

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Luiza Moreira Dias

A LINHA EM EXPANSÃO: Palavra, Imagem e Pictografia na Poética de Ana
Cristina Cesar

Recife
2018

LUIZA MOREIRA DIAS

A LINHA EM EXPANSÃO: Palavra, Imagem e Pictografia na Poética de Ana Cristina Cesar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE como parte dos requisitos para a defesa do mestrado em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo de Siqueira Nino

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

D541I Dias, Luiza Moreira
A linha em expansão: palavra, imagem e pictografia na poética de Ana Cristina Cesar / Luiza Moreira Dias. – Recife, 2018.
126 f.: il., fig.

Orientadora: Maria do Carmo de Siqueira Nino.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2018.

Inclui referências e anexo.

1. Poesia. 2. Intersemiose. 3. Palavra. 4. Imagem. 5. Ana Cristina Cesar. I. Nino, Maria do Carmo de Siqueira (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2018-141)

LUIZA MOREIRA DIAS

**A Linha em Expansão: Palavra, Imagem e Pictografia na Poética de Ana
Cristina Cesar.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito para a obtenção do
Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA,
em 5/6/2018.

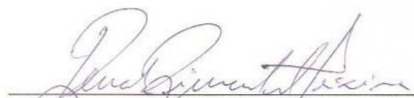
DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:



Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo de Siqueira Nino
Orientadora – LETRAS - UFPE



Prof.^a Dr.^a Ermelinda Maria Araujo Ferreira
LETRAS - UFPE



Prof.^a Dr.^a Renata Pimentel Teixeira
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - UFRPE

Recife – PE
2018

Esta pesquisa é para minha mãe, Nanda.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, que me apoiam sempre em todos os sentidos, em todos os caminhos (Fernanda, Otávio, Arthur e Mari).

A Luiz, meu companheiro de vida.

A Theodoro, presença amável, fiel e terapêutica.

A Alberon, Amanda e Eduardo, pessoas raríssimas com as quais tenho o enorme privilégio de compartilhar afetos das mais diversas ordens.

Aos demais amigos com quem troquei distrações, ideias, provocações e gargalhadas (em especial, Rodrigo e Bella).

Ao Mestreta, um barco divertido e sem grilos.

A Cris e ao Clube do Livro, primeiros assombros e arrebatamentos, e que me acompanham até hoje.

A Maria do Carmo, pelo tão verdadeiro estímulo e por me inspirar como pesquisadora, professora e artista.

A Renata Pimentel, pela recepção carinhosamente acessível e pela leitura cuidadosa, detalhada e construtiva.

A Ermelinda, pelas contribuições precisas e sinceras e pela espontaneidade tão amiga.

Ao Instituto Moreira Salles, pela receptividade e orientação no processo de pesquisa no arquivo pessoal de Ana Cristina Cesar. E a Flávio Lenz Cesar, pela licença para reprodução das imagens para fins acadêmicos.

A CAPES, pelo incentivo financeiro.

Omissions are not accidents.

Mariaanne Moore

RESUMO

A poeta Ana Cristina Cesar (1952-1983) que é um dos principais nomes relacionados à então dita Geração Marginal, produziu sua obra poética sobretudo nos anos 70 e 80, partilhando algumas percepções políticas e estéticas com os seus contemporâneos colegas de sua geração. Entretanto, Ana Cristina Cesar que era, carioca também rompeu com essa geração e diferenciou-se principalmente por se apresentar com uma concepção muito mais fragmentária como também mais elaborada da linguagem poética, além de referências mais específicas relacionadas a sua atuação como tradutora do inglês para o português. No presente estudo aqui apresentado, buscamos analisar as composições poéticas de Ana Cristina Cesar a partir de um viés intersemiótico, voltando-nos especialmente para o livro que tem por título *Luvas de Pelica* produzido em 1980 e o *Caderno de Portsmouth* do mesmo ano, por serem obras que apresentam como potência o diálogo entre diferentes linguagens artísticas, sobretudo entre a linguagem plástica e a palavra.

Palavras-chave: Poesia. Intersemiose. Palavra. Imagem. Ana Cristina Cesar.

ABSTRACT

Ana Cristina Cesar (1952-1983), one of the leading names related to the so-called Marginal Generation, produced her poetic work mainly in the 70s and 80s, sharing some political and aesthetic insights with her contemporaries of generation. However, the Carioca poet also broke with this generation and was distinguished mainly by presenting a more fragmented and more elaborate conception of poetic language, in addition to more specific references related to her performance as a translator from English to Portuguese. In the present study, we sought to analyze the poetic compositions of Ana Cristina Cesar from an intersemiotic bias, turning especially to the book *Gloves of Pelica* (1980) and the *Notebook of Portsmouth* (1980), as works that present as power the dialogue between different artistic languages, especially between the plastic image and the word.

Keywords: Poetry. Intersemiosis. Word. Image. Ana Cristina Cesar.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ana C.	Ana Cristina Cesar
AS	Antigos e Soltos: Poemas e Prosas da Pasta Rosa
ATP	A Teus Pés
CA	Cenas de Abril
CI	Correspondência Incompleta
CO	Correspondência Completa
C&T	Crítica e Tradução
InD	Inéditos e Dispersos

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa da obra Luvas de Pelica.....	49
Figura 2 – Desenho de Ana Cristina Cesar.....	77
Figura 3 – A Origem da Via Láctea.....	79
Figura 4 Página 1 do Caderno de Portsmouth (1980).....	86
Figura 5 Página 2 do Caderno de Portsmouth (1980).....	87
Figura 6 Página 21 do Caderno de Portsmouth (1980).....	88
Figura 7 Página 6 do Caderno de Portsmouth (1980).....	90
Figura 8 Página 7 do Caderno de Portsmouth (1980).....	91
Figura 9 Página 24 do Caderno de Portsmouth (1980).....	93
Figura 10 Página 14 do Caderno de Portsmouth (1980).....	100
Figura 11 Página 25 do Caderno de Portsmouth (1980).....	101
Figura 12 Página 27 do Caderno de Portsmouth (1980).....	101

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	POR UM EFEITO DE INÍCIO	15
2.1	O CONTEXTO DE PRODUÇÃO: SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE ESTÉTICA & POLÍTICA.....	15
2.2	RESSONÂNCIAS DO SUICÍDIO & A POÉTICA DO NARCISO REVERSO...27	
2.3	TRADUÇÃO, TRAIÇÃO & TRANSCRIÇÃO POÉTICA(S).....	39
3	SOB O SIGNO DA PAIXÃO	44
3.1	O NÃO-DITO E OS ASPECTOS FEMININOS DA ESCRITA.....	44
3.2	VERTIGEM & BLISS.....	57
3.3	ABISMOS.....	67
3.3.1	A Pena que Risca: Linhas em Colapso; Linhas em Fuga.....	75
3.3.2	Complicado como um Tintoretto.....	78
3.3.3	Epílogo.....	81
3.4	POÉTICA DO CAOS: A PALAVRA E OUTRAS LINGUAGENS.....	82
4	O CADERNO DE PORTSMOUTH (1980): SIMULACRO DE UMA ESCRITA IMPOSSÍVEL	86
4.1	DESENHO DE ESCRITOR.....	86
4.2	O DIÁLOGO COM HENRI MICHAUX.....	95
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
	REFERÊNCIAS	106
	ANEXO A – Páginas do Livro Luvas de Pelica (1980)	108

1 INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a poesia de Ana Cristina Cesar aconteceu no final de minha adolescência, pouco antes de ingressar na graduação em Letras, através da indicação de um amigo com quem compartilhei um breve período de trocas literárias. A poesia de Ana C., menos pelo contexto no qual eu me encontrava na época do que pela sua própria potência, abalou todas as ideias que eu possuía a respeito de poesia e do universo poético até então. Só posteriormente, portanto, é que essas ideias viriam a ser reorganizadas e, de alguma maneira, repensadas. Li, ao longo de minha graduação, a poesia de Ana Cristina Cesar com muito apego e ternura e, somente no final do curso, é que tive o desejo de realizar uma pesquisa acadêmica tomando-a como objeto de trabalho. Quanto à presente pesquisa de mestrado, a ideia de investigar uma possível coexistência entre palavra e imagem na obra de Ana C. partiu, então, de meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado: *A estetização do elemento confessional na poética de Ana C.*, defendido na UFPE em 2015, que me permitiu ampliar a leitura da obra da poeta e abarcar diferentes as linguagens artísticas presentes em seu projeto estético lançando, portanto, novas possibilidades de apreciação crítica.

Em linhas gerais, a obra de Ana Cristina Cesar (1952-1983) é marcada – inevitavelmente- tanto pela sua biografia, devido ao ocorrido do suicídio, quanto por questões estéticas bastante singulares que a diferenciam, em alguns aspectos, de seus contemporâneos que fizeram parte da geração marginal dos anos 70. A poesia de Ana C., em um primeiro contato, talvez chame a atenção do leitor pelo seu caráter fragmentário e pela estetização do elemento confessional que, por sua vez, pode seduzi-lo a partir de um certo desafio lançado, um jogo que se constitui a partir da promessa do desvelamento de uma intimidade que, na verdade, é forjada e teatralizada.

Há, portanto, nessa poesia, a abordagem de variados temas em uma dicção que poderíamos qualificar como anti-sublime: o urbano, o feminino desassociado a temáticas nobres, o cotidiano em geral, uma conversa despreziosa, a própria linguagem literária, dentre outros; a partir de uma estrutura fragmentária, entrecortada e a partir de um ritmo caótico e desordenado. Se essa poesia, também constituída das mais diversas referências (excertos de variados poemas, iniciais de poetas e autores literários, obras pictóricas, letras de músicas, dentre outras), pode,

em uma primeira instância, parecer hermética, logo o leitor poderá perceber que se trata, na verdade, de uma poesia que demanda uma participação ativa desse interlocutor-leitor, à maneira moderna.

A questão das referências às mais diversas linguagens, presentes na poesia de Ana C., levou-nos a investigarmos a obra dessa célebre poeta por um viés intersemiótico a fim de abrirmos, do ponto de vista da crítica literária, novos caminhos e novas chaves de leitura com o intuito de ressaltar, reconhecer e ampliar ainda mais a importância de uma poética que, embora brevemente interrompida, ainda em seu processo de amadurecimento, deixou uma potência literária que influencia, até hoje, a poesia brasileira contemporânea; para ser mais específica, uma geração de poetisas mulheres que afirmam e revisitam essa potência – seja a partir de suas próprias dicções poéticas, ou a partir da indicação da presença de Ana C. em suas principais referências -; a exemplo de Julia Hansen, Marília Garcia, Laura Liuzzi, Angélica Freitas, Ana Martins Marques, Annita Costa Malufe, dentre outras.

A presente pesquisa, então, encontra-se dividida em três partes. No capítulo II, procuramos contextualizar a obra de Ana Cristina César a partir de três pontos centrais: as relações entre estética e política, considerando o contexto de produção da poeta a partir da análise dos próprios textos críticos da autora publicados e veiculados em seu período de atuação; a influência do seu suicídio na recepção de sua obra e o mito criado em torno de uma poeta que opta por encerrar a vida ainda jovem; e a importância da tradução literária e intersemiótica enquanto fundamento do projeto estético da poeta. No capítulo III, iniciamos uma análise propriamente dita da obra de Ana Cristina César. Apesar de estabelecermos nossa análise sempre pensando na obra da poeta como um todo, a investigação central desse capítulo volta-se para a obra *Luvás de Pelica* (1980), livro em prosa poética - escrito pela autora no período em que realizou seu mestrado em tradução literária na Inglaterra - , cuja potência intersemiótica faz-se notável e significativa para a perspectiva em questão. Para a realização dessa análise utilizamos uma abordagem temática a partir do desenvolvimento de três conceitos principais, os quais abarcam a poética de Ana C.: o não-dito, o abismo e a vertigem. Por fim, no capítulo IV, realizamos a análise – no campo visual - dos desenhos da poeta presentes na obra intitulada *Caderno de Portsmouth* (1980), publicada postumamente, mas realizada pela autora no período em que a mesma escreveu e publicou o *Luvás de Pelica* (1980). Nesse

último momento, voltamos nossa análise para uma abordagem comparativa e dialógica dos desenhos de Ana C. com o conceito de “Arte Bruta”, cunhado pelo artista plástico francês Jean Dubuffet (1901-1985), bem como com a obra diversa e experimental do poeta e pintor belga Henri Michaux (1889-1984).

A obra de Ana Cristina Cesar, portanto, assim como a própria figura da poeta se mostram amplas em suas possibilidades de leitura e apreensão. A existência de uma fortuna crítica já em processo de consolidação – a partir de significativos trabalhos como os de Annita Costa Malufe, Flora Sussekind, Italo Moriconi, Luciana Di Leone, dentre outros – apenas confirmam a relevância de uma poesia cuja potência permanece pulsante e presente nas produções contemporâneas.

2 POR UM EFEITO DE INÍCIO

2.1 O CONTEXTO DE PRODUÇÃO: SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE ESTÉTICA & POLÍTICA

A figura de Ana Cristina Cesar parece ainda estar em constante construção e transformação. Tanto quanto sua poesia nos escapa – e isso, veremos, torna-se condição de sua poética -; sua imagem biográfica parece-nos também impenetrável. Ainda que a restrita decodificação de sua poesia ou a mera interpretação de sua biografia estejam longe de representar nosso principal objetivo nesta empreitada, havemos de reconhecer a qualidade enigmática, de segredo e do não dito, que paira na obra e na vida desta tão singular poeta.

A maior parte de sua obra corresponde a publicações póstumas, devido ao evento de um precoce suicídio, no dia 29 de outubro de 1983; além do fato de sua poesia apresentar-se a partir de um dinamismo formal entre diários, correspondências, rascunhos, desenhos, reescrituras, exercícios de tradução e prosas poéticas; como consequência, os olhares lançados para sua obra frequentemente oscilam entre tentativas de desvendar uma biografia absoluta com a captura de segredos, ou entre uma busca rigorosa pela estetização do elemento confessional. Tal como nos é apresentado em *Correspondência Completa* (1979), a partir dos personagens *Gil* e *Mary*.

Ana Cristina Cesar nasceu no ano de 1952, no Rio de Janeiro, e suicidou-se ao pular do apartamento de seus pais, na mesma cidade, em 1983; foi contemporânea da geração dita marginal e realizou constante atividade poética, sobretudo na década de 70. Publicou em vida o *Cenas de Abril* (1979); o *Correspondência Completa* (1979), espécie de carta-poema endereçada a um destinatário anônimo e assinada por *Júlia*; *Luvás de Pelica* (1980), um diário de bordo que se aproximaria, para fazer uso das palavras de Sussekind (2007), de um “monólogo dramático”; e *A Teus Pés* (1982), primeiro livro da poeta publicado por editora, que reúne os três anteriores – os quais haviam sido realizados em publicações artesanais, tão estimadas e praticadas pela geração dita marginal ou mimeógrafo. Sua obra póstuma é mais ampla que sua obra publicada em vida,

sendo composta, portanto, pelo *Inéditos e Dispersos* (1985), seleção vasta de poemas, desenhos e caligramas – do seu acervo pessoal - sob a curadoria do poeta amigo Armando Freitas Filho; o *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008), também composto por uma seleção de poemas, exercícios poéticos de reescrituras, além de um possível esboço de prosa encontrado sob título de “O Livro”, também sob a curadoria de Armando Freitas Filho; Além dessas duas publicações de seleções poéticas póstumas, há ainda o livro *Correspondência Incompleta* (1999), que consiste em uma reunião de correspondências que Ana Cristina trocou com quatro de suas amigas, de mesmo modo organizado por Armando e também por Heloisa Buarque de Hollanda, uma de suas correspondentes; O livro *Crítica e Tradução* (1999), reunião de toda a atividade de crítica, tradução e produção acadêmica da poeta; E, por fim, também editou-se em *fac-símile* um caderno de desenhos que a poeta produziu durante uma de suas estadias na Inglaterra, contendo uma espécie de escrita em pictograma, chamado de *Caderno de Portsmouth* (1989).

A partir das informações explicitadas, podemos observar que a obra de Ana Cristina Cesar foi sendo constantemente revisada e reeditada após seu suicídio, em 1983. Recentemente - em 2013 -, por exemplo, A Companhia das Letras editou seus quatro livros publicados em vida, mais as duas seleções póstumas, sendo todos eles organizados por ordem cronológica, com posfácio de Viviana Bosi e vários outros depoimentos – inéditos e não inéditos – de amigos, poetas e críticos. Essa edição tanto permitiu um acesso mais prático e fácil a toda a obra da poeta – a maioria de suas publicações encontravam-se esgotadas -, quanto democratizou o alcance de sua poesia a partir dessa configuração mais *pop*, facilitada por uma capa rosa choque. A mais recente publicação, entretanto, relacionada à poeta, é a foto-biografia *Inconfissões*, organizada em 2016 por Eucanaã Ferraz, também poeta. A obra, que faz parte de uma iniciativa da 15^o FLIP – *Festa Literária Internacional de Paraty* – na qual a poeta em questão foi homenageada, corresponde a uma realização do Instituto Moreira Salles, espaço que detém todo o acervo de Ana atualmente.

A ideia da figura em construção de Ana Cristina Cesar vem, assim, tanto a partir do percurso editorial de sua própria obra, quanto do mito criado em torno de sua vida e de sua poesia após o suicídio. Exatamente por sua obra se fazer composta por correspondências, diários íntimos, cartões postais, cartas-poemas,

etc; bem como por sua poesia apresentar em seu cerne uma estetização do íntimo e da própria biografia, há sempre a fantasia de que algo novo possa surgir ou ser descoberto, como a revelação de um grande segredo capaz de ordenar a impressão de caos deixada por uma morte abrupta, por exemplo. Há, portanto, em síntese, duas questões que interferem na recepção e na tentativa de apreensão da obra de Ana Cristina Cesar: o mito da jovem poeta suicida, já referido; e sua relação peculiar com seus contemporâneos em seu contexto de produção.

Situemos nossa poeta em seu contexto de produção, portanto: tendo vivido de 1952 a 1983, Ana C. apresentou durante a década de 70 seu período mais ativo enquanto poeta, tradutora, crítica literária e professora de Língua Portuguesa. A geração 70, que vivenciou o período da ditadura militar no Brasil, se constituiu por um grupo de jovens que recebeu como eco constante o ciclo revolucionário do ano de 1968. A produção cultural do referido período, foi, assim, engajada nas questões políticas e comprometida em repensar e problematizar as instituições de poder e em criar formas alternativas de produção artística. Nesse contexto, surgiram os jornais: *Opinião*, *O Beijo*, A Revista de artes plásticas *Malasartes*, entre outros veículos independentes. Veículos os quais, dentre suas principais diferenças em relação aos jornais tradicionais, apresentavam o resultado de uma discussão importantíssima acerca da relevância do visual e das questões gráficas em suas composições materiais. A esse respeito, Italo Moriconi (2016), em sua biografia em tom ensaístico sobre Ana Cristina, intitulada *Ana C.: O Sangue de uma Poeta*¹, nos afirma o seguinte:

Um tema importante na discussão do *Beijo* era o da autonomia da linguagem visual dentro do jornal. Havia consenso contra um conceito ilustrativo do visual e se propugnava por uma relação tensa e conflitiva entre os textos dos artigos e a parte gráfica. Considerava-se a importância dos espaços em branco. O visual como forma de criar ironia na estrutura da página. O visual gráfico como forma de arte específica. (MORICONI, 2016, p.36).

¹ O título dessa biografia, escrita por Moriconi (2016), é homônimo ao primeiro filme de Jean Cocteau, pertencente à chamada “Trilogia Órfica”. Em *O Sangue de um Poeta* (1930), Cocteau explora o universo onírico do personagem principal a partir de uma linguagem cinematográfica surrealista. O referido filme, ao se utilizar de procedimentos poéticos, apresenta temáticas como: a relação/ fusão do artista com sua própria obra; a metaficção; a condição de enigma que uma obra de arte pode carregar; e as relações intersemióticas. O filme é extremamente potente quanto aos elementos simbólicos e possibilita uma série de desdobramentos analíticos comparativos. Gostaríamos de chamar a atenção, portanto, para essa escolha tão precisa, realizada por Moriconi (2016), na escolha do título de seu ensaio biográfico, como forma de suscitar reflexões acerca dos questionamentos da própria Ana C. e de suas escolhas estéticas – em muitos aspectos análogas às do filme -.

Essa preocupação com o gráfico pode também ser percebida nos próprios livros confeccionados artesanalmente por Ana C. Além de que, essa valorização dos espaços em branco, da qual nos fala Moriconi (2016) – do ponto de vista gráfico-visual -, é incorporada por Ana também em seu próprio processo de composição poética, o qual preza por uma espécie de sedução pelo segredo, pelo que está oculto; são jogos de linguagem que insistem em esconder uma certa referência, uma informação, um nome por trás de uma inicial, por exemplo. É o que podemos observar no poema a seguir, presente no *Inéditos e Dispersos: poesia/prosa* (1885), o qual alude à morte de Katherine Mansfield, escritora que foi objeto de estudo de Ana C. em seu mestrado em tradução, na Inglaterra:

*KM acaba de morrer
 Ele é pequeno e passa diante da minha janela fazendo fumaça
 no frio; a boca é grande e ri sozinha quando ele passa.
 Não quero que você chegue, amor.
 Eu fico aqui inventando a sua demora com sisudez exímia.
 Radio on.
 Radio on.
 Passa carregando a mala pesada.
 Mas não chega.
 Agora chega.
 É aqui o amor? (InD in *Poética*, p. 256).*

É importante ressaltarmos, portanto, que o oculto não ocorre apenas do ponto de vista gráfico, nem unicamente a partir de iniciais ou referências indiretas na poética de Ana C.; mas sim na substância de seu método composicional, ou seja, um oculto que se apresenta a partir da própria linguagem, como podemos observar no poema supracitado. O fato de sabermos quem está por trás das iniciais “KM”, por exemplo, não nos fornece a chave do poema, não nos diz o exato assunto ao qual a voz poética se refere, nem mesmo quem é o interlocutor dessa voz. Entretanto, é a partir desses vazios que o poema de Ana C. acontece, ao atrair o leitor para uma participação ativa na sua poesia.

É notória a singularidade da poesia de Ana Cristina Cesar com relação a seus contemporâneos, a exemplo de nomes como Cacaso, Chacal, Paulo Leminski, Francisco Alvim, etc. Retomando a biografia realizada por Moriconi (2016) - *Ana C.: O Sangue de uma Poeta* -, podemos observar que o poeta, crítico literário e amigo, aponta para uma especificidade de natureza formal na poética de Ana sem, no entanto, deixar de reconhecer questões comuns da poeta e de sua poesia em relação ao seu contexto político de produção. Moriconi (2016), então, afirma:

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 70 é completa no sentido daquilo que essa geração, ao emergir, trouxe de próprio para o debate de ideias. (MORICONI, 2016, p.12).

Ana C., então, desenvolveu uma poética particular quanto ao que se produzia de literatura em seu contexto de produção, mas, ao mesmo tempo, manteve diálogo com sua geração em diversos aspectos, sobretudo no que se refere a uma atuação política efetiva.

Pensar a figura da poeta em relação aos seus contemporâneos e ao contexto político do qual fez parte nos remete a um conceito que vem sendo cada vez mais discutido no ambiente acadêmico brasileiro: o de “partilha do sensível”, elaborado por Jacques Rancière. Esse conceito, desenvolvido pelo autor ao longo de suas obras, nos permite pensar tanto em uma atuação comum de determinado grupo, quanto em uma separação, quebra ou reordenação de sensibilidades possíveis. No livro *A Partilha do Sensível* (2009), Rancière responde a algumas questões elaboradas pelos filósofos Muriel Combes e Bernard Aspe; a entrevista busca alguns esclarecimentos e revisita –direta ou indiretamente - obras anteriores seguindo a tônica – que já se faz explícita na pergunta inaugural – das relações entre estética e política.

Na entrevista, Rancière (2009) aponta tanto para um “regime estético da política”, quanto assinala uma dimensão política nas artes de modo mais complexo e subjetivo. Em suas palavras, portanto:

Essas formas definem a maneira como obras ou performances ‘fazem política’, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas, ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais. (RANCIÈRE, 2009, p.18).

É importante observarmos que esse entrecruzamento entre estética e política, apresentado por Rancière, parte da própria reelaboração desses dois conceitos, ou seja, ambos aparecem enquanto relacionados com propriedades do espaço e do tempo em constante reconfiguração da experiência sensível. As concepções políticas desenvolvidas pelo referido autor ao longo de sua obra, desde sua ruptura com Louis Althusser, apontam para uma ideia de “política” e “democracia” que ultrapassa as instituições; além disso, a profunda conexão existente entre política e

estética permite-nos refletir acerca de nosso objeto – a poesia de Ana Cristina Cesar – sem desvinculá-lo do posicionamento político da poeta; em detrimento, entretanto, de analisarmos esse posicionamento enquanto definidor ou redutor, de modo panfletário, de suas composições poéticas.

Segundo Rancière, no livro em questão – *A Partilha do Sensível* (2009) -, quando indagado acerca de algumas categorias principais do século XX, tais como *vanguarda*, *modernidade* e *pós-modernidade*, e sobre de que modo essas categorias interferem na compreensão da relação estabelecida entre estética e política; faz-se importante situarmos três classificações, imprescindíveis para essa discussão: o “regime ético das imagens”, o “regime poético ou representativo das artes”, e o “regime estético da arte”. (p.28). Em uma breve explanação, o regime ético é aquele que apresenta uma preocupação com um teor de verdade da arte, bem como com sua interferência de modo mais efetivo em um determinado coletivo; já o regime poético ou representativo das artes está relacionado com uma série de critérios estabelecidos que ordenam as maneiras de um fazer artístico, a exemplo dos ideais clássicos; por fim, o regime estético da arte é aquele que rompe com o regime anterior, no que se refere à existência de qualquer hierarquia ordenadora, pois, esse último regime configura-se a partir das contradições que estabelecem e fundam, justamente, a singularidade da arte quanto a um modo de ser sensível. (p.32). É importante mencionarmos, também, que esse último regime é ponto fulcral para o pensamento desenvolvido por Rancière (2009), tanto em relação a seu posicionamento acerca dos conceitos de modernidade e pós-modernidade, quanto em relação a suas concepções estéticas de modo geral.

Ao afirmar que o conceito de regime estético das artes é preferível ao de modernidade, Rancière o define da seguinte maneira:

O estado estético schilleriano, que é o primeiro – e, em certo sentido, inultrapassável – manifesto desse regime, marca bem essa identidade fundamental dos contrários. O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica. (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

É a partir desse conceito, não só pela contextualização histórica, realizada pelo autor - que o situa a partir de um ideal schilleriano -, mas também pela potência filosófica e subversiva presente em sua definição, que apontamos as posições

políticas de Ana Cristina Cesar enquanto não desvinculadas de suas escolhas e realizações estéticas.

“Mas o fato é que viveria sempre, até morrer, o conflito entre o tesão pela academia e o tesão por uma vida literária mais próxima ou inteiramente mergulhada no ritmo nervoso dos jornais e da profissionalização editorial” (MORICONI, 2016, p.22). Essa afirmação, evidenciada pelo biógrafo e amigo da poeta, nos leva a observar a complexidade ambígua da relação estabelecida por Ana C. com seu contexto de produção e com seus companheiros de geração. Sempre contraditoriamente dividida, a poeta oscilou entre uma dedicação intensa às atividades acadêmicas e entre outras atividades mais próximas de uma vida prática; como a participação no jornalismo cultural da época (não só escrevendo, como também participando das reuniões políticas para a formação e edição dos jornais alternativos), ou a atuação enquanto professora da escola básica. Moriconi (2016) fala ainda de uma pose antiliterária incorporada pela poeta, por volta do período de 1975, no momento em que ela começara a consagrar-se no meio literário, conseqüentemente a partir da publicação da antologia *26 poetas hoje*, organizada por aquela que viria a se tornar sua orientadora e grande amiga, Heloisa Buarque de Hollanda. Esse posicionamento de recusa a uma identidade de poeta, de rejeição a essa nomenclatura, se conecta com o próprio afastamento do “sublime” apresentado em suas composições poéticas. Trata-se da negação da aura enobrecedora que pode circundar a literatura enquanto arte inalcançável. Atitude não só convergente com os ideais de sua geração, mas representativa também da individualidade e personalidade autêntica da própria poeta.

“A fortuna poética de Baudelaire tem sua origem numa falta, e não numa falta em relação aos valores que a poesia contesta, mas num recuo diante da poesia, numa falta de poesia.” (p.133), afirma Maurice Blanchot, em seu ensaio intitulado “O Fracasso de Baudelaire”, presente no livro *A Parte do Fogo* (1997). Neste ensaio, se o lemos superficialmente, corremos o risco de interpretarmos as considerações do autor como demasiado biográficas; entretanto, um olhar atento permite-nos vislumbrar que, para Blanchot, o biográfico em Baudelaire torna-se condição para uma compreensão de sua poética. Eis o modo como enxergamos algumas atitudes da poeta Ana C., quanto ao seu posicionamento diante da literatura enquanto instituição, assim como diante de sua própria vida, ao perceber de maneira mais profunda, talvez, que a poesia nasce de uma falta, de uma recusa, da negação (nos

âmbitos existencial e social) que, contraditoriamente, impulsiona uma incessante busca pela criação poética.

Alguns artigos de Ana Cristina Cesar, publicados na imprensa alternativa – em jornais como o *Opinião* ou *O Beijo* -, deixam evidentes seus posicionamentos estético-políticos, os quais configuram uma postura que abandona um tipo de militância político-partidária por uma atuação política mais individualista e pessoal e, portanto, honesta em relação aos seus privilégios e seus papéis sociais. Em seu artigo “malditos marginais hereges”, publicado em 1977 no jornal *O Beijo*, e que se encontra compilado no livro *Crítica e Tradução* (2016), na sessão “Escritos no Rio”, Ana C. apresenta uma crítica, em tom pontualmente sarcástico, à coletânea de contos – lançada na época - de viés naturalista intitulada *Malditos escritores*. Partindo de uma análise visual da capa da edição em questão, até uma análise dos recursos formais e descritivos utilizados nas narrativas, a poeta aponta para a grande problemática existente no volume de modo geral: a tentativa de relacionar esses escritores “malditos”, ou mesmo de igualá-los às classes oprimidas das quais falam em seus respectivos contos. Essa pretensão, claramente identificada na coletânea, geraria o exato efeito inverso, ou seja, alimentaria um abismo existente entre os escritores malditos porta-vozes do povo oprimido e o próprio povo. Nas palavras da poeta, portanto:

Em velhas palavras: falta consciência de classe ao intelectual, que se acredita mais uma vez porta-voz dos oprimidos, setor transparente que reflete as imagens e os gritos ocultos dos banguelas e desbocados. Essa falta é socialmente favorecida. Historicamente motivada. É bom que o intelectual desconheça a sua função de controle e de reprodução social, e que não leve a contestação ao nível concreto de sua prática. Jornalistas, professores, advogados, cientistas – não fiquemos só nos técnicos e burocratas. A informação, a educação, o direito, a ciência, mitos que ainda acalentamos, mesmo se coloridos com a discórdia. (C&T, 2016, p.238).

