ana C. em que nos parece clara essa relação de diálogo com o leitor, agora instaurada de uma forma diferente do que nos primeiros poemas de *A teus pés*.

Mocidade Independente

Pela primeira vez infringi a regra do ouro e voei pra cima sem medir as conseqüências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão.

(*A teus pés*, 1999a, p. 44)

⁵³ Aqui estamos, claro, fazendo alusão ao título do livro de Maurice Blanchot. Voltaremos a ele mais adiante.

EXTERIOR. DIA. Trocando minha pura indiscrição pela tua história bem datada. Meus arroubos pela tua conjuntura.
 MAR, AZUL, CAVERNAS, CAMPOS, TROVÕES. Me encosto contra a mureta do bondinho e choro. Pego um taxi que atravessa vários túneis da cidade. Canto o motorista. Driblo a minha fé. Os jornais não convocam para a guerra. Torça filho, torça, mesmo longe, na distância de quem ama e se sabe um traidor. Tome bitter no velho pub da esquina, mas pensando em mim entre um flash e outro de felicidade. Te amo estranha, esquivava, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor.
 (*A teus pés*, 1999a, p. 45)

Nestes dois poemas, não há mais a estrutura de pêndulo como nos outros que havíamos analisado, ao menos não da mesma forma. Há neles um esforço efetivo de diálogo com o leitor, sem oscilações. No primeiro poema, o sujeito se lança na experiência da escrita já nas primeiras palavras do verso: “Pela primeira vez infringi a regra do ouro e voei para cima sem/ medir as conseqüências”. Apesar de conter algumas indagações a respeito do trabalho poético – “Por que recusamos ser proféticas?”; “E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão?” –, o sujeito se inscreve no espaço do poema, se arrisca “sem medir as conseqüências”. Aliás, é pelas suas indagações que a escrita se efetiva, pois ao se perguntar a respeito de ser profético e sobre o dialeto para pequena audiência de serão, ele nos remete à escrita poética. Ele não apenas nos adverte sobre uma língua dentro da língua – isto é, no espaço da ficção, da literatura –, como diz Deleuze, mas também nos faz participar tanto como “conviva” quanto como criador de tal dialeto. Somos nós, leitores, a pequena audiência de “serão”? Esta palavra nos remete a uma constelação de sentidos: “serão” como “sarau” (conviva de um sarau de poesia), como trabalho extra e como o futuro do verbo ser, ou seja, como *devoir*. O sujeito do poema nos convida, então, a participar da experiência de uma escrita que exige de nós trabalho, que nos transforma, que nos insere em uma língua dentro da língua, que é o espaço da ficção, da literatura. Como vimos com Deleuze, a literatura traça uma espécie de língua estrangeira dentro da língua, não um dialeto regional redescoberto, mas “um devir-outro na língua” (2004, p. 15). Tudo isso declarando seu amor, mesmo que furioso: “é agora coração”, “por você e furiosa”.

O segundo poema questiona os efeitos da leitura sobre uma escrita poética. Se antes havia a busca pelo diálogo, neste poema parece haver a encenação da leitura no

instante do verso. É como se o sujeito da escrita, ao tecer os fios do poema, nos apontasse a ação de um leitor que irá deslindar e puxar os fios que foram tecidos por ele. Ao mesmo tempo em que tece e inscreve a palavra no verso, ele se questiona sobre a transformação que ocorre no poema no processo de uma leitura: “EXTERIOR. DIA. Trocando minha pura indiscrição pela tua/história bem datada. Meus arroubos pela tua conjuntura./MAR, AZUL, CAVERNAS, CAMPOS, TROVÕES. Me encosto/contra a mureta do bondinho e choro”. Ao mesmo tempo em que há um lamento expresso no poema, somos convidados a viajar com aquele que escreve pela leitura do poema. Somos, no entanto, avisados de que há uma distância entre aquilo que é escrito e aquilo que é lido: “Torça, filho,/ torça, mesmo longe, na *distância* de quem ama e se sabe um traidor”. Assim, somos avisados da impossibilidade de um encontro real, em total sintonia, sem nenhum estranhamento, entre aquele que escreve e aquele que lê. Há sempre o cruzamento entre a identidade do sujeito com a escrita que é realizada, pois o sujeito se oferece, realiza-se como o livro a ser lido: “Tome bitter no velho pub da esquina, mas pensando em/mim entre um flash e outro de felicidade. Te amo estranha,/esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor.” De qualquer forma, o sujeito, mais uma vez, declara amor ao seu interlocutor, pois sabe que uma escrita poética apenas se realiza na leitura, isto é, ao sabor do amor de um leitor estranho qualquer.

Assim, neste poema, Ana Cristina trabalha não só a escrita como destruição de toda e qualquer origem, na qual o sujeito que escreve perde a sua identidade – a começar pela do corpo que escreve, como diz Barthes – ao se oferecer amorosamente em sacrifício para o nascimento da palavra poética; ela trabalha também com a realização de tal escrita pela leitura feita pelo leitor. Morre o sujeito, nasce o leitor, que dá vida ao texto. No poema, no entanto, para que nasça o leitor, o sujeito não apenas precisa morrer, mas também precisa ser amado e traído no instante de cada nova possível leitura de seu texto. Como sempre, uma outra leitura do poema é possível e que não exclui a outra realizada, mas, ao contrário, ilumina-a ainda mais. Tal poema também nos leva novamente a pensar no processo de metamorfose do qual Blanchot e Foucault falam, a passagem do canto real ao canto imaginário. Aqui, no caso, escrita como o canto de navegação que conduz o navegante ao espaço onde a verdadeira escrita começa; quem dele se aproxima só pode desaparecer. É um movimento que faz a passagem da escrita real – do cotidiano, coletivo e pessoal – para a escrita imaginária

pela metamorfose que transforma não apenas aquele que escreve, mas, na mesma medida, a própria narrativa e o que está em jogo nela – e aqui pensamos no leitor. O poema encena, então, o mergulho no abismo da linguagem. Como vimos, penetrar no espaço neutro aberto pela linguagem é penetrar onde nenhuma existência pode se enraizar, pois o ser da linguagem é o visível apagamento de quem fala – e o leitor, segundo Barthes, é um homem sem história, biografia ou psicologia, ele é apenas alguém que mantém reunido em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito.

Indicamos, em nossas análises a respeito dos poemas de *Cenas de abril* que há na poesia de Ana Cristina o desejo de que a linguagem do corpo e a do texto estejam em perfeita comunhão, mas como isso não é possível, ela problematiza a questão na cisão do corpo no próprio corpo do texto. Encontramos nos poemas de *A teus pés* o desejo de uma comunhão com o interlocutor, com o leitor de sua poesia. Ana trabalha de várias formas essa impossibilidade, pois ao mesmo tempo em que parece haver um lamento (um sofrimento) no fato de a linguagem não estar ligada à emoção e haver algo de mortífero nela, tal lamento aparece de forma irônica nos versos da poeta. Por outro lado, sua escrita nos mostra o quanto as palavras são o outro lado da realidade – constatação sua, como vimos na citação sobre a poesia de Plath –, e ela trabalha poeticamente essa relação de perdas e de ganhos, enfatizando sempre a relação amorosa entre a sua poesia e o leitor.

