

BRENDA K. SOUZA GOMES

EXPERIÊNCIA DO ÊXTASE:  
a composição do corpo na poética de Ana C.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS,  
Montes Claros  
Agosto/2018

BRENDA K. SOUZA GOMES

**EXPERIÊNCIA DO ÊXTASE:**  
a composição do corpo na poética de Ana C.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de concentração: Literatura Brasileira  
Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade  
Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Agosto/2018

### **AGRADECIMENTOS:**

Aos bons encontros, que puderam aqui, serem “fluentes como o único ato de amor possível nesse espaço”.

ao professor e orientador, Alex Fabiano pelo encontro e boa compreensão do tempo

ao Péricles pela generosidade e amor resistentes

as queridas amigas, Fernanda e Fabi com quem venho compondo há mais tempo do que poderíamos contabilizar

aos queridos, André e Priscila pela leitura sempre aguçada da imagem

a minha irmã Lorena por dividir tanto comigo

a minha mãe pelo afeto e paciência

ao Programa de Mestrado em Letras - Estudos Literários

a CAPES e FAPEMIG, pelo financiamento.

O desenho que te peço tu cobriste  
de não saber, e rasgaste a paixão  
súbita pelo animal e a incerteza  
de escrevê-lo

*Ana C. Cesar*

A literatura ignora os limites estritos da unicidade do sujeito e  
dá à experiência a natureza de uma multiplicidade  
incontrolável, em devir.

*Silvina. Lopes*

## RESUMO

Esta pesquisa propõe uma leitura acerca do que compreendemos como “presença” de corpo na poética de Ana Cristina Cesar. Pretende-se, a partir do que nomeamos por “manifestação do corpo” explorar sua composição e experiência nos textos da escritora, sob a égide de dois signos: reconhecimento e êxtase. Para tanto, selecionamos como objeto desse trabalho os livros: *Cenas e Abril* e *Inéditos e Dispersos*. Ao pensarmos o corpo, na poética de Ana C. construímos sua leitura a partir de três movimentos, que abarcaram o processo da aparição do visível (passível de reconhecimento), e sua dissolução, pela via do vibrátil (êxtase). A linha de diálogo pela qual seguiu nossa leitura, encontrou ressonâncias na filosofia de Deleuze, Guatarri, Suely Rolnik e Kuniichi Uno, que possibilitaram, dentre outras coisas, pensar o corpo a partir de sua abertura para o movimento.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Poesia; Corpo; Movimento

## ABSTRACT

This research proposes a reading about what we understand as the "presence" of the body in the poetics of Ana Cristina Cesar. It is intended, from what we call "body manifestation" to explore its composition and experience in the writer's texts, under the aegis of two signs: recognition and *Bliss*. To do so, we selected as the object of this work the books: *Cenas de Abril* and *Inéditos e Dispersos*. When we think of the body, in the poetry of Ana C. we construct its reading from three movements, which embraced the process of the appearance of the visible (subject to recognition), and its dissolution, by the vibrating (*Bliss*). The line of dialogue followed by our reading found resonances in the philosophy of Deleuze, Guatarri, Suely Rolnik and Kuniichi Uno, which made it possible, among other things, to think of the body from its opening to the movement.

**Keywords:** Brazilian Literature; Tradition and Modernity; Poetry; Body; Movement

## SUMÁRIO

<b>Em busca de <i>Bliss</i></b> (Texto introdutório) .....	8
PRIMEIRA PÁGINA ABERTA .....	12
1.0 “Meu nome é Ana Cristina Cesar” .....	14
1.2 <i>Seja Marginal, Seja Herói</i> .....	17
1.3 Gatografia .....	32
ESTAS AREIAS PESADAS SÃO LINGUAGEM .....	45
2.1 Navios no espaço .....	46
2.2 Arpejos – três movimentos de escrita (retirar a palavra do mundo, devolvê-la ao silêncio).....	52
A LESMA QUANDO PASSA DEIXA UM RASTRO .....	65
3.1 Atenção: o <i>bliss</i> que te amassa a cabeça é moeda falsa .....	66
3.2 O <i>Bliss</i> que passa numa delícia de suavidade .....	74
3.3 <i>Nenhum corpo é como esse, mergulhador, coroadado de puros volumes de água – o     êxtase como prática</i> .....	78
<b>Carta de navegação - ancoragem do movimento</b> (conclusão) .....	90
REFERÊNCIAS: .....	94

## Em busca de *Bliss*

Me diz como tocaste a essência, que sopra ou gesto fez nascer o movimento. A língua, eu te repito, é matéria vibrátil.

Hilda Hilst

Ao longo de sua composição poética, Ana Cristina Cesar, nome aclamado da poesia Marginal, cria caminhos possíveis à observação do corpo. Este, apresenta-se tanto sob a crivo do visível, entre o que está no âmbito do literalmente expresso, quanto naquilo que vibra no encontro com o corpo que lê. Com o objetivo de realizar uma leitura sobre esse corpo observável, ou o que chamamos aqui de “corpo manifesto” é que essa pesquisa se orienta. Para tanto, escolhemos para essa abordagem dois livros da poeta, foram eles: *Cenas de Abril* e *Inéditos e Dispersos*. Não foi objetivo neste trabalho realizar uma leitura que abarcasse as obras em sua totalidade; trabalhamos, antes, no intuito de observar nelas a constituição de movimentos de composição, que reafirmassem essa manifestação do corpo na poesia de Ana C., embora exista entre elas uma distância temporal, no que concerne à publicação e montagem. Visto que, *Cenas de Abril* foi o primeiro livro publicado pela poeta, ainda em versão mimeografada e em tiragem reduzida; Já *Inéditos e Dispersos* foi publicado postumamente, após a morte precoce de Ana C., e então, montado pelo escritor e amigo, Armando Freitas Filho.

Em ambos os livros foi possível observar, durante a nossa leitura, que o corpo produz duas linhas de movimento na composição poética, que a partir da perspectiva de Suely Rolnik, pudemos localizá-las como sendo uma na ordem do visível, e outra, vibrátil. O visível na poética de Ana Cristina performa um corpo autor, pertencente a realidade de um sujeito, atrelado ao vivido e à primeira imagem que, geralmente, se reconhece quando no encontro com uma poesia que simula sobre a escrita um efeito de realidade figurativa. Desse modo, o visível encontra-se também aliado a um movimento que compreende um gesto de reconhecimento.

No âmbito do vibrátil, o corpo é composto por limiares e intensidades que o atravessam, e permitem que nele, frequentemente, se perca de vista o ponto de diferenciação entre o gesto de escrita e a manifestação do corpo. Ambos são atravessados por singularidades afetivas que os atrela um ao outro, em um contínuo, que costura o corpo à escrita, e a seu caminho pelo incessante. Nessa perspectiva, o “corpo manifesto” é entregue às forças desencadeadas na

escrita, apreensível somente naquilo que tem de abertura para os devires, configurando-se assim como um espaço aberto para o acontecimento. Na abertura que a poesia e o corpo entregam, nossa postura de leitura se integraliza sobre essas duas possibilidades de ver. Nesse sentido, e sob o afeto que empreendemos no Corpo que a poesia de Ana C. erige, dividimos o texto sob três partes, organizadas, respectivamente, em três movimentos de composição.

O primeiro capítulo, ou “movimento do nome”, intitulado “primeira página aberta” é dividido em três partes, e tem o objetivo de traçar um plano de organização-histórico daquilo que chamamos de manifestação visível do corpo. Neste movimento, verificamos a afirmação do nome, a partir de um mapeamento de informações que caminham desde a identidade biográfica da poeta, até ao modo como a crítica vem recepcionado a poesia de Ana Cristina.

Dispomos no primeiro tópico de uma breve biografia, que localiza a poeta no cenário literário e traça um perfil a partir de dados que incidem sobre sua trajetória pessoal. O segundo tópico perfaz junto à Heloísa Buarque de Hollanda e Suely Rolnik o período histórico que compreende a tropicália nas tensões que tornam seu nascimento importante no contexto de produção cultural das décadas de 60 e 70, até chegarmos ao contexto da geração de poesia marginal. O último abarca uma breve apresentação da fortuna crítica sobre a poesia de Ana Cristina, e o que foi possível localizar como procedimentos estéticos-literários da poeta, que permitiram, dentro do contexto crítico atual considerá-la como uma escritora, que ao ser comparada com geração da qual fazia parte, desempenharia um exercício de “dicção própria”, singular. Nesse tópico, nosso diálogo se detém a alguns nomes que são referências nos estudos sobre a autora, como: Flora Sussekind, Ítalo Moricone, Annita Costa e Regina Cunha.

No segundo capítulo: “estas areias pesadas são linguagens” vislumbramos o “movimento da linguagem”. O capítulo é dividido em duas partes, onde propusemos pensar o poético e a escrita sob o crivo de seus movimentos e tensões, a partir de alguns textos do *Cenas de Abril*, em conversação com o pensamento de Maurice Blanchot, Octavio Paz, Roland Barthes e Silvina Lopes Rodrigues. No primeiro tópico, ensaiamos diálogos sobre a linguagem poética, os dualismos que envolvem as relações da palavra com o real, a sua abertura ao sentido, e sua “inutilidade”. No último, dialogando ainda com o *Cenas*, propomos a leitura de alguns poemas sob “três movimentos” de escrita, responsáveis pela composição de uma paisagem em movimento, que coloca o “nome” em xeque, a partir da abertura que a fala poética propõe.

No terceiro capítulo, ou propriamente onde vislumbramos o “movimento do corpo” ensaiamos a leitura a partir de dois modos de apreensão: o reconhecimento e o êxtase; ao

reconhecimento sucede-se a ideia do que se apresenta como visível. Para pensarmos ambas as manifestações do corpo visível e vibrátil (reconhecimento e êxtase), partimos da compreensão dos afetos, apresentada por Gilles Deleuze, a partir de sua leitura de Espinosa. Dessa forma, realizamos, nesse capítulo, um diálogo entre alguns poemas do *Inéditos e Dispersos* e a percepção da presença do corpo visto diante essas duas perspectivas.

O plano de organização histórico apresentado no primeiro capítulo nos deu uma medida de como o corpo pode ser atrelado aos índices que envolvem também a constituição do sujeito sob determinada direção do tempo. Ao iniciarmos a leitura do *Inéditos e Dispersos* observamos que a montagem do livro reafirma uma organização do corpo a partir dos mesmos índices indicados no plano histórico. Outrossim, a organização dos textos, *fac. símiles* evidenciam a forma de um rosto, passível de reconhecimento, a partir dos dados mencionados na biografia.

O livro é montado de modo linear e apresenta a trajetória marcada principalmente pela passagem de um tempo que ordena os fatos e os períodos que nele se encaixam. Visto de outro modo, a montagem também dá continuidade ao projeto poético de Ana Cristina, no que tange a ideia de brincar com as barreiras que cerceiam a literatura e o vivido. A nível do corpo, em um primeiro momento, a organização do livro nos permite vislumbrar sua manifestação também organizada, paralela a algo que pressupõe o próprio reconhecimento.

O movimento que perfaz o corpo, quando na leitura do *Inéditos*, não cessa e deixa de compreender-se apenas na linha da reconhecimento e da organização; pois, uma força “estranha” se ergue dessa presença manifesta e dá outro peso e realidade ao corpo erigido no plano poética. Essa “realidade”, antes vista no sentido do visível e do sensível, perde o rosto, abandona a sua organização e mantém-se no escopo que faz vibrar o corpo apenas nas forças desencadeadas a partir dos afetos, nos encontros.

Nessa perspectiva, o corpo deixa de ser definido pelo que lhe é posto enquanto forma ou função, pois perde também o território que o mediava ao sujeito; assim, a poesia revela um corpo desorganizado, preenchido pelas intensidades do êxtase. Ao refletirmos sobre a natureza dessa presença que rompe com a organização, lançamos mão de um conceito caro à filosofia Deleuze-Guatarriniana, nomeadamente: corpo-sem-órgãos. Nessa via, a única realidade possível a essa presença é a intensiva, que se firma e se afirma no movimento contínuo que conjuga a presença a uma passagem incessante de estados, que faz com que o corpo extrapole a forma.

Uma escrita potente como a de Ana Cristina não cerceia nada, e desse modo, seria inviável considerar o corpo longe da possibilidade de abertura e do movimento que se erguem diante de algo que vibra ao contato com aquele que lê. Cabe ao leitor, talvez, a tarefa mais difícil nesse encontro: liberar a literatura do vivido, para fazer ver na escrita um rastro de vida, que atravessa e decompõe tudo aquilo que seria apreensível e formatado sob a égide da organização: ela é a entrada do corpo para o caos, para o êxtase, para alegria e catástrofe que a linguagem incita. Para fazê-la vibrar no texto, diante o encontro, é preciso aguçar os ouvidos, atar-se ao velame com as próprias mãos e sirgar.

**I**

**PRIMEIRA PÁGINA ABERTA**  
*(primeiro movimento – o nome)*

*não há como me separar da triste cena  
mas meu sonho é te propor pequenos deciframentos de uma  
página – tarefa que cansa e recorda separações inevitáveis  
(e vícios ocultos)*

A.C. C

## 1- “Meu nome é Ana Cristina Cesar”

*A primeira coisa que encontramos na mala, por cima de tudo, é – adivinhem – um par de luvas.  
 Ei-las.  
 Pelica.  
 Coisa fina  
 A.C.C.*

“Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. [sic] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.” (DELEUZE, 1997, p. 11). Valemo-nos aqui das palavras do filósofo Gilles Deleuze, para afirmar um movimento de escrita que escapa as investidas conceituais do senso comum, de que escrever talvez dependa e se sustente por uma prática subjetiva, de marcações representativas daquele que escreve. Ao contrário, a escrita, enquanto movimento do “incessante, interminável” (BLANCHOT, 2011, p.17) não se desatreia da força que tem a vida, o que claro, não determina por si, o vivente, o seu escrevente, um eixo bem montado que caiba um Eu, ou um retrato bem figurado do mundo, mas, faz desse espaço de escritura um território para nele fincar desvios, linhas que habitem o fora. Perceber o movimento do incessante e esquecer a mão que escreve é um desafio, principalmente, quando em torno da figura do escritor é construído um mito que, por vezes, suprime a obra e relega a ela o lugar de enunciação biográfica, ao eleger para essa vida que atravessa o texto um sentido estritamente pessoal.

Escritoras como Ana Cristina Cesar, entre tantas outras, que tiveram em torno do nome a construção de um “mito”, devido aos acontecimentos que incidem sobre suas biografias, acabam tendo sua produção poética vinculada a tais dados, de tal modo que o texto literário transforma-se num campo investigativo de intenções pessoais que por ventura tivesse tido o escritor. No caso da poeta, essa “mitificação” do autor se dá devido a sua morte precoce.

Como é de conhecimento de quem a frequenta a poeta, Ana Cristina Cruz Cesar nasceu em dois de junho de 1952, no Rio de Janeiro, no seio de uma família protestante e culta. Filha do jornalista Waldo Cesar, e de Maria Luiza Cesar, Ana descobre ainda criança, mesmo que sem o apoio físico da escrita/letra, o gosto pela composição com palavras. Conta o pai, Waldo Cesar, que a filha ditava poemas para a mãe, enquanto caminhava aceleradamente pelo sofá,

dando saltos para indicar as pausas, e as mudanças de linha do poema. Ainda que na falta da competência de escrita, Ana marcava com o corpo o ritmo e as pausas daquilo que ditava.

Após a infância, a escrita continua a acompanhar a poeta, que passa a juventude em atividades frenéticas de escrita, publicando em jornais, escrevendo cartas, diários e poesia<sup>1</sup>. Ana Cristina muda-se do país, ainda adolescente, em 1969, ano em que o Brasil passava pelo período mais duro do regime militar, e viaja com destino à Londres, pela primeira vez, patrocinada por um programa de intercâmbio da juventude cristã. Permanece no exterior por cerca de um ano, antes de retornar ao país, em 1970. No período de intercâmbio há registros de grande produção de correspondências, que mesclam os relatos cotidianos da Ana, ainda muito jovem, a uma curiosa construção poética que recai sobre o uso potente das palavras, que tão cedo já emergia de seus textos.

Londres, 13 de outubro, 69 – Mamãe, sinto sua falta. O pai trouxe consolo, amor, desequilíbrio, pensação. Esta Inglaterra me dói às vezes. [...] fomos ver Hair, estupor, estupendo, fomos ao bairro pobre de Londres (Nothing Hill), voltei com o pai à magnífica St. Paul, e descobri a torre de Londres e a Ponte. É noite de domingo, triste, sendo frio, frio, sendo triste. (CESAR, 2013, p. 492)

Ao retornar ao Brasil, Ana ingressa no curso de letras da Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Em 1971, começa a ministrar aulas de português, como professora voluntária no Curso Antigo 99 e em 1973 no Curso Guimarães Rosa. Ministra aulas de língua inglesa no instituto de Cultura Anglo- Brasileira, entre 1970-1974, e se torna no mesmo período, monitora de teoria literária I, no departamento de Letras da PUC-Rio. Entre 1974 e 1979, continua como professora de língua inglesa na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, no Rio. Conclui a licenciatura em Letras no ano de 1975. Além do trabalho como professora, nos anos 70, Ana participa ativamente de atividades jornalísticas e editoriais, tendo sido ocasionalmente colaboradora dos jornais: *Opinião*, *O beijo*, *Correio Brasiliense*, jornal *Versus*, revista *Almanaque*, revista *Alguma poesia*, Caderno Folhetim da *Folha de S. Paulo*, além de resenhar livros para as revistas *Veja*, *IstoÉ* e *Leia Livros*.

Em 1976, Ana Cristina tem, pela primeira vez, poesia e prosa autorais publicados na antologia *26 poetas hoje*, organizado pela então crítica, ensaísta e professora, Heloísa Buarque

---

<sup>1</sup> Os manuscritos, diários, cartas, anotações acadêmicas, artigos escritos para jornais, documentos pessoais, provas escolares, atividades escolares elaboradas pela poeta, quando professora, e fotografias se encontram no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Parte da produção intelectual foi reunida no volume que integra *Crítica e Tradução*, publicado em 1999. Poemas inéditos não publicados pela poeta também foram catalogados e reunidos nos volumes, de *Inéditos e Dispersos* (1985) e *Poemas da pasta rosa* (2008).

de Hollanda. Heloísa, ao perceber o movimento frenético de uma geração que escrevia poesia, editorava seus livros de modo artesanal e os distribuía na rua, em portas de cinema e teatros, em um período de intensa repressão política e cultural no país, realiza então uma cartografia literária que reúne vinte e seis desses poetas, em uma antologia, da qual Ana fez parte. A respeito do período, Heloísa nos diz:

Curiosamente, hoje, o artigo do dia é poesia. Nos bares da moda, nas portas de teatro, nos lançamentos, livrinhos circulam e se esgotam com rapidez. Alguns são mimeografados, outros, em offset, mostram um trabalho gráfico sabido e diferenciado do que se vê no design industrializado das editoras comerciais, Mesas-redondas e artigos de imprensa discutem o acontecimento. O assunto começa – ainda que com alguma resistência – a ser ventilado nas universidades. (HOLLANDA, 2007, p. 09)

No final dos anos de 1970 e início de 1980, com produção bastante voltada para a academia, a poeta intensifica as atividades de tradução e crítica, publicando ensaios voltados para o tema, e traduções de poemas de Silvia Plath, escritora norte-americana que aparece como voz ressonante na poética de Ana Cristina, ao lado de tantas outras referências.

Com o título de mestre em comunicação pela Faculdade Federal do Rio de Janeiro, a poeta viaja pela segunda vez para a Inglaterra, em 1979, por intermédio do *Rotary Foundation*, que lhe concede uma bolsa de estudos para um curso na Universidade de Essex, onde recebe o título de Master of Arts, pela tradução do conto *Bliss* de Katherine Mansfield, outra grande referência da autora.

Ainda em terras inglesas, a poeta imprime artesanalmente a primeira versão de *Luvas de Pelica*; e antes de ter seu primeiro livro publicado por uma editora, Ana Cristina produz outros exemplares artesanais de *Cenas de Abril* (1979), *correspondência completa* (1979), aos moldes dos poetas de sua geração. Em 1982, publica o primeiro livro *A Teus Pés* (1982), pela editora brasileira. O livro é composto de poemas e prosa inéditos e também de outros títulos publicados anteriormente.