A ideia de uma consciência própria do escritor em relação a sua “função de controle” e de “reprodução social” nos remete, novamente, ao conceito de “partilha do sensível”, apresentado por Rancière (2009). Em confluência com as concepções do filósofo - principalmente as apresentadas em livros como *A Noite dos Proletários* (1981) ou *O Mestre Ignorante* (1987) -, assumir um lugar de fala destinado às massas não significa uma democratização efetiva do saber, mas sim a ilusão de

uma - falsa - identidade de classes. Ana C. conclui, a partir de suas análises, que o tom panfletário dos contos e a retórica de manipulação utilizada pelos autores enfraquecem a obra no que se refere ao seu objetivo de representação dos oprimidos. Há, portanto, um problema estético: desde a identidade visual do livro até seus contos, a necessidade de afirmar uma proximidade entre o escritor “maldito” e o “povo” não deixa espaço para outras interpretações do leitor, ou seja, tolhe sua participação na medida em que impõe uma ideologia direta. E um problema político: a crença, por parte desses determinados escritores, na igualdade entre eles e as classes representadas.

Em “O Poeta Fora da República, o Escritor e o Mercado” (p.224), do mesmo ano do artigo supracitado – 1977-, também presente no *Crítica e Tradução* (2016), Ana Cristina Cesar aborda uma temática bastante debatida pelos seus colegas (escritores) contemporâneos: as questões relacionadas ao mercado editorial de suas obras. Segundo a poeta, no ano do referido artigo, começaram a surgir algumas propostas de organização sindical por parte desses escritores. Essas propostas, em sua maioria, buscavam assegurar alguns direitos aos que se encontravam dependentes das editoras para publicação e distribuição de suas obras e manipulação dos lucros.

Uma problemática muito importante é então apontada pela poeta: a existência de um *ethos* relacionado ao poeta/escritor conflitante com seu reconhecimento enquanto produtor de uma mercadoria (o livro), em um sistema capitalista, a procura de direitos. A ideia platônica do poeta expulso da República ainda vigoraria e seria elemento paradoxal na busca por direitos por parte do que se poderia chamar agora de profissão. Segundo Ana C., quando o escritor deixa de tomar partido de seus direitos, ele acaba por aceitar a ideia platônica de poeta banido. Em suas palavras: “À exploração do trabalho do escritor se juntam as insidiosas permanências platônicas com o que o escritor se expulsa do Estado e emigra para um estado de graça qualquer.” (p.227).

Além das cooperativas e das propostas sindicais, Ana C. cita uma outra alternativa para burlar os trâmites do mercado editorial: a opção marginal. Opção essa aderida pela própria autora e principalmente pelos novos escritores deste período. A preferência marginal constituiu-se a partir da ruptura com as grandes editoras visando publicações completamente independentes. Desse modo, os novos autores teriam a possibilidade de criar um primeiro círculo de leitores, bem como

participar do conceito editorial/ visual do livro. Sobre esse segundo aspecto, fica claro, a partir das correspondências, dos artigos, dos trabalhos acadêmicos, dos poemas e das próprias publicações independentes, que Ana Cristina Cesar reconhecia como de extrema importância outras linguagens composicionais do livro enquanto um projeto visual.

É importante mencionarmos, ainda, dois importantes artigos da poeta que evidenciam um olhar da mesma em relação ao seu próprio contexto político de produção. Em “Literatura Marginal e o Comportamento Desviante” (p.244), trabalho realizado para uma disciplina de seu mestrado em comunicação na UFRJ, no ano de 1979, também presente na sessão “Escritos no Rio”, do *Crítica e Tradução* (2016), Ana C. contextualiza, a partir de algumas especificidades, a geração cultural que surge depois do tropicalismo (1967-8). Segundo a poeta, a descrença em relação a uma militância política direta, a atração pelos meios de comunicação de massa e, principalmente, a afirmação de um comportamento desviante, são fatores que influenciaram as tendências literárias marginais pós-tropicalistas.

Para o movimento tropicalista, portanto, as transformações sociais só ocorreriam a partir de mudanças comportamentais e atitudes desviantes individuais - como o uso de drogas, valorização da marginalidade urbana, liberação sexual, etc -. É a partir desse período, então, que surgem também as primeiras publicações da imprensa alternativa. “Os principais veículos de divulgação dessa nova informação surgem com os primeiros jornais de uma ‘imprensa alternativa’ – *Pasquim, Flor do Mal, Bondinho, A Pomba e outros* – (...)” (p.246). Como publicação mais importante da geração pós-tropicalista, a autora cita a revista *Navilouca*, organizada por Torquato Neto e Wally Salomão, a qual apresentava como fundamento a fragmentação da linguagem e da informação, o diálogo entre as diversas linguagens artísticas, e a subversão do sistema a partir da técnica.

A principal observação da poeta, em relação a esses movimentos, refere-se a uma certa contradição existente nas duas gerações. Tanto a geração do tropicalismo quanto a marginal, apesar de afirmarem o desejo de interferirem nos padrões e no sistema convencional, apresentavam, em contrapartida, uma preocupação com um certo rigor técnico em relação ao bom acabamento dos produtos culturais, assim como uma grande valorização de materiais sofisticados na composição das edições da imprensa alternativa. Aos olhos de Ana C., essa atitude caracterizava um movimento que estaria, portanto, dentro e fora do sistema; em posição de recusa e

sedução pelo mesmo. Essa contradição pode ser observada em seu mais alto grau no posicionamento da própria poeta que, apesar de dialogar com a política marginal, apresentava um grande interesse pelas edições alternativas mais requintadas assim como, do ponto de vista poético, valorizava um trabalho rigoroso com a fragmentação da linguagem a partir de referências cosmopolitas relativas aos seus exercícios de tradução.

O segundo artigo, por fim, que nos é de extrema importância, intitula-se “Os Professores Contra a Parede” (p.167), e trata-se da publicação de estreia de Ana Cristina Cesar no jornal *Opinião*, no ano de 1975. Também compilado no *Crítica e Tradução* (2016), o artigo explicita um acirrado debate que estava acontecendo entre estudantes de letras e professores universitários e da escola básica acerca da teoria literária e de como essa estava sendo abordada nas organizações curriculares da graduação em letras. De um lado, estariam aqueles que defendiam a teoria vigente nesse período – o estruturalismo – enquanto principal caminho analítico para os textos literários e, de outro, em sua maioria estudantes, aqueles que criticavam o excesso de teoria nas grades curriculares de letras em detrimento da leitura dos próprios textos literários e de um maior espaço destinado às atividades práticas.

Ana C., ao invés de posicionar-se de modo objetivo entre um desses extremos, afirma, mais ponderada e complexamente, a necessidade da politização das teorias (p.168), ou seja, necessidade de discernir quais as teorias mais privilegiadas e quais as que se encontrariam à margem no contexto institucional, ao invés de simplesmente rechaçá-las. A poeta fala também de uma estrutura de poder mais complexa – pois velada - existente na universidade, caracterizada pela repressão existente na relação docente/discente. Em suas palavras:

A relação entre professor e aluno assume muitas vezes um caráter de *sedução*: o aluno copia a matéria sem dizer palavra, embasbacase com o brilhantismo do professor, aplica seus modelos e injeções ao texto literário. O bom professor passa a ser “aquele que ‘tenta’ eroticamente sua turma, e que reina sobre ela como um sultão sobre seu harém. (C&T, 2016, p.169).

Para Ana C., portanto, essa relação de erotização existente entre professor e aluno, sendo o primeiro, símbolo de uma superioridade intelectual, contribuía – e contribui- fundamentalmente para a manutenção de várias instâncias das estruturas de poder. Um possível sintoma atrelado a essa questão seria a falta de autonomia

por parte dos alunos no que se refere à expressão de suas subjetividades e pontos de vista críticos nos debates e atividades do contexto acadêmico.

O artigo supracitado nos remete ao já mencionado livro *O Mestre Ignorante* (2002), de Jacques Rancière, no qual o filósofo expõe uma visão da pedagogia e das trocas de saber bastante subversiva e ainda atual, a partir de uma leitura dos ideais apresentados por Joseph Jacotot - pedagogo francês do início do século XIX - . Assim como Ana Cristina Cesar em seu artigo, Rancière reconhece na relação existente entre mestre/aluno o cerne de uma estruturação do poder representada pela hierarquização de inteligências. Para além de uma reflexão acerca dos paradoxos do ato de ensinar, o livro de Rancière apresenta questionamentos mais profundos que dizem respeito à própria organização social em âmbito mais amplo.

Segundo o autor, ainda em seu prefácio: “ Quem estabelece a igualdade como objetivo a ser atingido, a partir da situação de desigualdade, de fato a posterga até o infinito. ” (p.10). Esse posicionamento de Rancière (2002), acerca da atuação de Jacotot, busca inverter a lógica da visão metodista para com o ensino na França do século XIX. Visão essa que não só imperou no contexto francês, mas também em outros contextos e de diferentes épocas, a exemplo do brasileiro, abordado a partir das observações de Ana Cristina Cesar em relação às instituições universitárias. A ideia de uma igualdade a ser atingida, ou o objetivo de instruir para atenuar as diferenças sociais, aos olhos do filósofo, apenas alimentam a lógica da desigualdade. É preciso que a igualdade seja posta como premissa ao ato de ensinar, pois só dessa maneira as relações hierárquicas podem atingir uma ruptura. “Não vou voltar para a escola porque na escola me ensinam coisas que eu não sei. ” (p.15), diz Ernesto, personagem de *Chuva de Verão* (1990), célebre romance de Marguerite Duras, o qual conta a história desse menino, filho de imigrantes pobres, que desafia os paradigmas do ensino à maneira posta por Jacotot e Rancière (2002). O livro torna-se ficção indispensável e permanece como ilustração possível das ideias do pedagogo revisitadas pelo filósofo.

Dois importantes conceitos apontados por Rancière (2002) e elaborados, anteriormente, por Joseph Jacotot são denominados de: *embrutecimento* e *emancipação*. O primeiro encontra-se relacionado com o princípio da explicação, ou seja, a postura assumida pelo mestre de que é necessário que o mesmo transmita o conhecimento para o aluno que, por sua vez, não possui condições de buscá-lo por si mesmo. Esse conceito parte da ideia de uma divisão das inteligências e, por isso,

torna-se excludente. Já o conceito de *emancipação* seria o exato oposto, configurando-se enquanto a equivalência das inteligências, de modo que o caminho para o conhecimento seria trilhado a partir da confiança intelectual nos alunos e pelas vias da liberdade.

Emancipar as teorias. Emancipar os alunos. Os próprios alunos se afirmarem enquanto autônomos. É disso também que Ana C. nos fala em seu artigo anteriormente mencionado: de uma discussão política que vai além da questão pró ou contra a teoria, pois seu cerne encontra-se na postura cotidiana de alunos e professores, em uma dimensão corporalizada do sistema e do contexto acadêmico.

Analisar o contexto histórico de Ana Cristina Cesar a partir do próprio olhar da poeta contribui, portanto, para melhor compreendermos sua relação –política e estética - com sua geração. Relação essa representada tanto pela partilha quanto pela ruptura de alguns ideais. Em seus escritos, fica clara a recusa da poeta em relação a uma literatura panfletária ou a uma poética falsamente militante; mais atraente para ela é uma política da própria linguagem, ou seja, uma experimentação profunda e consciente dos significados articulados com um posicionamento político diante do mundo.

2.2 RESSONÂNCIAS DO SUICÍDIO & A POÉTICA DO NARCISO REVERSO

No dia 29 de outubro de 1983, Ana Cristina Cesar comete suicídio ao pular do apartamento de seus pais na cidade do Rio de Janeiro. Aproximadamente um ano antes, a poeta havia publicado seu primeiro livro por editora, o *A Teus Pés* (1982), e iniciava, assim, a solidificação de sua carreira como escritora. A marca do suicídio torna-se, portanto, inevitável em uma sociedade na qual o ato de pôr um fim na própria vida desafia a lógica circundante e rompe com qualquer possibilidade de compreensão. A atração biográfica pela figura da poeta justifica-se, então, por uma obra póstuma do universo íntimo - composta por poemas, escritos acadêmicos e jornalísticos, correspondências, desenhos e fotografias – e a promessa, facilitada pelo teor destas publicações, de permitir um acesso a segredos ocultos.

Não se trata de opormos uma análise biográfica a uma análise rigorosamente estética da poesia de Ana Cristina Cesar e, simplesmente, optarmos pela segunda. Importa-nos, muito mais, a compreensão e o questionamento das nuances e agudezas presentes na relação vida/obra da artista para, em seguida, voltarmos o

nosso olhar às questões estéticas por um viés da crítica intersemiótica, para ser mais precisa. Partindo da concepção de que, cada objeto solicita, a partir de suas particularidades, um específico percurso teórico, é que observaremos as reverberações do suicídio da poeta em relação a sua obra literária.

Ana Cristina Cesar defendeu, em 1981, sua dissertação de mestrado em *Theory and Practice of Literary Translation*, na Universidade de Essex, Inglaterra. No referido trabalho, a poeta reuniu oitenta notas referentes ao exercício de tradução do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, para o português. Este trabalho acadêmico, avaliado “com distinção” por parte da banca, além de constituir uma rica reflexão sobre o trabalho de tradução em si mesmo, apresenta diversos aspectos da dicção literária da poeta, a partir do desvelamento de suas escolhas tanto formais quanto interpretativas do conto. É significativo e curioso observarmos que a poeta traz como epígrafe de seu trabalho de conclusão – presente no livro *Crítica e Tradução* (2016), sob organização de Armando Freiras Filhos e Maria Luiza Cesar – um trecho do diário de Katherine Mansfield, no qual a escritora declara sua paixão pela “técnica”. Essa porta de entrada nos aponta, de certa maneira, o cuidado minucioso e rigoroso que Ana C. atribui ao próprio exercício de tradução bem como ao método de composição literária. Ao mesmo tempo, também, para além desse requinte e atenção com o âmbito estrutural e ficcional da linguagem literária, Ana C. nos afirma, logo na introdução de sua pesquisa:

Não chegarei ao extremo de buscar traços de “ser” de KM no conto “Bliss”, o que já foi feito por outro ensaísta. No entanto, na qualidade de autora, essa fusão de ficção e de autobiografia me seduz. E, na qualidade de tradutora – alguém que procura absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor -, não consegui deixar de estabelecer uma relação pessoal entre “Bliss” e a figura de KM. (C&T, 2016, p. 328).

O interesse, por parte da poeta, pela obra confessional da escritora tomada como objeto de seu estudo evidencia, portanto, esse entrelace sempre possível entre obra literária e biografia; mais evidente em alguns autores do que em outros. Essa foi, aliás, uma constante nas reflexões realizadas por Ana C. em suas correspondências e críticas literárias. Este fato não significa, contudo, que sua poesia demande um conhecimento de sua obra confessional; pelo contrário, as composições poéticas de Ana Cristina Cesar escapolem e esquivam-se desse olhar

biógrafa, apesar de estabelecerem um constante flerte com o biográfico. Mas é importante destacarmos que vida e obra não representam, necessariamente, universos dicotômicos ou objetivamente desassociados. No caso de Ana C., o ato extremo do suicídio acabou por, inevitavelmente, direcionar leituras e análises ou, ainda, criar uma espécie de mito romântico em torno de sua figura.

Em primeira instância, a realização do suicídio é associada ao ápice de um desvio que vai contra a natureza humana e, frequentemente, dota-se de uma carga negativa. “ O suicida é a personificação da desordem, da intrusão da falta de sentido, da suspensão das obrigações. ” (p.6), afirma Ciprian Valcan (2016), em seu estudo intitulado *O Suicida na Era do Niilismo*, no qual o autor traça reflexões sobre a morte voluntária em âmbito geral e a situa, ainda, no contexto vienense do final do século XIX e início do século XX. O autor aponta para o caráter anárquico do suicídio, e afirma que a maioria das sociedades avalia esse ato como uma ruptura da ordem geral, assim como uma ação essencialmente agressiva, tanto para o próprio indivíduo, quanto para os outros membros da sociedade.

Ao analisar o suicídio na perspectiva do típico vienense do século XX, Valcan (2016) observa que o alto índice de mortes voluntárias nesse contexto específico possuía relação com as dificuldades referentes ao sistema político e cultural da época, e ainda que características como o narcisismo e a introversão retratavam bem o vienense deste período. O autor recorre a algumas observações apresentadas por Goethe acerca de uma associação entre a escrita de si, ou seja, um adentramento no próprio eu, e o desequilíbrio emocional e as atitudes impulsivas apresentadas pela grande maioria dos jovens deste período. (VALCAN, 2016, p.23).

Segundo Annita Costa Malufe, em seu importante trabalho sobre a poesia de Ana Cristina Cesar, intitulado *Territórios Dispersos: A Poética de Ana Cristina Cesar* (2006), essa visão romântica do texto enquanto representação de um eu interior do poeta (concepção de Goethe) assim como a associação do poeta com o estado da loucura ainda vigora no senso comum, principalmente nos meios de comunicação. Para fundamentar tal observação, Malufe (2006) analisou alguns artigos de revistas e jornais da década de 80 que veicularam a notícia do suicídio de Ana Cristina Cesar e partiram, em sua maioria, exatamente de uma concepção romântica – presente no senso comum - do elo entre a vida e a obra da poeta. Não se trata, todavia, de nos determos nessa questão, mesmo porque o estudo supracitado já traz importantes apontamentos a esse respeito, no entanto, ignorar o acontecimento do suicídio em

prol de um rigor estético e uma análise focada unicamente em uma perspectiva estrutural da poesia de Ana C. seria alimentar uma visão dicotômica entre uma análise formalmente purista e uma análise que leva em consideração fatos biográficos, políticos e culturais (extraliterários) enquanto constituintes da poética de um escritor. Contrariaria, inclusive, a própria concepção de Ana C. anteriormente destacada, a qual afirma certa porosidade entre vida e obra.

Do ponto de vista da obra poética, podemos afirmar que o suicídio não chega a corresponder a uma temática central na poesia de Ana Cristina Cesar, apesar de uma tendência existente – decorrência do mito romântico construído em torno da figura da poeta – da realização de leituras biográficas que buscaram e buscam ainda as confissões de um eu apreensível e linearmente estruturado. O eu na poética de Ana C. é, pelo contrário, um eu fragmentado e descentrado, interceptado e entrecortado por diversas vozes; assim como várias outras temáticas – mais recorrentes - e particularidades podem ser observadas, que não o tema da morte voluntária, em sua poesia; é o caso do tema de um certo cosmopolitismo a partir de imagens urbanas, ou a busca pela captura do instante enquanto artifício para a abordagem de temáticas do universo cotidiano em tom íntimo.

Sobre esse descentramento do eu na poesia de Ana Cristina Cesar, intitulos aqui de “poética do narciso reverso” suas composições fragmentárias. Composições essas que contrariam a concepção romântica de um aprofundamento nos sentimentos mais íntimos e existenciais, de modo linearmente direcionado, a partir da própria escrita. Ao refletir sobre a poesia moderna e seus traços distintivos, João Alexandre Barbosa (1986) em *As Ilusões da Modernidade*, afirma o seguinte:

Entre a linguagem da poesia e o leitor, o poeta se instaura como operador de enigmas, fazendo reverter a linguagem do poema a seu eminente domínio: aquele onde o dizer produz a reflexividade. Parceiros de um mesmo jogo, poeta e leitor aproximam-se ou afastam-se conforme o grau de absorção da/ na linguagem. (BARBOSA, 1986, p.14).

Para o autor supracitado, portanto, a poesia moderna é aquela na qual o leitor torna-se participante indispensável para/na linguagem do próprio poema. Por isso, nesse caso, a chave de leitura não se esgota na decifração da personalidade do poeta ou da superficialidade da linguagem, mas sim a partir de um processo de “recifração” da própria linguagem. No caso da obra de Ana Cristina Cesar, esse

processo atingirá seu grau de maturidade em seu último livro publicado em vida, o *A Teu Pés* (1982); no qual podemos encontrar o seguinte poema de cunho metalinguístico:

*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 e blue. (ATP in Poética, 2013, p.96)*

A voz do poema toma o leitor enquanto interlocutor em tom bastante íntimo, a partir do vocativo “meu filho”, e nega a ideia de uma linguagem automática ou por livre associação. Pelo contrário, ainda que com um tom semelhante ao caráter de improviso fundamental ao jazz, a linguagem poética “deste livro” não despreza a técnica ao constituir-se como “prosa que dá prêmio”; entretanto, é preciso que esse leitor tão próximo aceite o jogo, enfie a carapuça, e cante junto, conforme a música. O convite à participação ativa do leitor é constitutivo da poética de Ana Cristina Cesar e, assim como as execuções das composições do jazz – como veremos com mais profundidade mais à frente - , cada leitura torna-se singular.

O conceito da denominação, aqui proposta, das composições de Ana C. enquanto uma “poética do Narciso reverso” relaciona-se também, portanto, com os jogos de sedução pelo segredo e as referências diversas apresentadas em sua poesia. Segundo Margarida Medeiros, em seu estudo sobre auto-representação intitulado *Fotografia e Narcisismo: O Auto-retrato Contemporâneo* (2000) - no qual a autora apresenta um percurso teórico que abrange a filosofia , a psicanálise e a mitologia grega - a concepção de *mimesis* apresentada por Derrida encontra-se relacionada com o conceito de metáfora, ou seja, com a ideia de jogo simbólico, e seria oposta à ideia de representação apresentada a partir de Narciso, no mito grego; em suas palavras, então :

Ora é aqui que Narciso não se perde: ele não ousa entrar no jogo simbólico da representação, porque não é capaz de reconhecer a imagem de si enquanto metáfora, não é capaz de dizer: <<este sou eu>>. Por isso está condenado à prisão do desconhecimento, e incapaz de qualquer mobilidade. (MEDEIROS, 2000, p.66).

A poesia de Ana Cristina Cesar não só assume o jogo simbólico da representação como fundamenta-se a partir do mesmo. A própria correspondência

da autora, publicada postumamente sob curadoria de Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda (1999), pode ser lida com certo distanciamento, se considerarmos seu caráter literário e de exercício de escrita. Algumas das composições poéticas que tematizam, de alguma maneira, o evento da morte, apontam para esse aspecto anti-narcísico da poesia, ou seja, uma poesia que não opera enquanto representação direta da pessoa biográfica que escreve. Vejamos o emblemático poema “três cartas a navarro”, presente na seção *Antigos e Soltos: Poemas e Prosas da Pasta Rosa* (2008), do *Poética* (2013):

*Navarro,
Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas
que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar
tudo menos esse obscurantismo biográfico. Ratazanas esses
psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio
e o ranço de suas analogias baratas.
Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma
nova geração que saiba escutar o palrar dos signos.
r.*

(A&S in *Poética*, 2013, p.316).

O excerto acima, referente à primeira carta assinada por “r.” endereçada a Navarro, traz à tona, a partir da voz poética do remetente, a discussão já então mencionada que diz respeito às leituras insistentemente biográficas e de viés psicológico de textos poéticos póstumos. O escutar do “palrar dos signos” nos remete à ideia de uma leitura mais profunda da própria linguagem poética, uma leitura que adentre nas significações da imagem e na complexidade do próprio signo. A temática da morte aparece, então, no poema acima, atrelada a uma preocupação com o póstumo, com o registro que se faz presente e com o que é feito, futuramente, desse registro. Luciana Di Leone (2007), em seu estudo intitulado *Ana C.: As Tramas da Consagração*, aponta para essa preocupação com os textos póstumos e com a museificação da obra de arte enquanto temática presente na poesia de Ana Cristina Cesar, bem como enquanto reflexo de uma postura geracional, referente à década de 60, que prezava pela efemeridade da arte a partir da emergência de expressões artísticas como a performance ou a *body art*, por exemplo. Há, entretanto, na obra da poeta, além dessa preocupação com o póstumo, uma visão catártica da morte enquanto “Um descanso calmo e doce/ um calmo e doce descanso” (I&D in *Poética*, 2013, p.141), ou, como podemos observar

nos versos seguintes: “e a morte deve ser muito mais gostosa/ recheada com marchemélou” (I&D in *Poética*, 2013, p.147), ou ainda: “Parece que há uma saída exatamente aqui onde eu pensava que/ todos os caminhos terminavam / Uma saída de vida” (I&D in *Poética*, 2013, p.147); o que pretendemos afirmar é, portanto, que a temática da morte ou mesmo do suicídio não aparece na obra de Ana C. envolta pela aura de mistério ou mesmo relacionada a um ar sombrio e negativo que comumente a sociedade atribui a esse acontecimento; nem mesmo estabelece-se enquanto temática central em suas composições poéticas, sendo pouco recorrente e encontrada apenas nas publicações póstumas da autora; ocupando lugar periférico e não pertencendo, portanto, às seleções de poemas realizadas pela própria autora, em vida, para a composição de seus livros.

A teoria filosófico-literária apresentada por Maurice Blanchot traz uma concepção de poesia bastante profunda, na medida em que se encontra relacionada com algumas das grandes questões da existência humana: o silêncio, a solidão, a loucura, a morte. Em *O Espaço Literário* (2011), por exemplo, o filósofo desenvolve seu pensamento a partir da análise da experiência de grandes escritores – a partir de seu ponto de vista -. Essa experiência, entretanto, “significa, neste ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato – uma prova, mas que permanece indeterminada. ” (p.89); ou seja, para o filósofo, não se trata de uma experiência qualquer, ou daquela ideia de experiência cujo acúmulo pode fazer do poeta um poeta supremo; trata-se, em verdade, de uma experiência que corresponde à própria realização do verso. Por isso, ao mesmo tempo que não se pode conceber a arte enquanto reflexo direto da realidade da vida, não se pode, também, afirmar que a vida permanece intacta.

A leitura da teoria de Maurice Blanchot nos leva, em âmbito geral, portanto, a reconstruirmos conceitos mais profundos e mais complexos para as questões da existência, ao serem observadas a partir de suas relações com o ato da escrita literária, na perspectiva de importantes poetas. A solidão não se reduz ao recolhimento; o silêncio não seria meramente a ausência de sons ou ruídos; nem mesmo a morte, com seu caráter inapreensível, deixa de ser objeto de reflexões questionadoras. “Talvez a arte exija que se brinque com a morte, talvez introduza um jogo, um pouco de jogo, onde já não existe mais recurso nem controle. ” (p.95). Essa afirmação de Blanchot (2011) diz respeito a sua observação da relação de Kafka com a morte, apresentada em seus diários – referente a uma capacidade de

morrer contente, enquanto tópica -, e a contradição existente entre essa visão mais biográfica e a representação da morte em suas obras literárias – a morte sombria e moribunda -. Por isso a ideia de “jogo”. “Jogo” esse que, inclusive, muito representa a poética de Ana Cristina Cesar, com suas composições que se encontram em constante tensão com o biográfico. Além disso, a representação da morte em alguns de seus poemas talvez seja também discrepante da compreensão social que se tem do suicídio – pois sua própria compreensão jamais saberemos -. Há, entretanto, uma morte que se sobrepõe na poesia de Ana C. no âmbito da própria linguagem poética, uma morte não mais relativa à grande questão da existência humana, mas uma morte de outra natureza: a morte do instante.

A poética de Ana Cristina Cesar constitui-se, em vários momentos, a partir de uma poesia que tenta capturar o instante; poética do presente, podemos afirmar, ao observarmos o *Luvras de Pelica* (1980), por exemplo, que nos apresenta uma espécie de diário fragmentário do agora, a partir de uma sobreposição de acontecimentos ou mesmo de uma dicção performática. Além do *Luvras de Pelica* (1980), há muito desse exercício de apreensão do momento em poemas pertencentes a outros livros – o próprio *A Teus Pés* (1982) – bem como nas publicações póstumas. Vejamos o poema abaixo:

*é muito claro
amor
bateu
para ficar
nesta varanda descoberta
a anoitecer sobre a cidade
em construção
sobre a pequena constrição
no teu peito
angústia de felicidade
luzes de automóveis
riscando o tempo
canteiros de obras
em repouso
recuo súbito da trama*

(ATP in *Poética*, 2013, p.86).

Aqui percebemos essa tentativa da captura do instante à maneira de uma fotografia. Construído a partir da recorrência do *enjambement*, o poema nos expõe à apreensão não só de um cenário (“nesta varanda descoberta/ a anoitecer sobre a cidade”), mas também do estado sensível de um sujeito: “sobre a pequena

construção/ no teu peito/ angústia de felicidade”. Do ponto de vista filosófico, à medida que se captura o instante, seja num poema verbal ou numa fotografia, por exemplo, esse instante se faz passado, ou seja, não há vias de regresso: o instante está morto. É por isso que a morte presente na poética de Ana C. é menos uma temática do que um artifício de composição poética. E é sobre esse instante e essa contradição existente entre sua captura e sua destruição de que nos fala Blanchot (2011).

O pensamento Blanchotiano, aliás, se instaura a partir das inúmeras contradições relativas ao ato de escrever. Diante da impossibilidade e do abismo da escrita, só resta ao escritor continuar escrevendo; seu domínio, na verdade, se manifesta no momento em que o mesmo interrompe essa escrita e se apropria desse instante de pausa. Por isso Blanchot escreve sobre a importância e a significativa existência do diário, o qual funciona como artifício e espaço onde se faz possível que o escritor reflita sobre sua obra estando fora dela ou jogando com seus limites. Essa é uma questão bastante presente na obra de Ana Cristina Cesar, que tanto traz para sua poesia algumas estruturas dos gêneros confessionais, quanto reflete sobre sua própria dicção literária a partir de suas correspondências.

Para Blanchot, portanto, em: *O Espaço Literário* (2011) existe uma profunda relação entre a vida de um escritor e sua obra, no entanto, não se trata de uma relação simplista do ponto de vista biográfico, mas sim de uma analogia complexa do ponto de vista filosófico e existencial. É a partir desse posicionamento teórico, então, que o filósofo reflete sobre a relação com a morte de escritores como Kafka, Rilke, Dostoiévski e Mallarmé. E não haveria como pensar sobre essa relação sem pensar a morte enquanto um evento em uma perspectiva mais ampla ou mesmo sobre o suicídio. Sobre a morte voluntária, então, o autor afirma:

Aquele que se mata é o grande afirmador do *presente*. Quero matar-me num instante ‘absoluto’, o único que triunfará absolutamente do futuro, que não passará e não será ultrapassado. A morte, se sobrevivesse na hora escolhida, seria uma apoteose do instante. (BLANCHOT, 2011, p.108).