Como é necessário que a emoção, o sentimento e o sujeito de tais sensações desapareçam no abismo da linguagem para que nasça a palavra poética, Ana faz de sua poesia uma escrita que justamente discute a difícil relação entre o mundo literário e o extraliterário, entre o eu e o outro, entre aquele que escreve e aquele que lê. O espaço neutro da linguagem, o espaço literário da ficção é visto como o *outro* em relação ao real. Com isso, neste outro mundo, agora da ficção, do imaginário, abre-se a possibilidade de poder dizer tudo, criar tudo, de ser tudo e ao mesmo tempo *nada*. Como diz Blanchot, “a escrita poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala’” (Blanchot, 1987, p. 35). A poesia de Ana Cristina realiza-se justamente na tensão entre estes dois mundos. Ao mesmo tempo em que em seus poemas temos falas cotidianas, temas urbanos e escritas íntimas, o texto é um universo autônomo, independente do mundo,

uma criação, um produto para ser lido e recriado pelos seus leitores. Ou seja, como dissemos anteriormente, o texto para Ana não é representação da realidade nem do mundo, nem das coisas, nem dos sentimentos, mas ele é uma realidade em si, o que impossibilita a tentativa de ler seus poemas como reflexos ou metáforas do cotidiano. Seus poemas são simulacros desse cotidiano, como chegamos a ver na análise de “Simulacro de uma Solidão”, estratégia que a poeta utiliza justamente para desestabilizar uma possível relação de representação do vivido. Os fragmentos do cotidiano, as cenas recortadas, mixadas, que aparecem em pedaços nos seus textos são ressignificados ao serem inseridos em um espaço de criação, de ficção. Vejamos o próximo poema:

Conversa de Senhoras

Não preciso nem casar
 Tiro dele tudo que preciso
 Não saio mais daqui
 Duvido muito
 Esse assunto de mulher já terminou
 O gato comeu e regalou-se
 Ele dança que nem um realejo
 Escritor não existe mais
 Mas também não precisa virar deus
 Tem alguém em casa
 Você acha que ele agüenta?
 Sr. Ternura está batendo
 Eu não estava nem aí
 Conchavando: eu faço a tréplica
 Armadilha: louca para saber
 Ela é esquisita
 Também você mente demais
 Ele está me patrulhando
 Para quem você vendeu seu tempo?
 Não sei dizer: fiquei com o gauche
 Não tem a menor lógica
 Mas e o trampo?
 Ele está bonzinho
 Acho que é mentira
 Não começa
 (*A teus pés*, p. 48)

“Conversas de Senhoras” remete-nos, desde o título, a um diálogo entre mulheres, entre senhoras, que falam assuntos íntimos e privados do universo feminino. Nos primeiros versos, temos a impressão de falas sem nenhuma interferência, sem nenhum estranhamento: “Não preciso nem casar/Tiro dele tudo o que preciso/Não saio mais daqui”. Nos versos seguintes, há um corte, e uma voz com outro tom surge no poema: “Duvido muito/Esse assunto de mulher já terminou/O gato comeu e regalou-se”. Há várias vozes na conversa, mas há uma voz que se insere de forma diferente entre as falas: “O Escritor não existe mais/Mas não precisa virar deus”. Na conversa das senhoras, há uma voz que comenta e julga o que é dito, que enuncia frases que não parecem fazer parte daquele diálogo. Aos poucos, as outras vozes parecem perceber a presença dessa voz que se insere e interfere na conversa, o que traz tensão aos versos: “Tem alguém na casa”. Tal tensão vai crescendo a cada verso, e o diálogo se torna cada vez mais problemático e cheio de interferências que desestabilizam o tom da conversa. Imagens recorrentes nos poemas de Ana Cristina surgem no diálogo, como a referência ao Sr. Ternura (para quem a voz diz não estar nem aí), a indicação de que revelar, saber algo é armadilha ou, ainda, a relação entre ser esquisita a mentir demais: Você acha que ele agüenta?/Sr. ternura⁵⁴ está batendo/Eu não estava nem aí”; “Armadilha: louca pra saber/Ela é esquisita/Também você mente⁵⁵ demais”.

As “personagens” do poema percebem cada vez mais a presença da outra voz: o que parecia ser anunciado no título do poema, uma simples “conversa entre senhoras”, é desconstruído no poema pela intrusão dessa voz, desse sujeito que destoa das outras vozes da conversa. Nos versos seguintes, as vozes se misturam cada vez mais e a voz estranha parece ter sido inserida na conversa: “Ele está me patrulhando/Para quem você vendeu seu tempo?/Não sei dizer: fiquei com o gauche⁵⁶/Não tem a menor lógica”. Nos

⁵⁴ Ana Cristina Cesar problematiza a questão da ternura em mais de um de seus poemas. Em *Correspondência completa*, por exemplo, a emissora do poema-carta diz: “Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?” (*Correspondência completa*, 1999a, p. 120). Em outros poemas também há referência ao sentimento de ternura que não pode se realizar no texto, como no poema “Cabeceira” (“Não quero mais pôr poemas no papel/nem dar a conhecer minha ternura.”).

⁵⁵ “A poesia é uma mentira, mora”, dizem os versos do poema “Mancha”, de Ana Cristina Cesar. (*Inéditos e dispersos*, 1999c, p. 35).

⁵⁶ “Poema de sete faces”: “Quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.[...] As casas espiam os homens/que correm atrás de mulheres./A tarde talvez fosse azul/não houvesse tantos/desejos. [...] O bonde passa cheio de pernas/pernas brancas pretas amarelas./Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração./Porém meus olhos/não perguntam nada. [...] O homem atrás do bigode é sério, simples e forte./Quase não conversa./Tem poucos, raros amigos/o homem atrás dos óculos e do bigode.[...] /Meu Deus, por que me abandonaste/se sabias que eu

versos finais, a conversa parecer fluir novamente (“Mas e o trampo?/ Ele está bonzinho”), se não fosse a provocação final: “Acho que é mentira/Não começa”.

Assim, nesse poema, é instaurado um jogo que nos parece importante. Ao mesmo tempo em que é afirmado que o escritor (e não o autor) não existe mais, há uma voz que destoa das outras, que parece vir de fora do poema, que se intromete no que está sendo dito pelas senhoras, desestabilizando aquilo que seria uma conversa de senhoras. Esta seria uma tentativa de chamar a atenção para a figura do escritor, que pode intervir no texto que é escrito? Que conversa com suas próprias personagens? Ou, ainda, que conversa com sua própria escrita como personagem, como o outro? Tal tentativa, no entanto, é mais uma estratégia de Ana Cristina para reforçar mais ainda o caráter ficcional do texto, pois a voz só pode se inserir no verso também como “personagem ficcional”. Esta é a provocação do poema: por mais que um suposto autor tente estar presente no poema, tal presença na experiência da escrita só se afirma na linguagem como mais um personagem ficcional do texto, e essa é a única possibilidade. Isso fica mais claro ainda quando percebemos que a voz que parecia vir de fora passa a fazer parte da conversa e fica cada vez mais difícil reconhecê-la como a outra voz no diálogo entre as personagens. O poema é o outro do escritor no qual ele se desfaz, mesmo no diálogo. Assim, em “Conversa entre Senhoras”, Ana C. parece desconstruir, como diz Barthes, a imagem da literatura “tiranamente” centralizada no autor, como aquele que está presente na obra, ocupando a voz dos personagens. Aqui teríamos então um poema que justamente aponta para o *aqui e agora* do texto em que o escritor, “a mão destacada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição” (1988, p. 68) não tem outra origem que não seja a própria língua.