A vida do poeta abrevia-se, quando ela pula da janela do apartamento dos pais, em outubro de 1983, cessando assim sua produção intelectual e artística e deixando um grande acervo em produção literária e crítica. Dentre os títulos publicados postumamente estão, *Inéditos e Dispersos* (1985), organizado pelo curador e amigo Armando Freitas Filho; *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008) catalogado por Manoela Daudt d'Oliveira e reorganizado por Viviana Bosi. As obras relacionadas nessa breve apresentação integram

*Poética* (2013), livro que une toda a produção literária da autora, editada pela Companhia das Letras, sob curadoria de Armando Freitas Filho.<sup>2</sup>

Descrever os fatos que cercam a vida e os encontros feitos por Ana Cristina, só nos interessam por um único motivo: perceber que neles, nessas atividades, o trabalho com a escrita é algo frequente, seja no âmbito literário, acadêmico, jornalístico ou de tradução. A escrita é parte que integra a vida da poeta e aparece no plano do texto como um encontro que explora as vicissitudes do corpo e da palavra. Nesta perspectiva, o que a poesia de Ana Cristina traz manifesto,

nasce da voracidade. Da vontade de apossar-se da mão que escreve, apossar-se da palavra sedutora e pública que circula nas reuniões da igreja, do livro que monopoliza a atenção de seu sossegado pai nos serões familiares. Voracidade de incorporar a linguagem como tatuagem, transformar o próprio corpo em corpo-fonte, corpo-letra, estatuário e caixa de ressonância. [sic]. (MORICONI, 1996, p. 95).

A voracidade e o desejo são capazes de, na poética de Ana Cristina, trazer o corpo à baila do texto, não como um dado, mas como algo que é descoberto no processo de leitura – onde é possível recuperar o movimento de vida que a poeta constrói em seus textos. Esse movimento pode alavancar-se a partir de duas empreitadas, a primeira traduzida na máxima marginal, do binômio “arte e vida”; onde o cotidiano pauta-se como matéria de poesia. A segunda, localizar-se-ia a partir do signo dos afetos, mediados pelo encontro. Nesse sentido, o movimento de vida, e por conseguinte do corpo, na poética da autora, não construiriam seu significado no âmbito do vivido, do pessoal – já que a escrita, nessa perspectiva ultrapassaria qualquer matéria dessa ordem.

## **1.2 *Seja Marginal, Seja Herói***

O texto que dá nome a esta seção é o mesmo que leva a exposição de Hélio Oiticica, datada de 1968, ano marcado por grande efervescência na produção cultural do país, ainda que imerso nos chamados “anos de chumbo”, período do qual, o Brasil entra em 1964, quando os militares tomam o poder por meio de um golpe. 1968 é também o ano onde os ânimos da

---

<sup>2</sup> A biografia da poeta, aqui referida, encontra-se organizada em ordem cronológica na edição do *Poética* (2013).

esquerda começam a perder força combativa, após um “segundo golpe”, que toma forma a partir do decreto do Ato Institucional número 5, ato que previa maior controle do estado sobre os direitos e liberdades individuais, o que resultou em um coeficiente ainda maior de repressão e combate às atitudes e comportamentos considerados subversivos, e que se manifestassem contra o estado. Nesse contexto, e sob clima de terror, a língua torna-se ferramenta poderosa de combate, e por isso, passa a ser devidamente regulada pela censura, durante o regime, visto que, ao “fazer uso da língua a fim de cunhar matéria de expressão para as intensidades atuais: gesto criador que foi desautorizado e quem ousar esboçá-lo não só será tachado de traidor como, o que é pior, estará correndo perigo de vida.” (ROLNIK. 2014, p. 159)

A “marginália”, sintetizada na máxima de Hélio Oiticica, é retrato de uma crise que explode sob a forma de resistência, e que faz da língua, elevada ao uso máximo de potência, um veículo que coloca em xeque os meios e a produção artística “institucionalizada” do país, que caminhavam desde o modo como os discursos da arte circulavam no período, até o que eles agregavam enquanto valor político, ideológico e estético.

Do lugar que se pretende enquanto margem e que faz funcionar o motor contínuo do novo, amalgamado às tensões que o envolveram o período, ferve então a Tropicália, um movimento que se fez e se assumiu nos trópicos, sob o rugido da novidade da guitarra elétrica, aliada ao fundo selvagem dos tambores de João Gilberto; sem perder de vista a “consciência de um país quente”, como havia anunciado Oswald de Andrade ainda no início do século.

A Tropicália, como expressão de uma crise esboçada no ápice de um estado de exceção, é anunciada sob índices dialéticos que vão desde a recusa à dicção ideológica nacionalista das produções culturais ditas populares, à posição imperialista da bossa nova. Nesse sentido, o movimento se posiciona, segundo Heloísa B. de Hollanda, em *Impressões de viagem*:

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada de poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento (HOLLANDA, 1980, p. 63-64).

O impasse que envolve a produção de uma arte popular, de inclinações políticas claras e até panfletárias, em oposição a uma produção que se enxerga engajada esteticamente vê seus sinais de crise antes mesmo dos tropicalistas, que são como dissemos, a expressão mais direta dessa tensão que ganha corpo na arte, mas a ultrapassa para se compor também enquanto estilo de vida.

No cerne do que representam as questões de ordem política e ideológica, recordemos que antes do momento histórico que compreende a Tropicália, no final dos anos 60, temos nas décadas de 50, até meados da década seguinte, a síntese de grandes acontecimentos, no que diz respeito aos avanços tecnológicos e industriais em todo mundo; o que resulta em uma mudança de estilo de vida do homem moderno, uma nova relação com o consumo e com o dinheiro, o que, conseqüentemente, modifica todo um sistema, e o modo de vida dos sujeitos. Nesse sentido, Gilles Lipovetsky ratifica, em *A era do vazio*, que essa mudança de estilo de vida resulta também em “uma mudança de sensibilidade, impulsionada por artistas um século atrás, mas também, e ainda com maior profundidade, das transformações do capitalismo há sessenta anos” (LIPOVESTSKY, 2005, p. 64).

Os conflitos que envolvem o sujeito, a modernização, e os grandes achaques políticos situados no pequeno recorte temporal que vai de uma década a outra e que fermentam os movimentos que veem sua crescente difusão no cenário cultural brasileiro são, invariavelmente, refletidos na produção artística, e se esboçam na literatura também encarnando questões ideológicas, estéticas e comportamentais. No contexto cultural brasileiro,

[sic] a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética. (HOLLANDA, 1980, p. 21)

Nessa perspectiva, observa-se, de um lado, o despontar de uma produção artística e literária que intensifica os laços de aproximação com o povo; do intelectual, do escritor com o povo, em favor de uma arte também “popular”. Nesse cenário, destaca-se então o engajamento por parte dos intelectuais de esquerda a movimentos que tem por preocupação o estímulo crescente da cultura popular e do acesso do povo a esse tipo de consumo. Nesta via, Heloísa Buarque de Hollanda destaca a atuação dos CPC (Centro Popular de Cultura), fundado em 1962, vinculado a União Nacional dos Estudantes (UNE).

Embora se possa dizer que as movimentações do CPC tivessem como centro de orientação o povo, e o termo “popular” tenha seu sentido, grosso modo, voltado para aquilo que pertence ao povo, ou que é feito por ele, não era disso propriamente que se tratavam as produções cepecistas, já que seus membros distinguiam “arte do povo” e “arte popular”<sup>3</sup>, instituindo

---

<sup>3</sup> Manoel Tosta Berlinck em *Centro Popular de Cultura da UNE* esclarece, a partir daquilo que teorizava Carlos Estevam sobre a questão que, “**a arte do povo** é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que

enquanto paradigma de suas “ações” o que chamavam de “Arte popular revolucionária”. Segundo Hollanda (1980), a arte popular revolucionária tem em seu núcleo de criação a compreensão do compromisso assumido entre o artista e seu público,

[sic] o que não significa uma "negligência formal". Ao contrário, cabe ao artista realizar "o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais." (HOLLANDA, 1980. p. 23).

O CPC acaba sendo extinto após o golpe militar. Mesmo com sua extinção, aquilo que animava os projetos da esquerda, no que dizia respeito à cultura, ainda via seus holofotes voltados para a construção e continuação de uma arte “nacional-popular”, como reitera Caetano Veloso em *Verdade Tropical*, ao observar o reflexo da atuação cepecista no campo teatral;

Todas as discussões, dentro e fora do Teatro Jovem, eram permeadas pelas idéias de arte nacional-popular, cultivadas desde antes do golpe de Estado, no Centro Popular de Cultura da UNE, e pelas exigências estéticas das harmonicamente sofisticados filhos da bossa nova (VELOSO, 1997, p. 121).

As produções de timbre engajado e nacionalista de herança cepecista, aliadas ao contumaz brilho estético e não menos engajado da bossa nova, traça para o cenário cultural brasileiro um modelo do que seria arte genuinamente nacional, de bom gosto – avessa aos moldes estéticos e comportamentais que abalavam a América e a Europa sob o selo da contracultura.

Ante esse aspecto, as dissonâncias entre os movimentos que cresciam no país, entre 1967 e 1968, ganham contornos cada vez mais divididos; onde de um lado preserva-se o compromisso estético-político, dado o contexto de repressão, priorizando então a produção de uma arte genuinamente brasileira, de inclinações políticas claras (nesse aspecto, a bossa nova é representante desse movimento), em detrimento as possibilidades de abertura para o novo, tanto no sentido territorial, quanto do corpo, do experimentalismo. Nessa perspectiva, e perante duas formas de resistência distintas, esse binarismo passa a ser expresso a partir de pares opositivos,

---

nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. **A arte popular**, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue, entretanto, atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência.” No sentido que nos diz Berlinck, o que estaria compreendido enquanto **arte popular revolucionária** seria uma proposta de arte que atuasse diretamente no plano cultural-popular com intuito de causar mudanças substanciais na sociedade. (cf. pg. 34. grifos nossos)

como: alienado x engajado; nacional x imperialista, ou do modo como ressalva, Suely Rolnik, em *Cartografia Sentimental*:

De um lado, a militante defende fervorosamente o nacional e o popular. De outro, a hippie- antropofágico-tropicalista defende, ostensivamente, a “abertura” micropolítica: considera que nem tudo que é popular ou nacional é necessariamente bom ou tem, necessariamente, vitalidade. A mídia está sendo palco de uma verdadeira guerra civil: o teatro, o cinema, a televisão, a imprensa, as canções, os ensaios etc. expõem seus argumentos como quem desembainha suas armas na iminência de um duelo (ROLNIK, 2014, p. 151-152).

A tensão que envolve a produção dita “militante-engajada” e a “alienada” aparece no que compreende a prática artística e fermenta ainda mais essas contradições. Na música surgem, nesse contexto, encarnando os dilemas culturais do período, e em certa medida representando o lado “militante-engajado”, jovens compositores como Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré que ganham repercussão, ao se apresentarem nos antigos festivais da Rede Record, levando consigo as chamadas “canções de protesto”.

A canção protesto com roupagens cada vez mais poéticas e rebuscadas, para driblar os meios de censura, aparece como a grande revelação daquilo que seria “música genuinamente brasileira”, pura, sem a interferência estrangeira, reforçando assim os debates nacionalistas, onde “discutia-se a necessidade de preservar a “autêntica” música popular brasileira, de mantê-la em sua “pureza popular”, longe da “invasão imperialista” do rock e das guitarras elétricas.” (HOLLANDA, 1980, p. sn). A atitude dos artistas em diversos núcleos, assim como os interesses do público, também caminhavam entre o discurso de valorização nacional, preconizado pela ideia de arte consciente e engajada aos problemas que o país enfrentava, e o experimentalismo estético e comportamental.

Na esteira desses acontecimentos, dos embates ideológicos, ou propriamente à margem deles, é que a Tropicália começa a ensaiar aquilo que seria um dos movimentos mais importantes na história, e na arte brasileira, tendo ressonâncias na produção de gerações posteriores, como é o caso da geração de poesia marginal, até a contemporaneidade. Acerca das motivações que impulsionam o movimento, Ana Cristina Cesar, no ensaio “Literatura Marginal e o Comportamento Desviante”, complementa que:

É nesse clima que um novo grupo de jovens artistas começa a expressar sua inquietação. Desconfiando dos mitos nacionalistas, do discurso militante de esquerda, percebendo os impasses do momento cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos

EUA e na Europa – os hippies, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan, maio de 68 na França, etc. (CESAR, 1999, p. 231).

A desconfiança nos discursos militantes/nacionalistas e o desinteresse pela forma como isso era levado para o plano expressivo não é novidade própria aos tropicalistas, que pensam o movimento e o organizam também na esteira de triangulações de manifestações passadas, como as do modernismo e concretismo. A tropicália alia a efervescência da contracultura à retomada da plasticidade da palavra poética<sup>4</sup>, própria a proposta concretista, que toma a palavra a partir de toda sua potencialidade física, espacial, visual e no que pode expandir quanto aos significantes: potências que são liberadas no ato de criação. Dessa forma, o modo de pensar a composição tropicalista sob esse ângulo expansivo traz de volta ressonâncias da produção concretista. Essa relação do poeta com a palavra considerada em seu coeficiente expansivo, pode ser observada na proposta do movimento concretista, presente no *Manifesto de Poesia Concreta*:

[sic] o poeta concreto vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofísicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva. [...] - longe de procurar evadir-se da realidade ou iludi-la, pretende a poesia concreta, contra a introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto (CAMPOS; AUGUSTO et alii. 1965, p. 01).

Para além da abertura do sentido encerrada no uso da palavra, retomada pela tropicália a partir do pensamento ensaiado pelos concretistas, o movimento integra ainda a relação com o *Outro*, preconizada no início do século 20, por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*. A produção de uma arte genuinamente brasileira pauta-se na abertura do corpo para o contato com o outro, de sua comunhão, assimilação, e apropriação – quase às faces de um banquete. Traduzido na máxima do: “só me interessa aquilo que não é meu, lei do homem, lei do antropófago” (ANDRADE, 1924, p. s/p), os tropicalistas vêm em todas as instâncias retomar a práxis do homem antropófago de Oswald, através da experimentação, que passava inclusive, pelo corpo, e por uma linguagem e tempo coerente ao pensamento que se desdobrava.

---

<sup>4</sup> No disco de estreia da Tropicália (*panis et circense*) há uma faixa composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, “Bat Macumba”, que ilustra bem essa retomada do caráter “plástico da palavra”, própria à poesia concreta, alicerçada ao projeto tropicalista. A composição abre as possibilidades de leitura do poema-canção, a partir da disposição visual dos versos e da vocalização da palavra “batmacumba” ao longo do texto, aliados ao sincretismo sonoro que mistura o iê-iê-iê à tambores e viola.

As preocupações com o futuro e com a revolução política cedem espaço também às experiências lisérgicas, sexuais, sonoras, que permitem a abertura do próprio corpo, e dos segredos da consciência tão em voga nos discursos da psicanálise moderna. É essa “nova” forma de sensibilidade, que coloca a linguagem e o corpo à prova e que propõe a revolução do comportamento como meio de resistência, que passa então a conviver, numa mesma geração, com o lado que discursivamente “cede” o corpo em favor do outro, e abstêm-se do individual em favor do coletivo, representado nos dualismos de que viemos falando até agora: discurso político *versus* experimentalismo; coletivo *versus* individual; dualismo que atravessam todos os meios pelos quais passa a produção de arte no país.

Na música popular, por exemplo, há um desafio entre, de um lado, *a tematização da justiça social e da reforma agrária, o despertar de um horizonte histórico-mítico salvacionista, em que o futuro e o amanhã contêm, numa certeza quase mágica, a promessa da felicidade popular. Certeza da boa-nova, anúncio do novo dia, vinculados certamente a antigas tradições órficas que atribuem ao canto o poder de produzir a harmonia e a luz, e que dependem de uma visão purista da cultura, visão em que os elementos musicais são tomados como portadores de uma essência nacional contida na música rural.* De outro lado, *o movimento tropicalista denuncia exatamente essa pretensão à pureza, fazendo um corte da cultura brasileira, em que ela aparece como foco de choques entre o artesanal e o industrial, o acústico e o elétrico, o urbano, o rural e o suburbano, o brasileiro e o estrangeiro, a arte e a mercadoria* (ROLNIK, 2014, p.152 grifos do autor).

Os tropicalistas herdaram do modernismo de 22 não só o apetite antropofágico, ao incorporar outros movimentos de contracultura a uma produção genuinamente dos trópicos, como também realça e explora a fragmentação e o humor já anunciados por Oswald de Andrade; pontos que se efetuem na linguagem e trazem à tona uma caricatura do homem moderno que se faz de cacoc, que não admite as relações dadas como prontas, como viria a dizer José Celso Martinez<sup>5</sup>. O ator e dramaturgo acentua ainda que não são possíveis relações fechadas, pois a linguagem e a vida as recusam, é preciso o movimento, a viagem, tornar-se mutante.

É sob essa consciência “mutante” que tensiona os usos da língua, do corpo e oferece outra perspectiva de se fazer arte, que os poetas marginais, posteriormente conhecidos como “geração mimeógrafo” vão se apoiar. Nesse sentido, a Tropicália, assim como o modernismo

---

<sup>5</sup> A fala do ator e dramaturgo pode ser localizada em entrevista presente no trabalho de Heloísa Buarque de Hollanda, nomeadamente em: *Impressões de viagens: CPC, Vanguarda e Desbunde*.

de 22 e a poesia concreta se colocam como grandes influências para uma poesia que se pretende, sobretudo, longe dos discursos institucionalizados.

Mesmo que imersos num clima de grande efervescência cultural, a repressão e o autoritarismo do regime militar instalados no país oferecem duas opções aos agitadores/artistas dos idos de 1960-1970, a morte ou o exílio. Nessas condições, de extrema violência e paranoia, dignas de uma verdadeira caça às bruxas, é que alguns artistas escolhem o exílio político, retornando ao país na década de 1970. O fato é que 1968 foi realmente um ano que não viu o seu fim, dada a sua ressonância em gerações futuras. Depois que se organiza o carnaval, no país da “cobra grande”, fica mesmo difícil tirar o bloco da rua, o grande exemplo disso, vem a seguir, com a nova geração de poetas.

Ainda num contexto de tensão política, a geração mimeógrafo, avessa ao modo e aos conteúdos culturais que circulavam nos meios oficiais e institucionais, cria então seu próprio circuito, “numa situação em que todas as opções estão estreitamente ligadas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda um pouco restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas” (HOLLANDA, 1980, p. 107). A atmosfera de embate da qual falávamos anteriormente, que em certa medida marca o tropicalismo, dá lugar a uma apatia e descrença nas instituições, na política, na atitude engajada, na ciência e na técnica tão em voga no discurso militar. Nesse contexto, os novos poetas se apartam dos meios legitimadores de cultura, representados pelas instituições universitárias e editoriais e passam a conduzir sua poesia por meio de um novo veículo de produção que é puramente artesanal, dispensando assim o aparato técnico, a distribuição em massa das grandes editoras e o discurso legitimador da academia. Essa posição foi classificada, posteriormente, como “atitude anti-intelectualista.”. Sobre essas posturas, Holanda salienta que:

“Essa atitude anti-intelectualista não é apenas uma forma preguiçosa ou ingênua, mas outra forma de representar o mundo. Ela, com a valorização do momento, pode ser integrada como sinal de uma crítica mais ampla à ciência, à técnica e à noção de progresso” (HOLLANDA, 1980, p. 112).

A “nova postura” assumida pelos marginais, de se fazer e distribuir literatura fora do discurso intelectual e de mercado, transforma a vinculação dos livros em parte do processo de criação artística. Desse modo, a legitimação da prática literária marginal não se completa pelo espaço de veiculação da poesia, mas por todo processo que a constitui.