Eis a concepção apresentada por Blanchot (2011) acerca do suicídio. Esse evento, seria, portanto, uma afirmação extrema, por parte do indivíduo, do fim e da experimentação do término enquanto ápice do momento presente. Para o filósofo, o sujeito que se mata pretende abolir uma morte futura, portanto, ao invés de o

suicídio ser uma aceitação ou um enfrentamento da morte é, na verdade, um desejo de aboli-la ou uma fuga. (p.110). Para desenvolver suas reflexões, Blanchot traça um amplo panorama acerca da morte enquanto evento da existência e da morte voluntária em questão ao revisitar concepções de filósofos como Hegel, Nietzsche e Heidegger (p.100); todavia, não faz parte de nossos objetivos adentrarmos a fundo nessa questão, pois isso nos daria material para um outro enfoque de pesquisa; interessa-nos, entretanto, apontarmos as ressonâncias do suicídio de Ana Cristina Cesar em sua poesia de modo mais intrínseco e penetrante - à luz das concepções apresentadas por Blanchot -, assim como na recepção de sua própria figura enquanto poeta de extrema importância para a literatura brasileira e para as produções contemporâneas.

Moriconi (2016), em seu já mencionado ensaio biográfico acerca de Ana C., não desassocia por completo o evento do suicídio da poeta de sua obra literária. Para ele, a série final de poemas do *A Teus Pés* (1982), por exemplo, pode ser lida como uma espécie de “carta de adeus da suicida” (p.96), de modo que essa poesia chegue a emanar uma certa paixão pelo fim exercida pela própria Ana. Apesar de a poesia de Ana Cristina Cesar constituir-se essencialmente de um alto grau de experimentação com a linguagem, a partir de construções fragmentárias, e assim permitir múltiplas leituras e uma pluralidade de significados e combinações, há uma constante que podemos identificar em suas composições poéticas de cunho metalinguístico que é exatamente essa reflexão acerca da própria linguagem literária, reflexão que tanto volta-se para a questão vida/obra – como nos aparece no *Correspondência Completa* (1979) -, quanto para o próprio abismo e dilemas da escrita poética, como podemos observar no poema “nada, esta espuma” - presente no *Cenas de Abril* (1979) -, o qual, inclusive, encontra-se em intertextualidade com Mallarmé – poeta presente nos exercícios de tradução de Ana.

Após o suicídio da poeta, uma carta foi encontrada em sua escrivaninha, que não havia sido enviada ao seu destinatário: o amigo Armando Freitas Filho - hoje principal curador de sua obra póstuma -. A carta, escrita no primeiro semestre de 1982, pouco mais de um ano antes de seu suicídio, foi entregue ao Armando a partir do intermédio de sua mãe, logo depois de sua morte. Por um lado, há a fetichização de um escrito datado do último ano de vida da poeta enquanto registro capaz de revelar ou solucionar questões; por outro, podemos observar na correspondência, além do direcionamento a um forte estado de descentramento e ansiedade por parte

da autora, uma genuína e vital relação estabelecida entre a mesma e a literatura. A carta, presente no apêndice do recente *Poética* (2013), diz o seguinte:

Mas eu te dizia... Estou sujíssima. Não sei como poderei pegar no sono. A literatura me perturba. Uma caixa cheia de cartões postais me perturba. A renúncia me perturba. Até uma caixa d'água, um otorrino gauche, um índice onomástico. Tomo tudo na veia. Os calcanhares (de Aquiles ou Mercúrio?) me pinicam. Os objetos me olham histericamente. (CESAR, A. in *Poética*, 2013, p.437).

Uma intensa angústia e uma perturbação vertiginosa tomam conta da autora na correspondência em questão. Os calcanhares de Aquiles, fervilhantes, e os objetos que a olham histericamente relacionam-se com uma sensação possível de vulnerabilidade que a levaria a um ato extremo. É, entretanto, a relação de Ana com a *literatura que perturba*, e com os cartões postais que tanto se incorporam em sua poética, que mais nos interessa. A carta em questão deixa explícita a concepção da poeta de escrita enquanto experiência vital, trabalho incessante e ao mesmo tempo inalcançável:

Passei esta noite de sexta-feira escrevendo a continuação da 'Aventura na casa atarracada' (história fantástica à moda de Poe) e versificando seu poema 'Na beira, com os olhos abertos', como uma louca a compor quebra-cabeças de mil peças. (CESAR, A. in *Poética*, 2013, p. 437.).

Observamos, portanto, que Ana Cristina Cesar desenvolveu até seus últimos exercícios de escrita uma constante reflexão estética a respeito da escrita literária. Essa ideia vai de encontro com as compreensões apresentadas por Blanchot (2011), que apontam para esta profunda relação da morte com a própria obra poética, com os escritos confessionais e com suas complexidades.

Por fim, mais do que desvendar mistérios ou cascavilhar fatos possíveis e concretos que a tenham levado ao suicídio, seguimos na busca de refletir sobre esse evento de modo mais filosófico e subjetivo, assim como percebendo, em certa medida, o reflexo desse ocorrido tanto na obra de Ana Cristina quanto na consolidação de sua figura enquanto escritora e dos mitos criados em torno da mesma.

Em nível biográfico, Moriconi (2016) menciona alguns acontecimentos relativos ao último ano de vida da poeta. Um aborto, o câncer de uma tia querida, alguns conflitos com seus melhores amigos da época, e o próprio processo grave de

uma depressão que chegou a levá-la a se internar em uma clínica, pouco antes de seu suicídio. O crítico literário e então amigo, na biografia em questão, analisa ainda uma importante carta de Ana endereçada ao amigo, também escritor, Caio Fernando Abreu, datada de 17 de novembro de 1982, na qual dois pontos importantes para nossa reflexão se destacam: o desconforto de Ana C. com os holofotes da imprensa em relação ao lançamento do *A Teus Pés* (1982) e toda a superficialidade envolvida nesta primeira publicação por editora convencional; e um relacionamento afetivo com uma mulher que seguia sendo bastante significativo .

Em relação ao desconforto de Ana para com uma certa postura social de escritora relacionada com a publicação de seu livro, observamos os conflitos identitários que sempre estiveram presentes na vida profissional da poeta. Esses conflitos e dilemas podem ser observados nas próprias correspondências do *Correspondência Incompleta* (1999), bem como podem ser interpretados tanto como reflexo de um dilema profundo e complexo de uma voz interior – à luz do pensamento de Maurice Blanchot -, como podem ser vistos enquanto uma consequência da própria geração, tal como nos aponta Stuart Hall em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, no qual reflete sobre a fragmentação deste sujeito pós-moderno.

Em linhas finais, o segundo conflito que aparece nesta correspondência – destacado por Moriconi (2016) - é o caso que Ana Cristina Cesar estava tendo com uma mulher e que a estava deixando em um singular estado de descentramento. Essa questão é muito menos importante enquanto fato ou detalhe biográfico isolado do que a reflexão sobre o suicídio em sua complexidade; entretanto, não podemos deixar de apontar a questão da sexualidade como um fenômeno político que, ainda que não funcione enquanto desvelamento da causa de um suicídio, por exemplo, não deve ser silenciado ou permanecer no desconhecido. A esse respeito, portanto, Moriconi (2016) pontua:

Na virada dos 30 anos, na beira da conquista definitiva de imagens públicas, tanto Ana quanto Caio enfrentavam com perplexidade e hipersensibilidade a necessidade imposta pela sociedade careta e convencional de definirem uma opção sexual. É claro que eles estavam ansiosos. (MORICONI, 2016, p.108).

Não se trata, portanto, de buscarmos respostas a partir da sexualidade da poeta, mas faz-se necessário apontarmos, do ponto de vista político, um silenciamento em torno da referida questão decorrente do conservadorismo de uma determinada época que insiste em prolongar-se até os dias atuais. É por isso que discorrer sobre o suicídio de Ana Cristina Cesar implica não só observarmos as ressonâncias desse evento na recepção de sua obra poética e em sua substância estética, mas também nos leva a considerarmos o elemento da sexualidade enquanto politicamente relevante no que tange à vida da autora, ainda que não constitua um dos objetos de investigação da presente pesquisa.

2.3 TRADUÇÃO, TRAIÇÃO & TRANSCRIÇÃO POÉTICA(S)

Sabemos que a tradução interlingual constituiu uma prática importantíssima na vida de Ana Cristina Cesar e no percurso de amadurecimento de sua dicção poética. Ainda adolescente, a poeta fez um intercâmbio para a Inglaterra a partir de um programa da juventude cristã (International Christian Youth Exchange) e travou um exímio primeiro contato vivencial com a língua inglesa. Posteriormente, Ana C. viria a fazer seu segundo mestrado, na Universidade de Essex, em tradução literária, do qual resultaria, como dito, um trabalho de reflexão acerca da tradução para o português do conto *Bliss*, de Katherine Mainsfield. Além disso, na sessão intitulada “Alguma poesia traduzida”, presente no *Crítica e Tradução* (2016), podemos observar poemas de autores como: Anthony Barnett, Emily Dickinson, Marianne Moore, Sylvia Plath e William Carlos Williams, todos traduzidos por Ana.

Pensar a Ana tradutora, suas concepções em relação a uma política da tradução, seus posicionamentos quanto ao manejo da linguagem literária, suas escolhas em relação aos autores...; tudo isso nos leva a refletirmos sobre sua própria poesia. O estudo e a prática da tradução, para a poeta, significava uma maneira rigorosa e também prazerosa de pensar a teoria e a própria escrita. Sobre as escolhas e preferências literárias, podemos observar uma relação profunda entre Ana C. e os autores de língua inglesa que ocupavam lugar em sua estante e faziam parte de seus exercícios de tradução. Há algo da concisão e da escrita elíptica de Emily Dickinson na poesia de Ana Cristina Cesar, assim como da incorporação de travessões que cortam e se interpõem no poema (a exemplos de: “Segunda história rápida sobre a felicidade”, “Sete Chaves”, “Vacilo da Vocação”, presentes no *A Teus*

Pés (1982), dentre muitos outros); há também uma presença forte da dicção eufórica e celebrativa da poesia de Walt Whitman, que constitui a poética do *Bliss* - desenvolvida por Ana -, assim como há um desejo de corporificar o próprio poema, muito relacionado também com a maneira de Whitman fazer poesia; outras autoras como Katherine Mainsfield e Sylvia Plath representam essa relação intensa com os gêneros confessionais declarada por Ana C. e há, ainda, autores como T.S. Eliot ou Marianne Moore, que também não constituem, de forma alguma, escolhas aleatórias.

Em correspondência destinada a Heloisa Buarque de Hollanda, enviada de Colchester – Inglaterra- em 24.10.1979, presente no livro póstumo de cartas pessoais da autora intitulado de *Correspondência Incompleta* (1999), Ana Cristina Cesar afirma o seguinte, a respeito de seu mestrado na Inglaterra, em tom bastante íntimo e coloquial:

Mudou tudo desde a última carta. Tomei horror total ao curso de Sociologia da Literatura – era simplesmente idiota, todo mundo adorando ser marxista, e principalmente saquei que não ia nunca conseguir ler Lukács ou outros autores sérios. Em nome de que, pode me dizer? Senti aversão, fiquei 2 dias entre o cinismo e o tédio, até que encontrei uma solução brilhante: troquei o curso para “teoria e prática da tradução literária”. Um baratão (embora com menos ibope no Brasil, não te parece?). Traduzimos poemas e aí discutimos o que foi que aconteceu. Uma maneira muito incrível de discutir teoria. De repente fiquei estudiosa, estou lendo ensaios de Ezra Pound e coisas afins. (CI, 1999, p.36).

A poeta via, portanto, no estudo da tradução uma maneira mais leve e talvez genuína de discutir teoria. A tradução como uma prática que lhe permitia tanto escrever e ser coautora de poemas que lhe eram de grande importância, quanto exercer um posicionamento teórico-crítico para com a literatura. Cada escolha referente ao ato tradutório, portanto, muito encontra-se relacionada com a própria atividade de crítica literária, também exercida por Ana.

A respeito de um posicionamento mais específico da poeta quanto ao exercício da tradução, há um artigo de sua autoria intitulado “bastidores da tradução” (p.450) - presente na seção *escritos da Inglaterra*, do livro *Crítica e Tradução* (2016) -, no qual se faz possível observarmos algumas relevantes concepções da poeta acerca desta prática. O que pode estar por trás de uma tradução do ponto de vista crítico e político? O que é que não se faz necessariamente patente, mas sustenta o

resultado de uma tradução poética de modo interlingual?; são essas perguntas que Ana Cristina Cesar se faz, ao analisar comparativamente duas antologias distintas de poemas traduzidos pelos consagrados autores Manuel Bandeira e Augustos de Campos.

Acerca da antologia *Poemas Traduzidos*, de Manuel Bandeira, Ana C. aponta para uma maneira de traduzir bastante relacionada com a subjetividade do tradutor, pois as escolhas poéticas de Bandeira constituem-se de temas relacionados com sua própria obra. Além disso, a antologia não traz os poemas em suas respectivas línguas originais, o que evidencia certo descompromisso intencional em relação a uma possível necessidade comparativa – por parte do leitor- entre os poemas traduzidos e os originais (p.451). Já em relação à antologia organizada por Augusto de Campos, intitulada *Verso Verso Controverso*, Ana C. observa todo o comprometimento do poeta concretista em relação ao ato tradutório, não só do ponto de vista de um rigor formal, quanto de uma maneira absolutamente articulada com um projeto político extremamente coerente. As escolhas realizadas por Augusto, bem como a própria organização de sua antologia, deixam explícita sua posição intelectualmente exigente com a tarefa de traduzir e democratizar certos autores deixados, por vezes, à margem, mas que apresentam uma linguagem revolucionária e, portanto, de grande relevância.

Ao contrapor as traduções desses dois poetas, portanto, Ana C. afirma: “É bastante claro que as antologias de Manuel Bandeira e de Augusto de Campos se situam em campos opostos, no que diz respeito à política de tradução.” (C&T, 2016, p.457). Na opinião da poeta, ainda, enquanto o primeiro se encontraria no campo de uma tradução mais fluida, menos rigorosa, mais emocional e subjetiva; o segundo, apesar de um tradutor extremamente perspicaz e habilidoso, acabaria por criar, por vezes, certos distanciamentos do texto poético traduzido, devido a uma rigidez técnica, política e até didatizante.

Resgatar essas observações de Ana C. nos leva a pensarmos sobre sua própria relação com o ato tradutório. Até que ponto a poeta incorporava suas atividades de tradução no seu próprio processo de composição poética? Qual seria, então, a *sua* política da tradução? Podemos dizer que a oposição apontada pela poeta entre Manuel Bandeira e Augusto de Campos muito nos diz a respeito das concepções formadas pela mesma em relação a suas próprias traduções. Há o

constante conflito, a frequente tensão, entre uma tradução mais subjetiva, líquida e emocional, e entre um exercício mais rigoroso quanto à técnica e à forma.

Em sua tradução do conto *Bliss*, de Katherine Mainsfield, podemos identificar uma certa busca por um viés de tradução que, talvez, se encontrasse no intermédio das antologias de Augusto e Bandeira; mesmo o objeto de sua dissertação correspondendo a um texto literário em prosa, e as traduções realizadas pelos autores mencionados se tratarem de poesia, achamos pertinente e relevante essa associação. Pois, ao mesmo tempo que Ana Cristina Cesar procurou trazer muito de sua subjetividade enquanto escritora para o exercício da tradução, também se dedicou arduamente a minúcias relativas a questões sintáticas e rítmicas, por exemplo. Na introdução de “O Conto *Bliss* anotado”, título da referida dissertação, presente no *Crítica e Tradução* (2016), Ana C. afirma:

É possível que aquilo que chamei de “notas de caráter geral” não alcance inteiramente o objetivo proposto. Nelas poderemos encontrar, principalmente, o embrião de uma leitura pessoal, em vez de comentários de problemas técnicos que a tradução apresenta. Na realidade, esses dois processos se fundiam constantemente no decorrer da tradução ficando, portanto, menos patente a distinção entre o que era intervenção pessoal e técnica específica. (C&T, 2016, p.328).

É, portanto, nesta fusão conflitiva de intervenções pessoais e precisão técnica, que situamos a sua concepção de tradução, de modo mais amplo. Esse apontamento nos faz concluir também que a escolha dos autores a serem traduzidos pela poeta possuem relação estrita com sua própria poética, seja essa relação temática, formal ou consequência de sua subjetivação enquanto leitora.

Para além da tradução interlingual enquanto constitutiva da prática poética de Ana Cristina Cesar, podemos apontar ainda as traduções intralinguais, relativas a frequente incorporação de versos de outros poetas em seus poemas – a exemplo do “atrás dos olhos das meninas sérias” (ATP in *Poética*, 2013, p.93), o qual apresenta versos do poema: “Variações Sérias em Forma de Soneto”, de Manuel Bandeira; para citar um, dentre tantos. É, entretanto, a *Tradução Intersemiótica* - para nos reportarmos ao termo utilizado por Júlio Plaza (2010) -, enquanto potência constitutiva da criação poética de Ana Cristina Cesar, que buscaremos, na presente pesquisa, investigar de maneira mais profunda.

Em linhas gerais, a respeito da poesia de Ana Cristina Cesar, poderíamos apontar as seguintes particularidades: linguagem fragmentária; dicção cotidiana; negação do sublime; incorporação de versos de outros autores, *ladroagem*²; captura do instante; tensão entre o real (biográfico) e o ficcional; poética da vertigem; intimidade forjada, teatralizada; linguagem do não-dito; forte presença do interlocutor; esfacelamento do gênero enquanto identidade; poética do movimento e do urbano; etc. É, portanto, uma poética de variadas nuances, poesia que nos escapa, inclassificável e conflitante. Contraditória. Optamos, entretanto, pela *tradução enquanto possibilidade de criação poética* como fio condutor investigativo da presente pesquisa. Mais especificamente pela tradução intersemiótica enquanto constitutiva das composições poéticas de Ana Cristina Cesar.

Ana C. apresentava consciência da importância do elemento visual tanto em relação ao projeto gráfico de seus livrinhos marginais publicados em vida, quanto em relação ao próprio poema verbal. Sua obra póstuma apresenta poemas em caligrama – a exemplo do poema “Gota” (I&D in *Poética*, 2013), desenhos, rabiscos e poemas verbais que muitas vezes apontam para uma construção visual a partir da disposição dos versos na página, assim como a partir da utilização dos espaços em branco.

Em nossa pesquisa, portanto, buscaremos investigar as tensões intersemióticas que permeiam a obra de Ana Cristina Cesar, sobretudo no que diz respeito às tensões entre desenho e escrita. Desse modo, centraremos nossa análise nos livros *Luvras de Pelica* (1980) e no caderno de desenho *Portsmouth-Colchester* (1980), o qual funciona como uma “espécie de caderno gêmeo (perverso)” do primeiro, para fazer uso das palavras de Flora Sussekind (2007), em seu célebre ensaio *Até Segunda Ordem Não me Risque Nada*. Sem deixar de dialogar com toda a obra da poeta, portanto, buscaremos observar de que maneira se dão os procedimentos plástico-poéticos em seus desenhos, bem como de que modo suas composições poéticas a partir da palavra buscam extrapolar os limites da linha e da verbalidade.

² Termo presente no poema: “como terei orgulho do ridículo de passar bilhetes pela porta”, do I&D in *Poética* (2013).

3 SOB O SIGNO DA PAIXÃO

3.1 O NÃO-DITO E OS ASPECTOS FEMININOS DA ESCRITA ³

O conceito de não-dito na poesia de Ana Cristina Cesar nos encaminha para alguns paradoxos. Tensão conflitante que parece ser um dos fundamentos de sua poética. Quando lemos um de seus poemas, captamos o entrecortar de muitas vozes; percebemos a fragmentação da linguagem a partir de um certo desconforto inicial, muitas vezes atrelado a uma sensação de caos. Observa-se, por um lado, um desejo exasperado de dizer, expor, narrar, articular uma fala; por outro, há sempre uma história que não pode ser contada. Uma história interrompida que desmorona. É neste interstício entre tudo dizer e nada dizer que se encontra a ideia de não-dito na poesia de Ana Cristina.

A relação com os gêneros confessionais (a correspondência e o diário) aponta para a ideia de uma literatura obcecada tanto para confessar algo íntimo - ocorridos extraordinários do remetente -, quanto para mobilizar alguém, um outro representado a partir da ideia de um interlocutor poético. Nas cartas propriamente ditas, notamos uma ansiedade intensa por parte da poeta para manter eficiente a correspondência com seus destinatários. Há sempre uma certa aflição quanto ao extravio de alguma carta. Angústia com a possibilidade de uma interrupção ou suspensão no diálogo. Do ponto de vista de sua poesia, entretanto, essa suspensão é um artifício para suas composições literárias. Ana C. se mostra, inclusive, bastante segura de sua concepção de poesia ao enxergar a mesma enquanto fruto de uma construção formal e estética, na transcrição de seu depoimento no curso “Literatura de Mulher no Brasil”, em 1983, o qual encontra-se na sessão “escritos no rio”, do livro *Crítica e Tradução* (2016) ao qual já nos reportamos e ainda recorreremos no presente trabalho. Vale a pena destacarmos as palavras da poeta:

³ É importante destacarmos que o tema do feminino na literatura foi uma constante nas reflexões apresentadas por Ana C. - em suas correspondências pessoais e também em seus ensaios críticos -. Essa questão, entretanto, não faz parte de nossa investigação central e será desdobrada com o objetivo de melhor compreendermos o conceito de não-dito na obra da poeta.

Se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou. Então, eu acho que é isso, digamos, é uma questão que me preocupa. E nisso eu até chamaria assim uma parte de *A teus pés* que é até meio teórica, que repensa sobre literatura... Vocês podem fazer o levantamento um pouco disso. A literatura é muito pensada. O que é a literatura, o que é poesia, o que não é? O que é isso de literatura? 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? (C&T, 2016, p.299).

No trecho supracitado fica evidente, portanto, o exercício de reflexão que Ana C. dedicava ao próprio entendimento da literatura. Além disso, o paradoxo é pontuado a partir deste *texto que conta e não conta ao mesmo tempo*. Há a consciência de que a literatura é pensada, fruto de muito trabalho e nela a intimidade, além de impossível, é encenada, pois configura um jogo com o leitor/interlocutor. “Tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens. / A curriola consolava. / O assunto era sempre outro. / Os espões não informavam direito. / A intimidade era teatro. /” (ATP in *Poética*, 2013, p.120), dizem com precisão e absurdo esses primeiros versos de um dos poemas do *A Teus Pés* (1982).

George Steiner, em um de seus artigos – intitulado “Da Nuance e da Minúcia”, reunido no livro de compilação de alguns de seus escritos, *Tigres no Espelho* (2012) – diz o seguinte, acerca da escrita de Samuel Beckett e sua qualidade concisa e repleta de silêncios:

Os silêncios que pontuam o seu discurso, com comprimentos e intensidades que parecem modulados com o mesmo cuidado que há na música, não são vazios. Trazem em si, quase audível, o eco de coisas não ditas. E de palavras ditas em outra língua. (STEINER, 2012, p.111).

Apesar de existir um grande distanciamento quanto à temática nas poéticas de Ana Cristina Cesar e Samuel Beckett, visto que a primeira se encaminha, recorrentemente, para um certo tom de euforia em busca de *bliss* enquanto que a segunda adentra mais diretamente na intensidade espectral da solidão e miséria humanas, há a confluência da utilização deste “silêncio que não é mudez”⁴ e que ecoa enquanto um não dito. O silêncio que paira na obra de Beckett não é o mesmo da poesia de Ana C., pois essa, em verdade, apresenta-se a partir de um contínuo

⁴ Excerto do poema “encontro de assombrar na catedral”, de Ana C., presente no ATP in *Poética* (2013, p.95).

A utilização dos dois-pontos para indicar o aposto, seguido dos espaços em branco da página, sugere essa incompletude existencial, aberta a inesgotáveis possibilidades, que está à frente da acepção dos substantivos: “folha”, “cama” e “vida”. A folha branca e limpa à espera do poeta nos remete tanto à angústia do escritor diante das possibilidades e impossibilidades da escrita, quanto a ideia de originalidade que, em verdade, é contestada por Ana C. em sua poética como um todo, a partir de suas composições declaradamente intertextuais e antropofágicas que configuram o questionamento dessa própria “pureza autoral”. No caso do poema em questão, a mudança abrupta do convite destinado à criação poética para uma “cama branca e limpa” desbanca uma possível solenidade, romantizada e imponente, do ato poético na medida em que o equipara a uma atividade tão banal quanto a atividade do sono. Entretanto, no penúltimo verso, o convite destinado à vida faz retornar a sensação de grandiosidade abismal que neste caso apresenta-se como inquestionável. As possibilidades, portanto, frente à vida, são ainda mais complexas ou tanto quanto às relacionadas com a escrita, e o espaço em branco agora vai até o limite da página.

O presente poema, portanto, composto a partir de uma cadência de repetições, se por um lado apresenta um certo tom banal, de possibilidades de ações a partir da falta de comodismo atrelada a um objetivo claro e linear; por outro, nos põe frente a frente à imensidão relacionada à criação artística e à própria vida. Os espaços em branco, portanto, atrelam o elemento gráfico-visual ao valor semântico. E os apostos nos convidam, enquanto leitores, a preenchermos essas lacunas com nossas próprias subjetivações e possibilidades. Essa poesia, de 1969, referente às atividades ainda iniciais de Ana Cristina Cesar enquanto poeta, é representativa da poética que a autora chegará a amadurecer mais à frente.

O verso “mudo convite” (3º e 5º), que pode ser tanto a anunciação da mudança quanto um convite silencioso (no sentido de ausência de voz) que se interpõe entre a ação de escrever e a de dormir, não mais aparece após a promessa de uma vida branca e limpa à espera. Esses silêncios e espaços vazios funcionam como uma eloquência às avessas e nos direcionam para um paradoxo final: o aposto deixado em aberto após o último verso referente à vida tanto pode significar a expectativa e a amplidão de possibilidades para a mesma quanto pode significar uma interrupção - consagrada pelo vazio -, ao passo que instauraria esse silêncio absoluto e oposto.

É importante percebermos o não-dito na obra de Ana Cristina Cesar enquanto essa potência que nos leva a inúmeras possibilidades de sentido; como observado a partir da sugestão interpretativa do poema supracitado. Não-dito completamente diferente de entrelinha, como bem pontua a própria poeta em seu depoimento anteriormente mencionado. A entrelinha aponta para algo que está para além do texto, mas o qual podemos apreender. A poesia de Ana C. busca justamente burlar essa possibilidade de buscar as entrelinhas na poesia. O não-dito é um espaço vazio capaz de se resignificar a cada leitura, a partir da própria relação de sentido do texto.

O livro *Luvras de Pelica*, de 1980, penúltimo livro da autora publicado em vida, traz em sua composição a utilização dos espaços em branco não só do ponto de vista visual e semântico, mas enquanto sua própria base composicional. Espécie de diário de bordo, constituindo-se de uma prosa poética fragmentária e experimental, o livro, já a partir de seu título, aponta para algo que pode estar encoberto: as mãos dentro de uma luva. A ideia de algo oculto, entretanto, vai sendo rompida quando percebemos que não há a revelação de segredos ou confissões, em absoluto, ao longo do livro. Há, ainda, uma agudeza irônica a partir da relação do título do livro com sua capa, a qual constitui projeto gráfico da própria autora. A capa cor-de-rosa, com a fotografia de Bia Wouk, intitulada “Violettes Révées”, nos mostra uma vitrine com um manequim feminino a oferecer perfume e pó-de-arroz a uma possível compradora passante. Uma imagem que, em sua composição total, representa um grande clichê atribuído ao universo feminino. A própria ideia de feminino, aliás, é posta como um clichê.

Figura 1 – Capa da obra *Luvas de Pelica*



Fonte: Blog do Instituto Moreira Salles. Disponível em:

<http://photos1.blogger.com/blogger/7036/1841/1600/luvaspelicacapa.0.jpg>. Acesso em: 12 nov 2017

A partir desta capa, então, talvez se esperasse encontrar as confissões de um diário em seu formato mais convencional, relacionado a uma convenção do que seria uma escrita feminina. O que encontramos, entretanto, é uma estetização deste diário e do elemento confessional a partir da experimentação com a linguagem. A mulher do século XIX disfarçada em século XX⁵ – ou, neste caso, quem sabe, seu preciso oposto – se apresenta e nos desafia.

As “Luvas de Pelica” do título podem remeter, ainda, de modo mais instantaneamente superficial, à expressão do universo coloquial “um tapa com luvas de pelica”, a qual significa uma crítica feita com certa elegância e sutileza, ou mesmo uma resposta mais pontual a alguma afronta, de maneira delicada. Em primeira instância, essa relação do título com a expressão mencionada não se sustenta a partir do que o livro nos apresenta; entretanto, essa ideia muito nos diz sobre um certo comportamento feminino esperado pela sociedade que se encontra

⁵ Referência ao poema “sou uma mulher do século XIX”, presente no I&D, in *Poética* (2013), p. 247.

atrelado à própria relação da mulher com o universo do sublime, bem como com essa expectativa de um comportamento sempre polido e devidamente ponderado.

Podemos afirmar que essa questão de uma instância feminina no universo literário foi objeto de investigação de Ana Cristina Cesar, sobretudo a partir do artigo: “Literatura e Mulher: Essa Palavra de Luxo”, de 1979, que também faz parte da compilação do *Crítica & Tradução* (2016). Nesse artigo, Ana C. analisa dois livros de poesia, um de Cecília Meireles e outro de Henriqueta Lisboa, e reflete sobre a possibilidade de existência de uma poesia feminina além de observar que lugar é este que as poetisas mencionadas ocupam a partir da crítica literária que lhes é destinada e o que isso representa do ponto de vista social. A grande questão que a autora nos aponta é a seguinte: “A apreciação erudita da poesia dessas duas mulheres se aproxima curiosamente do senso comum sobre o poético e o feminino.” (p.257). O que Ana C. quer dizer é, portanto, que enquanto poetisas mulheres, tanto Cecília Meireles quanto Henriqueta Lisboa sustentam, a partir de suas respectivas poéticas, a expectativa do que se esperaria – do ponto de vista social – de uma poesia escrita por mulher.