Ainda na esteira de Barthes, se o único poder do escritor é o de mesclar as escrituras, cabe ao leitor reunir os traços de tais escrituras, ou seja, ouvir a duplicidade das palavras e a surdez das personagens que falam diante dele: eis a provocação do poema, eis porque no poema também o escritor “não existe mais” e também ele (da

não era Deus,/se sabias que eu era fraco.[...] Mundo mundo vasto mundo/se eu me chamasse Raimundo/seria uma rima, não seria uma solução. Mundo mundo vasto mundo,/mais vasto é meu coração.[...] Eu não devia te dizer/mas essa lua/mas esse conhaque/botam a gente comovido como o diabo”. Pensamos que o poema de Ana alude ao de Drummond quando se refere ao *gauche*. Não apenas neste verso, mas através de algumas relações: nascer torto, viver na sombra, as casas espiam os homens, quase não conversa, não ser Deus.

mesma forma que o autor) não pode virar deus. No poema, o escritor é apenas mais uma personagem que fala na escrita dos versos. O poema seguinte parece remeter também à questão da ficcionalidade do sujeito que escreve:

Sumário

Polly Kelong e o motorista Osmar.
 Dramas rápidos mas intensos.
 Fotogramas do meu coração conceitual.
 De tomara-que-caia azul-marinho.
 Engulo desaforos mas com sinceridade.
 Sonsa com bom-senso.
 Antena da praça.
 Artista da poupança.
 Absolutely blind.
 Tesão do talvez.
 Salta-pocinhas.
 Água na boca.
 Anjo que registra.

(*A teus pés*, 1999a, p. 49)

Em “Sumário”, encontramos versos que parecem independentes entre si. Não há como fazer relações, puxar os fios que tecem o poema, realizando uma leitura linear convencional. A leitura do poema não está na interdependência de seus versos. Uma possível leitura se realiza tanto por um único verso, por dois versos, iniciando a leitura pelo meio, pelo fim, pelo terceiro verso ou pelo conjunto todo do poema – e de certa forma pouco importa por qual parte se começa. Quase todos os versos são compostos por imagens que nos remetem a poemas de Ana Cristina Cesar, trazendo possíveis definições da escrita que a poeta realiza (ou desrealiza), do poema que produz, do sujeito que se ensaia em sua escrita e de cada “personagem” que surge em seus versos. Ao mesmo tempo, não é um poema de difícil leitura; ele apenas exige dos leitores outro tipo de leitura. Como o título do poema indica, temos um sumário com fragmentos de versos, sensações e impressões que remetem ironicamente aos livros (ou o livro) de Ana Cristina Cesar. Uma definição de sujeito, uma definição de poesia que deve ser construída pelos leitores por uma leitura nada convencional. O poema remete ao sujeito poético em Ana Cristina Cesar sem, em nenhum momento, fazer uma alusão ou uma

afirmação a esse respeito. Talvez aqui possamos pensar na poesia de Mallarmé, na qual a presença de algo é sustentada pela sua ausência, pela sua destruição, pelos vazios e silêncios da linguagem. Aqui é a linguagem que fala e não o autor, mesmo que os versos possam nos remeter ironicamente ao sujeito, até mesmo aos seus “personagens”; somente a linguagem age e “performa”. Esse suposto “sumário” lança *flash* sobre a identidade problemática do sujeito lírico. Desta forma, retornamos novamente a Barthes quando ele diz que a linguagem conhece um “sujeito” e não uma pessoa, e que tal sujeito, um vazio fora da enunciação, basta tanto para sustentar a linguagem como para exauri-la. Deleuze também nos ajuda a pensar essa questão. Para ele, escrever não é contar as próprias lembranças, as próprias viagens, seus amores e lutos, seus sonhos e fantasmas. Pelo contrário, afirma o filósofo, “[...] A literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, de que modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança...” (2004, p. 13). E completa: “As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer eu [...]” (2004, p. 13). Eis o que o poema “Sumário” nos parece indicar: o sujeito do poema é um livro.

O próximo poema que iremos analisar é “Encontro de assombrar na catedral”. Nele encontramos novamente a relação entre o sujeito que escreve e aquele que lê:

Frente a frente, derramando enfim todas as palavras, dizemos,
 com os olhos, do silêncio que não é mudez.
 E não toma medo desta alta compadecida passional, desta
 crueldade intensa de santa que te toma as duas mãos.

(*A teus pés*, 1999a, p. 54)

Tal poema parece encenar “enfim” o encontro do sujeito da escrita com seu interlocutor, ou seja, entre aquele que escreve e aquele que lê. Os dois primeiros versos sugerem um encontro entre duas pessoas, mas logo vemos que, na verdade, trata-se do encontro que a leitura realiza: aquele que lê fica frente a frente com uma escrita, com todas as palavras sendo derramadas com os olhos, em um silêncio que não é mudez,

com um livro entre as mãos. Nos versos, no entanto, o livro não é apenas um livro, não temos o livro apenas como objeto. No poema, o sujeito poético sugere que sua escrita não é apenas uma escrita, que o momento da leitura é algo sagrado, algo que se realiza na devoção daquele que lê. Não podemos esquecer que para Barthes há uma ligação entre a leitura e a oração e que, para ele, a leitura pode até mesmo ser um substituto da oração mental. Também Blanchot supõe algo semelhante, pois relaciona o ato de escrever a um ato religioso no qual o escritor cria sua possibilidade espiritual de viver, e chega a afirmar que “escrever é orar”, como já citamos no capítulo sobre os poemas de *Cenas de abril*. Pois aqui neste poema é essa relação a que parece ser exigida do leitor: a leitura como um ato de amor, de devoção, como um ato de fé. Uma devoção e uma fé tão grande que algo “assombroso” pode acontecer: “E não toma medo *desta* alta compadecida⁵⁷ passional, *desta*/crueldade intensa de santa que te toma as duas mãos”. Não é o leitor que tem o livro nas mãos, mas é o sujeito poético que se corporifica, que aparece – como nas aparições de Nossa Senhora? – para o leitor e “toma” suas mãos. No poema, no entanto, não é uma *auto*, mas uma *alta* compadecida passional, uma crueldade intensa de santa que toma as mãos daquele que o lê (que ora?) com fé e devoção. Eis “o encontro de assombrar na catedral”. Em tal poema temos, então, a leitura como uma oração, mas a escrita que toma corpo, a santa que faz sua aparição tem algo de profano, pois é passional, intensamente cruel (mesmo que seja de santa). Com isso, o ato de ler tem algo de sagrado e profano ao mesmo tempo. Como dissemos anteriormente, é no instante-encontro da leitura que algo acontece, isto é, pelo desejo e pela imaginação do leitor no seu processo de leitura, o poeta, aquele ser de linguagem, se faz presente. O próximo poema tem como título “Este livro”:

Este livro

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É
prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade
que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda. Enfie a
carapuça.