Se a crença no futuro, e a esperança de que o regime cairia em favor de uma revolução já dava seus sinais de esmorecimento no tropicalismo, isso se estende aos marginais, que escrevem não sobre o impacto de um futuro possível, mas deslocam a perspectiva de tempo na escrita para “o aqui- agora”; logo, o foco de interesse se firma no presente e no vivido. Sob o signo do instante, a poesia marginal dá continuidade aos procedimentos estéticos empregados pelo tropicalismo, tais como, a elaboração de uma poesia fragmentária e debochada, – em nome da experiência individual e efêmera, e de certa recusa às “formas sérias do conhecimento”.

A posição e escolha pela “marginalidade” pautavam a poesia e o comportamento, demonstradas tanto no modo de produção e distribuição, quanto naquilo que se efetuava propriamente nos versos. Com edições impressas e encadernadas artesanalmente, os poetas saíam às ruas, “nos bares da moda, nas portas de teatro” (HOLLANDA, 2007, p. 9) e distribuía seus exemplares, em contato direto com o leitor, desfazendo assim a posição canônica e distante entre aquele que escreve e aquele que lê; numa clara intenção de desbancar os discursos tradicionais e de se propor uma “desierarquização do espaço nobre da poesia - tanto em seus aspectos materiais, gráficos quanto no plano do discurso.” (HOLLANDA, 2007, p. 10).

Heloísa B. de Hollanda, ao reunir parte desses poetas na antologia *26 poetas hoje*, nos oferta a possibilidade de observar tais posições, onde o poeta aproxima o leitor da poesia a partir de uma abordagem direta com o público, e faz disso uma crítica aos modelos tradicionais de distribuição, como podemos verificar no poema de Carlos Saldanha, publicado na referida antologia:

*Coessarte* tradicional!...  
Mas qual...

#### O POETA PRAS CADEIRAS

O poeta cumprimenta o público,  
As cadeiras que não podem  
sequer dar-lhes uma salva de palmas:  
que têm braços, têm pés,  
mas não têm mãos a medir  
Na admiração contumaz

Pra dar ânimo, enfim  
Que animo infusa, ninguém  
por certo João Limão  
se está querendo ser;  
Mas afinal algum interesse  
Mínimo que se desperte

(SALDANHA, 2007, p. 25)

O poema supracitado satiriza a relação entre a poesia, aquele que detém institucionalmente direitos sobre o discurso literário (o escritor), e o público, que virtual, não se atualiza no plano do vivido, dado que o poeta não mantém contato direto com o leitor. Nesse cenário, o escritor da tradição, mesmo que venha a se preocupar com as impressões dos leitores, ainda preso aos moldes tradicionais, só consegue mesmo falar para as cadeiras, “que não tem mãos pra medir na admiração contumaz”.

Além do deboche e da incorporação do discurso anti-intelectual na poética marginal, a relação entre poesia e vida cria laços cada vez mais estreitos; o poeta passa a fazer do cotidiano fonte de inspiração e de registro. Nesse sentido, se a poesia passa a ser elaborada a partir do cotidiano, na perspectiva temporal do “do aqui-agora”, a fragmentação do verso e como ela aparece torna-se um dado importante de composição. Na óptica do fragmento, a experiência expressa no poema se apresenta sob a lente do fugaz, como se fosse captada por câmeras em flashes rápidos. Desse modo, “mais do que uma observação do mundo, onde os sujeitos e o objeto estariam mais ou menos delimitados, a fragmentação é sentida a nível das próprias sensações mais imediatas” (HOLLANDA, 1980, p. 90), como podemos verificar no poema de Francisco Alvim, também publicado na antologia:

#### MUITO OBRIGADO

Ao entrar na sala  
cumprimentei-o com três palavras  
boa tarde senhor  
Sentei-me defronte dele  
(como me pediu que fizesse)  
Bonita vista  
pena que nunca a aviste  
Colhendo meu sangue: a agulha  
enfiada na ponta do dedo  
vai procurar a veia quase no sovaco  
Discutir o assunto  
fume do meu cigarro  
deixa experimentar o seu  
(Quanto ganhará este sujeito)  
Blazer, roseta, o país voltando-lhe  
no hábito do anel profissional  
Afinal, meu velho, são trinta anos  
hoje como ontem ao meio-dia  
Uma cópia deste documento  
que lhe confio em amizade

Sua experiência nos pode ser muito útil  
 não é incômodo algum  
 volte quando quiser  
 (ALVIM, 2007, p. 15)

No poema de Francisco Alvim é possível compreender como se dá a operação poética pelo fragmento, tão cara à geração. O poeta relata um acontecimento, enunciado em primeira pessoa, que depois percebemos ser o ato de uma coleta de sangue. No primeiro plano, a descrição de uma cena permite que delimitemos o ato/ação que se insurge aos olhos: “ao entrar na sala/ cumprimentei-o com três palavras/boa tarde senhor/sentei-me defronte dele (...) colhendo meu sangue: a agulha...” o resto do texto é todo fragmento, se apresenta na linha do corte e faz lembrar uma cena qualquer, onde a câmera ora se posiciona em um objeto, ora em outro. No entrecorte produzido pelo poeta, há o registro de uma cena, as percepções dela, que não sabemos de quem ou de onde partem, visto que é possível verificar que há mais de um participante no ato que se apresenta. Um diálogo atravessa a cena, sem nenhuma marcação, ou indicação de quem profere as falas: “Uma cópia deste documento/ que lhe confio em amizade/ Sua experiência nos pode ser muito útil/não é incômodo algum/volte quando quiser.”

A fragmentação no poema de Chico Alvim reafirma o caráter do instante, o “aqui-agora” que pode ser apreendido somente a partir dos estilhaços. Nesse sentido, o fragmento se apresenta esteticamente na construção da cena, pois como dissemos, há uma passagem entre a percepção de um “objeto” e outro e nos cortes efetuados nos diálogos, que sem qualquer margem que os delimite discursivamente, aparecem deslocados; ambas as escolhas de construção remetem à ideia de captura.

No texto que abre a antologia, *26 poetas hoje*, Heloísa Buarque nos esclarece sobre alguns desses procedimentos estéticos, incluindo aí a experiência do fragmento. Segundo a ensaísta, tal experiência se firma enquanto uma retomada e radicalização do modernismo de 22, que não sendo suficientemente explorado outrora, tanto no movimento modernista, quanto na tropicália, vê então a continuidade do processo na poesia marginal. A fragmentação, nos poemas marginais, se apresenta a partir do que a ensaísta chama de “flash cotidiano” e traduz a partir desse índice a relação do poeta com o mundo. Buarque esclarece que esse movimento se faz

Num recuo estratégico, os novos poetas voltam se agora para o modernismo de 22, cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido. Nesse sentido, merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e

ruptura com o discurso nobre acadêmico. Se em 22 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, hoje se mostra irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometer-se com um programa preestabelecido. O *flash* cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou da transcrição de sentimentos comuns frequentemente traduz um dramático sentimento do mundo (HOLLANDA, 2007, p. 11).

O cotidiano, enquanto matéria para o poético e a apreensão fragmentária do tempo que o percorre, trabalhados na via do fluxo da experiência/flash cotidiano, são tomados enquanto “registro imediato da ação” (HOLLANDA, 1980, p. 121), reflexo da experiência direta do poeta com o mundo, que tensionam as barreiras daquilo que estaria entre o território do real/inventado, da intimidade do sujeito que escreve e da construção textual. Dizemos tensão, pois as escolhas marginais apontam para um espaço de construção literária, que por vezes, é a própria abolição do espaço solipsista do que se diz literária.

Ao deslocar a produção de poesia para o âmbito do vivido, a partir da prática do “relato cotidiano”, o poeta caminha por duas vias: onde de um lado experimenta a vida a partir do gesto poético, “experiência direta”, e de outro experimenta a poesia a partir da vida, “transcrição de sentimentos comuns”. Esses deslizamentos da poesia sobre a vida e vice-versa produzem um certo caráter despretenso na atividade de escrita e distancia cada vez mais os limites estabelecidos entre o eu e o autor, ao mesmo tempo em que se “brinca com a vida, com o poema, com o real que não deve ser levado a sério.” (HOLLANDA, 1980, p. 122).

A abertura da poesia à inscrição do cotidiano, do comum e corriqueiro, permite, ainda que o poético se manifeste por meio de qualquer suporte de gênero textual, como: bilhete, lista de supermercado, diários ou um “guia semanal de ideias”, suportes textuais que encarnam a passagem dos dias naquilo que se tem de mais banal. No entanto, ainda que para grande parte da geração, a poesia esteja manifesta no cume da experiência imediata de um sujeito e se apresente de modo “despretenso”, há poetas, como é o caso de Ana Cristina Cesar, que utilizam os meios e modos de enunciação marginal mas os ultrapassam e constituem para a composição poética um caminho próprio.

### **guia semanal de ideias**

#### **Segunda**

Não achei a Távora mas vi o King Kong na pracinha. Análise. Leu-se e comentou-se que o regime não vai cair. Clímax alencariano das Duas Vidas.

#### **Terça**

Parque Lage com Patinho. Yoga. Sopa chez avó. Dia do Glauber. Traduzi 5 p de masturbação até encher o saco.

#### **Quarta**

Fingi que não era aniversário. Almoço em família. Saidinhas à tarde com e sem Tutu. Não me aclamaram no colégio como se esperava. Saí deixando pistas com a psicóloga.

#### **Quinta**

Passei para os alunos redação com narrador sarcástico. Último capítulo de Duas Vidas. Encontro PQ na portaria e vamos ao chinês. Conversa de cerca-lourenço, para inglês não ver.

#### **Sexta**

Bebericamos depois do filme polonês. Quarto recendendo a chulé e sutiã. Guardados. Voltei no aperto, mas não tão mole.

#### **Sábado**

Cartas de Paris. Disfarcei-me de nariz para enganar PQ. Casas da Banha. Cheguei cedo, parei em frente à banca das panelas.

#### **Domingo**

Lauto café à beira-mar. Mímicas no ônibus. Emoção exagerada, demais, imotivada. Dildo ligou, pobre. Darei bola? Anoto no diário versinhos de Álvares de Azevedo. Eu morro, eu morro, leviana sem dó, por que mentias. Meu desejo? Era ser... Boiar (como um cadáver) na existência! Mas como sou chorão, deixai que gema. Penso em presentinhos, novos desmentidos, novos ricos beijos, sonatilhas. Contínuo melada por dentro

(CESAR, 2013, p. 38).

O “Guia semanal” encarna o movimento do tempo orientado pela passagem, que compreende o ritmo da semana, que vai, em linha reta da segunda ao domingo. Em um texto como esse, podemos ler, com certa facilidade índices que indicariam que alinhado a esse fragmento existe um sujeito que confessa, e essa confissão se amarraria a um ritmo pulsado, linearizado do tempo – preso sobretudo ao presente. Nessa perspectiva de leitura, poderíamos inferir também que o signo do “aqui agora”, assim como, o binômio arte/vida encontram seu ponto de encontro no texto de Ana Cristina. No entanto, nos fecharmos a uma leitura como essa, que enquadra e delimita a produção poética da autora a um plano de organização e desenvolvimento-histórico seria reduzir nossa leitura a algo próximo ao que Suely Rolnik nomeia como: “olho-do-visível”<sup>6</sup> ou extensão do olho nu.

Existe um invisível que toca a linearidade desse tempo expresso no “guia semanal” e que desmonta a individuação do sujeito inferido na confissão, mascarado no tempo verbal do ser, dos pronomes pessoais e na linha que delimita as relações da arte e da vida, pensados como

<sup>6</sup> Suely Rolnik, em *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo* apresenta dois modos de efetuação do movimento dos afetos, quando no encontro entre os corpos. Segundo a estudiosa, no encontro, os corpos são tomados por misturas de afetos capazes de suspender entre um corpo e outro um efeito. Nesse sentido, a filósofa localiza esses efeitos a partir de um modo de apreensão que parte da ordem do visível, visto a partir do “olho-do-visível”, e outro que se efetua a partir do que ela chama de corpo-vibrátil. (cf. pg.31-32). Veremos essa questão com mais destaque no decorrer do trabalho.

dados “pessoais” de um sujeito. O texto literário não afirma ou sustenta esse sujeito inferido no plano de organização-histórico, e assim, a individuação que o texto revela é também de outra ordem. A individuação que se alicerça no plano de escrita de Ana Cristina é, como nos diz Deleuze e Guattari em *Mil Platôs IV*, a individuação de uma vida, não de um sujeito – e sendo assim, ambas erguem planos distintos e temporalidades também distintas pois,

A individuação de uma vida não é a mesma que a individuação do sujeito que a leva ou suporta. E não é o mesmo plano: plano de consistência ou de composição das hecidades num caso, que só conhece velocidades e afectos; planos inteiramente outro das formas, das substâncias e dos sujeitos, no outro caso. E não é o mesmo tempo, a mesma temporalidade. *Aion*, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não para de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E *Cronos*, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas, e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 51)

A partir dos dados biográficos de um autor é possível inferir a construção de um território que reafirma o nome, o tempo, uma subjetividade construída a partir de signos que delimitam o sujeito em índices de subjetivação, que no caso de Ana Cristina, poderiam facilmente obedecer a uma ordem como: mulher, poeta marginal, suicida. Assim, delimita-se um plano de desenvolvimento e organização histórica que fixa esses lugares e orientam a leitura sob esses índices. No entanto, o “plano não é dado, é inferido em função das formas que desenvolve e dos sujeitos que forma, pois ele é para essas formas e esses sujeitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 56).

O plano histórico, enquanto estrutura oculta, responde pela gênese dessas formas subjetivas de um modo geral; tal gênese nada seria se não caminhasse ao lado de um regime de tempo compatível com essa estrutura, regime temporal onde se leva em consideração uma direção, uma flecha do tempo, onde o presente parece se colocar como a dimensão por excelência, dimensão própria do mundo, da consolidação de objetos, de tal modo que o binômio sujeito-objeto possa assegurar uma unidade, uma reciprocidade produtora, uma cooperação, na medida em que só pode haver sujeitos que se construam a partir de objetos dados, de um mundo dado, mas, que, na mesma medida, de objetos, de um mundo, que apenas se construa como duplo de um sujeito. A flecha do tempo vai sempre do passado ao futuro, respeitando uma ordem temporal, ordem subjetiva, ordem do mundo, onde sujeitos e objetos se casam, se veem de mãos dadas, assegurando não só que o tempo dite um ritmo de mundo, um ritmo que deve

autenticar formas de perceber ou sentir a vida, mas, ainda, e principalmente, uma ordem, um eixo, com o qual o pensamento, literário, filosófico, científico, possam se orientar.

Noutra via, na condição da “linha invisível” que atravessa esses índices, vislumbramos o aparecimento de um outro plano, que desliza sobre o plano de desenvolvimento histórico e afasta a poética de Ana C. dessas determinações que fixam uma forma, para revelar, a partir da linguagem, “a vida das coisas” (DELEUZE, 2011, p. 12). Para extrair do olho que vê, outra possibilidade. A esse plano, que não fixa modos, nem individuações de um sujeito dá-se o nome de plano de composição ou consistência; esse “é um plano que não para de crescer com aquilo que se passa [...] É um plano de proliferação, de povoamento, de contágio; mas essa proliferação de materiais nada tem a ver com uma evolução, com o desenvolvimento de uma forma ou a filiação de formas.” (DELEUZE; GUATTARI, 20177, p. 57).

Ana Cristina realizava o trabalho de produção e distribuição de seus livros, assim como os colegas de geração. Além de, aparentemente, fazer do cotidiano e do “confesso” matéria prima para composição poética; o que despertou curiosidade em torno de sua obra, visto que trata-se de uma poeta que ensaia uma relação de intimidade com o leitor, com reiteração contumaz: “é pra você que escrevo”. Ana C. traz também, imerso nesse filtro do banal e íntimo, os frames, o vivido tão caros à geração e reforça em determinado aspecto o binômio arte-vida. Esse vivido relacionado à gênese de um movimento que fixa suas raízes no sujeito e na formação de um plano que o organiza ganha ainda mais força, quando a poeta dá fim a própria vida, e aí, soma-se às possibilidades de leitura mais um índice que não desatreia a individuação e o sujeito.

Contudo, o vivido na poética constituído no “plano de organização” ou o efeito dele se bifurca, distanciando a poeta da geração da qual fazia parte, na medida em que a vida/experiência passa pelo texto sem deixar o rastro de uma subjetividade, mas se reafirmando enquanto construção literária e resultado de afetos, mediados pelos encontros, na ordem de movimentos intensivos, que liberam da poesia não um reduto afirmativo do ego. Desse modo, constitui-se, assim um plano consistência imanente, onde toda ordem temporal se desfaz, onde um tempo ritmado, organizado a partir do presente, sofre um profundo abalo, dando abertura para um tempo sem ritmo, sem imagem, tempo fora dos eixos, um tempo de movimentos aberrantes, paradoxais, que se constitui como dublo de um sujeito, um Eu, uma subjetividade clivada, fissurada, fraturada ou dissolvida.

Quando pensamos na clivagem e na dissolução do sujeito organizado segundo estruturas que reafirmam a forma, a pergunta que se coloca é: o que seria capaz de promover essa

violência, esse arrombamento, retirando o pensamento e o texto literário de seu estupor? Para o filósofo francês, Gilles Deleuze, em *Diferença e Repetição*<sup>7</sup>, no tópico O Uso Discordante das Faculdades: Violência e Limites de Cada Uma, somente um *Encontro* fundamental pode permitir algo assim, por existir no mundo, coisas, ocasiões, acasos, capazes de forçar o pensamento a pensar, abrindo um parêntese, uma suspensão, em qualquer projeto que possa passar pela função perceptiva da reconhecimento do plano de organização, pois, o que se apresenta primeiro ao pensamento, seria o arrombamento, a violência; e talvez o inimigo, nada supondo, de antemão, a Filosofia, tudo partindo da Filosofia. Até por que não se pode contar com o próprio o pensamento quando se trata de fundar a necessidade relativa do que ele pensa, sendo preciso, necessariamente, contar com a *contingência de um encontro* com aquilo que o força a pensar, como necessidade absoluta de um ato, uma paixão, como gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Como bem observa Deleuze, o encontro pode ser com Sócrates, Nietzsche, uma pintura, poesia, filme etc., pode, ainda, ser apreendido sob a tonalidade afetiva do amor, ódio, admiração etc., mas, seja qual for a condição do encontro, o que se mostra aí presente só pode ser sentido: o que só pode ser sentido e que é, do ponto de vista da percepção e da reconhecimento, ao mesmo tempo, paradoxalmente, o insensível, estranho acontecimento que escapa à percepção e que se transforma em matéria de pensamento.

A poesia de Ana C. compreende-se no campo de uma bifurcação, de um paradoxo, e do deslizamento de um plano sobre o outro, pois ao mesmo tempo em que é possível vislumbrar aspectos que orientam a poética ao lado da geração marginal, do gênero e até do signo de pulsão de morte (o suicídio) – também é possível alcançar o ponto onde a poeta dilui essas estruturas para constituir uma dicção própria. Uma dicção felina, que não só desfaz a individuação do sujeito, como deixa visível o contato com o outro – pautado no frequente diálogo com a tradição literária e com as discussões teóricas nos idos da década de 70 e 80, como, o estruturalismo, a filosofia, e a psicanálise. A construção poética de Ana Cristina é múltipla e absurdamente fortuita quando o que está em jogo é a permanência do poético pautado na violência do encontro, e não da permanência do sujeito.

### 1.3 Gatografia

---

<sup>7</sup> Cf. Teoria Diferencial das Faculdades. p. 201 a 203; O Uso Discordante das Faculdades: Violência e Limite de Cada Uma. p. 203 a 205.

O caminho e a escolha por uma poética bifurcada, pelo qual segue Ana Cristina, pode ser traduzida de forma interessante a partir de um termo que aparece em série de sete poemas, presentes no *Inéditos e Dispersos: Gatografia*. A gatografia – prática de uma “poética que salta”, tal qual felino, em esquivas e roubos, arriscamos dizer, corre consonante ao que a crítica literária tem vislumbrado enquanto processo criativo, campo de composição em Ana Cristina. Uma poesia que carrega não a voz da poeta enquanto ente subjetivo ou de uma geração, mas que assume um movimento de dicção própria, que distanciaria a autora dos demais colegas de sua geração, ainda que na poesia de Ana C. seja possível perceber os ecos sobre os quais se ancoram parte da produção germinal dos marginais.