Mais do que nos determos a parafrasearmos o artigo escrito por Ana C., importar-nos conjecturarmos a respeito da maneira com que a poeta desenvolve uma concepção de feminino a partir de sua própria poesia. Em um primeiro momento, podemos apontar para uma recusa do sublime⁶ na poesia de Ana C. ou para certas composições que criam uma tensão ao misturar o tom coloquial com uma certa dicção mais nobre. Essa tensão pode ser observada sobretudo no *Cenas de Abril* (1979), que traz a temática do feminino tanto de modo mais irônico, como nos poemas “16 de junho” e em “anônimo”; quanto a partir da reconfiguração de um temário delicado e nobre a exemplo dos poemas “arpejos”, “nada, esta espuma”, ou “enciclopédia”.

A fragmentação da linguagem de Ana Cristina Cesar – que faz ecoar não-ditos - e o entrecortar de muitas vozes em detrimento de uma única voz poética clara e absoluta tornam a questão do feminino e do gênero em sua poesia um projeto muito mais complexo, que vai além de um posicionamento fortemente demarcado ou

⁶ É importante destacarmos que a ideia de “sublime” utilizada no presente tópico diz respeito à concepção utilizada pela própria Ana C., no artigo em questão. “Sublime”, portanto, enquanto dicção considerada elevada, tom nobre relacionado a temáticas do universo erudito e belo. A poeta reflete sobre a ideia de “poesia” e de “feminino” apresentada no senso comum, por isso a utilização de “sublime”, na presente pesquisa, também se encontra articulada com esse sentido.

de ingênuas resoluções. Muito nos parece que Ana Cristina Cesar, tanto em seus escritos investigativos de crítica e tradução, quanto em sua própria poesia, mais procura problematizar e refletir sobre literatura feita por mulheres do que chegar a uma verdade inquestionável e soberana que pudesse esgotar a discussão. Quando retomamos o célebre ensaio de Virgínia Woolf, intitulado *Um Teto Todo Seu* (2005), percebemos a importância da discussão sobre mulher e ficção manter-se sempre presente, ao invés de findar-se a partir de uma resposta absoluta. “Esquivei-me ao dever de chegar a uma conclusão sobre essas duas questões – a mulher e a ficção, no que me diz respeito, permanecem como problemas não solucionados.” (p.8), afirma Woolf (2005), logo de início. A romancista, entretanto, aponta para as duas questões principais referentes a essa discussão: o dinheiro e as condições necessárias para que uma mulher pudesse escrever; e a tradição ficcional que é composta por homens. Homens esses que, em sua maioria, apresentaram seus pensamentos acerca do sexo feminino e consolidaram um determinado olhar.

Sobre esse segundo ponto, portanto - a questão da tradição -, compreendemos que há na poesia de Ana Cristina Cesar uma maneira bastante consciente e pensada quando a mesma se apropria de versos de poetas como Baudelaire, Drummond, Jorge de Lima ou Manuel Bandeira; para citar alguns. Se por um lado, a partir do que a poeta chama de *ladroagem*, há um diálogo frequente com uma tradição masculina; por outro, a incorporação e o deslocamento de versos não é jamais aleatória, pois representa o desejo da construção de uma dicção poética própria de poeta mulher que pensa o que é ser mulher e poeta na modernidade. A frase “estou cansada de ser homem” aparece no poema em prosa “16 de junho”, do *Cenas de Abril* (1979), e na biografia no final de *Correspondência Completa* (1979), escrita em terceira pessoa, mas de autoria da própria Ana C.. Esse estar cansada de ser homem dialoga diretamente com a questão levantada até então: o fato de uma tradição masculina representar, no âmbito do literário, uma dicção consolidada e, portanto, canonicamente majoritária. A escrita feminina seria, portanto, para Ana C., uma espécie de busca e experimentação investigativa, sem uma definição fechada.

Esse problema do feminino no texto literário não é teoricamente resolvido por Ana Cristina Cesar, mesmo porque o problema em si mesmo já apresenta absoluta complexidade; entretanto a poeta o explora e o indaga em seus mais diversos aspectos. Há, como já observado no artigo no qual Ana C. analisa a poesia de

Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, uma construção cultural inegável do que poderíamos atribuir ao que seria esse “universo feminino”. Construção essa que aponta para uma relação do sexo feminino com uma simbologia do sublime, da delicadeza, do puritano e da fragilidade. Há ainda a constatação sociológica de que ser mulher é estar em uma situação periférica e, por isso, o fato de uma poeta ser mulher não pode jamais ser desconsiderado, se observamos sob esse prisma. A ideia de buscar uma instância feminina na própria substância do texto literário é que nos põe contra a parede. Haveria, pois, uma natureza feminina distinta da masculina passível de identificação na própria corporeidade poética?; é essa a pergunta que Ana C. se faz ao longo de suas reflexões e, se não a responde objetivamente, aponta alguns importantes caminhos.

Em seu texto de 1982, intitulado “Ricorrente, depois de Eva e Adão...”, reunido no *Crítica e Tradução* (2016), Ana C., ao realizar a crítica do novo livro de Angela Melim – poeta de sua geração de quem muito gostava – se faz a desconcertante e perspicaz pergunta inicial: “Angela virou homem?”. Ao refletir sobre a própria pergunta, a autora da crítica pontua algumas questões as quais valem a pena serem transcritas na íntegra para melhor analisarmos:

É desajeitada a minha pergunta, admito. Mas quero ver por que foi que perguntei assim. Desde 1974 que venho lendo Angela à medida que seus livros aparecem. E entre um poema e outro, aprendi a ouvir uma prosa de voz íntima, que fala como quem conversa intimamente com um interlocutor, que se apegava às exclamações e aos murmúrios da intimidade, e que pede emprestado da conversa a despreocupação com a continuidade lógica e com a sintaxe rigorosa, desobedecendo às regras de desenvolvimento expositivo, à mercê de toda sorte de interferências meio fora de controle, de associações meio súbitas, de interrupções e parênteses que quebram às vezes irremediavelmente as primeiras sequências. (C&T, 2016, p.276).

Ao tentar definir o contrário de uma dicção a qual chama anteriormente de “engravatada”, Ana C. define, portanto, o que seria uma poética de dicção feminina. Importantíssimo ressaltarmos que, à medida que a poeta define esse tom de escrita feminina, muito parece estar falando de sua própria obra, pensando sua própria poesia do ponto de vista estético assim como refletindo sobre sua condição de escritora e mulher. A ideia de apontar uma dicção feminina, entretanto, não configura, de maneira alguma, uma postura classificatória de Ana Cristina Cesar. Pelo contrário, a poeta reconhece as contradições desta afirmativa: “Como falar de

mulheres se estamos lidando com texto, e não com a pessoa do autor – essa categoria fugidia que o texto escamoteia, com razão? ” (p.280), se pergunta ela nessa mesma crítica a respeito do livro de Angela Melim.

Mais do que adentrarmos a fundo nessa problemática e buscarmos a impossível tarefa de comprovar ou não a existência de uma dicção feminina na escrita, importar-nos compreendermos que as reflexões realizadas por Ana C. a esse respeito estão sempre direcionadas para uma reflexão estética da própria composição textual e contribuem, portanto, para a apreensão de sua própria poesia, ao considerarmos seu entendimento. Annita Costa Malufe (2006), em seu estudo *Territórios Dispersos: A Poética de Ana Cristina Cesar*, aborda essa discussão a partir das concepções filosóficas de Deleuze e Guattari: “Volto aqui à ideia dos afectos: a porção mulher não poderia ser entendida, enfim, como afectos femininos presentes na escrita?” (p.76); essa escrita feminina seria, portanto, o reflexo de alguns atravessamentos do que concebemos como feminino e poderia ser encontrado, portanto, em qualquer texto, independe do gênero do autor. Essa posição de Malufe (2006) é, então, muito coerente com o que Ana Cristina Cesar procurava afirmar quando dizia que a sensibilidade feminina independe da questão autoral e até exemplifica Guimarães Rosa como um autor que apresenta fortemente reflexos dessa dicção em sua escrita.

Nossa questão principal, entretanto, é compreendermos a estética de Ana Cristina Cesar a partir de algumas dessas concepções da própria poeta. Qual a relação, entretanto, que o não-dito apresenta com essa definição de escrita mais íntima, descontínua e fragmentária? Como já ressaltamos, o *Luvás de Pelica* (1980) já traz em seu próprio título sugestões relacionadas com a temática do feminino ou, ainda, com as convenções atribuídas ao que seria uma escrita feminina. O livro, a partir de sua própria forma, nos escapa de classificações. No limite entre a prosa e a poesia, entre diário íntimo, de bordo e a negação do próprio diário é que o mesmo se compõe.

Percebemos, em suas primeiras páginas, a relação com o movimento, o ir e vir em transportes variados, a mudança abrupta de um *locus* para outro, o cosmopolitismo enquanto tônica de uma poética errante. Há uma constante quebra da linearidade; nos ocorre, logo de início, a impossibilidade de captarmos um tema central, um fio condutor narrativo, o assunto do qual trata esse diário poético. O não-dito se instaura, portanto, a partir desse desafio inicial e que irá se prolongar ao

longo do livro. Há sempre uma história que não consegue ser contada. E um enorme descentramento. Em suas primeiras linhas, deparamo-nos com o seguinte:

*Eu só enjojo quando olho o mar, me disse a comissária do sea-jet.
Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma
fera que hiberna precariamente.
Esquece a paixão, meu bem; nesses campos ingleses, nesse lago
com patos, atrás das altas vidraças de onde leio os metafísicos,
meu bem.
Não queira nada que perturbe este lago agora, bem.
Não pega mais o meu corpo; não pega mais o seu corpo.
Não pega.
Domingo à beira-mar com Mick. O desejo é uma pontada de
tarde. Brincar cinco minutos a mãe que cuida para não acordar
meu filho adormecido. And then it was over. Viajo num mini-
bus pelo campo inglês. Muitas horas viajando, olhando, quieta.
(LP in *Poética*, 2013, p.55).*

O primeiro verso traz em seu cerne semântico o prenúncio de uma vertigem; que irá permear todo este diário poético. A fala inicial pertence à comissária do sea-jet. Logo em seguida, a voz poética se modifica, escapa, torna-se proveniente de uma outra persona, assim como vai ocorrendo no decorrer desse excerto. Esse entrecortar de vozes, portanto, nos impossibilita de encontrar um fio condutor narrativo, de acessar um *dito* claro e linear. A presença do interlocutor também é notável, seja ele “Reinaldo”, sejam as repetições de “meu bem”, as quais marcam um ritmo bastante singular, como que atestando essa presença indispensável de um outro a quem se destina o escrito. A disposição gráfica dos versos representa um movimento de ir e vir que pode ser relacionado com o movimento da própria onda. Movimento esse que culminará no último trecho: “Domingo à beira mar com Mick. O desejo é uma pontada de tarde. Brincar cinco minutos a mãe que cuida para não acordar meu filho adormecido.”. Ao mesmo tempo em que a disposição gráfica dos versos aponta para esse ir e vir de uma onda, a qual encontra-se representada pela vertigem inicial do “Eu só enjojo quando o olho o mar” e pelo *locus* final da praia; podemos lê-lo, ainda, como um movimento de dizer e não dizer: o não-dito a partir dos espaços vazios os quais buscamos completar.

Não se trata de hermetismo, entrelinha ou enigma. O não-dito é a fragmentação da própria linguagem e seus silêncios. “Perdi o trem. Não consigo contar a história completa. ” (p.55). “Tenho medo de perder este silêncio.” (p.55).

“palavras escapando, sem nada que volte e retoque e complete.” (p.56); são frases que ecoam neste *Luvras de Pelica* (1980).

É importante ressaltarmos que há uma série de referências presentes no livro. O próprio “Reinaldo”, do excerto supracitado, é interlocutor de uma frase endereçada ao escritor Reinaldo de Moraes. Há ainda personagens biográficos da vida da própria poeta. Além de iniciais como *KM*, relativa a Katherine Mansfield, ou *WW*, do poeta Walt Whitman. Se por vezes, o alcance a essas referências contribui para a compreensão da obra, como no caso do intertexto estabelecido com Whitman, poeta de grande estima por parte de Ana C. o qual pode configurar uma importante chave de leitura; em outros momentos, todavia, o desvelamento de uma referência a determinado personagem ou autor, por exemplo, não faz grande diferença.

O não-dito que permeia a poética de Ana Cristina Cesar e que, portanto, se faz substancial nessa composição híbrida (o *Luvras de Pelica*) – entre o prosaico e o poético -, constitui um método de composição muito bem elaborado e intencional da poeta. É como se houvesse um tipo de corte, uma interrupção, uma espécie de suspensão causada ora pelo tom prosaico que trazem as frases bem pontuadas, ora pelo *enjambement*, o qual configura-se como a ruptura de um verso enquanto o sentido da frase continua. Segundo Moriconi (2016), na biografia de Ana C., todas as revisões realizadas pela poeta de seus livros que seriam republicados no *A Teus Pés* (1982) apontam sempre para uma retirada de elementos mais referenciais, ou seja, mais relacionados com um tom diretamente confessional. (MORICONI, 2016, p.104). É o que tivemos a oportunidade de observar e constatar, também, nas primeiras versões do *Luvras de Pelica* (1980) – do qual trazemos algumas páginas em anexo - presentes no acervo pessoal da poeta. A partir desse artifício de corte, então, o texto literário de Ana Cristina Cesar funciona como uma linguagem poética construída a partir de lacunas, sobreposições de falas, colagens, mudanças súbitas de *locus*; tudo isso sempre a partir de um tom de sedução, beirando uma escrita obcecada que muito deseja dizer, mas que escapole em si mesma propositalmente.

Ainda que não se trate de cascavilhar referências para simplesmente desvendá-las, ou relacioná-las biograficamente, alcançando os intertextos sem fruir honestamente o texto literário nem aceitar o jogo; há um artigo escrito por Ana C., em 1980, durante sua estadia na Inglaterra, intitulado “Pensamentos Sublimes sobre o Ato de Traduzir” – reunido no *Crítica e Tradução* (2016) – que traz uma reflexão

crítica realizada pela poeta muito relacionada com a proposta composicional do *Luvras de Pelica* (1980), que também foi escrito durante esse mesmo período.

No referido artigo, a poeta desenvolve um percurso reflexivo e um posicionamento sobre o ato de tradução que estão presentes também em outros artigos bem como em sua própria dissertação de mestrado: a interseção entre o compromisso exigente com a técnica e entre uma liberdade mais subjetiva para com o exercício tradutório que se permite entregar-se a um “acesso de paixão que divide o tradutor entre a sua voz e a voz do outro, confunde as duas (...).” (p.267). Ao colocar-se dessa maneira, a autora demonstra seu encantamento em relação ao trabalho em parceria de Augusto de Campos e Caetano Veloso nas respectivas atividades de tradução e de realização da música a partir da *Elegia*, de John Donne.

Sobretudo encantada com a maneira como Caetano musica a o poema de Donne, em seu álbum *Cinema Transcendental*, Ana Cristina expõe suas afinidades para com o modo como o compositor cria uma identidade e incorpora genuína e esteticamente o poeta metafísico. Esse artigo, em especial, apresenta uma escrita quase que em *fragmento de discurso amoroso* da poeta em relação à música de Caetano e ao poeta que o mesmo toma para transcriá-lo. “O tradutor também é um sedutor.” (p.268), nos diz Ana em uma espécie de celebração do corpo poético. Nesse escrito, aparecem, portanto, cenários análogos ao que aparece logo de início no *Luvras de Pelica* (1980), além de possíveis influências artísticas; todavia, sua mensagem é clara:

Não estou pensando no belo Donne, mas nos segredos que uma tradução pode guardar. Eu sou uma que lê: Caetano também é um erudito. Um erudito não: um poeta letrado, cuja leitura se incorpora no que ele produz. Em “Sampa”, por exemplo, as referências quase cifradas não se fazem no sentido do hermetismo mas da incorporação da experiência intelectual vivida na composição. (C&T, 2016, p. 272).

O exemplo que a poeta traz, da música “Sampa”, vai de encontro com a proposta estética do próprio *Luvras de Pelica* (1980), o qual apresenta essa “incorporação da experiência intelectual” que não se estabelece, entretanto, como puro hermetismo. A recriação da morte de Katherine Mansfield, sob título de “primeira tradução”, por exemplo, remete diretamente ao trabalho de mestrado. Além disso, as referências a outras artes como a pintura e a música (a partir de

referências do *jazz* e outros gêneros) aparecem no livro não como alusões independentes ou desdobramentos que extrapolam o texto literário puramente, mas sim como apropriações legítimas e genuínas no âmbito composicional e estético. É assim, portanto, que podemos dizer que a poeta opta pelo “olhar estetizante”, mencionado no livro, e incorpora o não-dito como condição de sua poética.

3.2 VERTIGEM & BLISS

A vertigem, em sua acepção comum, trata-se de um estado no qual o indivíduo perde o equilíbrio a partir da impressão de movimento em relação aos objetos que o circundam. Essa ideia enquanto sensação percorre o *Luvás de Pelica* (1980) em seus mais variados aspectos: estruturais, semânticos, temáticos, imagéticos. Ao lermos esse diário poético, ou esse escrito que escapa o tempo inteiro de um gênero preciso ao propor a experiência de seus limites, nos parece impossível sistematizar uma análise a partir de indicações precisas e apontamentos fixos. Traçar uma linearidade para desenvolver uma crítica do livro representa, inicialmente, algo frágil e fugidio. Daí, portanto, podemos afirmar que decorre a primeira impressão de vertigem. Ainda que estejamos partindo desse apontamento impressionista, reconhecemos a importância do mesmo enquanto percepção legítima – ainda que inicial- capaz de impulsionar uma leitura mais profunda e fundamentada da obra em questão.

Logo no início, percebemos uma espécie de relato de viagem em fragmentos: “estou partindo com suspiro de alívio” (LP in *Poética*, 2013, p.55); além da referência recorrente a meios de transporte que indica um constante movimento em direções variadas: “Eu só enjojo quando olho o mar, me disse a comissária do sea-jet.” (LP in *Poética*, 2013, p.55); “Viajo num mini-bus pelo campo inglês. ” (LP in *Poética*, 2013, p.55); “Perdi um trem. Não consigo contar a história completa. ” (LP in *Poética*, 2013, p.55). Além, então, do campo semântico dos transportes que aponta para o ocorrido de viagens diversas, há uma voz poética que ecoa, paradoxalmente - a partir de sobreposições de fatos, mudanças abruptas de assunto, interrupções da linearidade com outras falas que entrecortam o discurso e aspas que surgem repentinamente -, uma ansiedade em relação à possibilidade das chegadas e partidas, um desejo extremo de ir a todos os lugares sem, no entanto, ir de fato a lugar algum.

Além da descontinuidade da forma, da tensão estabelecida entre o limite com gêneros diversos, a vertigem aparece como tema, no livro, em dois diferentes momentos. O primeiro, mais próximo do universo onírico e do caos urbano, diz respeito ao seguinte excerto:

Fico considerando se não roubei demais, mas nessa hora acordo com um sonho incomodando como um sinal de alerta, um sonho dentro do automóvel, cidade adentro, uma cidade sem muito contorno, de noite, uma cidade grande, com trânsito noturno, faroletes vermelhos, e um fala-fala que não termina mais, uma consideração de casos e desencontros que vai ficando confusa e de repente o carro para e eu estou entorpecida e seduzível e num ponto cego, e acordo com a aflição que bateu dentro do carro. (LP in Poética, 2013, p.64).

O narrador, nesse caso, descreve a aflição do sonho como uma sensação vertiginosa. O cenário em movimento, o caos de uma grande cidade e sem contorno vai traçando uma imagem confusa na qual os limites se desfazem. O próprio limite entre o sonhar e o acordar torna-se tênue, visto que a sensação do sonho se prolonga e se faz presente. Essa aflição descrita encontra-se presente ao longo de todo o livro, ainda que relacionada a situações temáticas distintas.

“Mudei de cidade e ainda ouço a caixa do correio tremer e fazer – klimt. ” (LP in *Poética*, 2013, p. 67). Essa frase aponta para dois importantes pontos do livro: a obsessão pelas correspondências, e uma ânsia de onipresença, de percorrer diversas cidades, deslocando e ultrapassando limites espaciais, a partir das próprias correspondências e, principalmente, de cartões postais: “News at Ten. Vejo o papa no Rio de Janeiro. Brazil today. Frenesi, corcovado, fogos de artifício. Olho hipnotizada esse cartão-postal. E do Luke não posso, não posso ter saudade, apago e vejo o céu da porta, tomo lager mas não sei se é com ele.” (LP In *Poética*, 2013, p.66). É desse modo que o cartão-postal representa uma espécie de desdobramento da carta, um dispositivo visual capaz de levar-nos a diversos lugares ao mesmo tempo, além de alimentar uma expectativa de comunicação, mas que no livro interrompe-se a todo momento e encontra-se impossibilitada de efetivar-se.

Retomando nosso tópico, o segundo momento no qual a vertigem aparece enquanto tema está relacionado também com o universo onírico, mas, desta vez, configura-se a partir da ideia de um delírio, ou melhor, da descrição do que ocorre em um desmaio:

Me deu uma dor forte de repente e eu disse – me leva para o Hospital.

O casal do lado me levou no carro.

Tinha fila na emergência. Eu fiquei chorando e espiando a folia que não quero contar como é que era.

Quando voltei ele estava pálido e contou que eu tinha desmaiado.

Fiquei sabendo melhor como é o desmaio.

Você não apaga – acende uma velocidade de sonho sólido, e você vê tudo num minuto. Até a sala de ópio com Fats Waller cantando two sleepy people em câmara bem lenta: no coração de Paris uma câmara de sonho oriental, tapetes persas fechando as paredes e as almofadas fechando os olhos como no paraíso.

Você pode também sentar de novo na Place de Vosges, que é perfeita, cartão-postal mágico voador. Parece que você vê e pega, ou fica completamente dentro. Não é uma esponja nem uma bagatela. Até a travessia do canal, ou a primeira vez que alguém te cobriu de beijos, o nervoso de perder o trem por dois minutos.

É um cinema hipnótico, sem pernas. Não é vago.

(LP in Poética, 2013, p.71).

No excerto acima, portanto, a ideia de vertigem relaciona-se com a sucessão de imagens relativas à espécie de alucinação que é narrada. Essa descrição surreal, esse *cinema hipnótico* acaba por configurar uma perda de equilíbrio a qual fundamenta-se não só a partir do próprio universo imagético– a velocidade, a sala de ópio, o absurdo de um imaginário e de um inconsciente expostos – mas principalmente por uma perda da ideia linear de sentido e de um centro. Essa recusa da linearidade é um fator substancial do próprio livro, do diário que não se apresenta enquanto um relato convencional.

Em *O Livro Por Vir* (2005), quando Blanchot reflete sobre as relações existentes entre o diário e a narrativa, tema aliás, que muito o interessou; ele chama a atenção para o diário enquanto “armadilha”, ou seja, enquanto recurso ilusório contra a solidão ou a loucura, por exemplo. O que nos é muito relevante é que a ideia de armadilha enquanto intenção de capturar ou atingir causando algum dano a alguém é de extrema importância para a análise da obra de Ana Cristina Cesar. O texto poético funciona como uma armadilha para o leitor a partir de suas referências, seus cortes abruptos, suas lacunas, seus espaços, sua composição perspicaz em tom capcioso. *O Luvas de Pelica* (1980), livro sobre o qual estamos refletindo, portanto, apresenta-se como um diário de bordo estetizado; ele se compõe a partir de narrativas diversas do cotidiano, falatório hiperativo e interlocução intensa. A armadilha da qual nos fala Blanchot (2005), entretanto, refere-se a uma forma mais convencional do diário (enquanto livro-registro do cotidiano) e diz respeito ao desejo

por parte de quem escreve de salvar os dias ou apreendê-los enquanto registro das mais variadas reflexões. Em suas palavras:

O que há de singular nessa forma híbrida, aparentemente tão fácil, tão complacente e, por vezes, tão irritante pela agradável ruminação de si mesmo que mantém (como se houvesse o menor interesse em pensar em si, em voltar-se para si mesmo), é que ela é uma armadilha. (BLANCHOT, 2005, p.274).

O filósofo reflete a respeito do diário e da narrativa, sobre os pactos que cada um propõe. Enquanto o primeiro assume o desejo de abarcar o cotidiano e preservar os dias, o segundo admite a reinvenção. A ideia de “armadilha”, para Blanchot (2005), está atrelada às questões existenciais e assemelha-se ao que a Ana C. compreendia por uma “escrita terapêutica”. Para o teórico, escreve-se um diário porque que o ato de o escrever incita a falsa impressão de fuga da loucura, da solidão ou mesmo da exigência da arte. Nesse sentido, situamos o texto literário de Ana C. em um entrelugar; por mais que a poeta se utilize de referências de sua vida ou de questões factuais, a constatação não funciona, de maneira alguma, como premissa ou chave indispensável de leitura, ainda que não deixe de ser uma possibilidade.

A vertigem se encontra, então, também na indefinição e no hibridismo do próprio gênero. Todos os aspectos do livro parecem escapar de uma análise direcionada. A cada leitura, o sentido se renova, se reconfigura, abre novas portas e novos caminhos. O que podemos afirmar, no entanto, é que a obra apresenta um tom⁷ – na acepção blanchotiana - de desencontro, um cruzamento entre a angústia da espera e o júbilo da partida.

O conceito de vertigem que buscamos desenvolver aqui diz respeito, portanto, a uma sensação desnorteante, de perda de equilíbrio a partir da não apreensão de um sentido linear do texto; o *Luvax de Pelica* (1980) aponta para um movimento circular através da fragmentação da própria linguagem. Movimento esse que em momentos recorrentes configura uma euforia confessada, uma pressa afirmativa: “Porque eu faço viagens movidas a ódio. Mais resumidamente em busca de bliss.”. (LP in *Poética*, 2013, p.59). e ainda: “Dia a dia: entrei num telefone público em Paris;

⁷ Referente à definição apresentada em *O Espaço Literário* (2011). O tom é definido, segundo Maurice Blanchot, enquanto uma subjetivação da própria obra literária, que se distingue do estilo assim como da qualidade da linguagem, estando relacionado com uma força independente apresentada a partir do próprio texto e com um apagamento da voz direta do autor. É essa a definição à qual fazemos referência na presente pesquisa.

disquei o número do sinal possível de bliss; não estão respondendo, não tem ninguém em casa. (p.59). Ou no seguinte trecho: “Depressa porque é bliss sem trama para os netos, sem fio nervoso comendo solto sequências inteiras sem trucagem .” (p.66). A palavra *bliss*, traduzida pela própria poeta especificamente como *êxtase*, no contexto do conto de Katherine Mansfield, representa uma espécie de apropriação por parte de Ana Cristina Cesar como uma palavra que designa um estado emocional de dimensão filosófica - tanto em sua vida quanto em sua obra poética -. Ocorre, pois, que a palavra aparece em suas cartas pessoais indicando um estado de espírito, assim como aparece no referido livro e em alguns outros poemas configurando-se quase como um conceito desenvolvido pela própria poeta. No caso dos excertos destacados, a busca por *bliss*, essa busca incansável e obcecada por sair de si mesma tem ainda relação direta com a ideia de uma linguagem relacionada ao desejo; relação erótica com a própria linguagem.

Digamos que você percebesse que seu único grande amor era uma falácia, um arrepio sem razão. Digamos que você percebesse que 40% de álcool apenas te garantiam emoção concentrada como sopa Knorr, arriscando o telefonema internacional que dá margens a suores contrariando o I Ching que manda que eu me cale, ou diga pouco, ou pelo menos respeite esse silêncio. (LP in Poética, 2013, p.67).

Em tom sagaz, a voz poética acima declara a falácia de um grande amor que a faz contrariar o I Ching; no que se refere a manter uma postura silenciosa. O livro, em geral, é repleto de um falatório que contraria o silêncio, mas que, paradoxalmente, apoia-se nele em suas diversas tentativas de narrar faltas, vazios, ausências e incompletudes. Quanto ao êxtase propriamente dito – *bliss* – na acepção utilizada pela própria Ana C.: “Poder-se-ia dizer que o êxtase é, basicamente, uma emoção *imaginária* cheia de força e poder próprios do *imaginário*. ” (p.368), afirma a poeta na primeira nota de sua dissertação de mestrado, compilada no *Crítica e Tradução* (2016). O êxtase, portanto, tematizado, mencionado e aludido a partir da própria composição da linguagem no *Luvás de Pelica* (1980), não deixa de ser um desdobramento da vertigem.

É importante apontarmos que a vertigem enquanto conceito, relacionado ao livro em questão, encontra-se em correlação com o não-dito, anteriormente pensado e desenvolvido. O não-dito enquanto procedimento poético no *Luvás de Pelica* (1980) culmina num tom vertiginoso de descentramento, fragmentação narrativa, na

já apontada renovação das possibilidades a cada nova leitura. Observemos o seguinte trecho:

(P.S.: para ontem ou reflexos sobre a caixa preta: o espaço incompleto no final da galeria era na verdade claro, aberto por uma claraboia de vidro branco; na verdade havia uma passagem com três degraus para uma sala um pouco mais acima. O espaço incompleto não escondia nenhuma caixa preta – “non, je ne veux pas faire le détective”). (LP in *Poética*, 2013, p. 58).

Se lemos o trecho como metalinguístico, podemos analisá-lo como uma espécie de orientação para a própria leitura. O espaço incompleto da galeria, assim como as lacunas da linguagem poética, não esconde nenhuma caixa preta e é, na verdade, claro, no sentido de “sem entrelinhas” ou ocultamentos. A afirmação funciona como um possível alerta de que não se deve ler, portanto, como um detetive que busca, incansavelmente, pistas e segredos escondidos.

A esse respeito, não podemos deixar de mencionar os dois estudos, realizados por Annita Costa Malufe – referência de destaque em nosso percurso de análise – acerca da poética de Ana Cristina Cesar. O primeiro, intitulado *Territórios Dispersos: A Poética de Ana Cristina Cesar* (2006), o qual corresponde à dissertação de mestrado da referida autora, já então mencionado na presente pesquisa, traz uma profunda análise da poética de Ana C. a partir da teoria de Deleuze e Guattari. O segundo, referente a sua tese de doutorado, intitula-se *Poéticas da Imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (2008), no qual Malufe, além de trazer um importante contraponto entre as poéticas desses dois autores, observa os procedimentos utilizados pelos mesmos a partir do conceito de *sentido* deleuziano.