E cante.

Puro açúcar branco blue

(*A teus pés*, 1999a, p. 55)

⁵⁷ Aqui poderíamos pensar que há a alusão à peça teatral “Auto da Compadecida” (Nossa Senhora), de Ariano Suassuna. No poema, no entanto, encontramos *alta* compadecida.

“Este livro” é o poema que segue a “Encontro de assombrar a catedral”. Podemos pensar que se refere ao livro que foi “revelado”, realizado pelo leitor em sua leitura no outro poema. Temos agora uma espécie de “definição” da escrita poética que faz parte do livro a que o título do poema alude. Como ocorre em quase todos os poemas de *A teus pés*, o sujeito se dirige a um interlocutor, a quem ele chama, intimamente, de “meu filho⁵⁸”. Ao jurar que sua escrita não nasce do automatismo, mas que é jazz no coração, o sujeito parece sugerir que sua escrita não é como a escrita automática praticada pelos surrealistas – que desejavam realizar uma escrita rápida espontânea, incoerente, ditada pelo inconsciente. Ele aproxima sua escrita do jazz – caracterizada pela mistura de várias tradições musicais, que incorpora quase todos os tipos de instrumentos musicais. A referência à escrita como “jazz do coração” leva-nos a pensar que o sujeito alude ao fato de que é na confluência entre várias vozes e gêneros literários que percorrem seu texto que a escrita se realiza. Deleuze ajuda-nos a pensar sobre tal questão. Para o filósofo francês:

Fazer do pensamento uma potência nômade não é, obrigatoriamente, mover-se, e sim abalar [...] a imagem que pesa sobre o pensamento [...]. Dar ao pensamento uma velocidade absoluta [...]. A velocidade é ser tomado em um devir, que não é um desenvolvimento ou uma evolução. Seria preciso ser como um táxi, linha de espera, linha de fuga, engarrafamento, afunilamentos, sinais verdes e vermelhos, ligeira paranóia [...]. Ser uma linha abstrata e quebrada, um ziguezague que desliza “entre” (1998, p. 42).

Para Deleuze, ocorre o mesmo com o escrever. Segundo ele, escrever produz velocidade, mas isso não quer dizer escrever depressa. Diz ele: “Seja Céline ou Paul Morand, que Céline admirava (“ele fez a língua francesa *jazzzer*”), ou Miller: surpreendentes produções de velocidade. E o que Nietzsche fez com o alemão, é isso ser um estrangeiro em sua própria língua” (1998, p. 43). Completa o autor: “É na escritura mais lentamente trabalhada que se atinge essa velocidade absoluta, que não é um efeito, mas um produto” (1998, p. 43). Talvez seja por isso que o sujeito afirma que é prosa que dá prêmio, pois é uma prosa lentamente trabalhada que faz a língua *jazzzer*; é ser um estrangeiro em sua própria língua, é um encontro com o outro (“um tea for two total”). É um soar de verdade que este outro seduz, no comando com charme, percorrendo a pista (a escrita?), a toda. Um convite para o outro ocupar seu espaço na escrita (enfie a

⁵⁸ Apesar de Ana Cristina, em entrevista, relacionar “meu filho” com a busca por um interlocutor (*Crítica e tradução*, 1999, p. 259), interessante seria pensar que tal expressão no poema pode sugerir uma denominação para o próprio poema como criação: meu filho (o poema).

carapuça), para tocar um jazz, para cantar um canto doce (puro açúcar) e *blue* – referência tanto ao estilo musical quanto à sensação de melancolia. Esta parece ser a definição da escrita produzida “(n)este livro”. Aliás, escrita produzida por um sujeito lírico que percorre a cidade em taxis, automóveis, em naves e aviões, na contramão, no contrafluxo.

Minha boca também
 está seca
 deste ar seco do planalto
 bebemos litros d’água
 Brasília está tombada
 iluminada
 como o mundo real
 pouso a mão em teu peito
 mapa da navegação
 desta varanda
 hoje sou eu que
 estou te livrando
 da verdade
 (*A teus pés*, 1999a, p. 59)

O primeiro verso do poema seguinte parece começar com uma resposta: “Minha boca também/está seca”. Uma resposta a uma questão que não está presente no poema. Em tal poema, novamente o sujeito lírico se dirige a um outro, a um interlocutor, com quem parece dialogar. Aqui, no entanto, são poucas as referências a uma escrita corporificada, que toma corpo e forma material. O sujeito desconstrói sutilmente a relação entre o mundo real e o mundo da escrita: “Brasília está tombada/iluminada como o mundo real”. *Como* o mundo real, mas não como *no* mundo real. Mesmo que o sujeito afirme “pouso a mão em teu peito/mapa da navegação”, ele completa dizendo: “desta varanda/hoje sou eu que/estou te livrando/da verdade”. De que verdade? Novamente é Ana Cristina quem nos indica uma resposta:

Ao escrever, você pode ser movida... [...] Você pode ser movida pela intenção de rasgar a verdade, dizer a verdade, ter rasgos de verdade, traduzir a verdade, seja essa uma verdade política, social, ou a verdade acerca da sua intimidade ou você pode ter um olhar estetizante. O que quer dizer um olhar estetizante? Quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe num material inicial, bruto, você já constrói alguma coisa. Então você sai, você finge, é a questão do fingimento novamente. Aí você sai do âmbito da Verdade, com letras maiúsculas.

Você saca que ela nem existe, que ela nem pode ser transmitida. Na literatura, então, não existe essa verdade. Então, quando falo isso, eu opto, eu estou declarando, fazendo uma afirmação de princípios da produção literária. Ao produzir literatura, eu não faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade até. Já que é uma impossibilidade, eu opto pelo literário e essa opção tem que ter uma alegria. Ela é engraçada. Não é uma perda como parece. Ela tem uma renúncia inicial, mas no final não é uma perda não (1999c, p. 273).

É o que parece ficar claro no próximo poema. O primeiro verso do poema se inicia com parte do penúltimo verso do anterior. Se no poema anterior “hoje sou eu/que/estou te livrando/da verdade”, agora temos: “te livrando”:

te livrando:

castillo de alusiones

forest of mirrors

anjo

que extermina

a dor

(*A teus pés*, 1999a, p. 60)

Neste poema, o sujeito explicita de que se trata “te livrando⁵⁹” (da verdade): sua escrita, sua poesia nada mais é que um castelo de alusões, ou seja, um castelo de ficções construído no “reino” da linguagem. No mundo da criação, não há florestas de símbolos como no poema “Correspondência⁶⁰”, de Baudelaire; mas há florestas de espelhos que não refletem mais imagens do mundo natural, ou ecos distantes de uma unidade entre mundo natural e mundo da linguagem. Há apenas imagens de textos, de escritas, que se refletem mutuamente no mundo das palavras. Somos libertados da realidade do mundo

⁵⁹ Aqui estamos de acordo com Maria Lúcia de Barros Camargo (2003, p. 143) quando ela chama a atenção para o fato de que “te livrando” pode significar tanto “te libertando” como “te pondo em livro”.