A dicção singular da qual trata parte da crítica literária, em relação ao que a poesia de Ana C. apresenta, reafirma o caráter de experimentação e construção textual na poética da autora, nos interessando, como nos diz Adorno (2012), aquilo que nos leva mais fundo, e para dentro da obra de arte, e não para fora, a partir dos elementos sociais que lhes são externos. Assim, ao pensarmos em uma dicção própria, o texto passa a comportar em medidas cada vez menores o sujeito, e então, o retrato da jovem suicida, que em seus textos fala de si, se desfaz.

A partir daí, exclui-se também a possibilidade de uma leitura puramente biográfica que visaria encontrar ecos da morte ou da intenção de morte prematura da autora, ou mesmo a distância em relação a qualquer identificação com a geração, pois, como veremos, a poeta utiliza dos meios de produção comuns aos marginais, mas os ultrapassa caminhando em outro sentido, onde assume o paradoxo de se estar marginal e ser marginália dentro do movimento que a justapõe.

Um desses movimentos de crítica que enxergam no texto de Ana C. tal dicção singular é o de Flora Süssekind, que ao analisar a poética da autora a partir de um estudo de seus cadernos e rascunhos, escreve o ensaio intitulado *Até segunda ordem não me risque nada*, publicado pela primeira vez em 1995; e aparece, desde então, como texto importante para os que iniciam os estudos acerca desse campo minado de intenções que é a poesia de Ana Cristina. Süssekind defende a ideia de que a dicção própria construída pela poeta se daria no âmbito da “arte da conversação” ou em como Ana Cristina faz funcionar isso no texto poético.

Na “arte da conversação” se leva em consideração um processo que diz respeito à construção e técnicas aparentemente empregadas por Ana C. na montagem de seus textos, onde, “o seu movimento em direção a uma dicção própria também parece passar por uma série de diálogos propositalmente explícitos com técnicas literárias diversas” (SÜSSEKIND, 2016, p.

09). Os diálogos dos quais se refere a ensaísta direcionam-se no sentido do dialogismo que a poeta mantinha com técnicas e autores, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Francisco Alvim, Baudelaire, Emily Dickinson, T.S. Eliot e outros tantos que figuram na construção poética de Ana Cesar.

Dialogismo, ou roubo, a poeta admite a prática, quando em citações descaradas ou a partir de menções, em “índice onomástico”, oportunidades em que deixa explícita as vozes que atravessam o texto, como texto presente no final do livro *A teus pés*:

### **Índice onomástico**

Alvim, Francisco  
 Augusto, Eudoro  
 Bandeira, Manuel  
 Bishop, Elizabeth  
 Buarque, Helô  
 Carneiro, Angela  
 Dickinson, Emily  
 Drabik, Grazyna  
 Drummond, Carlos  
 Freitas Fº, Armando  
 Holiday, Billie  
 Joyce, James  
 Kleinman, Mary  
 Mansfield, Katherine  
 Meireles, Cecília  
 Melim, Angela  
 Mendes, Murilo  
 Muricy, Katia  
 Paz, Octavio  
 Pedrosa, Vera  
 Rhys, Jean  
 Stein, Gertrude  
 Whitman, Walt

### **dedicatória**

E este é para o Armando  
 (CESAR, 2013, p. 124).

Todo autor se vale dessa prática da conversação quando se apropria de um texto qualquer e estabelece sobre o seu, o texto do outro, o que chamamos intertexto, paráfrase, colagem, etc, e esse é também um dos procedimentos estéticos utilizados por Ana Cristina, que assume, em sua composição, o roubo descarado: “Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem” (CESAR, 2013, p.254). O roubo assumido pela poeta aparece como menção ao uso indiscriminado que ela faz de outros textos, aglutinando, justapondo-os aos seus, o que por si,

já coloca em pauta a discussão acerca da autoria. Aqui, a diferença do procedimento do roubo está no ato de assumi-lo, onde o roubo pode ter sua origem revelada ou não.

A conversação defendida por Flora Süssekind se dá em vários níveis. O primeiro nível é o da Contaminação, quando na poesia de Ana C. é possível observar os diálogos com outros poetas, teóricos e amigos. Desse modo, a produção da poeta aparece atravessada por outras vozes, frutos dos encontros com o Outro. É sabido que Ana Cristina exerceu a atividade da escrita em âmbitos diversos, como crítica, ensaísta e tradutora, e essas atividades produziram ecos em sua poesia, o que conduz, como nos diz Süssekind, a uma “colagem de vozes” que atravessa o processo de composição de Ana Cristina, indo da apropriação à tradução.

Essa poesia-em-vozes, defendida por Süssekind, oriunda de um processo que envolve apropriação, e dos ecos da atividade de tradução realizada pela poeta tem há muito despertado o interesse da crítica, na medida em que cresce também o interesse pela autora, no âmbito dos estudos de poesia contemporânea. Em trabalho de tese intitulado, *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar*, Regina H. Souza da Cunha Lima (1993) realiza um levantamento de textos de Ana Cristina que apresentam “rastros” de outros autores, no nível da recriação ou da transcrição. No levantamento da pesquisadora, é possível verificar os nomes que foram, frequentemente, referidos por Ana Cristina, como sendo fonte do seu processo criativo e que reafirmam ainda o constante diálogo que ela mantinha com a tradição literária, e com questões teóricas importantes no período. Observemos alguns dos poemas de outros autores, em diálogo aos de Ana C., reunidos no trabalho de tese de Regina Cunha:

#### CANÇÃO

Mandaste a sombra de um beijo  
Na brancura de um papel:  
Tremi de susto e desejo,  
Beije chorando o papel.

No entanto, desde o teu beijo  
A um homem que não amavas!  
Esqueceste o meu desejo  
Pelo de quem não amavas!

Da sombra daquele beijo  
Que farei, se a tua boca  
É dessas que sem desejo  
Podem beijar outra boca?

(Manuel Bandeira)

CABECEIRA

Intratável.  
 Não quero mais por poemas no papel  
 nem dar a conhecer minha ternura.  
 Faço ar de dura,  
 não pergunto  
 "da sombra daquele beijo  
 que farei?"  
 É inútil  
 ficar à escuta  
 ou manobrar a lupa  
 da adivinhação.  
 Dito isto  
 o livro de cabeceira cai no chão.  
 Tua mão que desliza  
 distraidamente  
 sobre a minha mão.  
 (Ana C. Cesar)

Canto  
 XXXIII

Tu queres ilha: despe-te das coisas,  
 das excrescências, tira de teus olhos  
 as vidraças e os véus, sapatos de  
 teus pés, e roupas, calos, botões e

também as faces que se colam à  
 tua, e os braços alheios que te abraçam  
 e os pés que querem ir por ti, e as moças  
 que querem te esposar, e os ais (não ouças!)

que querem te carpir, e os cantos que  
 querem te consolar, e tantos guias  
 que querem te perder, e as ventanias

que não dormem, que batem alta noite,  
 tristes, em tua porta, se ressonas  
 pois nem o vento, nada te abandona.  
 (Jorge de Lima)

I

Tu queres sono: despe-te dos ruídos, e  
 dos restos do dia, tira da tua boca  
 o punhal e o trânsito, sombras de  
 teus gritos, e roupas, choros, cordas e

também as faces que assomam sobre a  
 tua sonora forma de dar, e os outros corpos  
 que se deitam e se pisam, e as moscas  
 que sobrevoam o cadáver do teu pai, e a dor (não ouças)

que se prepara para carpir tua vigília, e os cantos que

esqueceram teus braços e tantos movimentos  
que perdem teus silêncios, o os ventos altos

que não dormem, que te olham da janela  
e em tua porta penetram como loucos  
pois nada te abandona nem tu ao sono  
(Ana C. Cesar).

Do levantamento realizado pela pesquisadora, selecionamos “Canto”, de Manuel Bandeira, e o “Canto I”, de Jorge de Lima, abaixo dos respectivos poemas, seguem também os poemas de Ana Cristina, dos quais podemos verificar, de modo distinto, a referência direta que a autora faz aos poetas, mesmo que em níveis diferentes. No primeiro caso, a poeta parece estabelecer um diálogo, uma resposta ao “canto” de Manoel B.; já no segundo, Ana C. parece incorporar a forma do “canto” de Jorge de Lima o próprio texto.

Ao nos depararmos com uma poética tão afetada pelos encontros, contaminada pela relação com o Outro, compreende-se melhor o alerta que Ana Cristina nos dá sobre a necessidade de ser “iniciado em poesia”, pois a iniciação nos livra de uma leitura ingênua e é por si uma chave de leitura generosa oferecida ao leitor, visto que, “todo autor, de repente, está muito atento ao que ele lê, ao que ele ouve, e incorpora isso no próprio texto” (CESAR, 1999, p. 267). Essa incorporação da qual se refere Ana Cristina é traduzida no ato de composição, no corpo do texto, em inúmeras referências, que se efetuam nos diálogos e conversações com essas outras vozes – frutos, afetos daquilo que se dispõe nos encontros feitos pela autora, no sentido que nos diz Deleuze e Parnet, em *Diálogos*:

Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mutuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre “fora” e “entre”. Seria isso, pois, uma conversa (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 15).

Na mesma direção de leitura, e ainda sobre as “vozes”, que trespassam o texto da poeta, seja por apropriação ou roubo, como a própria Ana Cristina costumava se referir, temos em outro trabalho de tese, *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, defendido em 1990 e publicado em 2003, por Maria Lucia B. Camargo. A ideia defendida pela crítica é de que na apropriação presente no projeto estético da poeta, as vozes se articulariam por meio do palimpsesto e da “vampiragem”, o que reforça a crítica que retomamos até agora, já que “falar em Ana Cristina Cesar é falar de uma poesia que se faz de tensões, de mistérios,

de violências, de delicadezas. É falar também de uma escrita palimpséstica, que se faz de muitas vozes, alimentada de poetas queridos e reinventados...” (CAMARGO, 2006, p. 75).

Noutra via, Ítalo Moriconi<sup>8</sup> relaciona a mesma técnica da apropriação ou “poesia em vozes”, ao modelo de composição eliotiano: “fragmentos de conversação”, que possibilita e legitima o efeito da conversação pela via do intertexto, do qual, como vimos, é também parte do projeto estético de Ana Cristina. Desse modo, na tradição moderna, a partir de T.S Eliot, o poema se configuraria como uma colcha de retalhos. Na perspectiva do recorte, daquilo que se constrói por partes, como a alusão a colcha, feita por Mariconi, o sujeito, assim como o texto se lanceta, se fragmenta, se torna outra coisa no momento em que escreve, constitui-se pela dupla-captura entre a composição e o diálogo com o outro, tornando-se também parte da montagem. Nesse sentido, o poema se faz como uma “colcha de retalhos”, como nos diz o ensaísta:

O poema é uma autêntica colcha de retalhos de citações de outros poemas e de textos religiosos e científicos, funcionando como colagem de falas. Verdadeiro *bric à brac* linguístico para simbolizar a radical desintegração dos grandes ideais da tradição no mundo moderno e a fragmentação do sujeito poético (que representa o indivíduo de carne e osso) [sic] No texto de Ana, o sujeito poético estilizado é favas contadas, ponto de partida, ABC da literatura, pressuposto. (MORICONI, 1996, p. 99).

A poesia-em-vozes, em “conversação”, não se dá apenas pelo processo de apropriação, mas também, como nos apresenta Sússekind, por uma mobilização fática, também parte do “modelo eliotiano”, como nos lembra Moriconi. Existe uma busca no texto de Ana C. pelo outro que lê – essa busca pelo leitor, o “chamamento” nos remete, dentre outras coisas, à perspectiva do texto de prazer de Barthes – o texto seduz e deve oferecer provas ao leitor de que o deseja. Essa busca do outro no texto de Ana C., a prova de que o texto deseja o corpo-leitor, acontece na interpelação do autor, já que o texto convida a uma escuta. Por esse motivo, não é por acaso que,

[...] a escrita como conversação, como fala, [sic] é um dos traços mais característicos da escrita de Ana Cristina Cesar, cujo eco, insistente, se repete, com variações, de um livro a outro. Às vezes o texto até começa como recado à primeira vista coeso, mas, de repente, surgem aspas, interrogações, sugestões de interlocução. (SÚSSEKIND, 2016, p. 13).

---

<sup>8</sup> Referimo-nos aqui ao trabalho do autor, publicado em 1996: *Ana Cristina Cesar- O sangue de uma poeta*

A poeta demonstra que o diálogo, a relação com o interlocutor é algo que a incomoda e, por isso, é explícita a busca de um elo que aproxime o texto e o leitor. É nessa linha de pensamento, de preocupação com o interlocutor, que Ana Cristina ao responder a plateia em uma palestra<sup>9</sup>, sobre o título do seu livro *A teus pés*, nos diz que anuncia explicitamente esse desejo de mobilização através da escrita, na composição de um texto que se encontra entregue, aos pés daquele que lê:

[sic] existe por trás do que a gente escreve o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro. [sic] De repente... eu me defrontei muito de perto com a questão do interlocutor, eu comecei, fui fazer poesia e tal, mas de repente, isso aí me incomodava muito. Quem é o interlocutor? Inclusive, não sei se vocês notaram o título do livro, *A teus pés*, já contém uma referência ao interlocutor. A teus pés, pés de quem? [sic] isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor” (CESAR, 1999, p. 258).

Essa preocupação com o interlocutor aparece de forma muito intensa nos textos que se apresentam como diários e correspondências, e em certa medida, também nos poemas, que como nos lembra Süsskind, são interrompidos por indicações de fala, desse modo, “seus textos costumam assinalar a própria dramatização. E uma figuração de poesia como uma conversa, e da escrita e da leitura como rastros de fala ou formas de escuta.” (SÜSSEKIND, 2016, p. 15). No caso dos diários e correspondências, no próprio eixo que os define enquanto gêneros textuais, são textos que solicitam um tu, que chamam pelo leitor e estabelecem com ele uma relação de confiança. A autora solicita o leitor, convida o corpo do outro ao encontro, confirma para aquele que ainda duvida do convite: “é pra você que escrevo, hipócrita!” (CESAR, 2013, p.245), em diálogo com famoso verso de Baudelaire, em *Flores do mal* “– Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (BAUDELAIRE, 2012, p. 09).

Nos diários e correspondências, mesmo que sejam gêneros que solicitam a presença do outro – seja um outro inanimado, como no caso do diário, enquanto um confidente mudo; ou um correspondente, como nas cartas, ambos, quando publicados perdem essa liga que os une a um único interlocutor, e por isso, a personalidade que o gênero intui também se esvai, já que ainda que se escreva para alguém, não se sabe exatamente para quem.

### 16 de junho

---

<sup>9</sup> A palestra que nos referimos aqui é parte de um depoimento dado pela autora, em 1983, na Faculdade da Cidade, como parte do curso: “Literatura de mulheres no Brasil”, ministrado pela professora Beatriz Mendes. O depoimento está integrado aos “Escritos no Rio”, organizado no volume de *Crítica e Tradução*, publicado pelo Instituto Moreira Salles.

Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada. O fotógrafo feio e fino que me vê pronta e prosa de lápis comprido inventando a ilha do prazer. O livrinho que sumiu atrás da estante que morava na parede do quarto que cabia no labirinto cego que o coelho pensante conhecia e conhecia e conhecia. Nessa altura eu tinha um quarto só pra mim com a janela de correr narcisos e era atacada de noite pela fome tenra que papai me deu. (CESAR, 2013, p. 35)

**My dear,**

CHOVE A CANTÂROS. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés frios sob controle. Notícias imprecisas, fiquei sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? Ouço muito Roberto: quase chamei você mas olhei pra mi mesmo. Etc. [sic] O dia foi laminha. Célia disse: o que importa é a carreira, não a vida. Contradição difícil. A vida parece laminha e a carreira é um narciso em flor... (CESAR, 2013, p. 47)

Nos fragmentos supracitados, temos os dois modos de interlocução ensaiados. O primeiro texto se apresenta sob a forma de um diário, e a partir daí podemos verificar a marcação do gênero, na data assinalada, na narração em primeira pessoa e no tom de confissão que atravessa todo texto, comum aos diários. No segundo fragmento, retirado de *Correspondência Completa* a interlocução se dá como se espera numa carta: há a referência ao possível destinatário, “my dear”, cadenciada sob mesmo tom íntimo em relação ao possível interlocutor.

A dicção de Ana C. parece, à primeira vista, se apresentar na borda do segredo, de lembranças e confissões que aproximam o leitor da tentação de ler a intimidade de alguém, a intimidade de um autor. No entanto, a autora desmonta a expectativa, de que o texto ofereceria a chave de um segredo pessoal e reafirma seu caráter literário. No livro *Cenas de Abril*, de onde o primeiro fragmento foi retirado, os textos não obedecem uma sequência que os marque cronologicamente tal qual um diário, o que produz um primeiro corte no gênero. Trata-se, como nos diz Moriconi, não de imitar a forma do diário, mas de explorar “o abismo que separa um desabafo pessoal de seu aproveitamento literário” (MORICONI, 1996, p. 106).

Tanto na correspondência, quanto nos “diários” de Ana C., e até nos poemas que apresentam certo tom de confissão, se perde aquilo que afiançaria o caráter de representação de um sujeito que confessa: a intimidade, o subjetivo, ambos escapam. Dessa forma, como reitera Annita Costa, em *Territórios Dispersos*: “o escritor sai de um espaço de representação e se lança no que podemos chamar de plano de composição, que sempre implica em criação de realidade” (MALUFE, 2006, p. 61). A autora começa a enunciar algo e logo sobrepõe visões,

cortes, e a verdade intuída nesse tipo de escrita evanesce. A esse respeito, Ana Cristina é categórica e admite:

Aqui não é diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. Mas há muitos autores que publicam diário. Quando você ler o diário do autor, de verdade, que ele escreveu sem a intenção de fingimento, você vai procurar a intimidade dele. Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa... [sic] A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura. É como se eu estivesse brincando com essa barreira. Eu queria me comunicar. Eu queria jogar minha intimidade, mas ela foge eternamente. Ela tem um ponto de fuga. (CESAR, 1999, p. 259)

O ponto de fuga do íntimo, enunciado nos textos de Ana C. cria seu caminho justamente onde o texto poético deixa de representar o real, para construí-lo, e para isso, abandona o sujeito e o rosto que se constrói em torno da figura do autor. Nesta via, de pensar a poesia de Ana enquanto negação daquilo que é representativo, a partir de um pensamento que também não o é, que corre fora das categorias do senso comum, que Annita Costa apresenta seu estudo, *Territórios Dispersos: A poética de Ana Cristina Cesar*.

A crítica e ensaísta parte de dois tipos de regime para realizar sua leitura sobre a poética de Ana Cesar: um regime que é o da opinião, que leva em consideração as opiniões do senso comum e midiáticas sobre a poesia da autora, representados pelos discursos da imprensa; e um outro movimento, que leva em consideração o pensamento da poeta sobre a criação e literatura, figurado nos inúmeros artigos e depoimentos, publicados em *Crítica e Tradução*, bem como sua produção poética lida à luz da filosofia da diferença. A pesquisadora traz à tona questões que Ana Cristina, frequentemente, colocava em pauta a respeito de sua poesia, e desmonta os discursos da mídia acerca de sua produção poética.