Em seu primeiro estudo, Malufe (2006) já faz apontamentos acerca do que ela chama de “espaços vazios” do próprio texto poético e reflete sobre o silêncio nessa perspectiva. Em *Poéticas da Imanência* (2008), seu estudo posterior, ela evoca os conceitos de não-dito e não-senso enquanto procedimentos da linguagem e opõe a concepção de silêncio utilizada na pesquisa tanto a um silêncio como entrelinha, quanto a um silêncio primordial de uma acepção transcendentalista. Essa análise apresentada por Malufe (2008) conflui com a perspectiva até então apresentada, no presente trabalho, em diversos aspectos. De maneira bastante complexa e profunda, porém a partir de uma linguagem direta e acessível, a autora vai traçando a relação entre os conceitos de não-dito e não-senso na poesia de Ana Cristina Cesar.

Para Malufe (2008), o não-dito enquanto silêncio em si mesmo nega a concepção mais convencional de “sentido enquanto significado identificável” e encontra-se em relação direta com o não-senso. Na tentativa de definir o conceito de não-senso, então, a autora ancora-se nas concepções teóricas apresentadas por Deleuze acerca do sentido, em especial nas obras *Lógica do sentido* e em *Diferença e repetição*. Nas palavras da própria autora, portanto, diz-se do não-senso: “O não-senso portanto é um elemento anormal, que foge à regra geral do sentido segundo a qual uma palavra sempre remete a outras palavras que dizem seu sentido, ou ainda, a ideia de que uma palavra jamais diz seu próprio sentido.” (MALUFE, 2008, p.112). O sentido e o não-senso apresentam uma relação de imanência, ou seja, o sentido e o não-sentido funcionam como uma co-presença na própria linguagem.

Para que fique mais clara a elaboração desses conceitos, a ideia é que na poesia de Ana Cristina Cesar, as lacunas propositais operam como desarticuladoras do sentido “capturável” fora do texto literário. Malufe (2008) chama de procedimento de “ataque ao significado” um dos pontos centrais da poética de Ana C.; ataque esse realizado a partir de cortes, desarticulações de sentidos, citações sobrepostas e sem referências diretas, imagens díspares, etc.

De fato o “ataque ao significado” como procedimento é fulcral para o processo de composição poética realizado por Ana C.. As primeiras versões do *Luvax de Pelica* (1980), confeccionadas à mão pela própria autora, e que podem ser acessadas no acervo do Instituto Moreira Salles, apresentam uma linguagem muito menos fragmentada do que a versão – mais recente - que encontramos compilada no *Poética* (2013) - editado pela Companhia das Letras -, por exemplo. Além de pequenos cortes e inversões sintáticas, a poeta também retirou passagens inteiras mais diretamente descritivas que constam em uma dessas primeiras versões do livro. Outro exemplo notável do trabalho da poeta nesse sentido é o *sequência de versões de “fragmentos”* (A&S in *Poética*, 2013, p.359), poema que dá início a uma sequência de sete poemas ao todo que apresentam a experimentação com a linguagem realizada por Ana C. a caminho tanto do fragmentário, quanto para a elipse e a máxima concisão da linguagem; que inclusive muito nos remete aos poemas de Emily Dickinson. Nessa sequência, a poeta brinca com a disposição dos versos, reorganiza-os do ponto de vista do ritmo assim como do imagético; tal construção poética, portanto, corrobora a concepção apresentada por Malufe (2008) da poesia enquanto a linguagem artística que intensifica o não-senso.

É importante destacarmos, ainda em relação ao estudo em questão: *Poética da Imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (2008), da já mencionada autora, que a negação do silêncio enquanto entrelinha é por nós partilhada, pois admitimos a poesia de Ana C. como não hermética; entretanto, a negação da concepção do silêncio primordial enquanto estado anterior desprovido de linguagem não é por nós inteiramente compartilhada no presente trabalho. Enquanto Malufe (2008) nega a ideia de um silêncio ideal, divino, transcendental, para ratificar a imanência dos procedimentos poéticos realizados por Ana C., ao mesmo tempo em que concordamos, em grande parte, com a autora, ancoramo-nos nas formulações teóricas de Maurice Blanchot, teórico para quem a literatura é aquela que resgata o silêncio inicial da arte assim como sua impossibilidade. Desse modo, não somos completamente avessos a esse viés transcendentalista que desafia, em alguns momentos, a própria materialidade da linguagem, ainda que não a negue por inteiro.

Em *Uma Voz Vinda de Outro Lugar* (2011), especificamente no texto intitulado “A Besta de Lascaux”, no qual Blanchot analisa a obra de René Char, fica bastante clara a ideia da poesia enquanto linguagem do por vir relacionada à origem e ao sagrado e, portanto, a um silêncio inicial. Para desenvolver suas reflexões no referido texto, Blanchot (2011) evoca as discussões apresentadas no *Fedro*, de Platão, e aponta para as ideias apresentadas, nessa obra, a partir da voz de Sócrates, como uma primeira relação estabelecida entre a palavra escrita e o sagrado. Sócrates rejeita o saber do livro por esse ser impessoal, assim como recusa a palavra sagrada por essa ultrapassar os limites da verdade. Blanchot (2011), portanto, a esse respeito, afirma:

Como a palavra sagrada, o que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem e, por isso, remete a algo mais original. Por trás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, assim como no oráculo onde fala o divino o próprio deus jamais está presente em sua palavra, e é a ausência de deus, então, que fala. (BLANCHOT, 2011, p.55).

É, portanto, a partir desse resgate, que o teórico nos apresenta a poesia e a arte como linguagens capazes do assombro e do espanto pelo seu próprio silêncio. A palavra segura, garantida por uma presença, da qual nos fala Sócrates, não faz sentido algum no contexto poético e cede lugar a uma palavra que indica, abre

espaço e anuncia uma espécie de futuro: uma palavra por vir. A obra de René Char é, então, analisada a partir dessas concepções poético-filosóficas.

Blanchot (2011), no referido texto, não só é precursor da ideia de *morte do autor*, que seria discutida, posteriormente, por autores como Foucault e Barthes – teoria, inclusive, com a qual Ana C. apresentava bastante afinidade –, mas também expõe uma concepção poética que congrega uma perspectiva formal com uma visão também transcendentalista, filosófica e existencial.

A poesia de Ana Cristina Cesar, portanto, nos provoca uma reflexão que complexifica a questão do público e do interlocutor. Na linha do que nos diz Marcos Siscar, em seu ensaio intitulado “Ana C. aos pés da letra”, presente no livro *De Volta ao Fim: O “Fim das Vanguardas” como Questão Contemporânea* (2016), a poética de Ana C. põe em constante tensão confissão e construção poética. Nesse texto, Siscar (2016) reflete sobre a poesia de Ana C. de maneira bastante inquietante quando o mesmo se propõe a observar algumas singularidades de sua obra poética. Em suas palavras:

A poesia de Ana C. é provocante ao decepcionar ou ao interromper uma expectativa de oposição: por um lado, ela interrompe a “franqueza” artística de um sujeito que se assume como tal, consciente de seu papel manipulador; por outro lado, o discurso do corpo material do poema é interrompido pelo filete de sangue, que remete ao corpo próprio do sujeito. (SISCAR, 2016, p.114).

Essa constante tensão proposital entre vida e obra ligada à problemática da questão da destinação funcionam como chaves, segundo o autor, para pensar a poesia de Ana Cristina Cesar. Em linhas gerais, Siscar (2016) reflete sobre o espaço destinado à poesia de Ana C. na própria conjuntura poética brasileira ao contrapor e relacionar alguns de seus aspectos com a poética de Cabral, por exemplo, ao tratar de uma geração – a geração da década de 70 - que se dizia “anticabralina por excelência”⁸, para usar as palavras da própria poeta.

Logo no início de seu ensaio, Siscar (2016) realiza uma bela reflexão acerca da interrupção da poesia de Ana C. tanto do ponto de vista de sua vida – uma morte precoce- quanto do ponto de vista estético de sua própria poética. “Mas a questão não é tão simples uma vez que escrever *sobre* a poeta, na sua ausência, é escrever *por* ela ou mesmo *para* ela.” (SISCAR, 2016, p.105), afirma o autor do texto,

⁸ Expressão presente no ensaio: “Nove Bocas da Nova Musa” (p.185), de 1976, presente no *Crítica & Tradução* (2016).

entrando na lógica da correspondência, tão praticada pela autora. Tomando emprestada, portanto, a percepção de Siscar (2016), diríamos que escrever sobre a poesia de Ana Cristina Cesar é mesmo deixar-se fisgar, em certa medida, pela lógica da correspondência. Analisar as interrupções, os silêncios, os vazios, os espaços e as construções vertiginosas e labirínticas de seus poemas é também dar-se conta, constantemente, da própria ausência da autora; semelhante efeito apresenta-se em um poema escrito em 1972, o qual faz parte do *Antigos e Soltos: Poemas e Prosas da Pasta Rosa* (2009), e que se encontra reunido no *Poética* (2013):

*lá onde o silêncio é relva
de lá corrói-se hoje o texto
corrói-se porque hoje o agarra
o pré-texto que nunca se alheia
e o antecede em silêncio
lá onde os signos me esquecem
separados pré-texto e soneto
esqueço que os tenho alheios
à pressa de separá-los
esqueço que lábios e signos
sem pressa se fazem relva
e inscrevo desconhecido
o último verso desgarrado:
(A&S in *Poética*, 2013, p.336).*

O poema trata também do silêncio e termina com uma suspensão, um verso inexistente que se constitui de ausência e, por consequência, de sugestão e potência de sentido. Além disso, o poema é uma reflexão acerca das diversas possibilidades de leitura e, ainda, aponta para esse “pré-texto que nunca se alheia”, tanto como a matéria do poema, subjetivação de experiências da autora, quanto como sentido prévio que um texto pode carregar. Ler a poesia de Ana Cristina Cesar é, então, aceitar a vertigem e as lacunas como condição para o desafio poético e é também quebrar dicotomias a exemplo do discurso confessional de um lado, e a composição poética formal, de outro, como instâncias inapreensíveis e opostas.

3.3 ABISMOS

Se pensarmos no abismo enquanto um possível conceito para analisarmos a obra de Ana Cristina Cesar, veremos que o mesmo possui estreita relação com a ideia de vertigem, visto que a própria imagem do abismo suscita uma sensação vertiginosa a partir da impossibilidade de finitude apreensível. O conceito de abismo, ainda, pode levar-nos a dois direcionamentos relacionados entre si; o primeiro, refere-se à ideia de espaço de entrecruzamento de diferentes linguagens artísticas (ponto de investigação na presente pesquisa); e o segundo, nos remete, de maneira mais específica e teórica, ao conceito da narrativa chamado de *mise en abyme*.

O termo *abyme* surge a partir dos estudos de André Gide, no final do século XIX e, inicialmente, relaciona-se com a heráldica ou estudo dos brasões. Posteriormente, entretanto, *mise en abyme* passou a vincular-se à figura do espelho, do duplo e da própria metaficção. Outro importante teórico para o desenvolvimento do conceito em questão foi Lucien Dällenbach que realizou, já no final do século XX, uma importante pesquisa e resgate do referido termo. No livro *Samuel Beckett e Seus Duplos: Espelhos, Abismos e Outras Vertigens Literárias* (2017), Claudia Maria Vasconcelos, mesmo fundamentando-se especificamente na teoria de Dällenbach, nos apresenta uma importante reflexão sobre o conceito de *mise en abyme* de modo mais amplo. A autora traz, tanto obras literárias - como *Hamlet*, de Shakespeare, ou *Esperando Godot*, de Samuel Beckett -, como obras pictóricas a exemplo de *As Meninas* (1656), de Vélazquez, e *Mão com Esfera Refletores* (1935), de Escher, para discorrer acerca da duplicação enquanto procedimento nas diferentes linguagens artísticas. Mais do que nos determos a resgatar o percurso teórico da autora supracitada, entretanto, importa-nos apontar a ideia de abismo como constante tensão entre a linguagem verbal e outras artes, ou mesmo como duplicações internas na própria linguagem verbal do texto literário.

Para usar uma imagem poética da própria Ana C., evocamos o seguinte poema, do *A Teus Pés* (1982), que consta no *Poética* (2013):

*te livrando:
castillo de alusiones
forest of mirrors*

anjo
que extermina
a dor

(ATP in *Poética*, 2013, p.101).

O poema que antecede a supracitado, no livro *A Teus Pés* (1982), termina com os seguintes versos: “hoje sou eu que/ estou te livrando/ da verdade” (ATP in *Poética*, 2013, p.101.). Se lermos o poema “te livrando” como uma continuação do anterior, podemos lê-lo, então, a partir da inferência de que a voz poética que está “te livrando” está te livrando da verdade; o que nos leva à discussão tão presente nos escritos de Ana Cristina Cesar em relação à representação do real na ficção; discussão essa também de extrema relevância em nível teórico para os estudos da concepção de *mise en abyme*. Ainda que esse conceito esteja relacionado, especialmente, aos estudos da narrativa, e que apresente em sua definição toda uma complexidade teórica, a imagem do poema acima ilustra muito bem a ideia principal das construções em abismo. Um “castillo de alusiones” pode ser lido como a grandiosa dimensão de referências que um texto poético carrega, e a imagem mobilizada a partir do verso “forest of mirrors” vai de encontro à concepção de duplicação infinita, ou seja, a partir de numerosos espelhos que refletem uns aos outros podemos acessar uma possível representação vertiginosa do abismo.

Como já afirmado, o conceito de *mise en abyme* vem dos estudos da narrativa e não possui uma definição única. A abordagem dependerá do enfoque que cada teórico irá apresentar. Lucien Dällenbach, por exemplo, no texto “Intertexto e Autotexto”, presente em *Intertextualidades* (1979), apresenta o conceito de *mise en abyme* relacionado à ideia de autotexto, ou seja, esse conceito enquanto um tipo específico de autotexto. Autotexto, esse, compreendido enquanto uma reduplicação interna da narrativa. Outro texto de grande elucidação para o presente trabalho é o “Reflections on Reflection: The Mise en Abyme”, presente no livro *On Meaning-Making: Essays in Semiotics* (1994), da teórica holandesa Mieke Bal. Nesse texto, a autora em questão faz um resgate das várias abordagens do conceito de *mise en abyme*, a partir da retomada de autores como Gide e Dällenbach, para então apontar possibilidades de compreensão desse procedimento integrado em um contexto teórico semiótico e enquanto conceito essencialmente subversivo e reflexivo.

É importante esclarecermos que, apesar de a obra de Ana Cristina Cesar ser constituída, em grande parte, de composições poéticas e, portanto, demandar enquanto instrumento de análise fundamentos da Teoria da Poesia; por ser o *Luvras de Pelica* (1980) um texto híbrido, composição flutuante entre diferentes gêneros, enxergamos na figura da *mise en abyme* e na ideia de abismo de modo mais amplo, enquanto conceito ilustrativo, importantes caminhos de análise e leitura crítica da obra dessa distinta poeta.

Os procedimentos intertextuais são inúmeros na poesia de Ana Cristina Cesar. Poemas como “21 de fevereiro” (CA in *Poética*, 2013, p.36); “atrás dos olhos das meninas sérias” (ATP in *Poética*, 2013, p.93); “o homem público nº 1” (ATP in *Poética*, 2013, p.108); ou a série de poemas dos “gatos” (I&D in *Poética*, 2013, p. 175), são exemplos de reescrituras e composições intertextuais com autores como Baudelaire, Manuel Bandeira, Drummond, T.S. Eliot ou Jorge de Lima. A esse respeito, Michel Riaudel escreve com precisão, em artigo intitulado “A Fábrica de Identidade”, publicado na revista *Inimigo Rumor* (2011):

Não é necessário ver nessas intertextualidades múltiplas, a um só tempo verticais (as piscadelas, de passagem, de nome a nome) e horizontais (um poema inteiro que perde a autoria), nem paródia nem pastiche. O desvio de Jorge de Lima encontra-se distante da adaptação irônica e gozadora dos clássicos brasileiros pelos modernistas. Nem trivialidade, nem dessacralização, mas uma dupla fascinação que leva no fim das contas à “sedução” do texto de partida, no sentido que ele se encontra assim desviado, desorientado. (RIAUDEL, 2011, p.41).

A ideia de sedução, apontada pelo autor, é de extrema importância para a compreensão dos procedimentos intertextuais utilizados por Ana C., em sua poesia, de forma bastante singular. Riaudel (2011) diz ainda: “Jorge de Lima é ao mesmo tempo celebrado e maltratado.” (p.41), referindo-se à série de poemas “dos gatos”, que fazem declarada referência à obra *Invenção de Orfeu*. Essa linguagem da sedução que Ana C. instaura, portanto, atraindo o leitor para as referências (por vezes reveladas, por tantas outras não), ao mesmo tempo que celebra autores já clássicos, maltrata-os e reconfigura suas obras a partir de suas novas composições. Esses procedimentos que compõem a poética de Ana C., fundamentados em suas próprias concepções de tradução apresentadas em seus escritos críticos e acadêmicos, nos conectam então com a já apresentada ideia de abismo, justamente

a partir desses desvios que criam duplicações e se desdobram em reflexões metalinguísticas.

O *Luvras de Pelica* (1980), enquanto narrativa experimental que fragmenta as instâncias espaço-temporais, congrega, portanto, questões centrais da poética de Ana Cristina Cesar; como por exemplo, a reflexão acerca de uma literatura essencialmente feminina, a estetização dos gêneros confessionais, e a tensão entre diferentes linguagens artísticas, em especial entre a palavra, o desenho e a linguagem pictórica (objeto especial de investigação nossa). A ideia das luvas como vestimenta que encobre uma parte do corpo aponta tanto para a concepção de literatura enquanto não referência direta do real, quanto para a sugestão de uma literatura ligada a uma linguagem do feminino, como já observamos. Luvas de pelica são acessórios de delicadeza, do detalhe, da minúcia e também do banal. O livro traz em si essa problemática através da abordagem de temáticas associadas, tradicionalmente, a uma dicção grandiloquente - a solidão, o desejo, a paixão – a partir de vozes poéticas que narram o cotidiano, o detalhe, o que está fora de cena:

Peculiar como a arte das cartinhas que os carteiros transportam sob minha formal desconfiança; algumas não chegam nunca e eu acordo de manhã e esqueço um sonho capital; houve um carteiro que foi enfim processado por enterrar as cartas de cada dia no porão da casa; ele enterrava e passava o resto da jornada vadiando contente pelas redondezas de uma cidade chamada Bradford on Avon que tem várias excelências turísticas de séculos atrás e uma vista magnífica do alto do monastério de Saint Mary. Uma dessas que ele enterrou no mês de maio continha todo o meu pathos derramado, belo e secreto como os fatos. (LP in Poética, 2013, p.62).

O “pathos derramado” faz referência à própria linguagem do livro, linguagem da sedução e do desejo; uma linguagem ansiosa e obsessiva que se faz presente a partir da aflição por receber e enviar cartas, assim como pelo medo de perdê-las, medo de que sejam extraviadas e que o estado de solidão e isolamento se instaure. Desse modo, fragmentos de cartas e de cartões portais atravessam o livro, aspas surgem em meio a narrativa, letras de músicas e menções a compositores do jazz – Gershwin, Fats Waller ... - aparecem em alusão ao próprio ritmo da narrativa: improvisado que não exclui técnica, espontaneidade que não descarta coerente cadência e exigência estética.

Retomando as luvas do título, a última parte do poema “fogo do final”, presente no *A Teus Pés* (1982), apresenta a recorrente reflexão que figura na poesia

e nas correspondências pessoais de Ana Cristina Cesar acerca das especificidades dos gêneros confessionais e do caráter estético da própria literatura:

Preciso começar de novo o caderno terapêutico. Não é como o fogo do 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 instituo 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 na boca, sem cascata. E de novo. (ATP in Poética, 2013, p.123).

As luvas do *Luvras de Pelica* (1980), portanto, indicam também essa negação da literatura enquanto espelho direto do real, ou confissão direta de um eu identificável. Pelo contrário, o livro é essa espécie de diário despedaçado, com diversas histórias desencontradas, labirinto de vozes, interlocução em suspensão. O poema aponta, portanto, para essa recusa de uma leitura psicologizante da literatura.

Voltemos, então, ao nosso objeto de investigação a partir do conceito de abismo: a tensão existente entre as diferentes linguagens artísticas no livro em questão. Sobre o processo de escrita do *Luvras de Pelica* (1980), portanto, é importante destacarmos que o livro foi idealizado e escrito durante o mestrado em tradução de Ana Cristina Cesar, na Inglaterra. Desse mesmo ano, é também *O Caderno de Portsmouth*, caderno de desenhos produzido pela poeta que só chegou a ser publicado anos depois, em 1993, pela editora Duas Cidades. Ao analisarmos as duas obras, podemos apontar que há uma relação fundamental entre as mesmas; poderíamos dizer, ainda, que o *Caderno de Portsmouth* (1980) funciona como uma espécie de obra integrante ou obra experimento do *Luvras de Pelica* (1980). Flora Sussenkind, em seu célebre ensaio *Até Segunda Ordem Não me Risque Nada* (2007), já sugere essa correlação e realiza uma singular análise que vai de encontro ao que ela chama de “escrita como conversação” ao propor uma leitura da poesia de Ana C. “No seu processo de composição, *Luvras de Pelica* teve um interlocutor sem pauta, com escrita predominantemente não verbal, o *Caderno de Portsmouth*.” (p.62), afirma a autora do referido ensaio em relação a referências específicas a desenhos que aparecem no *Luvras de Pelica* (1980).

Além do que Sussekind (2007) aponta, acerca do diálogo existente entre as linguagens verbal e não-verbal no processo de escrita realizado por Ana Cristina Cesar; podemos notar, em uma das primeiras publicações do *Luvras de Pelica* - o qual consta no acervo do Instituto Moreira Salles -, que alguns excertos em linguagem verbal, presentes no *Caderno de Portsmouth*, fizeram parte das primeiras edições do *Luvras de Pelica* (1980) quase que na íntegra – com pequenas alterações sintáticas estruturais - e, posteriormente, foram cortados pela poeta nas edições seguintes; a exemplo do seguinte trecho:

Existe uma medida entre o descuido e a premeditação – trata-se do cuidado (floating attention). Daí escapam maps of England, birds, pessoas seguindo numa certa direção, bichos que vão virando gente, discretamente eróticos, desejando mancha transparente e diluída de aquarela cor-de-rosa, see? Medida exata entre o acaso e a estrutura. Aprender fazendo, baby. Começar pelas médias (daí pelas pequenas, depois para grandes). (CESAR, 1993, p.3).

O trecho supracitado, do *Caderno de Portsmouth* (1980), introduz tanto a sequência de desenhos abstratos e a escrita em pictogramas que o compõe - como um tipo de orientação para apreciação -, quanto dialoga com a estrutura narrativa do *Luvras de Pelica* (1980) à medida que, como já dito, fez também parte de suas primeiras edições. Além dessa relação entre o livro e o caderno de desenhos, que pudemos constatar e a qual analisaremos mais profundamente ao longo da presente pesquisa, podemos dizer que o *Luvras de Pelica* (1980) é um livro que traz muito fortemente a questão do olhar enquanto ato, bem como é uma obra que nos apresenta diversas traduções: interlinguais, intralinguais e intersemióticas.

A respeito das traduções interlinguais, observamos uma tradução adaptada do último canto de *Leaves of Grass*, emblemático livro de poesia de Walt Whitman (1819-89), que se apresenta no seguinte trecho:

Opto pelo olhar estetizante, com epígrafes de mulher moderna desconhecida (“Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”). Não sou rato de biblioteca, não entendo quase aquele museu da praça, não tenho embalo de produção, não nasci para cigana, e também tenho o chamado olho com pecados. Nem aqui? Recito ww pra você: “Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulhos dos pés à cabeça, delícia, e chega – Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de presente deslizando, chega de passado em videotape

impossivelmente veloz, repeat, repeat. Toma este beijo só para você e não me esquece mais. Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora repouso minhas cartas e traduções de muitas origens, me espera uma esfera mais real que a sonhada, mais direta, dardos e raios à minha volta, Adeus! Lembra minhas palavras uma a uma. Eu poderei voltar. Te amo, e parto, eu incorpóreo, triunfante, morto.” (LP in *Poética*, 2013, p.68).

A influência de Walt Whitman é confessada pela poeta em seu depoimento realizado para o *Curso de Literatura de Mulheres no Brasil* (1983), transcrito e reunido no *Crítica e Tradução* (2016); além disso, a autora chega a revelar e confirmar que as próprias iniciais “ww”, presentes no excerto acima, são, de fato, referência ao poeta americano. A tradução realizada por Ana C., apesar de seguir sua concepção relacionada a uma tradução mais livre e mais inventiva, na qual se permite deixar certas marcas e singularidades do próprio tradutor (a exemplo do “chega de saudade”, em alusão à canção de João Gilberto, que agrega um tom de brasilidade à transcrição), apresenta também uma certa fidelidade ao poema original de Whitman, mantendo uma construção fiel do ponto de vista sintático e rítmico.

A partir das concepções críticas e teóricas da poeta, sobretudo no artigo intitulado “o rosto, o corpo, a voz”, de 1983, e também reunido no *Crítica e Tradução* (2016), assim como a partir da análise de sua poesia, percebemos que a principal afinidade que a mesma mantém com Walt Whitman diz respeito ao desejo imenso, apresentado na poética desse célebre escritor, de relacionar-se com o leitor a partir de um interlocutor poético e de uma corporeidade do próprio texto em expansão. “Sweetheart, kleptomaniac sweetheart. You know what lies are for. Doce coração kleptomaniaco.” (LP in *Poética*, 2013, p.59); nessa frase do *Luvás de Pelica* (1980), por exemplo, como bem aponta Ana Carolina Cernicchiaro, em seu ensaio “O Outro de Ana Cristina Cesar: ww ou um Qualquer” (2010), o pronome “you”, em inglês, refere-se tanto à segunda pessoa do singular quanto do plural, o que nos leva a pensarmos tanto em um “você”, sendo portanto, único e específico, quanto em um “vocês” que, por ser múltiplo, nos escapa em sua abrangência.

Essa questão do interlocutor, na poética de Ana Cristina Cesar, já foi observada em seus vários aspectos, como pudemos perceber, por importantes críticos de sua obra. Interessa-nos destacar, entretanto, que o desejo de mobilizar um outro, em sua obra, tem relação, em parte, com a noção de uma literatura feminina, visto que, historicamente, a mulher começa a escrever a partir dos gêneros

confessionais: cartas e diários. A esse respeito, a poeta diz o seguinte, no “Curso de Literatura de Mulheres no Brasil” (1983) presente no *Crítica e Tradução* (2016):

Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor, que eu acho, inclusive, que é um traço duma literatura feminina – e aí feminina não é necessariamente escrita por mulher. É a minha posição. Acho que a gente pode ter Guimarães Rosa, de repente, e ter uma escrita feminina. Uma escrita obcecada. Se vocês forem ver o texto, o tempo todo o texto se refere a alguém: “meu filho”. (C&T, 2016, P.295).

Evocar o texto de Guimarães Rosa como um exemplo de escrita feminina, ao tomar como principal traço distintivo uma escrita obcecada e ansiosa por um interlocutor, repleta de desejo mobilizador de um outro, nos leva a pensar na poesia de Whitman também como um outro exemplo a partir desses aspectos específicos da linguagem; e aí é uma hipótese nossa. Isso explicaria, portanto, a tradução “mais fidedigna” que é realizada no *Luvras de Pelica* (1980) e a qual já destacamos aqui. O que Ana C. faz com Whitman, nesse caso, é completamente diferente do que ela faz com Baudelaire ou com Jorge de Lima, por exemplo, quando se reporta aos mesmos em alguns de seus poemas. Segundo Moriconi (2016), em *Ana C.: O Sangue de uma Poeta*, na análise que o crítico realiza do poema “21 de fevereiro”, presente no *Cenas de Abril* (1979), há uma forte ambivalência na relação que Ana C. estabelece com Baudelaire: “abomino Baudelaire querido” (CA in *Poética*, 2016, P.36). O ponto principal o qual gostaríamos de destacar é, portanto, que enquanto Ana C., em alguns de seus poemas, exalta ao mesmo tempo em que desbanca autores representativos de um cânone masculino, a exemplo de Baudelaire e Jorge de Lima; com Whitman, na tradução presente no *Luvras de Pelica* (1980), a celebração é por inteira, ou seja, sem desvios capciosos a partir da própria linguagem, nem tom de ironia. A linguagem poética de Whitman se interpõe no livro como um texto no qual Ana C. não faz grandes interferências a partir de apropriações e reconstruções. Isso porque a poesia desse célebre poeta americano dialoga diretamente com o tom do próprio *Luvras de Pelica* (1980): uma dicção a qual Ana C. apontava como uma escrita partida, despreocupada com uma continuidade lógica.

A poesia de Walt Whitman representa o verso livre, sem métrica, de ritmo efusivo e, sobretudo, configura-se enquanto uma linguagem do desejo, da sedução. Ana C., em um escrito com autorreflexões sobre suas próprias escolhas estéticas,

reunido na seção “visita à oficina”, do *Poética* (2013), confessa seu medo de que a poesia renuncie a essa potência de sedução e afirma: “Sob o signo da paixão: os sobressaltos são outros; são vertigens súbitas no meio da paisagem que rola. ” (CESAR, 2013, p.415). É a partir dessa perspectiva que se compõe, portanto, a referência a Whitman no livro mencionado, a partir dessas linguagens que se apresentam em convergência *sob o signo da paixão*.

3.3.1 A Pena que Risca: Linhas em Colapso; Linhas em Fuga

O *Lovas de Pelica* (1980) inicia-se com referências e alusões recorrentes ao olhar, ao ato de ver, a partir das artes visuais. Essas alusões constituem-se também como expansão da metalinguagem, à medida que a reflexão não se restringe somente à escrita verbal, mas refere-se à arte de um modo mais amplo ao abarcar o desenho, a pintura e a fotografia.

Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila que não me pertence. Não penso na partida. Meus garranchos são hoje e se acabaram. “Como todo mundo, comecei a fotografar as pessoas à minha volta, nas cadeiras da varanda.” (LP in *Poética*, 2013, p.55).

É como se o abismo existente entre as palavras e o que se vê precisasse ser pensado e, para irmos mais longe: experienciado. É a partir da constatação dessa necessidade que surgem os experimentos de Ana C. com o desenho e o *Caderno de Portsmouth* (1980) como um projeto acabado, apesar de publicado postumamente.

Apesar de as questões espaço-temporais, no livro, apresentarem-se de forma fugidia e fragmentária, identificamos em mais de um momento a voz poética referindo-se às artes plásticas ou mesmo localizada em uma galeria de arte: “faço um pato opaco, inglês, num parque sem reflexo da vitrina que apaga, devagar (circulo sozinha pela galeria), tela a tela, o contorno da cidade;” (LP in *Poética*, 2013, p.57). Existe, portanto, uma reflexão sobre as artes visuais além de uma constante contraposição do elemento gráfico com plástico que nos remete a Foucault, em seu ensaio *Isto Não é um Cachimbo* (2014), no qual reflete sobre a obra de Magritte intitulada: “A traição das imagens” (1928-1929). A reflexão de Foucault direciona-se para uma espécie de filosofia da linguagem, como consequência das próprias composições pictóricas de Magritte.