⁶⁰ “Correspondência”: “A natureza é um templo onde vivos pilares/Deixam filtrar não raro insólitos enredos;/O homem o cria em meio a um bosque de segredos/Que ali o espreitam com seus olhos familiares. [...] Como ecos longos que à distância se matizam/Numa vertiginosa e lúgubre unidade,/Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,/Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam. [...] Há aromas frescos como a carne dos infantes,/Doces como o oboé, verdes como a campina,/E outros, já dissolutos, ricos triunfantes, [...] Com a fluidez daquilo que jamais termina,/Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,/Que a glória exaltam dos sentidos da mente.” Tradução de Ivan Junqueira.

para adentrar no mundo do livro (ouvimos o canto da sereia?). Nos próximos três versos, há a referência a um anjo que extermina a dor. Seria o sujeito do poema o anjo que extermina a dor da perda do mundo e que nos anuncia a alegria da liberdade ganha do mundo da literatura (uma floresta de textos, de poemas, de escritas que se refletem?). Lembremos do último verso do poema “Sumário”: “anjo que registra”. Vejamos agora dois fragmentos de “Fogo do Final⁶¹”, que encerra *A teus pés*:

Escrevendo no automóvel.
 Pedra sobre pedra: você estava pra chegar.
 Numa providência, me desapaixonei, num risco, numa frase:
 Não adiantam nem mesmo os bilhetes profanos pela
 grande imprensa.
 Saudades do rigor Catarina, impecável riscando o chão
 Da sala.
 Ancorada no carro em fogo pela capital: sight-seeing no viaduto
 para a Liberdade. Caio chutando pedrinhas na calçada, damos
 adeus passando a mil, dirijo em círculos pelo maior passeio
 público do mundo, nos perdemos – exclamo num achado –,
 é tardíssimo, um deserto industrial com perigosas
 bocas inperguntáveis
 Não precisa responder.
 Envelopes de jasmim.
 Amizade nova com carteiro do Brasil.
 Cartões-postais escolhidos dedo a dedo.
 No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou
 aqui, deste lado, como um marinho na ponta escura do cais.
 É para você que escrevo, hipócrita.
 Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades
 nos ouvidos, no último momento.
 Me jogo aos teus pés inteiramente grata.
 Bofetada de estalo – decolagem lancinante – baque de fusil.
 É só para você y que letra tã hermosa. Pratos limpos atirados
 Para o ar. Circo instantâneo, pano rápido mais exato descendo
 Sobre a tua cabeleira de um só golpe, e o teu espanto !
 Não tenho pressa.

⁶¹ “Fogo do final” é o último poema de *A teus pés*. Encontramos neste longo poema quatro partes que parecem independentes entre si, mas todas reunidas pelo mesmo título. Inclusive um fragmento dele encontra-se publicado em *Inéditos e Dispersos*. Iremos analisar separadamente duas partes de tal poema. A primeira e a última parte.

Nesta primeira parte de “Fogo do final”, temos novamente explícito no poema referências a cartas e a cartões-postais. Já nos primeiros versos o sujeito se diz escrevendo no automóvel e dialoga com um você, que está para chegar. Ou seja, tais elementos sugerem que a escrita é endereçada a alguém que o sujeito quer mobilizar. Há no poema construções com duplo sentido, cheios de armadilhas (como o verso que pode ser tanto do poema como no verso do cartão-postal) e a tentativa de mobilizar o interlocutor se dá na forma de um apelo desesperado: “No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou/aqui, *deste lado*, como um marinheiro na ponta escura do cais.” Primeiro o sujeito lírico chama a atenção para si e afirma, ao contrário do que vimos em “Inverno europeu”, dizendo que é ele que está ali. Mas ele diz “deste lado”. Que lado? No mundo da linguagem, onde ele se inscreve, mas já pronto para partir, vestido de marinheiro na ponta escura do cais. Ele se afirma apenas no *aqui* e no *agora*, no instante do verso (*deste lado*), em que clama pela atenção do interlocutor. “É para você que escrevo, hipócrita./Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades/nos ouvidos, no ultimo momento./Me jogo aos teus pés inteiramente grata./Bofetada de estalo – decolagem lancinante – baque de fusil./É só para você y que letra tã hermosa. No seu apelo o *reflexo* das palavras de Baudelaire (da floresta de espelhos?): “*Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!*”. Tal apelo que em um primeiro momento é violento, parece nos encenar o dramático último pedido do sujeito no instante da metamorfose. Na experiência de escrita, o sujeito apela de forma desesperada para que o leitor o leia, joga-se aos pés dele inteiramente grata pela possível leitura e se desfaz em um processo que parece também violento: “Bofetada de estalo – decolagem lancinante – baque de fusil”. Este parece ser o momento em que o sujeito, que se ofereceu em sacrifício, se desfaz para o nascimento da palavra poética. Mais, ainda, pede para o leitor fazer dela algo vivo: “é só para você y que letra tã hermosa⁶²”. Os versos seguintes se assemelham a uma cena de teatro: “Circo

⁶² No poema, o estranhamento se dá com a inscrição deste pequeno fragmento em outra língua. Tal fragmento é citação da letra de uma música de Jorge Mautner intitulada “Vampiro”. A imagem do vampiro é recorrente na obra de Ana Cristina Cesar e, inclusive, mais de um pesquisador utiliza tal imagem como metáfora do processo criativo da poeta – que alimenta sua poesia sugando o sangue de outros poetas. Esta relação com a canção não apenas afirma a possibilidade interpretativa desenvolvida, como também fundamenta mais ainda a relação construída neste trabalho: a relação amorosa passional entre aquele que escreve com aquele que lê, encenada no poema que, lembro, intitula-se “Fogo do final”. Cito um pequeno fragmento da letra da canção de Mautner: “E eu fico embriagado de você/Eu fico embriagado de *paixão*/No meu corpo o sangue não corre, não, corre *fogo* e lava de vulcão/ Eu fiz uma canção cantando todo o amor que eu sinto por você/Você ficava escutando impassível e eu cantando do teu lado a morrer/E ainda teve a cara de pau/De dizer naquele tom tão educado/“Oh! pero que letra tan hermosa, que habla de un corazón apasionado” (grifos nossos).

instantâneo, pano rápido mas exato descendo/sobre a tua cabeleira de um só golpe, e o teu espanto!”. Novamente as palavras de duplo sentido. No último verso, o sujeito ainda afirma: “não tenho pressa”, como se pedisse: “leia-me com atenção, com amor e devoção. Não tenho pressa”.