Do lado do discurso comum da imprensa, se cria um rosto para a poesia de Ana C., a partir de índices comuns: mulher, escritora, suicida, marginal. Sob tais índices, a poesia se reduziria a dizer sobre o feminino, a enunciar as pulsões de morte, o desejo suicida, ou de fazer ver pressupostos marginais, e uma intimidade elocutória do sujeito. Nesse sentido, a poesia funcionaria como a representação de um rosto. No entanto, como vimos, mesmo que em um breve panorama crítico, Ana Cristina subverte tais índices para deixar antever não o autor/sujeito, mas o texto, um projeto estético, de um olhar que “estetiza”, que cria o real, e não se compromete a representá-lo:

O poema (a nau que penso) não incorpora o real, não o substitui, não o atinge (aos próprios palácios... não leva): a linguagem não é ponte sobre o abismo nem nau atingindo os palácios, e por isso a vida é sentida, dita como fora dos versos, toda fora deles e de mim, sempre uma coisa defronte de outra, sempre a rua inacessível a todos os pensamentos, / real, impossivelmente real, impossível de ser conhecido, defronte a janela do quarto, de onde se contempla o mundo opaco, alheio.<sup>10</sup>

O texto de Ana Cristina não produz uma representação, “não incorpora o real, não substitui, não o atinge”, mas o constrói, o estetiza e toma essa posição enquanto opção consciente. Na dimensão daquilo que é construído, se ultrapassa os liames da figuração, e “o escritor sai de um espaço de representação e se lança no que podemos chamar de plano de composição, que sempre implica em criação da realidade, atualização.” (MALUFE, 2006, p. 61). O autor sai desse lugar em que se constitui enquanto entidade reafirmativa do sujeito, e é isso que nos dá literatura, como nos confirma a poeta.<sup>11</sup>

No mesmo sentido de pensar o poema fora dos limites da representação, ou de um pensamento transcendental, justificado por meio de uma leitura impressionista, Annita Costa, em seu trabalho de tese, *Poéticas da Imanência*, novamente propõe um novo *modus operandi* de leitura da poética de Ana Cristina. A proposta envolve tomar a leitura do poema como processo imanente que “se dá a partir do plano de composição do poema sem a recorrência a transcendências, a planos anexos que não façam parte do plano de imanência do instante da leitura” (MALUFE, 2011 p. 30/31). Desse modo, a pesquisadora considera o texto poético a partir da abertura de conexões possíveis no momento da leitura, o que não necessariamente passa pelo contexto histórico ou por um sujeito que preexista ao texto. Sob essa perspectiva de leitura, que distancia o poema das considerações que envolvem apenas forma, função, e sua noção clássica de representação, para considerá-lo, antes, pelos movimentos intensivos que é capaz de produzir, no encontro poema-leitor é que Annita Costa compreende alguns procedimentos de composição na poética de Ana C.

Dentre os procedimentos defendidos pela pesquisadora, a partir da óptica de leitura proposta, considera-se a construção do sentido como acontecimento. Nessa perspectiva, o sentido não é considerado como algo transcendente, a ser decifrado por um leitor ideal, é, antes,

<sup>10</sup> Trechos de ensaio sobre Álvaro de Campos, datado de 06/07/1973, transcrito por mim, a partir do acervo da poeta presente no Instituto Moreira Salles- RJ, na pasta identificada como produção intelectual (BR IMS CLIT ACC PI).

<sup>11</sup>“Em todo texto o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura.” (CESAR, 1999, p. 266) “Ao produzir literatura, eu não faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade.” (*Idem*, 273)

construído e atualizado a cada “encontro-leitura”; na esteira da concepção de sentido elaborado pela estudiosa, a partir do encontro com a poética de Ana C., Annita defende também procedimentos de “ataque ao significado” e o “silêncio”, como “não-dito”.<sup>12</sup>

Os elementos elencados encaminham-se para o pensamento de que a poética de Ana Cristina suscita a presença de um corpo. A ideia defendida, na tese referida, é que essa presença se faria vista a partir de um gesto performático, que no momento de leitura é capaz de reiterar a presença do corpo a partir da voz. Visto sob o viés da performance, Ana Cristina produziria esse efeito de presença, por meio da interlocução proposta nos textos, inferida pela ideia do “chamamento”, produzida pelo intermédio da função fática.

A pesquisadora ao considerar a ideia de performance, desvincula-a da concepção fenomenológica e representativa, para ater-se a ela como mecanismo que permite com que a voz passe pelo texto escrito, promovendo a cada “encontro-leitura” a interação entre o corpo-poema e o corpo-leitor.<sup>13</sup>

Com base nos elementos composicionais elencados pela pesquisadora, é proposta a ideia de um “devir-fluxo-da-voz-que-fala, um tornar audível, nas linhas do poema, o fluxo da voz que fala” (MALUFE, 2011, p. 205); operado, dentre outros procedimentos, pela presença do corpo no poema, a partir da voz/vocalização presente no ato performático que envolve o gesto de interlocução ensaiado pela poeta na composição dos textos. Essa interlocução proposta na performance<sup>14</sup> poética de Ana C. solicita o corpo-leitor a participar do cenário do poema, ao mesmo tempo em que denuncia e performa a presença do corpo no texto. Desse modo, o corpo-poema estaria aberto e à procura do encontro com o corpo-leitor, por conseguinte, a experiência de leitura, bem como o sentido construído no plano de composição do texto seriam, ambos, experiências irrepetíveis.

---

<sup>12</sup> cf. MALUFE, 2011, p. 31

<sup>13</sup> cf. MALUFE, p. 188

<sup>14</sup> A noção de “performance” empregada por Annita Costa nessa leitura, parte da concepção de Paul Zumthor, nomeadamente em: *Performance, Recepção e Leitura* (2000). Segundo o autor, há um elemento irredutível na performance: a voz. Nesse sentido, a voz seria responsável pela presentificação do corpo. Visto dessa forma, o corpo seria ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo daria a medida e as dimensões do mundo; “o que é verdade na ordem linguística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isso que o texto poético significa o mundo.” (cf. ZUMTHOR, 2000, p. 77-78) Annita se distancia do caráter fenomenológico do corpo visto pelo ato performático, afirmando o caráter de um corpo em devir – um corpo definido não pelas funções biológicas e sociais, mas sim pelos movimentos de que é capaz. (cf. MALUFE, 2011, p. 200)

A leitura do corpo, visto a partir do fenômeno da voz só é possível a partir do encontro que se dá entre o poema e o leitor, visto que, “há um campo que se dá *entre* o poema e aquele que lê, algo que se passa ali, nesse encontro, e que não está nem no poema (como suposto “objeto”) nem no leitor (como suposto “sujeito”), mas acontece no meio dos dois, entre os dois. (MALUFE, 2011, p. 27). Na perspectiva do “encontro leitura” proposta por Annita é que encaminhamos o nosso trabalho, com o objetivo tateante de fazer avançar a questão do corpo na poética de Ana C.

## II

## ESTAS AREIAS PESADAS SÃO LINGUAGEM

*(segundo movimento – a imagem)*

## 2.1 Navios no espaço

*Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça.*

Gilles Deleuze

*Cenas de abril*, primeiro livro publicado por Ana Cristina Cesar, nos idos anos de 1979, é um livro de pequeno porte, que veio a ser integrado, posteriormente, em *A teus pés* – título que reúne outras produções da poeta, nomeadamente, *Correspondência Completa*, *Luvras de Pelica* e uma série de poemas inéditos. *Cenas de Abril* mescla, em sua apresentação, poemas e pequenos fragmentos, que aparecem na forma de diário, anotações cotidianas, pequenas listas de ideias ou relatos de sonho. A construção do livro realizada a partir das mesclas híbridas de gênero textual e de “flashes cotidianos” anunciam pontos importantes daquilo que viria a ser o projeto estético da autora: de uma escrita que estetiza o real, que desliza sobre sua estrutura, ao mesmo tempo em que se utiliza do efeito de “verdade” inerente aos gêneros da intimidade<sup>15</sup>, como os diários e correspondência, para aproximar o interlocutor.

Nos textos, o poético se instala na aparente despreensão do cotidiano, quando este se torna tema, fio condutor de uma poesia que se enuncia alocada próximo ao segredo, colada aos ouvidos do interlocutor, que se vê diante de algo que chama, solicita a presença e a impostura do corpo que lê. Nessa perspectiva, e sob tal “olhar estetizante”<sup>16</sup>, a poesia de Ana C. opera, no sentido que nos diz Roland Barthes, um corte/cisão onde “o texto não é irrealista, não esquece pudicamente o referente que poderia embaraçar a sua mentira; ele corta, mas não suprime; ele se realiza num desafio lógico, numa contradição quente”<sup>17</sup>(BARTHES, 2005 p. 200), e faz ainda, desse real estetizado, não uma ficção ou o irreal, mas dá ao texto uma potência autônoma, onde a vida ou a experiência não são da ordem pessoal.

---

<sup>15</sup> Utilizamos a nomenclatura “gêneros da intimidade”, a partir da concepção que Annita Costa apresenta em *Territórios Dispersos*, para definir os gêneros textuais que trazem como marca textos que se apresentam próximos à intimidade de um sujeito, ao pessoal, confessional, pressupondo a existência de um segredo; e que recorrem frequentemente a um interlocutor externo ao texto, como acontece no caso dos diários e correspondências – gêneros muito utilizados por Ana Cristina.

<sup>16</sup> Ana Cristina Cesar, em palestra já referida neste trabalho, lança mão da ideia de um “olhar estetizante” ao falar sobre a relação entre literatura e intimidade.

<sup>17</sup> A citação foi extraída do trabalho de Barthes, intitulado: *Sade, Fourier, Loyola* (2005). Tradução de Mário Laranjeiras.

Na composição da poeta, há textos que se apresentam tanto sob a forma de poema, quanto prosa – ou na aglutinação dos gêneros, onde se perde o ponto de definição de ambos. É possível que ao leitor incauto, a vida, em seu sentido biográfico seja passível de observação na paisagem que Ana C. oferece, visto que, como dito no capítulo anterior, a poeta utiliza também de práticas discursivas comuns à poesia marginal – de uma poesia que se pretende próxima ao leitor, retirando dela o que teria de difícil ou hermética. Desse modo, a intimidade inerente ao modo de enunciação, no contexto marginal, firmaria o elo entre o autor e o leitor, o que desencadearia para a poesia, uma função: ser comunicativa sob a égide do “escreve devagar e conta a vidinha tipo dia a dia e os projetos de volta.” (CESAR, 2013, P. 59), como nos diz Ana Cristina em *Luvas de Pelica*. Quando se enuncia o íntimo, espera-se que o comunicável desse dia a dia seja aquilo que surge da confissão, como o desvelamento de um segredo; e, nesse caso, quando a poesia é feita de entregas perde-se o *Bliss*<sup>18</sup>.

A partir do signo do íntimo e do que Ana Cristina faz dele, Annita Costa tece algumas considerações, onde, para a estudiosa, a poeta não entrega o comunicável nessa intermediação entre o segredo e o leitor, mas faz dessa hesitação um ponto de deslize, já que, para a poeta, “a intimidade não é algo comunicável”<sup>19</sup>. Nesta perspectiva, a pesquisadora afirma que Ana C. desmonta os gêneros de intimidade – diários e correspondências, ao caminhar na contra mão daquilo que se espera que eles enunciem: a verdade de um eu que confessa. Na compreensão da estudiosa, a poesia constrói o íntimo, ao mesmo tempo em que este se torna um lugar onde o sentido não é fixo. É pela via do sentido também, que os gêneros e a intimidade a eles inerente são descortinados, assim, o que resta é “uma intimidade que é efeito de procedimentos de escrita que deformam os gêneros íntimos; procedimentos que fazem com que eles deixem de figurar a intimidade de um sujeito manifestante que se auto afirmaria na linguagem” (MALUFE, 2009, p.150)<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> *Bliss*, do inglês, em tradução literal significa “êxtase”, é também o nome do conto de Katherine Mansfield traduzido por Ana Cristina. A palavra é referida em vários textos da poeta, e por vezes, indica uma característica, um *modus* de produção da poesia: “paixão e técnica”, que desvinculada da “fala comum” se aloca próximo ao êxtase. *Bliss* também remete à conversação entre o ofício de tradutora e a atividade com a escrita, já abordada por alguns críticos. Nesta trabalho, a palavra pode evocar tais referências, mas a escolha parte principalmente pelo sentido que agrega enquanto uma característica poética e indicativa de um estado que percorre a composição da poeta;

<sup>19</sup> Essa fala faz parte de um depoimento da autora, referido algumas vezes nesse trabalho.

<sup>20</sup> Annita Costa Malufe trabalha parte do seu estudo sobre a poética de Ana Cristina, em *Territórios Dispersos*, sob a perspectiva da desmontagem dos gêneros de intimidade utilizados pela poeta em seu processo de composição. A estudiosa considera, a partir da poética da autora e de declarações feitas por ela, que a intimidade nos textos de Ana Cristina é um dos dispositivos de construção de que a poeta lança mão, o que por um lado a aproxima da estética marginal – por utilizar os gêneros e uma dicção comum aos marginais e, por outro, a distancia, fazendo de sua poética um campo minado de singularidades, visto que Ana C. não os utiliza no sentido e destinação comum que lhes são atribuídos.

Parte dos textos que compõe *Cenas de Abril* são compostos a partir dos chamados gêneros de intimidade – escrita que simula o efeito de uma relação/ conversação entre a voz do texto e uma possível interlocução, e que são, de algum modo, demonstrativos da ação e intimidade de um sujeito específico. Dessa forma, é comum nos depararmos com fragmentos de ideias, roteiros semanais, cartas, listas, diários, marcados com suas respectivas datas e mesclados à poemas.

A mescla entre o poético e o que, supostamente não o é, remete também às duas divisões, das quais Ana C. haveria traçado para sua produção; que ao final se cruzam como duas propostas, pautando-se em linhas que a poeta dizia serem constitutivas do seu modo de produção, “uma de índole mais “fácil” e direta e outra mais “torturada”, levando em conta a leitura que seus companheiros faziam de sua produção.” (MALUFE, 2009, p. 144). A índole fácil da poética de Ana C. atrela-se ao simples, onde a linguagem toma de si um “ritmo seco” que confere à poesia o estatuto do comunicável, ao entregar ao leitor uma informação, um dado. A torturada de “dicção nobre”, retorna à noção de labor poético, no sentido do trabalho estético, considerado pelos colegas de geração, em certa medida, como um exercício de hermetismo – algo de difícil acesso, menos óbvio: uma poesia que não se serve aos fins primeiros da linguagem, que é, por conseguinte, o de comunicar.

No cume do prático, de aparente despreensão, exercício do fácil, estaria (talvez) a escrita tomada no âmbito dos diários, como se apresenta o seguinte texto:

### **21 de fevereiro**

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular. Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo. Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não. Recebe o afeto que se encerra em meu peito. Me calço decidida onde os gatos fazem que me amam, juvenis, reais. Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno polegar, pegar na caixa, receber na frente. Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso. Belo belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem homem. As cenas mais belas do romance o autor não soube comentar. Não me deixa agora, fera. (CESAR, 2013, p. 36)

O texto acima, extraído de *Cenas de Abril*, situa bem essa linha de tensão entre o comunicável e o hermético, e a desmontagem dos gêneros de intimidade, da qual fala Annita Costa. É facilmente identificável em alguns textos que compõe o livro características de diário, ao menos naquilo que o qualifica enquanto gênero, como, por exemplo, a marcação por datas;

além do que que localiza os textos numa esfera onde a escrita se mostra como um exercício cotidiano.

No caso do diário, mesmo este sendo um gênero que admite maior liberdade na forma, como nos diz Blanchot, em *O livro por vir*, existe ainda a uma cláusula que faz com que sua escrita obedeça às datas, e ao compromisso do relato dos dias. Nesse sentido, “escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar” (BLANCHOT, 2013, p. 271).

Afora o compromisso com a vida, escrita cotidianamente, o diário íntimo deve ser fiel ao pacto de sinceridade, estabelecido às bordas da confissão, para com o interlocutor que recebe essa escrita, sendo necessário lançar mão do “superficial para não faltar com a sinceridade” (BLANCHOT, 2013, p. 271). Quando se trata desse tipo de texto, algo sempre será, ou está em vias de ser revelado, pois reside aí seu efeito de intimidade. No entanto, Ana C. faz deslizar esse efeito nos textos que assim se enunciam, desfaz esse pacto de sinceridade e a aparente superficialidade dos textos. Desse modo, o segredo enunciado no texto não passa de uma hesitação, para dar lugar ao páthos, ao corte, ao fluxo de uma poética consciente de que, assim como a pedra no caminho, o Eu, enquanto instância que se vale da literatura como campo de confissão, também é algo que se tira de campo.

Nessa perspectiva, é que lemos, por exemplo, o verso: “Não quero mais a fúria da verdade”, a primeira sentença do texto “21 de fevereiro” – expressão de uma ruptura, elo perdido entre a escrita de um diário e o pacto de verdade, que no caso de Ana C. são desfeitos ali mesmo no texto. Na sequência do que se apresentaria enquanto uma narrativa, vemos orações que são sobrepostas, funcionando no texto de forma independente, fragmentada e sem dar acesso a expectativa do desvelamento de um possível segredo.

A narratologia de um texto que já começa cansado da fúria da verdade segue em marcha de fluxo, no corte tão comum à poesia, abandonando então a intenção elocutória do desvendamento do segredo. Cada frase enuncia coisas distintas e só possuem sentido em si mesmas, ou em relação com o mundo – nas suas diversas referências cifradas, não produzindo assim, relações de encadeamento umas com as outras. Antes que o encadeamento se dê, acontece o corte e o ponto final dá o arremate, e dessa última costura, os enunciados entram sós, em uma cadeia de possíveis, entregando ao leitor não a chave de um segredo, mas a possibilidade de expansão dos significantes.

A fragmentação, o ritmo cortante e rápido retiram do texto a possibilidade de se estabelecer ali uma relação de confissão, o que, em certa medida faz com que a construção da

poética de Ana C., em comparação a proposta marginal soe como hermética, por não se doar inteiro ao leitor e exigir dele certa malícia, desconfiança. Na contramão disso, Silvina Lopes, em *Literatura, Defesa do atrito*, nos esclarece que essa “entrega” do texto, onde se opta pelo “fácil”, “claro”, acaba por coibir e afastar o leitor, no sentido de uma experiência real de leitura, visto que em um terreno onde tudo já está entregue e visível, não é possível tal experiência. A escrita de Ana C., talvez se apresentasse como hermética no contexto marginal, justamente por não entregar tudo ao leitor, exigindo dele um empenho, uma experiência com literatura – esse lugar onde não cabe o deciframento como objetivo maior no encontro.

O hermético na designação comum da palavra encerra em seu sentido algo que é de difícil compreensão, de acesso negado. No entanto, no dito “hermetismo” de Ana C., o que vemos não é uma passagem vedada ao leitor, pelo contrário: trata-se de uma poética que envolve aquele que lê, e este é também participante ativo na construção do texto. Quando se trata de poesia, de literatura, essa falta de compreensão imediata e produtiva no sentido de mercado, fornece uma série de equívocos quando se designa um texto como hermético. Nesse sentido, ressalva Silvina Lopes:

A designação “poesia hermética” encerra vários equívocos. Toda poesia é indecifrável, tanto quanto o é a experiência do ser único, insubstituível, em relação. Ao dizer-se, essa experiência sela-se como segredo, preserva-se como presença do não-revelado, do não-dito. Isso constitui a poesia como retirada do campo das trocas – o trabalho e, em geral, o da sobrevivência –, que é o campo da assimilação, aquele em que tudo se difunde por padrões universais, por contágio, por mimetismos diversos. Pretender ser compreendido nesse campo seria a negação da poesia. (LOPES, 2012, p. 24)

Escrever não é reproduzir um espelho do real e, no caso de poeta, a escrita não é nem mesmo produtiva – no sentido do consumo e do utilitário, por não dar a sua composição o peso de uma função. Nos textos em que se apresenta a partir do tom de confissão, a função implícita estaria ligada ao objetivo de comunicar um segredo – o que não acontece. Por esse motivo, como nos lembra Silvina, é que a poeta reafirma a poesia ao longo de toda sua obra, ao fazer do “tortuoso” sua condição para o poético.

Apesar de Ana C. revelar que o “fácil” também se configuraria como uma linha de escrita, arriscamos dizer que este não passa da superfície das luvas, fundado no modo de enunciação aparentemente simples que a poeta reivindica em seus textos. Tiradas as luvas, o que se tem de mais profundo é a pele, como nos remete o poeta Paul Valéry.