Na seção “Visita à oficina”, do *Poética* (2013), que surgiu a partir da pesquisa do poeta e compositor Mariano Marovatto, no arquivo do Instituto Moreira Salles, podemos encontrar um escrito intitulado “un signal d’arrêt” que se inicia com os seguintes versos:

*Aí eu te digo diante do teu traço de puro reflexo:
 “Em vez de escrever, simplesmente”
 Eu te digo que não vejo no reflexo onde está o desejo de traçar
 para quem você quer ter.
 Como se eu estivesse desenhando. (CESAR in Poética, 2013,
 p.417).*

O escrito supracitado, que data de 1980, mesmo ano de publicação do *Luvras de Pelica*, pode ser lido como uma reflexão poética a partir de um diálogo estabelecido com o poeta e pintor belga Henri Michaux (1899- 1984). De expressão francesa, esse artista apresenta, além de suas composições poéticas, cadernos de viagens produzidos a partir de algumas experiências biográficas, e composições plásticas baseadas em suas experiências com drogas, mais especificamente com a mescalina. Além disso, a obra visual de Michaux apresenta-se em sua maioria a partir de pinturas abstratas que trazem também essa relação com o delírio, com a experiência do corpo ou ainda com uma pintura relacionada ao ideograma e, portanto, à própria escrita.

Em “un signal d’arrêt”, Ana C. estabelece uma espécie de conversa com Henri Michaux e com a sua poética. Há uma comparação de sua própria técnica de escrita com a técnica proposta pelo artista belga:

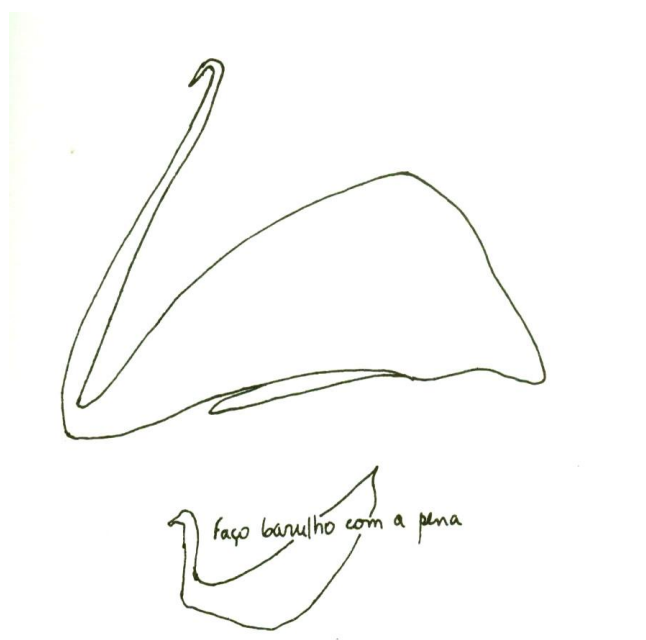
Mas como eu ia dizendo, aqueles problemas de técnica, a primeira, a segunda pessoa, não se resolve assim não, com fissura de manifesto ou de contar as obscuridades de Paris com flashbacks no Brasil, e furor escatológico, e mensagens de cumplicidade, não, não é assim. Flash: um puxão na manga e o epistolário do século dezenove. Peça para Beth um papel de carta New York/ New York com estrelas prateadas: e olhos críticos. “Plus tard, le signes, certain signes. Les signes me disent quelque chose. J’en ferais bien, mais un signe, c’est aussi un signal d’arrêt. Or em ce temps je garde un outre désir, un pardessus tour les autres. E é por isso que não escrevo. (CESAR in Poética, 2013, p.417).

O último trecho, em francês, corresponde a um excerto literal extraído do livro *Emergences-Résurgences: Les Sentiers de la Création* (1972), espécie de manifesto com reflexões autobiográficas e poéticas de Henri Michaux. Esse trecho, inclusive, aparece, parte em português, parte em francês e com alguns cortes sintáticos, no

Lovas de Pelica (1980). A questão central desse diálogo intertextual observado é a de que se por um lado Ana C., em seu livro, estabelece relação com Michaux, a partir da composição de um diário de bordo que nos apresenta relatos desordenados de viagens, idas e vindas; por outro, no escrito poético acima, percebemos uma negação da proposta de Michaux que aponta para uma pintura e uma escrita da experiência, com a quebra da técnica em favor de uma arte espontânea.

Ao contrário da proposta de Michaux, Ana C. prezou por uma poética bastante pensada, como bem podemos observar a partir de sua obra póstuma composta de vários exercícios de tradução e reescrituras. Entretanto, o *Caderno de Portsmouth* (1980) surge exatamente como um exercício de fuga da linguagem verbal e da concepção de um trabalho incansável, infinito e rigoroso relacionado à escrita e, por isso, corresponde, em parte, a uma adesão à experiência poética idealizada e proposta por Michaux.

Figura 2 – Desenho de Ana Cristina Cesar



Fonte: CESAR, 2013, p. 214

No caderno, a poeta mantém esse diálogo a partir da experimentação de uma linguagem pictográfica, ou seja, que se encontra entre o desenho e a escrita, como analisaremos mais adiante. A pena que escreve é também a pena que desenha, como podemos observar, ainda, em um de seus desenhos publicado postumamente e reunido no *Poética* (2010), mas que data de 1980, e tem como referência:

“Portsmouth, Inglaterra”. Rabisco que se assemelha aos desenhos de patos descritos no *Luvras de Pelica*, de 1980 (ver Figura 2).

3.3.2 Complicado como um Tintoretto

Antes de nos determos na linguagem pictográfica e nos desenhos do *Caderno de Portsmouth* (1980), portanto, em correlação às pinturas de Henri Michaux; gostaríamos de analisar e evocar algumas passagens do *Luvras de Pelica* (1980) relacionadas à arte pictórica e ao abismo entre as linguagens artísticas.

Ao final do livro, a voz narradora descreve, indiretamente, o quadro *A Origem da Via Láctea* (1575), do renascentista italiano Jacopo Tintoretto, o qual, não por acaso, encontra-se na National Gallery, em Londres. O quadro traz como temática, como é aludido a partir de seu próprio título, o mito de Hércules (ou Héracles), que explica, no contexto clássico, a origem da Via Láctea. Segundo o mito, Héracles é filho de Zeus com a mortal Alcmena. Zeus (Deus do Olimpo), que era casado com Hera, possuía o hábito de se disfarçar de mortal para se envolver em casos amorosos fora do casamento, o que fazia com que sua esposa tivesse muitos ciúmes. Em uma dessas situações, Zeus disfarçou-se do marido da mortal Alcmena e, a partir de um breve envolvimento amoroso, Héracles nasceu. Para garantir a imortalidade de Héracles, entretanto, Zeus, a partir da mediação de Hermes, fez com que o recém-nascido sugasse o leite divino de Hera enquanto a mesma dormia. Ao acordar em sobressalto e assustada, Hera empurrou Héracles de seu seio fazendo com que seu leite jorrasse e, desse modo, desse origem à Via Láctea.⁹ O quadro de Tintoretto ilustra exatamente esse momento específico do mito, a partir de cores fortes e da técnica da perspectiva.

A imagem do quadro nos remete a um certo movimento, uma perturbação e à confusão em torno do leito de Hera no momento em que a mesma acorda em seu ímpeto de susto; que muito relaciona-se com o conceito geral de desordem e composição caótica do *Luvras de Pelica*, de 1980 (ver Figura 3).

⁹ A versão do mito mencionada consta no volume III da *Mitologia Grega* (1987) de Junito de Souza Brandão.

Figura 3 – A Origem da Via Láctea



Fonte: *The National Gallery*. Disponível em <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-tintoretto-the-origin-of-the-milky-way>. Acesso em 12 nov 2017

Há ainda, a partir da própria história mitológica de Hércules, a forte temática da identidade, tanto a partir da metamorfose de Zeus no marido de Alcmena, como a partir do próprio Hércules, que representa esse herói meio Deus, meio mortal, que necessitou de uma amamentação às escondidas. A problematização da identidade em Ana C. apresenta-se em seus mais variados aspectos: na própria fragmentação de um eu lírico apreensível, nas reescrituras intertextuais, e no questionamento da autoria. Além disso, o erotismo presente na obra pictórica dialoga com a linguagem do desejo e da sedução utilizada por Ana C..

A metáfora da amamentação enquanto ato capaz de garantir a divindade de Hércules, ou seja, sucção que assegura a apropriação de uma qualidade especial, remete-nos às composições *gatográficas* pautadas na *ladroagem* utilizadas na poesia de Ana Cristina Cesar. Algo que, inclusive, aparece como temática em sua poesia, como podemos observar no poema a seguir:

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio. Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me

nutro das tetas dos poetas pensados no meio seio. (InD in Poética, 2013, p.206.)

O poema traz, portanto, essa relação erótica e afetiva com as referências poéticas que fizeram parte do processo de escrita da poeta. A concepção da poesia enquanto consequência de um diálogo com outros textos literários e com outras linguagens artísticas é sustentada por Ana Cristina. Vejamos, então, o excerto no qual ocorre a recriação do quadro de Tintoretto ao qual nos referimos anteriormente:

Desço e boto Gershwin e fico lendo o golpe da Bolívia no jornal. Dias em que ler jornal saca lágrimas e do fundo da cabeça figuras da galeria nacional, anjos suspensos no ar de cabeça para baixo, um deles ao peito de Vênus e em volta os outros olhando, flechando, rodopiando entre cortinados, lençóis desarrumados, pássaros, pavões, lagostas, aviões. Logo logo vou de novo lá. Mas não quero esse salgado do meu lado. Fico só, com raiva do cachorro do vizinho. Não queremos falar nada, nem como vai nem o golpe na Bolívia. Estamos encostados pegando o sol que se inclina e eu dou uma volta completa para sair da sombra e é complicado como um Tintoretto. Minha cabeça encosta no pé dele e a cabeça dele no meu pé; minha mão alcança a perna dele e mão dele a minha perna; graminhas, cobertores brancos nas graminhas, cores fortes da alta renascença. (LP in Poética, 2013, p.70).

A transposição do quadro a partir dessa reconstrução em abismo congrega duas questões importantes para a poética de Ana C.: a tensão em relação ao sublime, ou seja, a mistura de um tom solene com um tom coloquial; e a reflexão acerca da representação do real apontando para a negação da arte enquanto reflexo direto da realidade. Uma obra da alta renascença é relida a partir de uma situação banal, com o relato de uma relação amorosa cotidiana. E a relação de um quadro de Tintoretto com a técnica da perspectiva enquanto artifício de representação do real é questionada e provocada, ainda mais, um pouco à frente:

Fico esperando na janela – fazendo uma figura – você vê? - com truques: as árvores maiores no fundo e as árvores menores na frente, os carneiros na mesma ordem, e a mulher debruçada na janela com uma vela na mão que acende o charuto do anão no morro em frente, e um céu à régua, um rio, dois homens pescando, todos os trechos certos da paisagem e a perspectiva toda errada. Perhaps he is trying to show you can do all the perspective wrong and the picture will still look all right. (LP in Poética, 2013, p.71.).

Esse segundo excerto apresenta-se como uma composição verbal de uma imagem visual. A releitura do quadro de Tintoretto a partir de uma situação cotidiana,

e essa segunda representação imagética que alude à arte plástica refletem sobre a relação que a arte estabelece com o real. “Perhaps he is trying to show you can do all the perspective wrong and picture will still look all right.”, afirma a voz poética do livro, abrindo as possibilidades de leitura que uma imagem pode ter. A perspectiva “errada” também funciona como uma composição vertiginosa – ao apontar a quebra de uma norma, uma transgressão -, na qual os limites se perdem e as possibilidades interpretativas se ampliam. Se o *Luvras de Pelica* (1980) fosse uma composição pictórica, provavelmente apresentaria uma perspectiva não convencional.

É por isso que podemos afirmar que o *Luvras de Pelica* (1980) é um livro que traz a perda da linearidade e do centro narrativo a partir das possibilidades do olhar em relação ao mundo. Algo que nos remete ao ensaio *O Olho e o Espírito* (2013), de Merleau-Ponty, e sua perspectiva fenomenológica sobre a visão e a pintura enquanto experiências. Nesse texto, Merleau-Ponty afirma: “A perspectiva do Renascimento não é um “truque” infalível: é apenas um caso particular, uma data, um momento numa informação poética do mundo que continua depois dela.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.36). Não é gratuita, portanto, a intervenção em Tintoretto nem as alusões ao desenho e à fotografia presentes no livro de Ana C., mas sim uma expansão consciente da linguagem verbal poética em direção a outras linguagens artísticas com o intuito de apreender outros pontos de vista.

3.3.3 Epílogo

A parte final do *Luvras de Pelica* (1980), intitulada de “epílogo”, apresenta relação com esse título à medida que funciona como uma reflexão acerca do próprio livro. Um revisitar da própria obra com um falso direcionamento de leitura para esse diário de bordo. Em linguagem performática, a voz poética encena uma espécie de mágica, mas sem truques: “Como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum alçapão escondido, nem jogos de luz enganadores.” (LP in *Poética*, 2013, p.72). Com luvas de pelica fina, chapéu e terno preto, a personagem abre uma valise de couro e retira inúmeros cartões postais que vão sendo passados e devem ser observados. Alguns escritos, outros em branco. A maioria em branco, aliás.

*Passo o primeiro cartão, por favor passem uns para os outros...
segundo cartão: A Avenida Atlântica... vão passando... cadilaque em
Acapulco... Carmem... Centro Pompidou... igreja no Alabama...*

castelo visto do levante... dois cupidos de óculos escuros... o ladrão de joias e a duquesa. (LP in *Poética*, 2013, p.73).

As imagens dos cartões que vão sendo descritas e apontam para uma leitura da imagem e para uma composição do olhar; Os diversos lugares do mundo embaralhados, juntos e sobrepostos; A promessa e o movimento de um cartão postal enviado e recebido; Todas essas questões são postas a partir desse *epílogo* convergindo para a ideia de uma leitura dinâmica e ativa, que não fecha nem esgota sentidos.

“Meus amigos, eu não sei onde nós vamos parar. ” (LP in *Poética*, 2013, p.74), diz essa voz que aponta para uma leitura errante, que quer ir a todos os lugares de maneira onipresente, sem destino específico. “Mas antes de sair tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira. ” (LP in *Poética*, 2013, p.74). A personagem só tira as luvas no final, no último momento, antes de se retirar. As luvas, portanto, são elementos imprescindíveis durante a encenação, como uma espécie de disfarce. Disfarce do próprio texto poético e da própria linguagem artística que, enquanto literatura, escapa da biografia da autora.

3.4 POÉTICA DO CAOS: A PALAVRA E OUTRAS LINGUAGENS

No *Inéditos e Dispersos: poesia/prosa* (1985), reunião póstuma de poemas de Ana C., encontramos os seguintes dizeres: “ Agora, imediatamente, é aqui que começa o primeiro sinal do peso do corpo que sobe. Aqui troco de mão e começo a ordenar o caos. ” (ID in *Poética*, 2013, p. 303). Nessa anotação poética, ou mesmo nesse poema em tom prosaico, há tanto a presença de uma escrita do instante que se realiza a partir dessa extensão corporal direta, quanto se afirma essa ânsia de ordenação do caos, da qual nos fala a voz poética, e que aponta para essa contradição tão presente na poesia de Ana C.: de um lado o caos, a palavra errante e um ritmo aparentemente espontâneo, de outro a prática da escrita constante e incansável, a escolha tão cuidadosa dos poemas a serem publicados e a exigência estética. Esse poema e essas colocações nos remetem, ainda, à obra *O Escorpião Encalacrado: A Poética da Destruição em Júlio Cortázar* (2003), do crítico literário Davi Arrigucci Jr.. Para além das singularidades da obra de Cortázar, Arrigucci (2003) traz importantes contribuições para pensarmos o objeto estético, a literatura,

e a própria função da crítica literária. Além disso, o direcionamento do autor para a realização de uma crítica de viés intersemiótico, ao pensar seu objeto a partir da relação com diversas linguagens artísticas, encontra-se em confluência com nossa proposta na presente pesquisa.

Arrigucci (2003), em sua análise, nos apresenta duas figuras importantes que são desenvolvidas como espécies de conceitos-chave para sua investigação: a figura do *labirinto*; e a da *destruição*. O labirinto evoca a ideia de uma poética que reflete sobre si mesma ao apresentar um movimento descentrado a partir de uma progressão não linear que não avança - esse conceito tem relação com a ideia de vertigem, aqui desenvolvida, presente na obra de Ana Cristina César -. Já o outro conceito do autor, apresenta-se enquanto desdobramento do primeiro, ou seja, a obra vertiginosa que culmina em sua autodestruição. Essa obra fragmentária, portanto, se autodestrói através de procedimentos literários os quais o autor do ensaio procura evidenciar – e que não nos interessa aprofundarmos na presente pesquisa -, em detalhes, em relação ao seu objeto (a obra de Júlio Cortázar). No caso da poesia de Ana C., essa destruição se dá de semelhante maneira, enquanto procedimento estético, e constitui-se a partir de alguns aspectos específicos, a exemplo da destruição de um eu-lírico claro e bem definido, destruição de um foco temático e de um ritmo regular e harmônico, como podemos observar, no poema seguinte:

*Por que escreve e rasga a fogo
o que te dei e arrisca
meu nome na roleta?
Por que esta exposição à luz?
Espero que me liguem
A algum pedaço de terra.
Aqui no fundo do horto florestal
ouço coisas que nunca ouvi,
pássaros que gemem.
Aguço o ouvido.
Peço para mim mesma que ligue, ligue, ligue
os aparelhos surdos que só fazem som e tomam
o lugar clandestino da felicidade.
Preciso me atar ao velame com as próprias mãos.
Sopra fúria.
(ID in *Poética*, 2013, p.291).*

O poema acima, apesar de não datado, faz parte de uma série de poemas de 1983 (ano de morte da poeta) nos quais a imagem da perda de controle do velame

se repete algumas vezes. Para além de interpretações relacionadas ao momento de vida da poeta na época em que escreveu esses poemas, nos interessa considerarmos essa necessidade de se “atar ao velame com as próprias mãos”, como no verso do poema supracitado, uma certa busca – do ponto de vista semântico – por um centro; é como se a voz poética resistisse de alguma forma a entregar-se ao caos. Essa imagem funciona como uma metáfora da própria poesia de Ana C., que incorpora o caos enquanto procedimento, ou seja, uma simulação do caos intencional e elaborada a partir dos elementos já mencionados. E a esse respeito, nos reportamos novamente às palavras de Arrigucci (2003) acerca da obra de Cortázar, mas que cabem como fundamentação para uma análise de nosso objeto aqui em questão: “ O artista pode introduzir a desordem suficiente para um certo grau de abertura, mas não ultrapassar os limites de uma mínima organização, sem o que já não existiria obra.” (ARRIGUCCI, 2003, p. 27).

Apesar de Arrigucci (2003) apresentar suas análises referentes às especificidades da obra de Julio Cortázar e ao que ele chama de “concepção mitopoética da criação literária” do referido escritor – que, inclusive, diverge das visões mais formais, apresentadas por Ana C. -, interessa-nos traçar um paralelo em relação ao que o crítico literário defende enquanto uma visão porosa em relação às linguagens artísticas de modo geral, presente na obra e nas concepções do escritor argentino. A investigação da relação da obra de Cortázar com o jazz é fio condutor do desenvolvimento do ponto de vista de Arrigucci (2003). Nesse sentido, observamos essa porosidade entre as linguagens também na poesia de Ana C., não só pela coincidente relação com o jazz, mas também com as já mencionadas artes visuais. Vejamos, portanto, um outro poema da autora:

*Escapa pela extremidade.
 Bênção.
 Bênção para jamais.
 Vem de imediato, possível.
 Daí do campo se percebe com
 mais precisão, Agá?
 Mesmo se não te escrevo uma
 resposta da cidade. Cais
 do porto. Arranhacéu
 ondulando no óleo da água. Travessia do
 aterro em terceira para
 a volta do circo: lenta
 madrugada. Tua mão da minha perna
 exatamente como um repouso,*

Moonlight serenade.
Pequena tremura da mão.
Travo de tresnoite.
Em que papel de seda posso pernoitar?
Mamãe cercada dos
alunos. (ID in Poética, 2013, p.295).

O poema acima apresenta um campo semântico (formado por substantivos, verbos e advérbios) que aponta para uma ideia de movimento (“escapa”; “imediato”; “travessia”; “lenta madrugada”), ainda que esse movimento oscile entre um ritmo mais acelerado e um mais lento, que vai se afirmando com maior precisão ao final do poema a partir de versos como: “Tua mão em minha perna/ exatamente como um repouso,”. A mudança constante de um *locus* referente a um ambiente urbano é também procedimento frequente na poesia de Ana C. O que pretendemos destacar é, mais especificamente, essa relação do movimento de uma mudança temporal, do ritmo, com o próprio jazz, gênero musical que frequentemente aparece na obra poética de Ana C. e pelo qual a poeta mantinha grande apreço. No décimo quinto verso, a menção a “Moonlight serenade”, canção famosa, inicialmente instrumental, composta pelo americano Glenn Miller em 1939, funciona como uma espécie de trilha sonora do próprio poema e encontra-se em consonância com o sentimento melancólico e angustiado ao qual o mesmo parece aludir. Sobre a relação da literatura com o jazz, portanto, retomamos mais uma vez as palavras de Arrigucci (2003): “O jazz combate, transforma, irisa o tema em variações, em espirais sem conta, numa perseguição sem fim.” (ARRIGUCCI, 2003, p.43). A relação da obra de Ana C. com esse gênero musical, portanto, fundamenta uma concepção da poeta voltada para uma visão da porosidade entre as linguagens, ou seja, não só a partir da relação da poesia com a música, mas também com outras linguagens, como já vimos, com a pintura, o cinema ou com o gênero dramático. Mais adiante, adentraremos na análise dos desenhos de Ana C. e buscaremos observar a relevância dos mesmos para a construção de uma poética fundamentada a partir da reconfiguração dos limites.

4 O CADERNO DE PORTSMOUTH (1980): SIMULACRO DE UMA ESCRITA IMPOSSÍVEL

4.1 DESENHO DE ESCRITOR

Finos traços em movimento. Formas assimétricas que podem ser lidas como “mapas da Inglaterra, pássaros, pessoas seguindo numa certa direção, bichos que vão virando gente, discretamente eróticos...”; para fazer uso da própria descrição de Ana C., presente na terceira página deste caderno (ver Fig. 4).

Figura 4 Página 1 do Caderno de Portsmouth (1980)



Fonte: CESAR (1989)

Esses desenhos, que podem ser lidos como peças perdidas de quebra-cabeças distintos entre si, tanto carregam essa ideia de desencaixe, fragmento, ruptura, quanto simulam um movimento semelhante a uma dança coletiva – integrada - que pode encaminhar-nos para uma leitura de uma gestalt dessa plástica-poética.

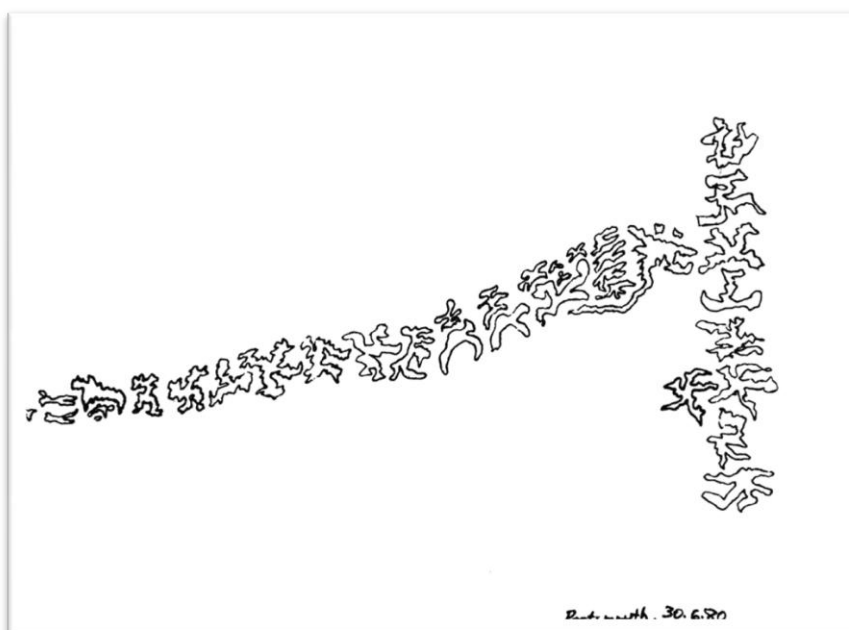
O *Caderno de Portsmouth* (1980) nos leva, mais profundamente, a refletirmos sobre o desenho de escritor quase que como um gênero específico. A relação da escrita com o desenho torna-se porosa e complexa se adotamos uma perspectiva filosófica. A pena que escreve é também a pena que risca e arrisca-se em

composições imagéticas e não-verbais. Há, portanto, o acontecimento do célebre escritor que desenha, como Goethe, para tomá-lo como exemplo; e o pintor que escreve, se pensarmos em Goya. No caso de Ana C., apesar de reconhecermos uma relação genuína da poeta com a experiência do desenho - a partir do próprio arquivo do Instituto Moreira Salles, que reúne desde auto-retratos da autora a desenhos abstratos, como a partir dos próprios desenhos que podemos encontrar no *Poética* (2013), os quais compõem a organização da antologia- ; partimos da hipótese de que a relação de Ana C. com as composições plásticas partiu, sobretudo no caderno em questão, de uma busca investigativa dos limites da própria escrita.

Sabemos que Ana Cristina Cesar não possuía ambições propriamente destinadas a uma prática com composições plásticas; entretanto, é possível analisarmos o caderno de desenhos enquanto importante dispositivo para uma reflexão e experimentação de sua própria poética a partir de uma outra linguagem, ou mesmo como o interstício entre as linguagens verbal e não-verbal.

O *Caderno de Portsmouth* (1980) apresenta-se em totalidade composicional. Formas abstratas, figuras que podem, inclusive, representar letras, correm pelas páginas em branco e ora aludem a algo que poderíamos chamar de um ritmo consonante, ora fragmentam-se e entrecortam-se mudando de rumo (ver Fig. 5).

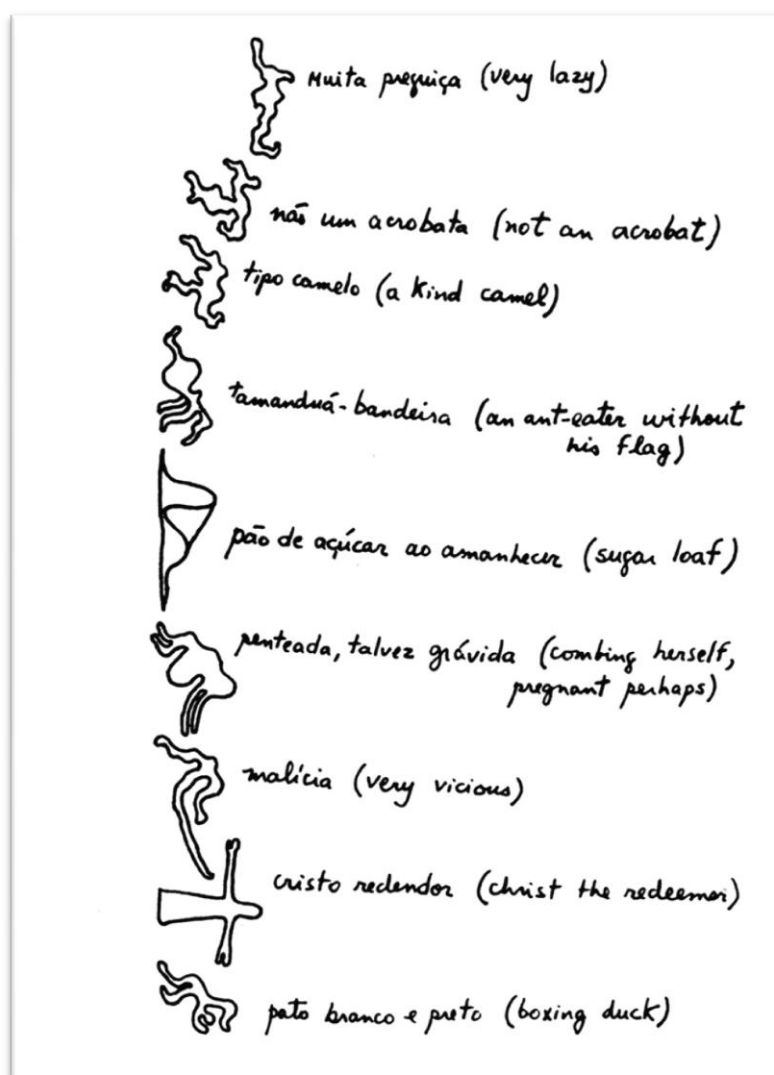
Figura 5 Página 2 do Caderno de Portsmouth (1980)



Fonte: CESAR (1989)

O aspecto caligráfico está presente nesse caderno não só a partir das próprias formas desenhadas, mas também no momento final, no qual a poeta traz uma tradução dos próprios desenhos em tom bastante sagaz e humorado (ver Fig. 6).

Figura 6 Página 21 do Caderno de Portsmouth (1980)



Fonte: CESAR (1989)

A criação do pictograma acima funciona como convite-armadilha para que o leitor retome o caderno do início e arrisque, quem sabe, uma leitura mais precisa, figurada e decifrada de cada desenho. Leitura, entretanto, impossível de alcançar

uma coerência linear. Essa talvez seja uma significativa relação dos desenhos com os escritos poéticos de Ana C., que convidam o leitor a tentar decifrá-los para, em seguida, afirmar a impossibilidade de uma decodificação. A existência de um enigma a ser decifrado é logo posta em que cheque: aceitar o jogo da poeta significa abrir mão da comunicação convencional, tanto em sua poesia escrita, quanto em seus desenhos.