No poema Ana trabalha duas questões importantes: a submissão apaixonada do sujeito lírico frente ao seu interlocutor e, também, a leitura como forma de desestabilizar aquele que lê. A poeta chama a atenção para o fato de que a leitura exige uma postura menos passiva e automática do leitor e que é necessário que ele enfrente o texto, que o desestabilize. Com isso, Ana parece querer indicar que em um processo de leitura, devemos não apenas ler um poema, mas que devemos ouvir o apelo que existe em cada um deles. O desejo de mobilizar o leitor de uma forma apaixonada. Ao comentar sobre *A teus pés*, Ítalo Moriconi diz:

[...] Submissão do sujeito apaixonado ao objeto de sua paixão e submissão do poema ao trabalho de leitura do leitor. Para o poema confluem os dois pólos. Ele é sujeito da paixão *pelo* leitor, ele é objeto da paixão *do* leitor (1996, p. 136).

Vejamos a última parte de Fogo do Final, que encerra *A teus pés*:

[...]

26 de março.

Preciso começar de novo o caderno terapêutico. Não é como o fogo final. Um caderno terapêutico é outra história. É deslavada. Sem luvas. Meio bruta. É um papel que desistiu de dar recados. Uma imitação da lavanderia com suas máquinas a seco e suas prensas a vapor. Um relatório do instituto nacional do comércio, ríspido mas ditoso, inconfessadamente ditoso.

Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós.

Digo tudo com ais à vontade. E recolho os restos das conversas, ambulância. Trottoir na casa. Umas tantas cismas.

O terapêutico não se faz de inocente ou rogado. Responde e passa as chaves. Metálico, estala sem cascata.

E de novo.

(*A teus pés*, 1999a, p. 83)

Nesta parte final do poema, o sujeito lírico faz referência ao que chama de “caderno terapêutico⁶³”, que ele define como “um papel que desistiu de dar recados”, que é diferente do fogo do final (alusão ao próprio poema do qual o tal caderno terapêutico faz parte). “Um caderno terapêutico é outra história/É deslavada. Sem luvas. Meio bruta. Um papel que desistiu de/dar recados. Uma imitação da lavanderia com suas máquinas a/ seco e suas prensas a vapor. Um relatório do instituto nacional do comércio, ríspido, mas ditoso, *inconfessadamente* ditoso”. Esta parte do poema em que o sujeito “explica” o que é um caderno terapêutico é justamente a prova da impossibilidade da realização de tal caderno, de tal escrita, pois a explicação é pura criação. Mais impossível ainda quando afirma: “nele eu sou eu e você é você. Todos nós”. Sabemos que o eu no texto é apenas aquele que diz “eu” ou, neste caso, apenas aquele que diz “você”, que diz também “todos nós”. Sabemos, também, que na experiência de uma escrita, o sujeito poético se transforma e que todo aquele que escreve não pode nela permanecer. Como diz Blanchot:

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper este elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala [...] (1987, pp. 16-17).

Um caderno terapêutico seria tentar alcançar a realidade do mundo partindo da realidade da linguagem – algo que, como já vimos, é algo impossível. Seria uma imitação deslavada (sem cor), descarada da realidade, outro *simulacro da solidão*. Seria a busca pelo retorno ao real, ao mundo empírico, fazendo o caminho inverso de Baudelaire, Rimbaud Mallarmé e de toda a literatura. Neste pequeno fragmento “datado” aleatoriamente, dentro de um grande poema, no qual o sujeito tenta explicar o que é um caderno terapêutico, a linguagem também o atrai para o espaço do imaginário, para o tempo da metamorfose, um espaço sem tempo, vazio, um fora. Na experiência da escrita é o ser da linguagem – ou o neutro do “ele” – que permanece, como falam Barthes e Blanchot. “E recolho os restos das conversas,/ambulância. Trottoir na casa. Umass tantas cismas./O terapêutico não se faz de inocente ou rogado. Responde e/passa

⁶³ Em *Inéditos e dispersos* (1999c, p. 135) há outro texto que ao qual Ana também se refere como sendo caderno terapêutico.

as chaves. Metálico, estala sem cascata./E de novo”. O “de novo” quer indicar o reinício do tal caderno terapêutico ou o mergulhar novamente no abismo da linguagem? Para Blanchot escrever é justamente entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. Segundo ele “o tempo da ausência do tempo é sempre presente, mas sem presença. Um “sem presente”, no entanto, que não devolve a um passado, pois a lembrança é justamente a liberdade do passado. Diz ele ainda: “Mas o que é sem presente tampouco aceita o presente de uma lembrança. A chamada lembrança de um acontecimento: isso foi uma vez e agora nunca mais” (1987, p. 21). Podemos pensar que um caderno terapêutico é algo semelhante a um diário – gênero de escrita que Ana justamente desconstrói na sua escrita poética. Para Blanchot, o diário não é essencialmente confissão ou relato na primeira pessoa e sim um memorial. Ao que ele se pergunta:

De que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever (1987, p. 19).

A partir da análise de alguns poemas de *A teus pés* pensamos ter evidenciado não apenas a concepção de escrita poética que Ana Cristina Cesar elabora, mas também o espaço que nela é construído para o leitor. A linguagem em Ana Cristina Cesar é trabalhada como fundadora de sua própria realidade através da experiência de escrita de um sujeito que nela se desfaz. Como dissemos anteriormente, Ana C. faz de sua poesia uma escrita que questiona a difícil relação entre o mundo literário e extraliterário, entre eu e o outro, entre aquele que escreve e aquele que lê. Da mesma forma que o leitor é *outro* do escritor, podemos pensar que a realidade da ficção é o outro da realidade do mundo, o espaço neutro que Blanchot chama de espaço literário. Ciente disso, Ana constrói em *A teus pés* uma escrita poética que dialoga com o interlocutor, como uma espécie de estratégia de sobrevivência. Ela sabe que sua poesia só se realiza, começa efetivamente pelo processo de leitura realizada por cada um de seus possíveis leitores. Este, então, pode ser o pedido, o apelo, que há no espaço do livro, aqui nas palavras de Blanchot:

Ler, no sentido da leitura literária, não é sequer um movimento puro de compreensão, o entendimento que manteria o sentido perseguindo-o com insistência. Ler situa-se aquém ou além da compreensão. Ler tampouco é exatamente um apelo para que se descubra, por trás da aparência da fala comum, atrás do livro de todos, a obra única que

deve revelar-se na leitura. Sem dúvida, existe uma espécie de apelo, mas só pode vir da própria obra, apelo silencioso, que no ruído geral impõe o silêncio, que o leitor só escuta respondendo-lhe, que o desvia das relações habituais e o volta para o espaço junto do qual, ao permanecer aí, a leitura torna-se aproximação, acolhimento, encanto da generosidade da obra, acolhimento que eleva o livro à obra que ele é, pelo mesmo transporte que eleva a obra ao ser e faz do acolhimento o êxito em que a obra se pronuncia. A leitura é essa permanência e tem a simplicidade do Sim leve e transparente que é essa permanência. Mesmo que exija do leitor que ele entre numa zona onde o ar lhe falta e o chão lhe escapa, mesmo que fora dessas abordagens tempestuosas, a leitura pareça participar na violência aberta que é a obra, em si mesma ela é a presença tranqüila e silenciosa, o meio pacificado da exorbitância, o Sim silencioso que está no centro de toda a tempestade.