A palavra poética é o labirinto, um caminho tortuoso por consequência – tem outro peso e dá outras formas e medidas ao real, mesmo quando ela se apresenta próximo ao referente,

como é possível verificar nos textos de Ana Cristina. É sabido que a palavra poética não se trata de algo comum, de um uso comum da linguagem. Nos muitos atributos que Octávio Paz, em *El Arco y la Lira* confere à poesia, o ensaísta localiza a linguagem poética justamente nesse ponto onde ela é algo mais, algo que liberto da arbitrariedade que nos impõe a própria língua, traça no seio do poder que a envolve um circuito autônomo, um desvio próprio. É nesse sentido que Paz é muito feliz e certo na afirmação de que a poesia é “revolucionária por natureza”, um trabalho de “inspiração, respiração, exercício muscular” (PAZ, 1967, p. 03)<sup>21</sup>, um exercício capaz de criar o mundo, de revelá-lo, nas palavras do crítico.

A fala de Paz nos introduz a dois dados importantes a respeito da natureza do poético; o primeiro, se pauta justamente na sua condição revolucionária, sendo, pois, uma forma, como nos lembra Barthes, de trapacear com a língua, de se permitir ouvi-la fora do poder, no lugar mesmo onde esta é revolução, onde, por conseguinte, se efetua enquanto literatura<sup>22</sup>. O segundo ponto, ao qual nos remete Paz, coloca em relevo uma ação do corpo, onde a respiração e o exercício muscular exigem impostura do corpo, daquele que escreve e daquele que lê. A poesia se entrega à presença do corpo, em pausas e cortes, e solicita também a presença do outro, que se dispõe a experimentar a linguagem sem os fins práticos a que ela frequentemente se destina. Nessa óptica, é perante o signo do inútil que a poesia se instala, inútil pela ineficácia que exige o uso comum, e em responder as estruturas de poder que se exercem na língua. Destarte,

usando as palavras com outros fins que não os práticos, sendo um “inutensílio”... o poema põe em questão a utilidade dos outros textos e da própria linguagem. Afirmando coisas inverificáveis, irredutíveis a um referente, o poema questiona a verificabilidade e a referencialidade das mensagens que nos chegam cotidianamente. O poema em lembrar, imperiosamente, que tudo é linguagem, e que esta engana. Que a linguagem está o tempo todo fingindo-se de transparente, de prática e de unívoca, e nos enreda num comércio que nada tem de essencialmente verdadeiro e necessário (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.32).

A poesia não serve para nada, está firmada nela a sua inutilidade, sua inadequação à lógica funcional da linguagem; e é na insubordinação do “não servir” que reside sua sobrevivência, sua trapaça. Se a literatura se localiza no que tem de inútil, no ponto nevrálgico onde trapaceia, a possibilidade de abertura daquele que lê também deve estar consonante ao espaço do fora em que habita a linguagem poética. Nesse sentido entendemos também a importância da impostura

---

<sup>21</sup> “La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. [...] Inspiración, respiración, ejercicio muscular” (cf. *El arco y la Lira*. Pg. 03)

<sup>22</sup> Roland Barthes, em *Aula*

do corpo leitor. Desse modo, se faz valer a lição drummondiana, a que ele ensina em “a procura da poesia”<sup>23</sup>, de penetrar surdamente no reino das palavras, de ouvidos e de músculos dispostos a experiência com o texto, quando este escapa a frugalidade da superfície, para ganhar outros afetos.

O poema que abre o *Cenas de Abril*, nomeadamente, “Recuperação da adolescência”, talvez nos ofereça uma imagem do que é o poético – essa opção pelo difícil. A poesia de Ana Cristina é um desses casos, em que a linguagem solicita ouvidos surdos, outra impostura de corpo, já que à poesia sempre caberá a opção pelo difícil, visto que, como sublinha a poeta no referido poema, “é sempre mais difícil/ ancorar um navio no espaço.” (CESAR, 2013, p. 17).

A composição da poeta não se enuncia por meio do que a linguagem tem de comum, na sua função primeira de comunicar; não entrega o segredo insinuado, pessoal, e faz da superfície apenas um ponto de partida, já que “a profundidade exige a resolução de não manter o juramento que nos liga a nós mesmos e aos outros por meio de alguma verdade” (BLANCHOT, 2005, p.271). Dessa forma, se a poesia de Ana Cristina não se serve a esses fins tão comumente evocados pelos usos da linguagem, então, de que se faz ou se vale essa agitação “estranha” presente em sua composição? Quais são os possíveis nesse labirinto? Não é nossa pretensão responder a todas as questões que nos atravessam em relação à poesia de Ana Cristina, mas sim escamotear os possíveis que se dispõe a nós nesse encontro. Dentre eles, recorreremos então, ao primeiro: o movimento.

## **2.2 Arpejos – três movimentos de escrita (retirar a palavra do mundo, devolvê-la ao silêncio)**

A imagem do navio aparece de forma recorrente em *Cenas de Abril* e, junto a outros estratos que surgem no decorrer da leitura, integra e oferece uma forma de observar como se organiza o livro enquanto unidade que expressa um processo, já que, como veremos, a figura do navio compõe um movimento.

---

<sup>23</sup> O poema de Carlos Drummond aqui referido foi sublinhado do livro *A Rosa do Povo*, onde o poeta diz, na estrofe que se segue: “Penetra surdamente no reino das palavras/ Lá estão os poemas que esperam ser escritos./Estão paralisados, mas não há desespero,/há calma e frescura na superfície intata./Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário./Convive com teus poemas, antes de escrevê-los./Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam./Espera que cada um se realize e consume/com seu poder de palavra/e seu poder de silêncio./Não forces o poema a desprender-se do limbo./Não colhas no chão o poema que se perdeu./Não adules o poema. Aceita-o/como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada/no espaço.”

Na superfície do *Cenas*, é a temática da escrita, por excelência, que parece saltar aos olhos. O livro se apercebe e se ensaia onde está firmada uma certa constância e continuidade que se constitui no ato de escrever. Essa constância, evidentemente, não se apresenta de forma linear, mas a partir de modos e tons de enunciação distintos, que se bifurcam e desaguam em um único objetivo: *manter o motor contínuo da escrita*. É nesse sentido que a superfície vai se abrindo e dando espaço ao processo de formação de uma escrita tomada em si: escrita essencial, onde ao se retirar as peças, os excessos, a poesia seja o que resta, movimento que sobra, início de uma fenda que se abre. Nessa perspectiva, podemos dividir o livro sob três movimentos: um que indica um porvir da escrita, pela escrita; outro que envolve montagem e bifurcação do próprio exercício de escrever e se deixa antever nessa bifurcação; e finalmente, como terceiro movimento, o momento de ruptura em que nasce a poesia.

O primeiro movimento de escrita incide sobre as pequenas narrativas, que envolvidas nos relatos de ações cotidianas, são apresentadas perante a forma de guias e listas, marcados pelas passagens dos meses ou dias da semana, tal qual ocorre no diário ou uma “agenda”. Em certa medida, essas narrativas antecedem o diário e, ainda que indiquem características próximas ao gênero, (a escrita cotidiana, salva guarda do dia etc.) se distanciam do diário pelo seu modo próprio de enunciação e montagem. No diário, como pudemos vislumbrar, ainda que rapidamente, no primeiro capítulo, Ana C. lança mão de outros procedimentos em sua composição, que acabam por transformar a narrativa diarística, diária, em algo já próximo do poético, no ponto onde se observa certa ruptura do gênero e expansão do significante. Já nos guias semanais, organizados tal qual agenda ou lembretes, essa ruptura da linguagem comum, para que o poético irrompa no texto, se dá de forma gradual. Vejamos:

#### **guia semanal de ideias**

##### **Segunda**

Não achei a Távora mas vi o King Kong na pracinha. Análise. Leu-se e comentou-se que o regime não vai cair. Clímax alencariano das Duas Vidas.

##### **Terça**

Parque Lage com Patinho. Yoga. Sopa chez avó. Dia do Glauber. Traduzi 5 p de masturbação até encher o saco.

##### **Quarta**

Fingi que não era aniversário. Almoço em família. Saidinhas à tarde com e sem Tutu. Não me aclamaram no colégio como se esperava. Saí deixando pistas com a psicóloga.

##### **Quinta**

Passei para os alunos redação com narrador sarcástico. Último capítulo de Duas Vidas. Encontro PQ na portaria e vamos ao chinês. Conversa de cerca-lourenço, para inglês não ver.

##### **Sexta**

Bebericamos depois do filme polonês. Quarto recendendo a chulé e sutiã. Guardados. Voltei no aperto, mas tão mole.

**Sábado**

Cartas de Paris. Disfarcei-me de nariz para enganar PQ. Casas da Banha. Cheguei cedo, parei em frente à banca das panelas.

**Domingo**

Lauto café à beira-mar. Mímicas no ônibus. Emoção exagerada, demais, imotivada. Dildo ligou, pobre. Darei bola? Anoto no diário versinhos de Álvares de Azevedo. Eu morro, eu morro, leviana sem dó, por que mentias. Meu desejo? Era ser... Boiar (como um cadáver) na existência! Mas como sou chorão, deixai que gema. Penso em presentinhos, novos desmentidos, novos ricos beijos, sonatilhas. Continuo melada por dentro (CESAR, 2013, p. 38).

Neste texto, especificamente, o que marca o deslocamento de tempo firmado no cotidiano é a passagem da semana, dado anunciado já no título “guia semanal de ideias”. O Guia não se apresenta como uma narrativa naquilo que tem de continuísmo em sua construção, seja na ordem de sucessão dos acontecimentos ou no que os atrele a um mesmo feixe da significância. O que amarra as ações é apenas a sucessividade, o ritmo do tempo, sua passagem enquanto presente e no presente. A montagem do texto consiste em uma listagem rápida de ações que poderíamos pensar estar na esteira de uma configuração de possíveis: ideias para um porvir. No título é esboçada essa intenção de transformar tais passagens em “ideias” para algo, dessa forma revela-se também o intuito de, ao escrever as ações decorrentes dos dias, escrevê-las também, como nos lembra Blanchot (2005), para salvá-las do silêncio, do esquecimento. Nesse sentido, ao confiar tal salvação à escrita, admite-se a alteração dos dias por ela.

Diferente dos diários, onde o fluxo de ação é mais intenso e mais cortado, o “guia” apresenta frases mais fechadas. Não há nele, inicialmente, o vago, o silêncio, o não-dito, como nos textos que se apresentam propriamente como diários ou sobre essa intenção. O que há são ações que se anunciam e se fecham, para que outro dado se anuncie e se feche no texto, e assim, o movimento de passagem do tempo continua sem interrupções. No entanto, esse efeito e esse continuísmo do tempo firmado nos atos é rompido e logo a “semana” acaba. O bloco de texto referente ao “Domingo” é onde o corte começa a se operacionalizar, onde o modo de enunciação se bifurca, dando maior mobilidade ao sentido das frases enunciadas. Assim, o que anteriormente se passava no âmbito de uma “‘comunicação’ viva, [...] é já da ordem da deslocação de sentido.” (LOPES, 2012, p. 19).

O “domingo” se inicia como os demais dias da semana, com frases listadas, “Lauto café à beira-mar. Mímicas no ônibus.” em ações rápidas, até que, a partir do verso “Emoção exagerada, demais, imotivada. Dildo ligou, pobre.” todo o *modus operandi* do texto, em comparação com os demais blocos, se altera, até chegar ao ponto em que outra voz atravessa a

fala e altera a cadência temporal que até então se dava, lacerando os sentidos que o texto enquanto unidade comunicativa produzia.

A voz que atravessa a “emoção exagerada” é, aparentemente, a do poeta Álvares de Azevedo<sup>24</sup>, de quem são os versos: “Eu morro, eu morro, leviana sem dó, por que mentias”. Os versos soltos, sem possuir quaisquer tipo de marcação que os delimite enquanto a voz do outro, cria buracos na superfície comunicativa do texto. A partir desse dado, a sequência de ações deixa de ser o princípio organizador, e a mudança de tom se mistura com ao que vem a seguir: “Meu desejo? Era ser... Boiar (como um cadáver) na existência! Mas como sou chorão, deixai que gema.” não permitindo ao leitor saber onde começa e termina a voz do poeta citado, já que o resto do texto participa e se integra ao tom da poesia.

A partir dessa “interferência”, o texto procede pela via do esburacamento dos sentidos, apresentando, assim como os diários, frases que parecem nascer pelo meio, ou que agregam mais sentidos do que aqueles utilizados na comunicação usual. Desse modo, entre o silêncio e o excesso, entre uma ação e outra, o texto cava seu próprio sentido, e finaliza liquefeito: “continuo melada por dentro”.

O “Guia”, com ares de caderno terapêutico, vai ao longo do tempo em que se enuncia, traçando seu primeiro movimento de escrita no livro que, como vimos, corre junto ao deslocamento dos sentidos e em certa interrupção do tempo. O “domingo” passa a ser uma deriva do tempo em comparação aos dias que o antecedem, pois é a partir dele que o logro da linguagem se esboça e as ações passam a não importar no contexto da semana, mas sim o esboço da escrita que se encena para o porvir: pressuposto do que chamamos de “segundo movimento” do livro.

O segundo movimento se insinua nos diários que, como vimos brevemente, são propostos já na diluição daquilo que os delimitaria enquanto gênero. No entanto, não pretendemos alongar essa discussão, ainda que, ocasionalmente, tenhamos que retomar esse ponto visando atender a possíveis exigências de conversações que aqui se ensejem. O que de fato nos interessa, ao tratá-lo enquanto movimento de escrita, é vislumbrar como este movimento nos diários se constitui. De qualquer forma, é preciso reconhecer que a construção do diário corre consonante a proposta estrutural dos “guias semanais”, ao também levar em consideração um envolvimento cotidiano com a escrita. Apesar de correr de maneira consonante, parece ser mais que perceptível que ambos os processos são realizados por procedimentos de montagens bem distintos. Os diários, a despeito do “guia” não se organizam em torno de um tempo sequencial, de passagem

---

<sup>24</sup> O poema referido por Ana C. no “Guia”, a partir dos versos “Eu morro, eu morro, leviana sem dó, por que mentias.” É nomeado “Porque mentias?” de Álvares de Azevedo.

cronológica; os fragmentos que assim se organizam (como narrativas diarísticas), têm outro tipo de marcação temporal, conforme se pode observar nos seguintes fragmentos:

### **18 de fevereiro**

Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O irremovível trabalho da redação técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem! (CESAR, 2013, p. 33)

### **19 de abril**

Era noite e uma luva de angústia me afagava o pescoço. Composições escolares rodopiavam, todas as que eu lera e escrevera e ainda uma multidão herdada de mamãe. (CESAR, 2013, p. 34)

### **16 de junho**

Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada. [...] (CESAR, 2013, p. 35)

### **meia-noite. 16 de junho**

Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora. Daqui do meio sinto a cara afogueada, mão gelada, ardor dentro do gogó. (CESAR, 2013, p. 37)

Os dias, os meses, enquanto marcações que aparecem nos textos, não seguem uma ordem e são integrados ao livro de forma fragmentada, deslocados da sequencialidade temporal, mas, ainda assim, “o diário enraíza o movimento de escrever no tempo” (BLANCHOT, 2011, p. 20). É no sentido do movimento, tanto do tempo, quanto do exercício da escrita, que os fragmentos em *Cenas de Abril* se apresentam e deixam registrado o momento que antecede a “metamorfose perigosa” (BLANCHOT, 2011, p. 20) a que está exposta o escritor, no instante em que a palavra ganha como afeto o silêncio, e a linguagem ordinária dá lugar à fala poética<sup>25</sup>. Os diários integram, assim como os “guias”, o movimento do contínuo da escrita, com o adendo de que esse “contínuo” se dá de forma mais explícita nos diários, deixando que o ato fique exposto à intenção que é a de se ter a escrita no âmbito de um exercício que se desdobra na contiguidade

<sup>25</sup> Utilizamos os termos: “fala bruta” e “fala poética”, ou “essencial”, a partir de Maurice Blanchot, nomeadamente em *O espaço literário* (2011). A fala em estado bruto relaciona-se ao poder da linguagem em representar o mundo, descrevê-lo, relacionada à “linguagem ordinária”. A Fala Bruta, se avizinharia também com a língua utilizada para fins práticos, comerciais, que a colocam no lugar da utilidade. Já a Fala Poética, a qual se refere o autor, não se presta a mesma mecânica da representação, seja do sujeito ou do mundo, tornando-se fala de ninguém, com os fins voltados pra si mesma. Nesse sentido, as relações com as palavras não buscam referências no mundo ou no Eu, mas num universo próprio “... cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo.” (Cf. BLANCHOT, 2011, p. 35)

do tempo e que se enuncia no próprio ato de escrever. É nesse sentido que, a temática da escrita e certa intenção literária são expostas, a partir do dado de que há alguém que escreve e confessa o ato e faz dele alvo do incessante e literalmente expresso.

Nos fragmentos expostos, o diário, na concepção deste que escreve, possui um “ritmo seco”, associado a uma exigência, estando em oposição a uma “dicção nobre”, esta última tendo o sentido encarnado diretamente no corte onde a linguagem seca/comunicativa passa à palavra poética. No entanto, é no ritmo seco, comunicativo, que a dicção nobre pode se esboçar, uma vez que voltar “às letras” se torna a visão de uma catástrofe. O diário acontece, sem dúvida, quando a escrita torna-se impossível e, paradoxalmente, quando é vedada a passagem às “letras que doem”, sendo nesse momento que se escreve. Nesse viés, sua elaboração se configura como um ensaio para o ato último, próprio da escrita, pois a negação da escrita, de natureza seca e comunicativa, é o que permitirá o salto, que se constitui como a afirmação, nascimento ou criação do poema que, como tal, se compõe enquanto espaço neutro e último movimento em *Cenas de Abril*.

O poema em *Cenas de abril* anuncia essa construção de um espaço neutro, (como veremos adiante) mas esse espaço já dá seus primeiros sinais de elaboração no “guia semanal”, onde a escrita se torna alvo do movimento incessante, perdendo, a partir desse elemento, o elo que liga a palavra ao Eu. Ao romper esse elo, nos diz Blanchot, a palavra é retirada do curso do mundo, desinvestida “do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo.” (BLANCHOT, 2011, p. 17).

Esse exercício de ruptura, entre a palavra e o Eu, retira da palavra sua fala bruta, ao desapossá-la do poder de representar o exterior ou o sujeito que escreve, dado que verificamos ser algo inerente ao poético, no sentido da fala poética. Tal movimento começa e se intensifica desde a profusão de ações propostas no “guia semanal”, passando pelo fluxo de escrita incessante do diário, até chegar ao ponto onde a palavra encarna a imagem do silêncio, do essencial – do ponto preciso onde o que se escuta é apenas a fala poética.

Como se pôde observar, até esse momento, parece que uma boa maneira de compreender e pensar o processo de escrita em *Cenas de Abril*, seria levando em consideração as anotações, experiências com a escrita, desenvolvidos por Ana C., presentes no “guia semanal” ou nos diários, que se apresentam em três movimentos: o primeiro centrado na escrita que se “enraíza no tempo”, que se desenvolve nele a partir de marcações cronológicas, e que indicam, ainda, um porvir de algo, no momento em que se ensaiam como ideias, é caso presente no “guia”; o segundo movimento dos diários, que encarnam a escrita enquanto tema e intensifica o exercício, fazendo dele algo incessante, que mesmo que firmados no tempo, desmontam a

perspectiva cronológica, ao colocar em funcionamento, no livro, fragmentos que não seguem uma ordem sequencial. De todo modo, tanto no Guia, quanto no diário, a linguagem parece sofrer deslocamentos que aos poucos vai diluindo o que há nela de fala bruta, dando abertura para que a fala poética comece a se compor enquanto movimento seguinte, se efetuando no e como poema.

A passagem para o poema, em *Cenas de Abril*, acontece a partir da imagem do navio. Essa imagem aparece em quatro poemas do livro: no poema de abertura, com a inscrição, “Recuperação da adolescência”, e em mais três poemas que se organizam no livro de forma sequencial e levam por título: “último adeus I”, II e III.

O poema, como último movimento expresso no livro, tem sua potência no significante da imagem que propõe. Diferente dos outros textos apresentados, e de seus respectivos modos de movimento, acreditamos que o poema encarna ainda um outro tipo de tempo<sup>26</sup>, por não se limitar ou não se enraizar em um regime de tempo cronológico, expresso na passagem dos calendários, dos dias ou meses, nem traçar um elo onde caiba, ainda que como efeito, a existência de um Eu.