A simulação da escrita nesse caderno impulsiona, portanto, uma reflexão sobre os limites da mesma; ou, mais especificamente, sobre os limites existentes entre a escrita e o desenho. Acerca dessa discussão, foi lançado o catálogo intitulado: *L'écrit, Le Signe: Autour de Quelques Dessins d'écrivains* (1991), referente a uma exposição que ocorreu no período final de 1991 ao começo de 1992, na *Bibliothèque Publique D'information do Centre Georges Pompidou*. A proposta da exposição foi reunir desenhos de escritores em uma biblioteca para possibilitar uma visão mais complexa das relações existentes entre o desenho e a caligrafia. Segundo Michel Melot, em prefácio do catálogo mencionado, portanto:

Le dessin d'écrivain, cette exposition le confirme, est un genre. La plupart sont calligraphies prolongées, ou profondes, une idéographie imaginaire, un trait poussé à l'extérieur de l'écriture. Que ce soit par le blanc et noir, la linéarité ou le goût des trames, l'absence en tout cas de volumes, le respect de la feuille, l'importance conservée au grain du papier, le dessin d'écrivain garde le souvenir d'une écriture et ses formes font référence à un simulacre de langage, un langage imprononçable que dénoteraient des images cursives. (MERLOT, 1991, p.7).

A elaboração de uma escrita impossível é, portanto, questão central da exposição. A partir de uma reunião de desenhos de artistas como Antonin Artaud, Jean Cocteau, Christian Dotremont, Brion Gysin, Henri Michaux, dentre outros, temos a possibilidade de acessar o traço em constante tensão com o gráfico e com a palavra em composições recorrentes de pictogramas. Semelhante direcionamento apresentam os desenhos de Ana Cristina Cesar, os quais funcionam como uma encenação de uma escrita por vezes inacessível do ponto de vista verbal. “O escritor jamais lê sua obra. Esta é, para ele, o ilegível, um segredo, em face do qual não permanece.” (p.14), nos fala Blanchot (2011), poeticamente, logo no início de *O Espaço Literário*, a respeito de uma escrita impossível como condição essencial para o escritor. É essa dimensão de um profundo segredo da linguagem que Ana C.

parece querer investigar com a produção deste *Caderno de Portsmouth* (1980) o qual, como já observado anteriormente, foi produzido no mesmo ano do *Luvras de Pelica* (1980), mantendo assim estreito diálogo com o mesmo. A performatização de uma escrita absurda e inexistente estaria, se seguirmos ancorados nos pensamentos de Blanchot (2011), em relação com a busca do silêncio, do reconhecimento da impossibilidade do dizer na arte.

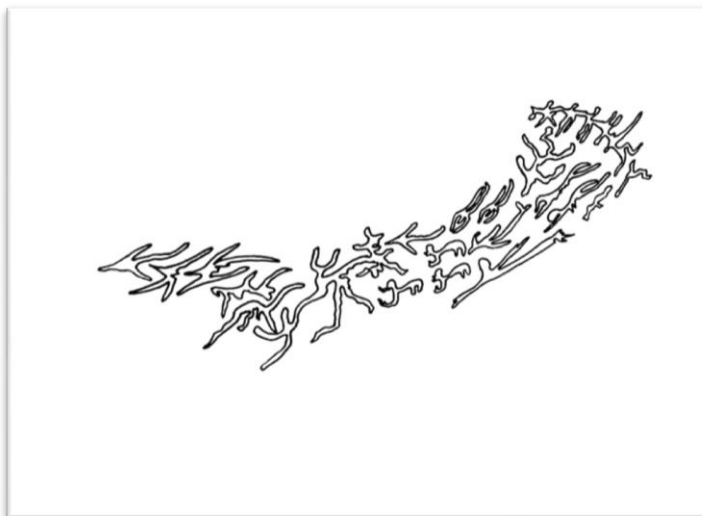
Se os desenhos, portanto, ora parecem encaminhar-se para o figurativo, como podemos observar abaixo, a partir de formas que poderiam representar o agrupamento de pássaros, baleias, ilhas, aviões ou barcos (ver Fig. 7); em outro momento esse figurativo logo se desfaz, como podemos observar na página seguinte na qual essas possíveis figuras se dispersam em formatos abstratos que mais parecem querer saltar os limites da folha em branco em movimento de ascensão (ver Fig. 8).

Figura 7 Página 6 do Caderno de Portsmouth (1980)



Fonte: CESAR (1989)

Figura 8 Página 7 do Caderno de Portsmouth (1980)



Fonte: CESAR (1989)

Questionar os limites da folha em branco tensionando sua espacialidade a partir dos desenhos assemelha-se com o desejo de subverter os limites da própria materialidade do texto, presente na poesia escrita de Ana C.. Tensionar o limite entre as linguagens é, então, um procedimento recorrente tanto nas composições escritas quanto nessas experimentações plásticas da poeta.

O traço do desenho de Ana C., neste caderno, e o projeto da poeta de simular uma escrita inapreensível, desarticulada e imaginária apontam para uma relação com a concepção de “Arte Bruta”, cunhada por Jean Dubuffet, em 1945. Segundo o artista plástico francês, tal denominação representaria uma obra de arte realizada por indivíduos que não passaram por uma formação artística convencional. Essa arte, portanto, não dependeria de uma relação com o real ou com o repertório particular e articulado do sujeito; muito menos dependeria de um diálogo estabelecido com uma tradição artística, pois seria consequência de uma livre invenção experienciada. (DANTAS, 2018, p.1). Já o termo “escritos brutos”, que vale também mencionarmos, decorre das pesquisas realizadas por Michel Thévoz, em arquivos de hospitais psiquiátricos, e se refere a uma escrita que surge da aniquilação do elemento comunicativo e que, por conseguinte, entra em combate com a literatura enquanto instituição.

A relação provocativa dos escritos brutos com as concepções de loucura, sobretudo com os apontamentos vigentes no senso comum – os quais apresentam, em sua maioria, a ideia de loucura enquanto perturbação ou mesmo incapacidade

de linguagem -, possui, na verdade, caráter bastante político e questionador. A linguagem dos escritos brutos é, então, uma linguagem que se afirma a partir da subversão da lógica intelectualizada e da percepção convencional de mundo. É no caráter desafiador dos escritos brutos para com as instituições literária e artística que identificamos o cerne da experimentação com os desenhos realizada por Ana Cristina Cesar. É como se a poeta, por reconhecer sua forte atuação inserida no contexto da instituição literária, e por vivenciar, de certa maneira, o peso da auto-exigência de uma “literatura muito pensada”, para fazer uso de suas próprias palavras, apropria-se da experiência plástica como um dispositivo de fuga, válvula de escape, mas que, em sua impossibilidade de efetivar-se, ainda reflete o exercício de uma sua poética da escrita rigorosa e constante.

O traço de Ana C. assemelha-se, por vezes, a muitos dos trabalhos pictóricos de Jean Dubuffet. A estética do desenho abaixo (ver Fig. 9), por exemplo, nos reporta a obras como “Muchon Berloque” (1963), “Le Lit II” (1964), “Personnage XXVI” (1964), “Le rois de couer” (1964), “Allées et venues” (1965), dentre outros trabalhos¹⁰ deste mesmo período assinados pelo referido artista plástico francês. As obras mencionadas são composições em cores primárias, sobretudo em vermelho e azul, e representam o projeto estético de Dubuffet na medida que esse buscava a realização de uma arte antissocial, anti-intelectual e não erudita. Seu traço, portanto, tensiona o limite entre figuração e arte abstrata em uma linguagem que pode aludir, por exemplo, a uma dicção infantil, pura, e portanto bruta¹¹.

¹⁰ Obras disponíveis em: <http://www.dubuffetfondation.com>.

¹¹ Apesar de a associação da proposta plástica de Ana C. com a concepção de arte de Jean Dubuffet nos soar contraditória, visto que a primeira dialogava com diversas referências culturais, enquanto que o segundo dedicou-se a buscar uma arte anti-acadêmica; é exatamente esse paradoxo que buscaremos desdobrar e questionar, ao considerarmos as motivações iniciais de Ana Cristina César em relação a uma experiência com o desenho. Para a poeta, portanto, a ideia de uma arte que não seguia as regras do “saber pintar” lhe foi, inicialmente, bastante atraente.

Figura 9 Página 24 do Caderno de Portsmouth (1980)



Fonte: CESAR (1989)

Em *L'art Brut Préféré aux Arts Culturels* (1949), Dubuffet traz a seguinte definição: “Nous entendons par la Art Brut des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part (...)”; ou seja, para ele, a Arte Bruta deveria partir, antes de tudo, da negação da mimese e do diálogo com a tradição artística. Dubuffet, portanto, possuiu ao longo de sua vida o desejo de desvincular-se da tradição da pintura com a produção de uma arte livre, completamente emancipada. É esse desejo de desligamento das instituições culturais, de apagamento do sujeito, que observamos nos desenhos do *Caderno de Portsmouth* (1980).

Sabemos que a poesia - em vozes - de Ana C., referente ao seu projeto poético, como ela mesma afirmou certa vez: “É muito construída, muito penosa.” (CESAR in C&T, 2016, p.309); uma poesia que surge a partir de um diálogo antropofágico – à maneira oswaldiana - com outros textos literários; são por vezes referências as quais a poeta intencionalmente indica – vide o próprio índice onomástico de *A Teus Pés* (1982) – em seus escritos poéticos, ou referências que a poeta distorce e incorpora, como podemos observar em outros momentos. Seus experimentos plásticos, entretanto, aludem, não por acaso, exatamente a uma anti-

estética, ou seja, justamente a um movimento artístico que nega a arte enquanto constitutiva dessa inesgotável teia referencial (premissa da Arte Bruta). A partir dos desenhos, então, Ana C. buscou o espontaneísmo idealizado pelas conceituações e obras de Dubuffet. Um traço que, diferentemente da palavra literária - árdua e pungente -, almejou perder-se na invenção e criação essenciais.

É possível, ainda, que o *Caderno de Portsmouth* (1980) seja lido e analisado como uma investigação experimental - mas consciente - acerca do próprio sentido da criação, em seu aspecto mais amplo. Como reflete Leyla Perrone-Moisés, em seu renomado ensaio intitulado: “A Criação do Texto Literário”, presente no *Flores da Escrivantina* (1990), a ideia de “criação” artística – do ponto de vista etimológico - encontra-se associada a uma dimensão romântica e idealista do objeto estético. Em termos gerais, a crítica literária, em seu texto, buscou questionar o universo vocabular utilizado em relação ao fazer literário para, em seguida, afirmar a importância da literatura e sua potência transformadora em relação ao real. A concepção de “criação” em seu sentido romantizado, ainda que questionada por Perrone-Moisés (1990), relaciona-se com as compreensões apresentadas por Jean Dubuffet em sua obra pictórica e teórica. Uma obra que busca a autonomia da linguagem e o afastamento da tradição e do academicismo, além de valorizar o primitivo e uma dimensão espiritual e inventiva do sujeito. Em decorrência de Ana Cristina Cesar pensar sua poesia como uma arte não espontânea, foi a partir da escolha de uma outra linguagem, o desenho, que a poeta buscou refletir sobre o sentido da criação de maneira mais abrangente, sem deixar, no entanto, de apresentar rastros e ecos de sua própria poética nessa linguagem plástica.

O contraste entre pintura e palavra poética, por sinal, aparece como tema do seguinte poema, do *A Teus Pés* (1982):

vacilo da vocação

*Precisaria trabalhar – afundar –
- como você – saudades loucas –
nesta arte – ininterrupta –
de pintar –*

*A poesia não – telegráfica – ocasional –
me deixa sola – solta –
à mercê do impossível –
- do real. (ATP in Poética, 2013, p.99).*

Neste poema, o próprio título demarca que a voz poética encontra-se do lado da palavra escrita, já que essa voz lírica reconhece a poesia como vocação. O “vacilo da vocação” tanto pode ser lido como “hesitação”, “oscilação” entre a prática da escrita poética e o exercício pictórico, ou ainda como “erro”, “engano”, fingimento inerente à prática poética enquanto proposta estética que transforma o real; “se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou.” (CESAR in C&T, 2016, p.299), nos lembra a poeta. Esse poema, que funciona como uma espécie de carta ou telegrama, com a presença do interlocutor delimitada a partir de travessões que se interpõem e podem configurar também uma troca em um diálogo, uma conversa, afirma a pintura como uma “arte ininterrupta”, ou seja, contínua, inteira e permanente – embora seja possível questionarmos essa perspectiva do ponto de vista teórico -, enquanto que a poesia seria essa espécie de falta, entrecortada e descontínua, poesia em fragmentos a qual, contraditoriamente, estabelece relação com o real e com o impossível. Apesar de Ana C. incorporar referências a diversas linguagens em sua poesia (linguagem pictórica, cinematográfica ou musical), sobretudo no *Luvras do Pelica* (1980), como já analisamos, nesse poema interessa-nos destacar a oposição estabelecida entre o pintar e a escrita poética, como modo de corroborar a ideia de que, para Ana Cristina Cesar, a experiência plástica se fez complementar, com desenhos em fuga de uma escrita, como pudemos perceber no *Caderno de Portsmouth* (1980).

4.2 O DIÁLOGO COM HENRI MICHAUX

As referências ao poeta e artista plástico Henri Michaux (1899- 1984) podem ser encontradas tanto no próprio *Luvras de Pelica* (1980), a partir de frases traduzidas do francês para o português que se interpõe ao longo dessa vertiginosa narrativa; quanto em um dos escritos de Ana Cristina Cesar, publicado postumamente, intitulado “un signal d’arrêt”, no qual a poeta apresenta, em tom despretensioso, reflexões sobre sua própria escrita. Em ambos – no livro e na anotação, que datam do mesmo ano: 1980 -, as alusões a Michaux são, especificamente, trechos do livro *Emergences-Résurgences: Les Sentiers de la Création* (1993), obra situada numa fase mais madura do artista, datada originalmente de 1972, e dificilmente classificável em um gênero específico, visto que

configura-se como uma espécie de manifesto, poética da criação, ou ainda enquanto reflexões pessoais e comentários sobre os desenhos e obras pictóricas que também se encontram presentes no livro.

Henri Michaux é, portanto, uma das inúmeras referências presentes na obra de Ana Cristina Cesar, poeta que brinca e joga com o leitor atento, ao passo que lança pistas em sua poesia mas as apaga rápida e sorrateiramente. O poeta e artista plástico belga, radicado na França, entretanto, com sua vasta obra e estética ímpar, aponta caminhos de análise para os desenhos de Ana C. que se encontram no *Caderno de Portsmouth* (1980) e que, podemos dizer, ancoram-se em uma investigação experimental dos limites da linguagem verbal. Temática bastante presente, aliás - para não dizer central -, no direcionamento das meditações, em linguagem poética, que constam no *Emergences-Résurgences* (1993).

A obra supracitada, inicia-se com uma espécie de reflexão sobre a linha, sobre o traço do desenho. Michaux (1993) elabora uma poética às avessas, cujo objetivo parece apontar sempre para um desejo de descondicionamento da linguagem poética e plástica. “Ligne qui n’a pas encore fait son choix, pas prête pour une mise au point.” (MICH AUX, 1993, p.12), afirma o artista, evocando uma linha errante, não subordinada, que recusa os fins previamente concebidos. Assim nos parece também, à primeira vista, o traço de Ana C., que por vezes apresenta desvios e interrupções em sua direção ou caminha para uma busca pela ruptura dos limites da página. Há, entretanto, nesses desenhos da poeta, uma certa repetição das formas, uma estética comum que atribui uma unidade conceitual ao caderno. Em contrapartida, no *Emergences-Résurgences* (1993), Michaux estabelece uma busca pela pintura e pelo desenho enquanto experiências corporais imediatas, recusando uma arte pensada e pré-concebida a partir de retoques, artifícios de linguagem e correções. “Peinture pour l’aventure, pour que dure l’aventure de l’incertain, de l’inattendu. Après des années toujours encore l’aventure.” (MICH AUX, 1993, p.72). É nesse ponto, portanto, que as experiências artísticas de Michaux (1993) e Ana C. diferenciam-se; enquanto o primeiro concebe a aventura enquanto destruição absoluta de uma composição formal, a poeta, ainda que buscando experienciar essa concepção a partir da linguagem plástica, preserva um método que mantém relação com a sua escrita literária.

Situemos, brevemente, a obra de Henri Michaux para melhor compreendermos a referência ao artista presente na obra e em um dos escritos de

Ana Cristina César; e para melhor desenvolvermos o paralelo proposto no presente capítulo. Henri Michaux (1899-1984), nascido na Bélgica e radicado na França, possui uma obra vasta e intersemiótica, visto que pode ser compreendido como pintor, poeta e desenhista. Michaux começa a escrever após entrar em contato com a obra de Lautréamont e sua escrita poética precede, desse modo, suas experiências como pintor. Entretanto, o artista, ao longo de sua vida, mantém-se em atividade com ambas as linguagens. Além de sua obra poética, é de extrema importância mencionarmos os cadernos de viagem do artista, realizados a partir de suas diversas viagens pela Ásia, Europa e América – a exemplo dos livros *Ecuador* (1929); *Um Bárbaro de Ásia* (1933), dentre outros – nos quais se misturam ficção e referências a acontecimentos reais; é também imprescindível mencionarmos, ainda, que o artista dedicou parte de sua obra escrita e pictórica – por volta de 1956 - a uma investigação de sua experiência com a mescalina, droga que alteraria a percepção e permitiria uma viagem sensorial do sujeito ao seu interior. Há, portanto, na obra de Michaux, uma caráter de poética da viagem que fundamenta tanto seus escritos que surgem a partir de experiências externas – as viagens realizadas pelo artista -, quanto a partir de viagens internas e imaginárias, condicionadas, por exemplo, pelo uso da mescalina.

A obra pictórica abstrata de Michaux, de modo geral, transmite uma dispersão, mas uma dispersão guiada por um certo ritmo; há também uma busca pelo inapreensível, seja esse inapreensível uma experiência alucinógena, sensorial, ou um mergulho no inconsciente ou, ainda, no espiritual. Uma relevante questão que se faz presente na obra de Michaux é a investigação, por parte do artista, da relação existente entre o elemento gráfico e o plástico nas diferentes manifestações de escrita. A esse respeito, Henri-Alexis Baatsch, em *Henri Michaux: Peinture et Poésie* (1993), afirma o seguinte: “ Michaux était fasciné par le signe e le sens, la relation du signe au sens, d’où qu’ils viennent.” (BAATSCH, 1993, p.22). Essa fascinação de Michaux pode ser observada em inúmeras de suas pinturas, principalmente em obras como *Alphabet* (1927), na qual o autor simula um escrita imaginária, como que buscando uma autonomia completa do signo, prezando pela liberdade do traço e de futuras interpretações convencionais; *Mouvements* (1951), na qual as formas dispersas pelo fundo branco, pintadas com tinta da China, evocam o próprio ideograma; ou ainda em obras como *Préhistoire* (1952) que, como já se afirma em seu título, alude às representações primitivas das cavernas.

Como mencionamos, então, Michaux realizou diversas viagens – por alguns continentes - ao longo de sua vida, mas as viagens que o mesmo fez pela Ásia foram, talvez, as mais significativas e as que dialogaram mais intensamente com suas concepções de mundo enquanto poeta e pintor. A partir dessas viagens, Michaux escreveu *Um Bárbaro na Ásia* (1933), diário de bordo fragmentário no qual o autor traz suas impressões sobre o oriente. Há, ainda, no *Emergences – Résurgences* (1993), livro presente nas referências de Ana C., algumas passagens nas quais Michaux fala da relação dos orientais com o desenho e, a partir dessa observação, o autor vai em busca da pintura para se libertar das palavras, burlando o verbal e reinventando a linguagem. “Dans la peinture, le primitif, le primordial mieux se retrouve.” (MICHAUX, 1993, p.18), afirma o artista, com o pensamento voltado para a relação da arte com o primitivo, e em seu posicionamento de priorizar uma linguagem que para ele seria não codificada, não hierárquica e nem previamente organizada.

Sobre essa relação que Henri Michaux apresentava com o conceito de ideograma e sobre sua atração pelas escritas orientais, é possível evocarmos algumas concepções de Roland Barthes, presentes em seu livro *O Império dos Signos* (2007). Nesse livro, Barthes traz suas reflexões sobre o Oriente e, mais especificamente, sobre o Japão, de modo que, em diversos momentos, suas impressões fundamentam importantes considerações sobre a própria linguagem e sobre um modo diferente de enxergar o mundo para além de uma perspectiva cultural ou antropológica ao adentrar em uma dimensão filosófica. Assim sendo, Barthes (2007) nos lembra:

O que é aqui apresentado não pertence (pelo menos o desejamos) à arte, ao urbanismo japonês, à cozinha japonesa. O autor jamais, em nenhum sentido, fotografou o Japão. Seria antes o contrário: o Japão o iluminou com múltiplos clarões; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escritura. Essa situação é exatamente aquela em que se opera certo abalo da pessoa, uma revirada das antigas leituras, uma sacudida do sentido, dilacerado, extenuado até o seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significante, desejável. (BARTHES, 2007, p.10).

Essa “situação de escritura”, da qual nos fala Barthes (2007), possui relação com o que ele irá chamar de um estado de “vazio de fala”, no qual o conhecimento apresentado pelo sujeito sofre um profundo abalo e é redirecionado.

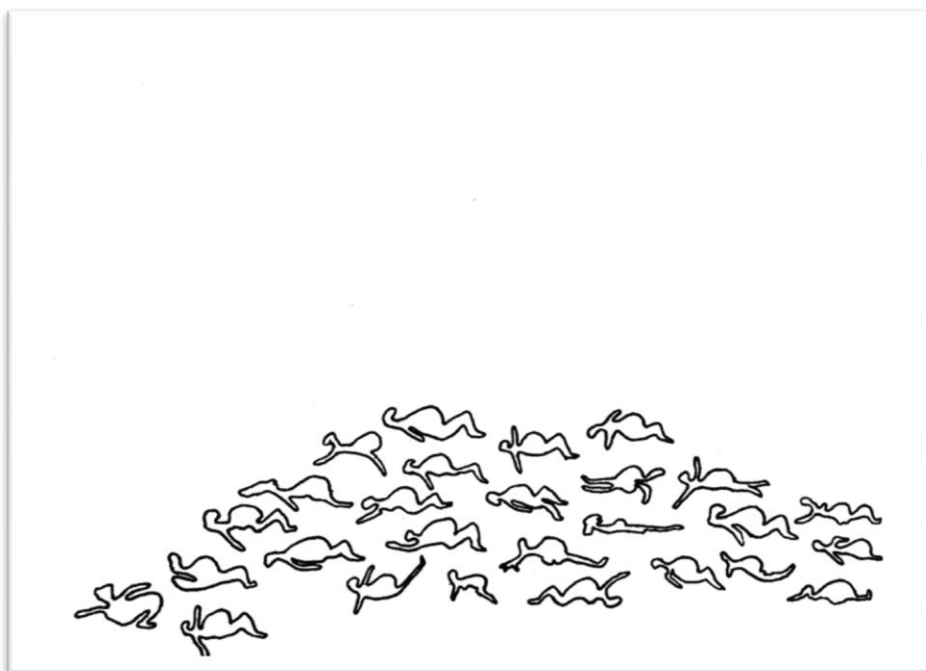
Contextualizando mais à frente, o autor reflete sobre a experiência com uma língua completamente desconhecida e aponta para a ideia de que, na verdade, o fato de desconhecermos uma língua em absoluto abre espaço para novas potências de leitura e para o alcance de um estado de “significância pura”. Entrar em contato com uma língua desconhecida, portanto, nos liberta de todo o sentido pleno e nos leva para além de uma situação de comunicação exclusiva e restrita da fala. É por isso que Barthes (2007) chama o Japão de “Império dos Signos”, país que impulsiona a variedade dos significantes, pois, a opacidade da língua instauraria, em seu ponto de vista, uma relação comunicativa mais corporal – a partir do gesto, das expressões -; o corpo, nesse caso, vira narrativa, transforma-se em texto.

A potência e possibilidade de signos que uma língua desconhecida pode proporcionar – ampliando a comunicação para além da fala -, na concepção de Barthes (2007), é análoga aos desenhos e pinturas de Henri Michaux, quando esses expressam uma língua inexistente a partir de caligrafias inventadas, códigos imaginários, adentrando portanto, em um “estado de escritura”. Faz-se necessário ressaltarmos que a referência a Henri Michaux, na obra de Ana C., não consiste em uma referência hermética, ou seja, não pressupõe um nível de erudição do leitor ou um aprofundamento minucioso na poética desse artista tão excêntrico e singular. Em termos gerais, o que a poeta parece querer reter das ideias de Michaux e, em específico, de sua obra *Emergences-Résurgences* (1993), podem ser sintetizados a partir dos seguintes tópicos: a arte enquanto experiência corporal; o desenho/ a arte pictórica enquanto possibilidade de descondicionalidade da linguagem, fuga da linguagem verbal; e a libertação do sentido ou “ataque ao significado”, para nos reportarmos novamente ao termo utilizado por Malufe (2008), em sua tese.

“Um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos, ele não...” (CESAR in C&T, 2016, p.303), afirma Ana Cristina Cesar em depoimento público em um momento no qual a mesma falava sobre o poeta norte-americano Walt Whitman. É desse desejo de expansão presente no texto, observado na poesia de Ana Cristina Cesar, ou em seus desenhos, do qual falamos. Seja o corpo tematizado em vários de seus poemas, como o corpo-texto em: “olho muito tempo o corpo de um poema/ até perder de vista o que não seja corpo (...)” (CESAR in CA, 2013, p.19); ou o corpo-feminino no poema “Arpejos”: “Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. (...)” (CESAR, in CA, 2013, p.26); ou, ainda, o corpo em suas diversas

representações eróticas, sublimadas ou vertiginosas no *Luvras de Pelica* (1980). Esse corpo representado e tematizado aparece, também, no *Caderno de Portsmouth* (1980), tanto no desenho em cujo verso da página se traz a explicação do que são as diversas formas espalhadas ao longo do fundo branco, na seguinte definição, com a letra da poeta: “26 pregnant women sunbathing on the beach”, como podemos observar adiante: (ver Fig. 10).

Figura 10 Página 14 do Caderno de Portsmouth (1980)

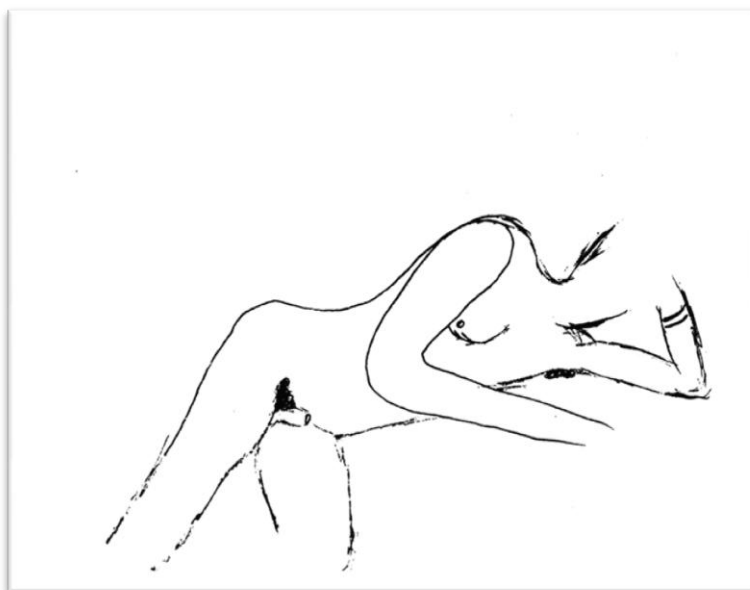


Fonte: CESAR (1989)

Na página 25 (ver Fig. 11), vemos o desenho de um corpo nu mais figurativo, como uma espécie de desenho de modelo vivo que traz um corpo que, se olhado rapidamente, parece estar no limiar entre o feminino e o masculino, ou um corpo hermafrodita. Além dessa tensão, desse limiar, há também a tensão de um desenho mais figurativo que se interpõe nas formas abstratas que compõem as páginas do caderno. Esse figurativo, em meio às formas abstratas, evoca algumas reflexões apresentadas por Ana Cristina Cesar, tanto em suas produções de crítica literária, jornalísticas e acadêmicas, quanto na própria poesia, acerca da relação da literatura – ou da arte – com o real. É interessante notar que em seguida, na página 27 (ver Fig. 12), os corpos voltam a serem composições deformadas que aludem a um movimento quase que de uma dança, nos remetendo, de maneira análoga, à obra “A

Dança” (1909), de Henri Matisse. A arte enquanto experiência corporal diz respeito, sendo assim, a essa tematização do corpo - que ocorre tanto na obra de Ana C. quanto na de Michaux -, bem como a uma arte que resulta de um experiência; no caso da poeta, através do exercício com o desenho, e no caso do poeta e pintor belga, a partir da alteração das percepções sensoriais – a exemplo dos desenhos e escritos realizados sob o uso da mescalina.

Figura 11 Página 25 do Caderno de Portsmouth (1980)



Fonte: CESAR (1989)

Figura 12 Página 27 do Caderno de Portsmouth (1980)



Fonte: CESAR (1989)

Por fim, O *Caderno de Portsmouth* (1980) nos apresenta essa relação com os aspectos já mencionados da obra de Henri Michaux. Desenhos que representam o desejo de desligamento da linguagem verbal, mas que não rompem com a mesma por completo, já que apresentam, em alguns momentos, o formato de uma linguagem pictográfica. Há também, nas formas abstratas, um certo ataque ao significado, procedimento recorrente nas poesias de Ana C. e que dialoga com a poética de Michaux em seu fundamento anti-representativo. O *Caderno de Portsmouth* (1980) resulta, portanto, de uma investigação realizada por Ana Cristina César das relações entre pintura e poesia, entre a linguagem plástica e a verbal; não por acaso a poeta, em seu caderno de desenhos comentados à maneira de Michaux, cita a seguinte frase: “There are days of idle imagination from which I recall long studies, often sterile, more often troubling.” (CESAR, in CP, 1993, p.16), com as iniciais “P.G.”, as quais se referem ao pintor francês pós-impressionista Paul Gauguin. O excerto faz parte dos escritos autobiográficos de Gauguin reunidos no livro *Gauguin’s Intimate Journals*, uma espécie de diário íntimo do pintor que apresenta o posicionamento do mesmo em relação aos mais variados tópicos. Referências como essa, portanto, evidenciam, fundamentam e ratificam o diálogo das composições poéticas de Ana Cristina Cesar com outras linguagens e, nesse caso, com a linguagem pictórica em específico, justificando a concepção de uma poética processual e ancorada em pesquisas no campo das artes plásticas e investigações estéticas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Ana Cristina Cesar tem um caráter desafiador, tanto por sua dicção poética – que aponta para espécies de armadilhas literárias lançadas a partir de referências diversas, teatralização do elemento confessional e linguagem fragmentária -, quanto pela própria edição da obra, que consiste em uma organização, em sua maior parte, póstuma. A organização de um arquivo traz em si toda uma problemática relacionada a uma obra que não teve, em boa parte, a participação da autora em sua publicação. Considerando todos esses desdobramentos, portanto, temos a pesquisa de Luciana Di Leone, à qual nos recorreremos algumas vezes, intitulada *Ana C: As Tramas da Consagração* (2008) que nos ajuda a compreender esse processo crítico em torno da figura de Ana Cristina Cesar. Assim sendo, apesar da existência de uma já consistente fortuna crítica, consideramos de extrema importância um constante revisitar de uma obra poética que se afirma enquanto potente em possibilidades analíticas.