A liberdade desse Sim presente, encantado e transparente, é a essência da leitura. Ela opõe-se ao lado da obra que, pela experiência da criação, toca na ausência nos tormentos do infinito, na profundidade vazia do que não começa nem acaba nunca, movimento que expõe o criador à ameaça da solidão essencial e o entrega ao interminável.

A leitura é, nesse sentido, mais positiva do que a criação, mais criadora, embora não produza nada. Tem parte na decisão, tem a ligeireza, a irresponsabilidade e a inocência dela. Nada faz e tudo é realizado (Blanchot, 1987, pp. 196-197).

Assim, o verso final do poema que encerra *A teus pés* é mais uma armadilha de Ana Cristina para desestabilizar e para provocar o leitor. De novo: escrever é o interminável, o incessante.

4 CONCLUSÃO

Como dissemos na introdução deste trabalho, acreditamos que Ana Cristina Cesar realiza certas operações para questionar e desconstruir alguns pressupostos do gênero lírico com o objetivo de afirmar e reinventar um certo lirismo em seu projeto poético. Para tal reinvenção, ela problematiza em sua obra questões que dizem respeito à verdade, à realidade, à crítica, à autoria e à escrita da mesma forma que Foucault realizara para a reinvenção do ensaio. Para finalizar este trabalho, propomos, então, um diálogo entre a reflexão de Jorge Larrosa e nossas análises sobre a obra de Ana Cristina Cesar, retomando as operações realizadas sobre o ensaio por Michel Foucault e trazendo, também, as contribuições de Dominique Rabaté sobre enunciação lírica e poética.

Da mesma forma que Larrosa coloca que sua reflexão não trata da forma do ensaio como gênero, mas de como Foucault “inventa” o ensaio a partir de algumas operações, em nossa análise não tratamos do lírico apenas como gênero, mas sob a ótica de uma modalidade específica de inscrição que, como vimos em Rabaté, talvez defina melhor o que seja lírico e poético. Podemos dizer, também, que tentamos analisar como se dá tal inscrição na obra de Ana Cristina Cesar, como, ao desconstruir alguns pressupostos do gênero lírico, a poeta reinventa o lirismo em sua prática textual. Nossa análise também é uma tentativa de sondar o lirismo como uma linguagem da experiência, como uma linguagem que “modula de um modo particular a relação entre experiência e pensamento, entre experiência e subjetividade, entre experiência e pluralidade”, para usar as palavras de Larrosa.

No projeto poético de Ana Cristina Cesar, há uma escrita que também estabelece uma certa relação com o presente, uma escrita em que há a enunciação de uma realidade no sentido de invenção, de fabricação. Com isso queremos dizer que, em Ana C., o presente também é problemático, desnaturalizado, arbitrário e, acima de tudo, produzido. Na escrita lírica da poeta, aquilo que parece tão próximo e tão íntimo se desconstrói e se transforma na experiência do verso, pois é apenas uma armadilha, uma estratégia textual. No projeto poético de Ana Cristina, também há o enfrentamento das grandes evidências do presente, pois, como vimos, a realidade enunciada no poema, assim como seu sujeito, é circunstancial, ligada apenas ao instante da enunciação. Na

sua escrita, a realidade com sua origem, seu destino, sua transformação e sua aceitação também se faz problemática.

Os textos de Ana – tanto em verso como em prosa – também estão escritos, na sua grande maioria, em primeira pessoa. Na segunda operação indicada por Jorge Larrosa, novamente encontramos a consonância da sua reflexão com a de Dominique Rabaté e com nossa hipótese a respeito do projeto lírico poético de Ana Cristina Cesar. Isso porque, para nós, ela também realiza, na construção de seu projeto, a operação de pensar o sujeito, essa primeira pessoa do singular que pensa, que escreve e que vive do ponto de vista de sua transformação e na sua relação de circunstância.

Da mesma forma que para Larrosa o ensaio tem algo da expressão de uma subjetividade e da *biografia de uma subjetividade*, Rabaté também assinala que não existe enunciação lírica sem ser subjetiva, sem haver relação com o sujeito que se ensaia e se enuncia na experiência da escrita poética. Nos dois casos, tanto no ensaio como na escrita lírica, deve-se pensar, entretanto, o sujeito do ponto de vista de sua transformação, como uma dimensão assubjetiva da subjetividade (que está aquém e além do sujeito), pois essa subjetividade *na* escrita (e somente nela) é que abre espaço para o surgimento da linguagem poética. Na escrita lírica de Ana, tal discussão é um dos aspectos que melhor fundamentam seu projeto poético, pois ao optar (e como demonstramos, essa é sua única possibilidade) pelo “olhar estetizante”, a subjetividade da pessoa da poeta fica de fora do texto. Ou melhor, através de uma inscrição *subjetiva na linguagem*, há o nascimento e a morte de um sujeito, pois a enunciação lírica é sempre um ponto de passagem, de fuga – que funda a palavra poética no texto.

Em tal inscrição, a poeta também põe em questão não apenas quem somos, como somos, o que sabemos, o que sentimos e olhamos, mas, também, e acima de tudo, ela põe a si mesma em jogo. Ela segue, assim, os passos não só de Foucault, mas também de Barthes, de Blanchot e de tantos outros, ao questionar se a escrita lírica pode dar conta de uma subjetividade que reivindica uma experiência não antropológica e não subjetiva do pensamento. Como eles, ela emancipa a escrita da figura do autor, trabalhando a autoria em seus textos como ficção, posição discursiva e efeito de linguagem. Da mesma forma que Larrosa afirma que o ensaio é uma escrita e um pensamento em primeira pessoa, no projeto lírico poético de Ana Cristina, a escrita

também é um pensamento em primeira pessoa; ela estabelece uma relação com a primeira pessoa, mas tal primeira pessoa também está presente como ponto de vista, como olhar, como posição discursiva, como posição pensante. Para Ana Cristina, pensar quem é esse sujeito que diz “eu”, essa primeira pessoa do singular que pensa, que escreve e, principalmente, que se transforma na experiência de seu texto, está na base de seu projeto.

Na esteira do seu projeto, o que importa pensar talvez não seja a posição do sujeito ou a oposição do sujeito, mas a exposição de um sujeito “como experimento de si no sentido ativo de quem faz uma experiência ou no sentido de quem padece uma experiência”. Ou melhor, na escrita de Ana Cristina há um sujeito que padece pela experiência de uma escrita no sentido passional do termo. Ou, ainda, em sua obra um sujeito se ensaia e se transforma na experiência passional de uma escrita poética – e isso ela deixa claro na entrevista citada anteriormente quando faz referência à escolha do título para *A teus pés*.

A escrita lírica de Ana C. também diz respeito a uma crise de certa forma de pensar, de falar e de viver. Como afirma Larrosa, é a experiência de um sujeito experimentador na primeira pessoa. Ou, como diz Rabaté, uma escrita problemática no sentido de inscrição de um sujeito em constante transformação e movimento. Com isso, a escrita lírica de Ana Cristina é uma escrita de um tempo e de um espaço crítico, de um tempo inseguro e problemático, de um tempo à deriva – não porque o sujeito esteja perdido em tal experiência, mas porque na sua construção sempre é possível experimentar uma outra forma de pensar, de inventar, de escrever e de viver.