O poema parece operar, com efeito, no ponto onde essa cadeia de significantes que se encontra não apenas atrelada ao tempo compreendido em sua passagem, mas onde os significantes entram numa verdadeira deriva temporal, onde o Eu nele expresso se dissolve ou se vê inteiramente rachado, em favor do ritmo, da imagem, e do movimento da linguagem que o compõe. A construção poética, bem entendido, desagrega as estruturas do tempo, do Eu, da fala bruta, pois tira a palavra do curso do mundo, a devolve ao próprio silêncio, ao neutro, retorna ao tempo que se define pela sua ausência, nesse espaço, “onde nada se conclui, é elevada

---

<sup>26</sup> Ao falarmos que no poema um limite é exercido ao ponto de fazer com que as estruturas do Eu e do tempo tomado em sua passagem (Cronos) sejam “atacadas”, estamos diretamente relacionando tais categorias ao que Gilles Deleuze chama de bom senso, senso comum. Nessa perspectiva, o bom senso torna-se responsável pelo reconhecimento de tais estruturas no texto, pois ele opera na via da reconhecimento, desse modo, “o senso comum identifica, reconhece, não menos quanto o bom senso prevê. Subjetivamente, o senso comum subsume faculdades diversas da alma ou órgãos diferenciados do corpo e os refere a uma unidade capaz de dizer Eu. [sic] A linguagem não parece possível fora de um tal sujeito que se exprime ou se manifesta nela e que diz o que ele faz.” [cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. 1969. pg. 80] Consideramos, juntos às vozes que nos cercam, que no poema essa reconhecimento é inviabilizada, porque ele opera no limite da linguagem, no lugar onde a palavra deixa de responder ao mundo no sentido comum, em uma via única, onde o sentido caminha não em direção ao Uno, como o bom senso prevê, mas sim ao múltiplo, ao tempo considerado na sua multiplicidade de movimento. O tempo considerado em sua multiplicidade não é apostado a Cronos, mas oferece outras (múltiplas) direções. A esse respeito, temos no trabalho de Peter Pál Pelbart em *O tempo não-reconciliado*, uma discussão mais abrangente a respeito do tema, já que esta é uma discussão longa e não pretendemos desenvolvê-la por hora. O autor, a partir de uma leitura deleuzeana do Tempo propõe em um momento do seu texto, vislumbrar o tempo a partir do paradoxo. Ao contrário do bom senso que admite o sentido na sua unicidade, onde possa ser codificado e identificado, o paradoxo admite “múltiplos sentidos simultaneamente” (PELBART, 2004, p. 65), o tempo na lógica paradoxal funcionaria de forma disjuntiva a Cronos, pois operaria não a sua passagem localizada, mas entraria em um regime ilimitado operado por Aion, que é, por conseguinte, o tempo do Acontecimento.

à afirmação única, fulminante, do começo.” (BLANCHOT, 2011, p. 36). É sob essa prerrogativa que a imagem do navio aparece encarnando em si o espaço poético, onde a ruptura ensaiada nos demais movimentos do livro é levada às últimas consequências.

Na medida em que Ana Cristina produz buracos, frestas, falhas ou fendas na superfície dos textos que se apresentam de alguma forma a partir do crivo da linguagem cotidiana, seja através de desvios firmados no movimento de escrita, seja na deriva que a dicção poética atinge nos textos mais despretensiosos, o fato é que no seio dessas operações, a linguagem só encontra seu limite no poema. O limite aqui não reflete o intransponível de uma barreira, mas, sim, uma expansão da palavra, onde “a poesia [seria vista] como potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica.” (BLANCHOT, 2011, p. 35). A palavra, no poema, seria o equivalente ao abandono do tempo comum – tempo que mede passagens, tempo dentro dos eixos. A palavra poética corresponderia a uma força do tempo vazio, fora dos eixos, desvincilhado da marcação numérica, cardinal, pura fo

rma neutra, que conduziria o sujeito uno a sua dissolução, implodindo com a primeira pessoa do singular com base no Eu. Nesse sentido, a palavra elevada ao seu limite se afiança em múltiplas relações, consumidas, revolvidas em visões e audições, sendo, assim, que ouvimos o “último adeus I”:

#### **último adeus I**

Os navios fazem figuras no ar  
 escapam a cores – faunos.  
 Os corpos dos bombeiros bailam  
 nos brilhos dos meus pés  
 Do cais mordo  
 impaciente  
 a mão imersa  
 nos faróis.

(CESAR, 2013, p. 29)

“Último adeus” se apresenta como o primeiro de uma série de três poemas que, dispostos em sequência, com o mesmo título, são enumerados em I, II e III, têm em seu núcleo um movimento próprio, quando lidos de modo integrado. Essa série compõe o terceiro movimento no livro, o último movimento que se dá quando a linguagem alcança o seu limite, quando acessa o universo potente das palavras. Nessa perspectiva, a imagem é uma das tantas potências que se alcança nesse exercício limítrofe, sendo por ela, no poema, que o “Navio” faz vista.

A imagem do navio enquanto o último movimento de escrita, residindo nela a dinâmica própria de criação da poesia, enquanto ponto de partida na condição de catalisador de visões audições, estados capazes de atestar um modo de captura das forças que escapam a um sujeito, um Eu, mesmo a um corpo, marcados pelos processos de codificação e subjetivação, onde, por mais raro que possa parecer, há sempre alguém que, na sua singularidade, na esfera da mais pura singularidade, é capaz de enxergar, de enunciar e espreitar a visão e a audição com “a impaciência das mãos sob os faróis”. Esse alguém entrega ao leitor o vislumbre da imagem, a partir de um movimento que denuncia a presença do corpo e perfaz com o olho o desenho dessas figuras portentosas, que “escapam a cores – faunos.”. Nesse sentido, a imagem é dada, como sublinha Blanchot, “por um contato a distância”, mas o que ela opera no poema, opera por fascínio, que já é sendo a “paixão da imagem” (BLANCHOT, 2011, p. 11). Ao escrever, já dispomos de uma “linguagem sob fascínio e, por ela, permanecemos em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura [...]” (BLANCHOT. 2011 p. 26). O fascínio da linguagem é, portanto, também o seu limite.

No poema seguinte, o movimento do fascínio da imagem acha sua continuação, e movente, o Navio desatraca.

### **último adeus II**

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

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

(CESAR, 2013, p. 30).

O navio, no poema II, sugere um continuísmo de ato, em referência ao primeiro: o “fazer figuras no ar” indicaria estagnação do objeto, passibilidade de reconhecimento, o que em seguida, como vimos, dá lugar a outros fulgores. A figura do “Navio”, enquanto dinâmica da criação poética, responde aos movimentos de escrita que o “desatracar” permite, a partir de sua efetivação ou seu deslocamento.

Quando dizemos que a imagem sugere ou deixa ver a dinâmica do ato de criação no poema, não a estamos propondo enquanto uma metáfora que dê conta da leitura, trata-se de algo de natureza distinta. Ao efetuarmos a leitura do signo-imagem “Navio”, o compreendemos no lugar onde ele está sob fascínio, onde se insurge como objeto que força pensar e criar, sendo, nesse sentido, o que também exerce um poder sobre o pensamento enquanto faculdade. No primeiro encontro com o objeto-imagem, portanto, há o reconhecimento, ou o que Blanchot afirma ser a “distância”, o modo como o dado se entrega à imagem. O primeiro contato que entrega a imagem como dado daria lugar ao fascínio, com afirma Blanchot: “quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade mas ao meio indeterminado da fascinação” (BLANCHOT, 2011, p. 24).

Dispor a imagem sob fascínio não é colocá-la no lugar do irreal, mas consiste no olhar que não prende a figura ao real e aos sentidos tais como são agregados no território do senso comum, por tratar-se antes de algo que afeta e possui natureza infinita: uma vez que “é a relação que o olhar mantém, relação intrinsecamente neutra e impessoal” (BLANCHOT, 2011, p. 25), que se encontra em jogo aqui. O fascínio é o ponto onde o Eu se desvincula da palavra, pois antes, o que assegurava sua existência, era sua relação com a imagem no mundo. Nessa perspectiva, a imagem que começa no poema I é um lampejo e mantém o mesmo tom, só que imersa ainda no que seria um porvir da imagem, figurado nos acontecimentos e possíveis que ela movimenta diante da profundidade daquele que a enxerga: “desastre sobre a terra” /lições que<sup>27</sup> levantam voo e partem/pânicos debruçados na amurada/alguém na *deck chair* que folheia poemas: possíveis, determinados pelo deslocamento da imagem sob o olhar.

No poema III, a imagem do “Navio”, literalmente expressa, evanesce, mas tem sua força de presença no movimento que permanece no texto, o da escrita, da criação. Nesse sentido, em face da ausência-presença da imagem, recorremos novamente a Blanchot (2011), quando ele nos lembra que compete também ao domínio das palavras, o poder de fazer desaparecer coisas, ao mesmo tempo em que inaugura seu aparecimento – o que nesse caso, se configura no movimento de elisão da imagem, face ao movimento de criação que permanece.

### último adeus III

<sup>27</sup> Quando o *eu-lírico* observa que após o deslocamento do navio, as lições levantariam voo, no sentido de evasão, sugere então sua presença e o seu abandono. A partir desse verso poderíamos em uma leitura possível associar tais lições, às “lições poéticas” que a autora enuncia em um dos primeiros poemas do *Cenas de Abril*, de nome: “primeira lição” onde a poeta apresenta basicamente uma exposição acerca dos gêneros poéticos, enunciados na intenção de, quem sabe, demonstrar que a lição, a primeira que se aprende sobre poesia foi aprendida, mas quando o movimento de escrita aquece-se no exercício de outros possíveis: as lições levantam voo.

Tenho escrito longamente sobre este assunto  
 Aizita traz o chá  
 Bebericamos na varanda  
 Nenhum descontrole na tarde  
 Intervalo para as folhas caindo da árvore em frente  
 que nos entra pela janela  
 Não precisamos nos dizer nada  
 O parapeito vaza outra indicação  
 Seca do presente  
 Ouvimos:  
 outra indicação seca do presente  
 Aizita vai ver na folhinha  
 pendurada no prego da cozinha  
 Acaba o chá  
 Acaba a colher de chá  
 Longamente  
 Eu também, bem, tenho escrito  
 (CESAR, 2013, p. 31).

O movimento a que nos referimos envolto nas suas variadas formas de na língua firmar sua presença e permanência é algo que atravessa todo o livro, já que nele o que se sustenta é o deslocamento constante da escrita, conforme vimos tecer. Ao contrário do que se poderia pensar, o movimento não fecha nada, pois ampara-se em duas direções que atuam concomitantemente, uma onde é possível observar certo continuísmo e, a partir disso, afirmar algo: escreve-se e tudo então se ordena para esse centro; noutra via, onde o próprio movimento de escrever é atravessado por fluxos, derivas.

O fluxo atravessa as imagens, passagens, possíveis, tempos – que inauguram no centro disso, que é a escrita, um acontecimento qualquer que lhe revela a vida, não na ordem pessoal, presa ao mundo, mas uma vida anunciada pela palavra aberta à multiplicidade do devir. Essa palavra aberta, naquilo que nela tem de “essencial” disposta num reino regido pelo “fascínio” a separa do mundo, pois a destitui do poder de representá-lo. Nesse sentido, na impossibilidade de representar o mundo, outras instâncias se veem abaladas, sendo o Eu uma delas.

Vimos, até o momento, se esboçar, ao longo dessa discussão, que no espaço de composição que se constrói a partir dos movimentos de escrita apresentados pela poética de Ana C. o Eu, e o tempo parecem sofrer pequenos “ataques”, que desapossam a palavra de afirmá-los enquanto instâncias fixas ou dados que se afiançariam por informações externas, como por exemplo, a conhecida associação do escrito ao autor/ ou objeto do mundo que, enunciado, afiançaria sua existência.

Esse Eu encontra seu ponto de declínio nos primeiros movimentos dos textos, (Guia e diários) quando desmonta a expectativa desse tipo de enunciação, uma vez que, aquilo que o

condicionaria não é enunciado. Todavia, é no poema, no fascínio da imagem, que efetivamente o Eu encontra seu abismo, enquanto representação de um sujeito, pois o poema deixa de representar o mundo, para expressá-lo enquanto ato de criação. Por outro lado, o poeta acompanha o seu próprio renascimento no e com o poema, já que ele não preexiste a sua própria criação, como salienta Silvina Lopes: “esse nascimento ocorre pelo fascínio da imagem, pela colocação do exterior enquanto imagem separada e ao mesmo tempo polo de atração. Se a imagem do exterior é a condição do <<Eu>>, o fascínio da imagem é a sua morte” (LOPES, 2005, p. 22).

Quando na elisão da imagem no poema III, o fascínio permanece, e o primeiro verso “tenho escrito longamente sobre esse assunto”, nessa perspectiva, não revela um Eu em relação ao mundo, mas inaugura um acontecimento, e uma “pluralidade de forças”<sup>28</sup> inapreensíveis passa pelo ato quando ele se enuncia. Os atos que seguem a afirmação “tenho escrito” são referidos a ações que veem seus desdobramentos no presente, além de, constantemente, se referirem a esse índice temporal: “Aizita traz o chá/ Bebericamos na varanda/Nenhum descontrola na tarde/Intervalo para as folhas caindo da árvore em frente/que nos entra pela janela/Não precisamos nos dizer nada/O parapeito vaza outra indicação/Seca do presente/Ouvimos:/outra indicação seca do presente/Aizita vai ver na folhinha/pendurada no prego da cozinha/Acaba o chá/Acaba a colher de chá”.

Nesse último poema o tempo está em relevo, principalmente desenhado perante a forma do presente, expresso no uso dos verbos, e no movimento sucessivo que efetua. No entanto, há outro tempo que atravessa o presente, e não é mais de ordem cronológica, é uma deriva, um esvaziamento que firma-se no primeiro e último verso que trazem um acontecimento: tenho escrito. Mesmo que esse esvaziamento do tempo se apresente a nós de forma mais clara nesse último movimento, onde a linguagem está sob fascínio, ao longo de toda composição, e na parte que vimos aqui, Ana C., ao esburacar a fala cotidiana e os gêneros textuais faz funcionar duas lógicas de tempo que se efetua de forma mais sistemática nos poemas: um tempo paradoxal<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Essa expressão é muito comum à literatura nietzscheana, e também ao vocabulário deleuzeano, mas tem seu uso aqui, vinculado à fala de Silvina Rodrigues Lopes.

<sup>29</sup> O tempo paradoxal indica uma fratura na ordem de Cronos, pois faz funcionar no mesmo sentido duas lógicas do tempo. Cronos compreende o tempo físico de sucessão e tem no presente um “círculo inteiro”, que engloba a ele o passado e o futuro; é o tempo da organização, da passagem, da forma, do bom-senso e senso-comum. Já Aion noutra lógica configura-se como o tempo dos devires, é “um presente pleno que se espalha e que compreende o futuro e o passado”. Quando no plano poético evidencia-se um aspecto partido do Eu, no instante em que se perde a liga que uniria o texto ao sujeito, o tempo também passa a funcionar num sentido que corresponda a essa fratura, visto que o paradoxo destrói a univocidade do sentido, desagrega a fixidez das formas, e das identidades. Nessa perspectiva, a poética de Ana C. ao propor um movimento que arranca do sujeito a possibilidade de ser figurado na poesia, inaugura também uma outra lógica do tempo, visto perante o que lhe é paradoxal, e o que impossibilita a fixidez, para compor-se em abertura infinita junto ao que a escrita revela.

O retirar a palavra do mundo, e devolvê-la ao silêncio é o movimento que a poesia de Ana Cristina envolve, e nesse movimento, os índices que dele surgem passam a funcionar desvinculados do Eu, ou do tempo compreendido apenas por aquilo que mede e contabiliza. É no movimento que se revela um corpo dado ao acontecimento, sem índices que o definam, visto que assim como a palavra, o corpo localiza-se aberto ao devir e à multiplicidade que a fala poética anuncia.

**III****A LESMA QUANDO PASSA DEIXA UM RASTRO**

*(terceiro movimento – o corpo)*

### 3.1 Atenção: o *bliss* que te amassa a cabeça é moeda falsa

Agora, imediatamente, é aqui que começa o primeiro sinal do corpo que sobe. Aqui troco de mão e começo a ordenar o caos.

Ana C.

Há algo de incessante e irrefreável na poesia de Ana C., o corpo. Quando se tira tudo que se pode na leitura e se sonda de perto o verso, é ainda ele que sobra, como resto; ou como as ruínas de uma casa, os escombros de uma parede, que é limada, esmerilada e destruída com a força das coisas que a atravessa e que permite que a parede só exista enquanto sombra de algo que demuda. Olhar o que resta da casa é admitir que ali existe uma casa, é vislumbrar ainda certa presença: o rastro de algo que se constitui em pleno movimento. Assim se apresenta o corpo, no escopo de um abalo e de uma vibração constantes.

Ao longo da construção de uma poética, Ana Cristina nos deixa esse rastro – que se atualiza no momento em que nos é dada a chance do contato. E daí, está posto o convite à participação na violência aberta que é a obra<sup>30</sup>. O corpo que a poesia ergue torna-se passível de olhar não com a clareza de olhos subordináveis ao visível, já que subtrai-se de seu movimento toda possibilidade de representação. No lugar que ensaia para si, “o olhar o corpo” compreende-se com o mesmo torpor erigido nos escombros, que se seguem também ao corpo-leitor, deste que sonda e que morre junto ao espaço desconhecido que o livro eleva.

O desconhecido, sua irremediabilidade firma-se na inconstância das coisas, em que toda forma se esboça e desaparece para fazer ver outras entradas e camadas de sentido. É nesse contexto que o encontro com uma poética como a de Ana Cristina é, como nos lembra Deleuze e Guattari (1992), um movimento que traça suas linhas sob o caos. Ao leitor, é disposto um território sinuoso, cheio de buracos, entaves, linhas que se atravessam, espaços que se diluem nos muitos caminhos que a poesia apresenta; e que acabam por não permitir que se incorra no risco de uma leitura inocente ou castradora, sendo necessária, como nos alerta a poeta, certa iniciação em poesia (CESAR, 1999), já que ambos, o caos e a poesia, compartilham do mesmo corpo de ideia: são movidos por uma questão de velocidade, que faz com que as coisas apareçam e desapareçam sobre a realidade de um plano.

---

<sup>30</sup> cf. BLANCHOT, 2011, p. 197

Iniciar-se em poesia, à primeira vista, pode soar como um pedido pretensioso. No entanto, não se confunde essa empreitada com a simples necessidade de se ter lido todos os cânones ou coleções gigantescas de grandes autores. Esse conhecimento é de outra ordem: da ordem do corpo e das nuances sutis que se apresentam nos encontros. Nesse sentido, há de se abandonar o olhar perscrutador de verdades quando em contato com o texto literário, para admiti-lo, como uma construção movediça, que se cerca de vozes, referências, intertextualidades, e que permite ao leitor, quando em contato com o texto poético, entregar-se ao prazer de ler e aos possíveis da leitura, aos novos signos e enunciados que surgem a partir dos agenciamentos que os envolvem – a ele, leitor, e texto.

(...) há, em um agenciamento, como que duas faces, ou menos, duas cabeças. Estados de coisas, estados de corpos (os corpos se penetram, se misturam, se transmitem afeto); mas também enunciados, regimes de enunciados: os signos se organizam de uma nova maneira, novas formulações aparecem, um novo estilo para novos gestos. (DELEUZE; PARNET. 1998, p. 84)

A partir do encontro entre os corpos, novos agenciamentos são produzidos e o modo de um corpo se altera frente a outro, o que permite que surjam outros signos e enunciados sobre um plano que pode se mostrar, à primeira vista, desequilibrado, caótico, ininteligível, visto que entre um corpo e outro se suspende apenas uma ideia inadequada, no sentido que nos diz Espinosa. Essas ideias se formam como “imagens das coisas, afecções do corpo cujas ideias representam os corpos exteriores como se estivessem presentes” (DELEUZE, s/a, p. 49)<sup>31</sup>. As imagens são, antes, um apelo ao movimento – configurado nas mudanças que se sucedem aos modos. Esta passagem, imagens das coisas ou o movimento do corpo em face de outro, é o primeiro dado de que o texto poético desperta, sobre nós, afecções; e a partir daí intuimos a impossibilidade de se sair ileso daquilo que se dispõe no encontro. Nessa perspectiva:

Cada indivíduo, alma e corpo, possui uma infinidade de partes que lhe pertencem sob uma certa relação mais ou menos composta. Cada indivíduo, também, é composto de indivíduos de ordem inferior, e entra na composição de indivíduos de ordem superior. Todos os indivíduos estão na Natureza como sobre um plano de consistência cuja figura inteira eles formam, variável a cada momento. Eles se afetam uns aos outros, à medida que a relação que constitui cada um forma um grau de potência, um poder de ser afetado. Tudo é apenas encontro no universo, bom ou mau encontro (DELEUZE; PARNET. 1998 p. 73).