Na presente pesquisa, portanto, buscamos analisar a obra de Ana Cristina Cesar por um viés intersemiótico, analisando e contrapondo, sobretudo, a linguagem verbal e a linguagem plástica. Para isso, nos centramos nos livros *Luvras de Pelica* (1980) e no *Caderno de Portsmouth* (1980), observando que o primeiro configura-se enquanto um livro que a poeta publicou em vida e realizou e idealizou um projeto visual de edição independente; e o segundo, enquanto um caderno de desenhos que somente veio a público postumamente; o que apontou para uma apreciação mais voltada para observações processuais do projeto de composição da poeta que nos ajudaram a compreender com maior profundidade uma poética que se encontrava em significativo processo de amadurecimento.

A proposta de analisar a obra de Ana Cristina Cesar – em especial o *Luvras de Pelica* (1980) por um caminho temático-conceitual, a partir da ideia de *não-dito*, *vertigem* e *abismo*, contribuiu para que pudéssemos abarcar as singularidades de uma poética múltipla e potente que, ao exigir a participação ativa do leitor, abre espaço para inúmeras possibilidades de análise. Já em relação ao *Caderno de Portsmouth* (1980), o paralelo traçado entre os desenhos de Ana C. e a obra de Henri Michaux não só apontou para as referências da poeta em relação a outras linguagens artísticas, bem como lançou possibilidades para uma análise futura mais profunda, a partir do viés comparativo, da obra desses dois artistas.

Na presente pesquisa, buscamos fundamentar, também, nossa análise a partir das próprias concepções de Ana Cristina Cesar, as quais apresentam-se em seus trabalhos acadêmicos, críticas jornalistas, exercícios de tradução, correspondências, dentre outros escritos. Pudemos, então, observar uma inclinação, por parte da poeta, para uma visão mais racional do processo de escrita literária visto que a mesma afirmava a prática poética enquanto constante reescritura e assíduo trabalho de fragmentação da linguagem; o que aponta, na maioria das vezes, para uma poesia elíptica com cortes e interrupções em seu ritmo poético.

As Correspondências pessoais de Ana C., presentes na reunião póstuma intitulada *Correspondência Completa* (1999), permitiram-nos acessar todo um universo de referências artísticas da autora: filmes, músicas, peças e livros, os quais fizeram parte do repertório da poeta e, mais ou menos diretamente, interferiram em seu processo de produção literária. Em relação a esse repertório, observamos o grande interesse da poeta em relação ao universo confessional, o qual faz-se notável e sempre presente em sua poesia a partir de elementos sobre os quais pudemos nos debruçar.

Depois da Emily Dickinson, estou na fase de Katherine Mansfield, leio tudo, inclusive biografias ordinárias (que leio arrepiada, *I must confess* que para dizer a verdade estou achando cartas biográficas mais arrepiantes que a literatura) e fico sonhando com essa personagem. (CESAR in CI, 1999, p.281).

Sobre a referência específica a Henri Michaux, a qual tomamos como caminho de análise para os desenhos de Ana C., é importante destacarmos uma apreciação enquanto possibilidade de leitura, sem jamais buscar fechar um sentido a partir de constatações objetivamente detectáveis, mesmo porque esse percurso seria diretamente inverso ao fundamento central da poesia de Ana Cristina Cesar, que preza pela abertura máxima do sentido a partir de procedimentos literários específicos.

Por fim, é bom lembrarmos que o arquivo de Ana C., o qual abarca sua biografia e sua poesia, é sempre possibilidade de releitura, reorganização e reinterpretção. E sobre esse apontamento do arquivo, a obra mais recente em homenagem à poeta com materiais inéditos e não inéditos de seu acervo – o qual se

encontra no Instituto Moreira Salles – é a fotobiografia *Inconfissões* (2016), organizada pelo poeta Eucanaã Ferraz e editada pelo IMS. Essa fotobiografia, em bela edição, traz uma série de fotos da poeta, trechos de poemas, de cartas, orelhas de livros com escritos da mesma, dentre outros materiais, os quais apontam para um redirecionamento do arquivo de Ana C. Essa recente obra celebratória, que lança possibilidades de olharmos para o texto poético da autora a partir de fotografias da mesma e que não fecha uma linha cronológica diacrônica almejando fidelidade ao real, pois compreende esse real como subjetivo em suas diversas perspectivas, nos mostra que é sempre possível e bem-vindo o aprofundamento e a leitura crítica de uma poesia que, ainda que interrompida, encontra-se pulsante e presente na literatura brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS

- BAATSCH, Henri-Alexis. Henri Michaux: Peiture et Poésie. Paris: Éditions Hazan, 1993.
- BAL, Mieke. Reflections on Reflection: The Mise em Abyme. In: *On Meaning Making: Essays in Semiotics*. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994.
- BARBOSA, J. Alexandre. *As Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARTHES, Roland. *O Império dos Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. 1997. “O fracasso de Baudelaire”. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro, Rocco, pp. 131 – 150.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *Uma Voz Vinda de Outro Lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CESAR, Ana Cristina, 1952-1983. *Correspondência Incompleta/ Ana C.*: organização Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. – Rio de Janeiro: aeroplano, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: editora Ática, 1999.
- CESAR, Ana Cristina, 1952-1983. *Poética/ Ana Cristina Cesar*. – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, Ana Cristina. *Portsmouth-Colchester*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- CERNICCHIARO, Ana Carolina. O Outro de Ana Cristina Cesar: WW ou um qualquer. In: *Boletim de Pesquisa Nelic: Vº3- Dossiê Ana Cristina Cesar*. Florianópolis, 2010.
- DAILLEU, Sylviane. GAUTROT, Marcelle. *L’écrit, Le Signe: Autour de Quelques Dessins D’ écrivains*. BPI/Editions du Centre Pompidou, Paris, 1991.
- DÄLENBACH, Lucien. Intertexto e Autotexto. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Alfedina, 1979.
- DANTAS, Marta. “Escritos Brutos e Outros Escritos: A Experiência Limite em Questão”. In: Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 2018.
- DUBUFFET, Jean. *L’art Brut Préféré aux Arts Culturels*. Paris: René Drouin, 1949.
- DURAS, Marguerite. *Chuva de Verão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- DI LEONE, Luciana. *Ana C.: As Tramas da Consagração*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

- FOUCAULT, Michel. *Isto Não É um Cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.
- MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da Imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: o Auto-retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- MICHAUX, Henri. *Emergences-Résurgences: Les Sentiers de la Création*. Genebra: Editions d'Art Albert Skira S.A., 1993.
- MERLAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MORICONI, Italo. *Ana C.: O Sangue de uma Poeta*. E-galáxia, 2ª edição, 2016.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010. RANCIÈRE, Jacques. RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: EXO experimental org, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- RIAUDEL, Michel. A Fábrica de Identidade. In: *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- SISCAR, Marcos. Ana C. aos Pés da Letra. In: *De Volta ao Fim: o "fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- STEINER, G. Da Nuance e da Minúcia, In: *Tigres no Espelho*. Cidade (?), Biblioteca Azul, 2012.
- SUSSEKIND, 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.
- VALCAN, Ciprian. *O Suicida ou a Era do Nihilismo*. Zazie Edições, 2016.
- VASCONCELOS, M^a Claudia. *Samuel Beckett e seus Duplos: espelhos, abismos e outras vertigens literárias*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- WOOLF, Virgínia. *Um Teto Todo Seu*. São Paulo: Círculo de Livro S.A, 2005.

ANEXO A – Páginas do Livro *Luvras de Pelica* (1980)

Eu só enjoô quando olho o mar, me disse a comissária do sea-jet.

Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente.

Esquece a paixão, meu bem; nesses campos ingleses, nesse lago com patos, atrás das altas vidraças de onde leio os metafísicos, meu bem.

Não queira nada que perturbe este lago agora, bem. Não pega mais o meu corpo; não pega mais o seu corpo.

Não pega.

Domingo à beira-mar com Mick. O desejo é uma pontada de tarde. Brincar cinco minutos a mãe que cuida para não acordar meu filho adormecido. And then it was over. Viajo num minibus pelo campo inglês. Muitas horas viajando, olhando, quieta.

Fico quieta.

Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila que não me pertence.

Não penso na partida. Meus garranchos são hoje e se acabaram.

“Como todo mundo, comecei a fotografar as pessoas à minha volta, nas cadeiras de varanda.”

Perdi um trem. Não consigo contar a história completa. Você mandou perguntar detalhes (eu ainda acho que a pergunta era daquelas cansadas de fim de noite, era eu que estava longe) mas não falo, não porque a minha boca esteja dura. Nem a ironia nem o fogo cruzado.

Tenho medo de perder este silêncio.
Vamos sair? Vamos andar no jardim? Por que você me trouxe aqui para dentro deste quarto?
Quando você morrer os caderninhos vão todos para a vitrine da exposição póstuma. Relíquias.
Ele me diz com o ar um pouco mimado que a arte é aquilo que ajuda a escapar da inércia.
Outra vez os olhos.
Os dele produzem uma indiferença quando ele me conta o que é a arte.
Estou te dizendo isso há oito dias. Aprendo a focar em pleno parque. Imagino a onipotência dos fotógrafos escrutinando por trás do visor, invisíveis como Deus. Eu não sei focar ali no jardim, sobre a linha do seu rosto, mesmo que seja por displicência estudada, a mulher difícil que não se abandona para trás, para trás, palavras escapando, sem nada que volte e retoque e complete.
Explico mais ainda: falar não me tira da pauta; vou passar a desenhar; *para sair da pauta.*

Estou muito compenetrada no meu pânico.
Lá de dentro tomando medidas preventivas.
Minha filha, lê isso aqui quando você tiver perdido as esperanças como hoje. Você é meu único tesouro. Você morde e grita e não me deixa em paz mas você é meu único tesouro. Então escuta só; toma esse xarope, deita no meu colo, e descansa aqui; dorme que eu cuido de você e não me assusto; dorme, dorme.
Eu sou grande, fico acordada até mais tarde.

4

Quero te explicar isso, te passar este quarto imóvel com tudo dentro e nenhuma cidade fora com redes de parentela. Aqui tenho maquininhas de me distrair, tv de cabeceira, fitas magnéticas, cartões postais, cadernos de tamanhos variados, alicate de unhas, dois pirex e outras mais. Não tem nada lá fora e minha cabeça fala sozinha, assim, com movimento pendular de aparecer e desaparecer. Guarde bem este quarto parado, com maquininhas, cabeça e pêndulo no coração. Fiz uma penteadeira com Bogart e Bacall, très chic. Pronto, acabei esse assunto de quartinho cultural, mas guarde bem — para mais tarde. Fica contando ponto.

Choro que nem uma desapiedada no melodrama penitenciário. Fico dura com a travessia do deserto por Leslie Caron de freira sexy e Madron imbatível morrendo no final.

Ataque de riso no Paris Pullman numa cena inesperada de Preparem seus Lencinhos — a falação entregando tudo pela mãe do menino que Solange seduziu. Ninguém mais ria, só eu. Dor no corpo. Inglesa chata junto, pai da Vogue, habita Costa Brava. Me lembro da bandeira. Joe anômico, a vida corre, não tem memória ele diz. Alice nice, não gosta de não

5

ser nice. Flutuo como maluca: gosto de mim, não gosto, gosto, não gosto. Tesão pelo Luke no underground. Acalmei bem, me distraí, não penso tanto, penso a te.

Epistolário do século dezenove.

Civilizada pergunto se o seu desenho trai um desejo por cima de todos os outros.

Guarda sim,

mas eu não vejo,

e é por isso que — está vendo aquele lago com patos? não, você não vê daí, da janela da cozinha parece mais outro país — eu faço um pato opaco, inglês, num parque sem reflexo da vitrine que apaga, devagar (circulo sozinha pela galeria), tela a tela, o contorno da cidade; o último quadro está inacabado, ou então é a exposição que acaba de repente; adiante tem o buraco seguinte e é esquisito porque quando eu entrei aqui eu pensei que essa história terminava num círculo perfeito.

Passemos.

A técnica que dá certo (politicamente correta): sentar na Place de Vêges quentando o sol.

Eu sei passar — civilizadamente — mas —

Vim olhando quadro a quadro, cheguei aqui e não tem ninguém aqui.

Eu tenho certeza que você não pintaria as paredes de preto.

De repente aqui ficou preto, sem mistral, sem instabilidade metereológica.

“Querida,
Hoje foi um dia um pouco instável em Paris.
Recebeu meu primeiro cartão postal?”
(Me dei ao luxo de ser meio tipo hermética, “assim
você se expõe a um certo deboche”, amoroso sem
dúvida, na mesa do jantar)
Não dá para ver, eu sei,
mas o meu desenho guarda sim
você
não fala
traí
um desejo pardessus tous les autres,
mesmo nesse penúltimo pato aqui, está vendo, que
eu cobri mais um pouco naquele dia em que não
gritei de raiva,
tem um por cima de todos os outros,
mas não fui eu que pintei a galeria de preto, basta
olhar para mim, você sabe que eu não sou sinistra.
Fica o manequim de dentro reflexo do manequim de
fora. Se você olha bem, me vê também no meio do
reflexo, de máquina na mão.
Eu respondo que não consigo ver.
Saio para a rua e no limite encontro o boulevard
iluminado, árabes passando mais espertos, medo
da superfície, “saiu o sol aqui em Paris esta tarde
depois de algumas chuvas esparsas e nós
passeamos muito, beijos, saudades”, eu respondo
que não consigo ver ainda.

Sentada na escrivaninha do quarto depois de toailete.

Tentei traduzir e não pude muito com aquilo.

Radio One toca Top of the Pops, Do that to me one more time, aqueles sucessos que a Shirley gosta para falar infinitamente no chileno indiferente que eu sempre confundo.

Desisto de escrever carta.

Desenho três patos presos numa loja.

(P.S. para ontem ou reflexos sobre a black box: o espaço incompleto no final da galeria era na verdade claro, aberto por uma clarabóia de vidro branco; na verdade havia uma passagem com três degraus para uma sala um pouco mais acima. O espaço incompleto não escondia nenhuma caixa preta — non, je ne veux pas faire le détective).

Prossigo meu desenho baixando ligeiramente a lâmpada porque a luz do dia escapa pela rua: uma fileira de patos opacos que escorrem pela página grosseiramente, esquecidos de tudo isso.

Imaginei um truque barato que quase que dá certo. Tenho correspondentes em quatro capitais do mundo. Eles pensam em mim intensamente e nós trocamos postais e novidades. Quando não chega carta planejo arrancar o calendário da parede, na sessão de dor. Não, não planejo mais porque agora faço cobrinhas que são filhotes de raiva — são raivinhas que sobem em grupo pela mesa e cobrem o calendário da parede sem parar de mexer. Esses

planos e truques fui eu que inventei dentro do trem. “Trem atravessando o caos”? — qual o quê. Chega uma carta da capital do Brasil que diz “Tudo! Tudo menos a verdade”. “Os personagens usam disfarces, capas, rostos mascarados; todos mentem e querem ser iludidos. Querem desesperadamente.” (Opéra glacé). Quando não chega carta tenho um ódio surdo porque reparo que os correspondentes nas capitais não pensam nela intensamente. Era ao contrário um trem atravessando o countryside da civilização. Era um trem atrasado, parador, que se metia em túneis e nessas horas eu planejava mais longe ainda, planejava levantar uma cortina de fumaça e abandonar um a um os meus correspondentes.

Porque eu faço viagens movida a ódio. Mais resumidamente em busca de bliss.

É assim que eu pego os trens quinze minutos antes da partida. Sweetheart, kleptomaniac sweetheart. You know what lies are for. Doce coração kleptomaniaco.

Pondo na mala de esquelha sobras do jantar, gatos e bebês adoentados. Bafo de gato. Gato velho parado a horas em frente da porta da frente. Qual o quê. Coração põe na mala. Coração põe na mala. Põe na mala.

Chegou outra carta no último quarto de hora. “Escreve devagar e conta a vidinha tipo dia-a-dia e os projetos de volta”. Omito exclusivamente para o

meu hóspede, intruso das delicadezas, as citações do afeto. Dia-a-dia: entrei num telefone público em Paris; disquei o número do sinal possível de bliss; não estão respondendo, não tem ninguém em casa; vamos imediatamente para a casa de chá da ilha, eu disse para o meu hóspede com uma precisão que só uma mulher. Meu hóspede não percebe minha dor. Flash de sangue em golfada pela boca. Baixo os olhos, evito a tela e como mestre deixo escapar a carta que não mando. Ele não sabe mas meu discurso de hoje à tarde na casa de chá em Paris era a carta para a primeira capital que eliminei. Mas aí, querida, aconteceu o inesperado, ele ficou puto de repente, out of the blue, fez um gesto dramático, chamou a garçonete, pediu água mineral, me fuzilou com o olhar. Eu não sou seu hóspede muito menos. Mas aí ele não teve forças de continuar. Paris tira a força (força de expressão): minha única vantagem no momento. Battle of sexes. Ele perdeu a estamina mas percebeu um truque! A batalha não se trava da seguinte maneira: ele percebeu um truque mas eu também já percebi vários. Então estamos quites. Estou a salvo. No entanto. . . É esquisito, você entende? No entanto foi ele que me salvou da câmara de horrores da cabine telefônica, com chá, bolinhos, divagações literárias e água mineral depois. Um gesto dramático e sus . . . ele não desconfia.

Ele está escrevendo um romance parisiense. Como eu chego de viagem com dentes trincados e disfarces de ódio, me prometi que nesse romance não figuro. Que numa sessão de dor arranco o calendário da parede. Que corto de vez essa espera

de carteiro. A minha figuração *não*. Mas ele pobre de mim acho que não peguei direito. Talvez a figurante entre de gaiata, e aí já viu, bau bau meus planos disciplinares no quartinho que não é Paris, nem bliss.

Dear me! Miss Brill didn't now whether to admire that or not!

Fini le voltage atroce.

Fico olhando para o desenho e não vejo nada.

Certains regardant ces peintures, croient y voir des batailles.

Desisti provisoriamente de qualquer decisão mais brusca.

A única coisa que me interessa no momento é a lenta cumplicidade da correspondência. Leio para mim as cartas que vou mandar: "Perdoe a retórica. Bobagem para disfarçar carinho."

Estou jogando na caixa do correio mais uma carta para você que só me escreve alusões, elidindo fatos e fatos. É irritante ao extremo, eu quero saber qual foi o filme, onde foi, com quem foi. É quase indecente essa tarefa de elisão, ainda mais para mim, para mim! É um abandono quase grave, e barato. Você precisava de uma injeção de neo-realismo, na veia.

De repente faço uma anti-carta, antídoto de pathos: Estamos conversando em rodinhas quando você entra inesperadamente no salão; sinto um choque terrível, empalideço, mas ainda estou vermelha de dez dias de verão meio vestida nos gramados, e ninguém percebe, exceto talvez um velho enrustido puxado para o chato que me saca longe e faz questão de piscar o olho e me mostrar que saca; esqueço o velho prematuro e de batom inabalável tudo me passa na cabeça, todos os possíveis escândalos de pernas bambas, e atravesso a rodinha com licença em direção a você que acaba de entrar e não me viu ainda e reconhece os primeiros acenos nas rodinhas.

Estou pensando duro e a cena não ousa prosseguir. Suspensão didática: estátuas humanas em carros alegóricos no desfile de páscoa no parque coberto de papel de sorvete e union jacks. Tinha uma cena em West Side Story que me ocorre, confere se é a mesma que te ocorre.

Tropeçar com você não é bem o que se diga numa reunião como essa social desbundada cultural. Nos últimos segundos passei em revista minhas táticas bem elaboradas. Eu preciso aproveitar os últimos segundos, as soluções do dia, a maturação da espera — eu realmente pensei nisso, e não sou um personagem sob a pena impiedosa e suave de KM, wild colonial girl e metas no caminho do bem, com tuberculose em Fontainebleau e histórias em fila e um diário com projetos de verdade que me vejo admirando ardentemente nos últimos segundos. E disciplina. E aquela rejeição das soluções mais fáceis. Me lembro da Shirley na borda do repuxo,

Fico considerando se não roubei demais, mas nessa hora acordo com um sonho incomodando como um sinal de alerta, um sonho dentro do automóvel cidade adentro, uma cidade sem muito contorno, de noite, uma cidade grande, com trânsito noturno, faroletes vermelhos, e um fala-fala que não termina dentro do automóvel, uma inspeção, uma consideração de casos e desencontros que vai ficando confusa e de repente o carro pára e eu estou entorpecida e seduzível e num ponto cego, e acordo com a aflição que bateu dentro do carro.

Não sei falar do Luke. Ele me espanta. Faço descobertas óbvias e me espanto. Você começa devasso e de repente dá coração mole, uma tremedeira no braço, vamos levantar que eu estou com fome. Disfarço meu espanto. Nunca vi.

Shirley caiu do céu. Discutimos o veio masoquista com olho bem naturalista.

Querido diário:
Vergonha ricocheteia.

16

Eu quero que você saia daqui.

Não vou mais à Espanha. O motociclista me dispensou inexplicavelmente depois de cinco dias em que eu não parava de pensar numa garupa. Saí para arejar no parque e sabe aquele susto todo de perda concentrado num único parágrafo? Lembra que eu abri um mapa e havia papos de viagem? Aflição de não poder retomar daquele ponto, com inocência de turista. Ai que pena. Dá para entender? Isso te dá susto?

Eu estava no do canto quarto esperando o carteiro soar quando resolvi te escrever assim mesmo.

Assim mesmo sem resposta, abrindo meu caderno seis meses depois.

Folheio seis meses à toa; a folha não é macia nem tem marca d'água extra forte com dobras de envelope que viaja de avião, selado com dois anjos inocentes que rasguei.

Dois anjos inocentes!

A folha é muito dura e hoje é o dia mais longo do ano com ou sem você. Thank you very much, thank you very much. A próxima canção que eu vou cantar é Me Myself I (aplausos fortes e breves e mais longos) que neste verão quero dedicar a você que não me escreve mais e é diretamente responsável

pelo meu flerte com o homem dos correios. Tonight
 . . . maybe one of these days . . . he wrote a song
 about a girl . . . are you ready? One, two, three –
 Estou mestre em abrir envelopes.

“Kiss you anelipsy
 if. . .”

Se o quê?

Entendeu agora por que a folha é dura e chupa a tua
 tinta?

Bota tudo, ele me falou.

Over here on the piano . . .

and on this side of the stage. . .

Não estou pegando direito. Por que estão vaiando
 agora? Você será possível não avisou que se
 mudou? Eu estou escrevendo para a peça vazia,
 para a louca senhoria, para locatária com mania?
 Me desculpe mas isso é uma grande covardia.

Blissful Sunday afternoon enroscada na cama.
 Quatro cobertores de verão ouvindo Top Forties no
 rádio da cabeceira. Sobrou um pouco do enjôo do
 curry do almoço. Passando loção de vaselina.
 Prestando atenção sem querer na porta do banheiro
 que bate será que ele sobe pra me ver. Lendo Class
 meu olho pensa em figuras complicadas descaradas
 excitadas milhares de minúcias subindo colunatas
 ou atendendo as núpcias das três noivas art
 nouveau ofélia salomé esfinge escalando édipo
 entre rochedos. Meu olho pensa mas esquecerei
 depressa blissful Sunday afternoon às vezes chove
 uma pancada e pára.

Nunca mimei desse jeito, e ponho olhares compridos e confesso. Slowly, eu digo. Ele faz slowly, pára um pouco, espia, e fecha os olhos outra vez. Hoje o telefone tocou no corredor, e a campainha, e era a Shirley que eu abri de capa rápida de chuva e gesto mole com o braço — tem um homem ali, que se cobriu, pudico. Ela queria saber se eu vou mesmo e saiu logo e assim posso evitar aquelas trocas de mimo de fim de tarde que me dariam nos nervos porque é confessar brincando na beira da paixão que dorme quando fico sozinha e digo merda, sou. . .

Depressa porque é bliss sem plot para os netos, sem fio nervoso comendo solto seqüências inteiras sem trucagem.

Não posso parar de colar figurinhas na parede. Se a casa fosse toda minha. . . Shirley me carrega desde a casa onde passei a última noite com Luke que dizia you're a woman, a woman, a hundred per cent a woman. Pára com isso, eu disse em voz pastosa. Depois a luz apagou e parecia um desperdício (it seemed such a waste) adormecer com Apolo do meu lado, quase moça de tão belo. Então finjo pela primeira vez na vida porque ele paga pra ver eu ter prazer supremo, o que nem sempre é viável para a gente. Às vezes simplesmente não quero o prazer

elétrico supremo, que sugere abismos compridos e nem sempre, baby, nem sempre os abismos nos consolam. Hoje não posso com aventuras. Pensa só no trem onde sentamos separados e eu fiz nanquins e você esticou suas pernas pensativas de perfil. Pensa só. Você gritava CORNY! para Gene e Leslie e tinha acessos mas eu gostava mesmo em branco e preto. Queria ligar com três cervejas e gritar por minha vez que achei, achei Apolo de perfil dizendo speak to me em pelo! Meu Deus, eu tremo e passa um filme e vejo Candide chorando fortíssima em Brasília e acendendo velas a Jarrett no apartamento sem luz na tempestade e vejo Beatriz inescrutável cozinhando com destreza e fazendo desenhos com cabeça secreta que nem você conhece e vejo Carlos bissexto que nunca disse nada e a quem eu nunca disse nada, mando um postal de Barcelona com nunca esqueci a tua pele mesmo quando esqueço nesta noite quente em Catalunha? No dia seguinte Shirley me traz e a mudança empilhada no automóvel. Nos perdemos na cidade de Rochester e rimos como tontas. Só de noite perdi tudo para sempre e Apolo à mão no andar de baixo, pagando para ver prazer supremo estranho no meu rosto. Não choro mas no dia seguinte decoro, decoro o quarto novo e penduro tudo na parede. Não tenho mais vergonha de pendurar nada na parede mas estou manic e não sei onde você

Primeiro telefonema da casa nova. Fiz Luke e de jejum pensei que era tudo novidade mesmo na parede mas minha voz jogou dura, suave, séria, achando graça. Nem tudo são novidades, e escrever demora. Nesse instante entro de novo na rotina.

News at Ten. Vejo o papa no Rio de Janeiro. Brazil today. Frenesi, corcovado, fogos de artifício. Olho hipnotizada esse cartão postal. E do Luke não posso, não posso ter saudade, apago e vejo o céu da porta, tomo lager mas não sei se é com ele.

Desço para mais uma xícara de chá. Ele não diz uma palavra e toca Dire Straits e eu me recomponho no sofá com temas recorrentes.

And I'm walking in the wild west end

Walking with your wild best friend.

Desço o west end e do outro lado da rua . . . era igual, igual, igual.

Quase atravessei.

Mudei de cidade e ainda ouço a caixa do correio tremer e fazer – klimt.

Notas para os nanquins de ontem e anteontem:
Reaproveitar o casaquinho de banlom.
Quando você mal pensa que é novidade, não é.
A medida entre o descuido e a premeditação se
chama (floating attention).
Daí escapam mapas da ilha, passarinhos, pessoas
seguindo numa certa direção, bichos que vão viran-
do gente, discretamente eróticos, desejando man-
cha transparente e diluída de aquarela cor-de-rosa,
see?
Aprender fazendo, baby.
Começar pelas médias (daí para pequenas, depois
para grandes).
Não ter medo de prosseguir.
Numa extremidade começam os mapas; noutra os
bichos alternados — ora reconheço, ora não; às
vezes sei onde vou dar, o nome *canguru* me ocorre,
às vezes só depois percebo; quando o nome me
ocorre encubro aos poucos — não ter medo do in-
esperado mesmo ao som do hit parade.
Uma extremidade corre em direção à outra.
Mulher é difícil.
E patos voando em formação?
Não tem olhos, só tem direção.
Sem olhos, mas não cegos.
Alguns dão cria.

Digamos que um dia você percebesse que o seu
único grande amor era uma falácia, um arrepio sem
razão. Digamos que você percebesse que 40% de

álcool apenas te garantia emoção concentrada como Sopa Knorr, envergonhada, arriscando o telefonema internacional que dá margem a suores contrariando o I Ching que manda que eu me cale, ou diga pouco, ou pelo menos respeite esse silêncio.

Dia seguinte.

Nesse ponto, me lembro agora, Mick entrou no quarto. A camisola estava pelo avesso. Lá estávamos outra vez com sociologias, ele muito oferecido na ponta da cama, até que me pus a passar baby oil nas mãos, lambança, e daí para os cabelos, e para os cabelos dele, beijos molhados que hoje dão maldade e gostinho de tortura. De manhã horas na cama, elaborando unposted letter para Mick com medo de um Jack que abria a porta a qualquer momento, vingador. Desci ainda do avesso e tinha correio, envelope chique com colagens de fotos ("cena de abril", se chamava), cartão com flores de neon, finesse de poucas palavras e um abuso de entrelinhas. Fiquei staring a lot enquanto comia o mingau. Depois cuidei do banho que me dá aflição quando termina. Cozinhei para a primeira moça que conheci nessa cidade. Não melhorou ela falar de guerra atômica e da Atlantis irlandesa de onde ela escapou aos bofetões porque queriam que ela visse não sei o que no filho dela. O almoço tinha muita pretensão. Falei de Mick versus Luke e ela deu palpite. Me senti inconfidente, con-

versação traíndo meu I Ching, já disse. Fiz promessa de abstinência e repeti a palavra flippant várias vezes. Tem alguma utilidade. Ela aliás também se chama Chris que era ainda o nome de um pastor alemão no Brasil mas sem h. Espiou cena de abril que eu tinha deixado no canto de propósito e comentou que lá (no Luxembourg) eu tinha cara de mais velha. Apreciação que me adidou. Ela saiu para o dentista às três e meia.

Que tristeza essa cidade portuária. Subo London Road de bicicleta e sinto as bochechas pesarem. Comprei um cartão de avião para Malink — um avião roliço, tropical, feliz de estar partindo. Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência. Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante (foto muito oblíqua, de lado, olheiras invisíveis na luz azul). Ou ser repentina e exclamar do avião — não me escreve mais, suave.

Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida (“Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”). Não sou rato de biblioteca, não entendo quase aquele museu da praça, não tenho embalo de pro-