Ana Cristina, seguindo os passos de Foucault, Barthes, Blanchot e de tantos outros autores, também faz da escrita e do pensamento um problema. Ana C. faz da confissão invenção, da verdade ficção, da biografia criação, da literatura verdade e da palavra vida. Talvez seja isso que se possa também chamar de pensamento, como diz Larrosa, pois, em Ana, a escrita aparece não apenas “como o lugar do pensamento e como o enigma de um fosso reflexivo que se abre” (do fosso originário de quem a produziu, como diz Rabaté?), mas, também, “o pensamento se faz escrita, se pensa como escrita e, no limite, se dissolve em escrita”. É um pensamento de luta, de agonia – no sentido agônico do termo – de silêncio, de vozes, de rumores: de busca e

transformação. É dessa busca e desse debate que Ana Cristina quis participar, dar sua voz e sua palavra; palavra viva, errante, que aceita o desafio da viagem incerta na linguagem e na vivência incerta também na linguagem. A escolha é perder-se para se achar e perder-se novamente. Como dita a frase dos navegadores, imortalizada no poema de Fernando Pessoa, “navegar é preciso, viver não é preciso”: (mas) a vida está aí, na navegação. Em *Correspondência completa*, Júlia, aquela que escreve, diz: “o que importa é a vida não a carreira. Contradição difícil. A vida parece laminha e a carreira é um narciso em flor” (*Correspondência completa*, 1999a, p. 117). O ato criativo é apresentado, assim, como alimento da vida, como estrada, como voo e, acima de tudo, como navegação, como embarque em aventura na jangada da palavra. Como no poema:

Último adeus II

O navio desatraca
 imagino um grande desastre na terra
 as lições levantam vôo,
 aguda
 pânticos felinos debruçados na amurada

e na deck-chair
 ainda te escuto folhear os últimos poemas
 com metade de sorriso

(*Cenas de abril*, 1999a, p. 100)

Ou como o convite que é feito em outro poema de sua fase inicial:

tenho uma folha branca
 e limpa à minha espera:

mudo convite

tenho uma cama branca
 e limpa à minha espera:

mudo convite

tenho uma vida branca
 e limpa à minha espera:

5.2.69 (*Inéditos e dispersos*, 1999c, p. 48)

Estas areias pesadas são linguagem.
Ana Cristina Cesar

5 REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I* São Paulo: Ed. 34, 2003.
- ALVAREZ, A. *A voz do escritor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ARAÚJO, André Luís. *Ana Cristina Cesar: o devir de um corpo*. 2004. Dissertação (Mestrado), UFMG, Belo Horizonte, 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, George. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 2008.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. São Paulo: Pontes, 2005.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral II*. São Paulo: Pontes, 1989.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosacnayfe, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. "O Canto das Sereias". In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

- _____. BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil, 1978.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.
- CASTIN, Nicolas. *Sens et sensible em poésie moderne et contemporaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999a.
- _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999b.
- _____. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1999c.
- CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento; ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. Martins Fonte: São Paulo, 2002.
- COLLOT, Michel. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- _____. *La poésie moderne et la structure d'horizont*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- COLLOT, Michel; MATHIEU, Jean-Claude (Org) *Poésie et alterité*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1990.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- _____. *O demônio da literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2004, pp. 15-16.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença* São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã... Diálogo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

E-dicionário de termos literários. <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>. Acesso em: 21/12/2009.

FOUCAULT, Michel. *A palavra e as coisas*. São Paulo: Marins Fontes, 2002.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Marins Fontes, 2004.

_____. “O pensamento do exterior” In: *Ditos e escritos*. Vol. III. da Motta, Manuel Barros (Org.). Tradução de Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FILHO, Armando Freitas. “Identidade e diferença”. In: CESAR, Ana Cristina. *Novas seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, pp. 101-104.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria das duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gerard. *Seils*. Éditions du Seuil, 1987.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Poétique de la relation. Poétique III*. Paris, Gallimard, 1996.

- HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosacnayft, 2007.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de (seleção e introdução). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- JENNY, Laurent. *La fin de l'intériorité*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- LARROSA, Jorge. "A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida". Dossiê Michel Foucault. Porto Alegre: *Educação & Realidade*, v. 29, n. 1. 2004, pp. 27-43.
- LYOTARD, Jean-François. *Derive à partir de Marx et Freud*. Paris: Union Générale d'Édition, 1973.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2000.
- MCLEAN, Adam. *A deusa tríplice: em busca do feminino arquetípico*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MANGA, Ana Paula Rodrigues. *Pés na estrada: a poética da viagem em Ana Cristina Cesar*. 2007. Dissertação (Mestrado). PUC, Belo Horizonte, 2007.
- MATTOS, Paulo André Passos. "Entre a história, a vida e a ficção: artes do tempo". Porto Alegre: *Educação & Realidade*, v. 28, n. 2, 2003, pp. 55-67.
- MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*. Paris: Librairie Jose Corti, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.
- OLIVEIRA, Francirene Gripp. *Âncoras ao vento: ensaios da desconstrução em Ana Cristina Cesar*. 2001. Dissertação (Mestrado), UFMG, Belo Horizonte, 2001.
- PAZ, Octávio. *La quête du present*. Paris: Gallimard, 1991.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PESSANHA, José Américo. “Filosofia e modernidade: racionalidade, imaginação e ética”. Porto Alegre: *Educação & Realidade*, v. 22, n. 1, 1997, pp. 12-32.
- POULET, Georges. *La conscience critique*. Paris: Librairie José Corti, 1986.
- RABATÉ, Dominique (Org). *Figures du sujet lyrique*. France: Presses Universitaires de France, 1996.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.
- RICKES, Simone Moschen. “A escritura como cicatriz”. Porto Alegre: *Educação & Realidade*, v. 27, n. 1, 2002, pp. 51-71.
- RODRIGUEZ, Antonio. *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*. Belgique: Pierre Mardaga Éditeur, 2003.
- SÁ, Carlos Tamm Lessa de. *A máscara como assinatura: figurações do sujeito na poesia de Ana Cristina Cesar*. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras). PUC, Rio de Janeiro, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. “O assassinato de Mallarmé”. In: ____ *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 179-189.

- _____. “A falta que ama”. In: CESAR, Ana Cristina. *Novas seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, pp. 104-115.
- _____. “Singular e anônimo”. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 53-61.
- SCHÄFER, Margareth. “Criação e invenção”. Resenha Crítica. Porto Alegre: *Educação & Realidade*, v. 28, n. 2. 2003, pp. 117-118.
- SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- SOUZA, Eneida Maria de. “Tradução e intertextualidade”. In: *Traço Crítico*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora UFRJ; Editora UFMG, 1993.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Globo, 2003.
- SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- _____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- TADIÉ, Jean Yves. *Le récit poétique*. Paris: Gallimard, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. *Bliss & blue- segredos de Ana C.* 1991 Dissertação (Mestrado em Letras). PUC, Rio de Janeiro, 1991.