A ideia de Afecção não se confunde com Afecto. Por afecção, Deleuze, a partir da leitura de Espinosa, compreende aquilo que acontece ao modo (corpo), suas modificações, que se

---

<sup>31</sup> Cf. DELEUZE. *Espinoza e os Signos*

configuram, primeiramente, como “imagens ou traços corporais”; “e as suas **ideias** envolvem simultaneamente a natureza do corpo afectado e a do corpo exterior afectante” (DELEUZE, s/a, p. 49). Poderíamos dizer que a uma afecção se segue um reconhecimento de que uma coisa afeta a outra. A afecção é, antes de tudo, uma paixão. As paixões, nessa perspectiva, podem ser alegres ou tristes, envolver maior ou menor perfeição de um estado a outro. Desse modo,

As afecções-imagens ou ideias formam um certo estado (constituto) do corpo e do espírito afectados, que implica mais ou menos perfeição que o estado precedente. Dum estado a outro, duma imagem ou ideia a outra, há portanto transições, passagens vividas, durações pelas quais passamos a uma perfeição maior ou menor. (DELEUZE, s/a, p, 50)

As afecções indicam estados, passagens, o reconhecimento de que no encontro se sucede uma modificação qualquer entre os corpos, da ordem dos afectos. As transições revelam ainda uma natureza das afecções, que, a despeito de um afeto, é de natureza passiva.

Assim, o encontro-leitura suscita o aparecimento de novos signos no contato mediado entre o leitor e o livro. Esse signo, que se compreende enquanto novo, afetante do corpo leitor, é o próprio dado de que no texto poético existe também a presença de um corpo. Essa presença deflagrada, em primeira instância, aparece como uma imagem, uma ideia inadequada, uma afecção. Dessa forma, aquilo que se entende por afecção nos leva a considerar que, entre um corpo e outro, suspende-se um reconhecimento de algo. No caso da poética de Ana C., consideramos que esse reconhecimento se dá, primeiramente, pela via da reiteração do corpo no texto, de forma aparentemente representativa. Enquanto uma recognição, a afecção permite que o leitor identifique que ali se vislumbra o movimento de um corpo organizado sob determinados índices. Em certa medida, é-nos admitida a compreensão de que ele perambula às margens do texto e articula ali todo funcionamento da linguagem como ponto de referência de um discurso poético.

Sob o plano de recognição, o corpo não seria apresentado como um dado, e sim como algo inferido a partir dos signos movimentados no encontro. Nesse sentido, o que subsidiaria o reconhecimento do corpo na poesia de Ana C. se identificaria, à primeira vista, sob alguns índices, que afiançariam uma representação, uma imagem desse corpo, algo preso ainda à percepção, que relaciona um sujeito qualquer a um objeto. Nessa perspectiva, são dispostas ao nosso “olho do visível” informações que reafirmam o corpo sob um estado perceptivo, cognitivo. Essas informações ou índices de organização estão arraigados ainda a signos que correlacionam a presença do corpo na poesia como um dado reafirmativo do sujeito, à medida

que seja possível localizar que ali, no texto, o corpo que existe, compreende-se sob o rosto de uma mulher – que escreve – localizada em determinada direção temporal – e que se mata.

O livro póstumo *Inéditos e Dispersos* talvez nos dê uma ideia disso. Sua organização foi realizada pelo amigo Armando Freitas, então responsável pela obra poética da autora, e publicado pouco tempo depois do suicídio que abrevia a vida de Ana Cristina. A organização, em certa medida, reitera a construção de um rosto (que compreende os índices citados no parágrafo anterior). Existe, primeiramente, uma preocupação em organizar esse corpo a partir de dados temporais, dessa forma, o livro é dividido em quatro partes. A primeira compreende poemas escritos entre 61 a 72; a segunda, 75 a 79; a terceira, 79 a 82; e a quarta parte compreende a produção que vai de 82 a 83. Importante esclarecer que o perfil de autoria traçado em *Inéditos e Dispersos* vai além do texto poético e caminha em direção a uma espécie de totalidade artística. No livro, foram publicados desenhos, *fac-símile* de cadernos, poemas rascunhados, reescritos, rabiscados, que levam o leitor no caminho que percorre o escritor numa determinada concepção de tempo – na formação de uma “trajetória”.

A produção de Ana C. é estruturada pelo amigo, no referido livro, sob uma concepção de tempo cronológico, que demonstra, em linhas gerais, que o sujeito que escreve o faz desde muito cedo e tem, na ação, certa constância e voracidade arraigadas ainda a uma concepção de tempo visto como uma única flecha, que marca o início e o fim de uma vida biológica. Na primeira parte do livro, o perfil traçado é de uma mulher jovem, que transita ainda numa quase adolescência. Dessa forma, aquilo que deflagra o comando de começo, no *Inéditos*, compreende também o início de um corpo organizado pelo tempo.

No ano 2001 terei (2001 – 1952 =) 49 anos e serei rainha  
Rainha de quem, quê, não importa  
[...]

*Setembro/68*

(“Protuberância”. CESAR. 2013. p. 147)

Tenho 16 anos  
Sou viúva  
De família azul  
De cabelos esvoaçantes  
(E nada rebeldes)  
[...]

*Setembro/1968*

(“Mancha”. CESAR, 2013. p. 148)

Vela idade de anos derradeiros  
Arquipélagos arenosos e bruscos  
Busco o sopro cálido das caladas faces de junho  
[...]

15.6.69

(poema sem nome. CESAR, 2013. p. 165)

Espremendo cravos  
(imundícies primeiras num rosto semi-infantil)

16.06.69

(“primeiras notícias da Inglaterra.” CESAR, 2013. p. 167)

Os fragmentos recolhidos demonstram, em linhas gerais, que o corpo/sujeito que começa a ser organizado na escrita é ainda muito jovem, o que reafirma a precocidade exposta na (bio)grafia da autora, enquanto característica que supõe um direcionamento na produção poética, como se a escrita, desde muito cedo, fosse uma espécie de destino. A sequência do livro revela, ao longo da imagem que é desenhada enquanto trajetória, tudo aquilo que valida a existência do corpo como sendo de um sujeito definido, sob dados e datas dilatados em biografias. Nesse sentido, a identificação pela via da percepção é o que a biografia deflagra, e é por onde o livro orienta sua construção e publicação ocorridas após a morte do corpo biológico. *Inéditos* sedimenta aquilo o que se deseja perpétuo, passível de ser reconhecível como figura, um rosto. Essa figura, o livro nos diz, é de uma mulher:

**toda mulher**

a coisa que mais o preocupava  
naquele momento  
era estudo de mulher

toda mulher  
dos quinze aos dezoito.

Não sou mais mulher.  
Ela quer o sujeito.  
Coleciona histórias de amor.

(CESAR, 2013, p. 240)

Sou uma mulher do século XIX  
Disfarçada em século XX

(CESAR, 2013, p. 247)

*I.D* não só suplementa em sua montagem algo que corresponda fielmente a um retrato biográfico, como também ratifica a ideia de intimidade pela via do sujeito que expõe sua vida pessoal. Como é de conhecimento de quem frequenta a poética de Ana C. aquilo que a poeta chama de “a paixão chinesa pelo particular”, a intimidade escancarada é mais uma de suas vias de composição, e justamente por se apresentar como um elemento de composição, aparta-se da ideia de que a intimidade esteja sob a pertença de um sujeito, como foi brevemente discutido no capítulo anterior. A poeta propõe essas bandeiras, pistas desse corpo-autor, mas o caso é que, como ela mesma diz, “... no meu trabalho não quero apenas dar bandeiras, mesmo se pontuada por coreografias esfuziantes” (CESAR, 2013, p. 225). Desse modo, um corpo organizado pontuado por “coreografias esfuziantes” perde o ponto da dança ou ensaia outra coisa para além da organização – mas isso num outro plano que, como veremos, faz o corpo escapular à organização pelas extremidades.

Ainda no sentido do reconhecimento, a produção deflagra a morte desse sujeito, mas uma morte biológica, exposta talvez pela única via possível, a da escrita: “quem escreve deixa um testemunho”, quem morre participa de uma lenta e gradual “contagem regressiva”. Novamente, coube à montagem do livro marcar o início e o fim reiterados compulsivamente pela passagem da mão que escreve no tempo. Ambos amarrados. Na parte final, que compreende os textos datados de 82-83 (período no qual Ana C. suicida-se), os textos trazem implicitamente e explicitamente a morte como temática e a escrita como salvaguarda. Dispor esses textos, incluindo neles a marca do tempo, é também finalizar essa ideia que se tem de trajetória, de perfil de autoria, dar rosto ao movimento de escrita.

Não quero computar as perdas. Perder é uma lenha. Lá fora está sol, quem escreve deixa um testemunho. Reesquentando. Joguei fora algumas coisas já escritas porque não era o testemunho que eu queria deixar. [sic] lembra que o diário era alimento cotidiano? Que importa a má fama depois que estamos mortos? Importa tanto que abri a lata de lixo: quero outro testemunho. [sic] Da cama do hospital. *A lesma quando passa deixa um rastro prateado.*

*Leiam se forem capazes.* (CESAR, 2013, p. 309- grifos do autor)

Este fragmento traz como título a marcação de um diário, como posteriormente é revelado no interior do texto, a data marca o dia “16 de outubro de 1983”. Nele, o “particular” e a suposta confissão são dados revelados pelo sujeito que diz afiançar, na escrita, um testemunho, como algo que antecede a morte e que permanece depois dela. A escrita mantém-se, na perspectiva do testemunho, como um rastro de um corpo, ainda que, à primeira vista, apresente-se organizado pelos índices que a montagem do livro revela. Desse modo, o “testemunho”, como uma espécie de rastro, vai desenhando com o corpo seu caminho pelo livro.

Entra luz por uma fresta e não te peço mais que  
 assentimento.  
 Estou ardendo como antes (pensei que a febre me  
 deixava).  
 Inverno cálido no Rio de Janeiro. Visões  
 de gaivotas e entre rochas dois homens que se  
 picam.  
 Me assusto a ponto de tropeçar no meio-fio,  
 atropelável,  
 mesmo porque nem mesmo a tua mão solta no meu  
 rosto,  
 reafirmando amor, poderia  
 sossegar  
 garantir

[...]  
 materializo minha morte, chego tão perto que  
 chego  
 a desaparecer-me, indecência, qualquer coisa de  
 excessivamente  
 oferecida, oferecida, me pasmo de falar com quem  
 falo,  
 com que alacridade  
 sento aqui neste banco dos réus, raso,  
 e procuro uma vez mais ouvir-te respirando  
 no silêncio que se faz agora  
 minutos e minutos de silêncio, já.

(“contagem regressiva”. CESAR, 2013, p. 270 /275)

Parece que há um saída exatamente aqui onde eu pensava que todos os caminhos  
 terminavam. Uma saída de vida. Em pequenos passos, apesar da batucada. Parece  
 deixar rastros. Oh yea parece deixar. [...] 23.07.83

(CESAR, 2013, p. 289)

Não, esta palavra.  
 O encarcerado só sabe que não vai morrer,  
 pinta as paredes da cela.  
 Deixa rastros possíveis, naquele curto espaço.  
 E se entala.  
 Estalam as tábuas do chão, o piso rompe, e todo o sinal é uma  
 profecia.  
 Ou um acaso de que se escapa incólume, a cada minuto.  
 Este é meu testemunho.

(CESAR, 2013, p. 311)

O primeiro fragmento marca o início e o fim do poema “contagem regressiva”, que é o maior texto do livro. Trata-se de uma bricolagem entre outros poemas inéditos e trechos já publicados, reunidos no texto sob um só fluxo. O poema não impõe uma ordem de leitura, mas destaca sequências de visões e gestos sem que algo específico ou óbvio os una, senão o ato que

aciona o outro, um tu [*te peço/ tua mão/falar pra quem falo/ ouvir-te*], e a construção rítmica movimentada ao longo do texto por uma série de aliterações e anáforas. No segundo trecho, por exemplo, pode-se observar a construção de repetições cadenciadas, que causam a impressão de arrefecimento da voz, como se aquele que dissesse o fizesse de forma ininterrupta e febril, reiterando, costurando a fala anterior no enunciado seguinte, até que o final dessa “contagem regressiva” seja decretada pelo signo do silêncio – que, aliado a uma espécie de materialização da morte, tem no *já* o determinante do tempo que finaliza as ações. Em alguma medida, a primeira e a última parte do poema manifestam um movimento intensivo do corpo, que percorre todo o texto – a partir daquilo que dele solapa: a febre, o excesso, a pressa, a alacridade, o silêncio.

A cadência e a oscilação de estados intensivos que se sobrepõem uns aos outros, figurados na montagem do texto, aproximam-nos de um ritmo partido, sobreposto, consonante ao que Gilles Deleuze, no texto *Sobre o Teatro*, chama de “princípio de afasia” ou “impedimento”. Sob esse princípio, cada fragmento do poema revela uma relação de forças e de sobreposição de estados intensivos até culminar no final, no <<silêncio>>, ou na escuta, e, conseqüentemente, “os gestos e os movimentos são postos em estado de variações contínuas, uns em relação aos outros, e cada um por si mesmo, exatamente como as vozes e os elementos linguísticos são carregados nesse meio de variação” (DELEUZE, 2010, p. 48).

O signo da morte, do rastro, do desaparecimento e do testemunho são frequentes na última parte do livro, o que em datas antecede também a morte da autora. A montagem do *Inéditos* estende-se ao projeto que Ana inicia – o de brincar com o efeito de verdade, com o binômio arte/vida que seus versos possam por ventura criar; e Armando Freitas continua esse primeiro ensaio de construção do rosto, do perfil da poeta, mulher, jovem e suicida, para no final não passar mesmo de uma bandeira, e o leitor apegado a isso, nas palavras da poeta, “caí, como um patinho” (CESAR, 1999, p.263). Visivelmente, diante do “olho câmera” – olho do visível, tudo se trata mesmo de uma coreografia ensaiada, e até mesmo previsível. Um movimento de reafirmação do nome – um reconhecimento, como dissemos até então. Mas, como bem se sabe, a escrita não é redutível à vida no sentido pessoal. Destarte, cabe retomar aqui a fala com que iniciamos este texto, para reiterarmos que pela poética de Ana C. passa sim uma vida, mas de uma natureza pouco relacionável ao nome, pois:

Decerto que escrever não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria, a do vivido. A literatura tem que ver, em contrapartida, com o informe, com o inacabado, como disse Gombrowicz e como o fez. Escrever é uma questão de devir, sempre

inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. (DELEUZE, 1997, p. 11)

Nessa perspectiva, esse corpo que emerge da escrita de Ana C. produz “coreografias esfuziantes”, no sentido mesmo de uma espécie de dança. Um corpo por onde a vida passa, por onde se constrói um rastro, antevisto junto a um passo imprevisível que se realiza no momento da leitura, já na composição dos afetos. Ao movimento do corpo que dança, elide-se o nome.

### 3.2 O *Bliss* que passa numa delícia de suavidade

(...) Não usar a palavra *bliss* em vão. Bliss ou é do tipo que não se  
[nota porque  
passa numa delícia de suavidade ou então é do outro tipo, a falsa  
[bomba  
hidráulica que quase amassou o cliente Holmes que acabou  
[perdendo o  
polegar porque afinal se tratava de dinheiro falso –  
Atenção, o *bliss* que te amassa a cabeça é moeda falsa (...)

(CESAR, 2013, p. 224)

*Bliss* é uma imagem que atravessa toda a poética de Ana C., em referências implícitas e explícitas. A palavra dá nome ao conto de Katherine Mansfield traduzido pela poeta como “Êxtase”. O conto de K.M já havia sido traduzido para o português por Érico Veríssimo em 1940, que deu à palavra um nome correspondente ao dicionário: “Felicidade”. A tradução de Ana leva a “felicidade” ao fundo, a um extremo, a algo que transpassa o corpo daquele que experimenta uma vida em ritmo de *bliss*. A palavra revela e cadencia a existência de um corpo invisível, tomado no texto por um excesso que desmonta a “civilidade” de uma organização. *Bliss* é o norte do corpo que serpenteia no poema, e sob a perspectiva do encontro revela dois modos de aparição: aquilo que é passível de reconhecimento, “a moeda falsa”, e “o que passa numa delícia de suavidade”, que corre o risco de tornar-se imperceptível. Vejamos como a imagem aparece em um fragmento do conto traduzido por Ana C.:

O que fazer se aos trinta anos, de repente, ao dobrar uma esquina, **você é invadida por uma sensação de êxtase – absoluto êxtase! - como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo?** Não há como explicar isso sem soar “bêbado e desordeiro”? Que idiota que é a civilização! **Para que então ter um corpo se é preciso mantê-lo trancado num estojo, como**

**um violino muito raro?** (MANSFIELD, Katherine. Trad. CESAR, Ana Cristina. 1999. p. 310 – grifos nossos)

O êxtase invade, nas palavras de K.M, a realidade do corpo, “um violino muito raro”, e rompe com essa medida que o encarcera sob os olhos da civilização, que afiança sua existência sob a égide de suas formas e funções – o corpo deixa-se invadir, é tomado por algo que irradia, que vibra. Esse atravessamento compreende uma variação, um espaço onde os afetos são efetuados a partir das vibrações de um “corpo sensível aos efeitos dos encontros dos corpos e suas reações: atração e repulsa, afetos, simulação em matérias de expressão” (ROLNIK, 2006, p. 31).

Aos afectos, nos diz Espinosa, não se suspende mais uma ideia inadequada, ou um reconhecimento, é o lugar onde se afirma uma força, maior ou menor. Nesse âmbito, os afectos compreendem-se de variações contínuas de duração que elevam ou diminuem a potência de agir dos corpos, “um afecto, a que chamamos paixão da alma, é uma ideia confusa pela qual o espírito afirma a força de existir do seu corpo maior ou menor que antes” (SPINOZA, 2007. p. 259).

[sic] quando eu falo de uma força de existir maior ou menor que antes, não entendo que o espírito compara o estado presente do corpo com o passado, mas que a ideia que constitui a forma do afecto afirma no corpo qualquer coisa que envolve efetivamente mais ou menos realidade que antes. (SPINOZA, 2007. p. 259).

Ana C. desenha a existência do corpo a partir de duas linhas e permite, assim, que sejam possíveis esses dois modos de ver: um pela via reconhecimento – o civilizatório do olho que vê; e outro pelo que vibra – *bliss*. Sob a lógica dos afectos, ou do que vibra, o corpo afirma sua existência e sua potência na medida em que pode com outro corpo compor. Nessa perspectiva, tudo se configura como bom ou mau encontro no universo, a partir do movimento que ensaia uma composição do corpo na sua relação com o mundo e com os signos que o cercam e são, por ele, agenciados. Deleuze, enquanto leitor de Espinosa, reitera que aquilo que define o corpo ultrapassa um plano organizacional, o estriamento de linhas que fixam modos e que constituem o sujeito a partir de suas formas e funções orgânicas. Não se é potente por isso, mas sim pela capacidade que se tem de devir outra coisa, de tornar-se algo ao compor-se sempre por novos afectos. Desse modo, uma escrita que afirma o corpo revive na criação o “resultado” de um encontro e sua capacidade constante de afetar.

### **Criação**

A artista **lava as mãos** e senta à mesa posta. Toma do presunto sem cerimônia. Pega o presunto como o lábio de um homem desejado. **Os dedos apalpam e a língua escala** a gordura do presunto que é a carne lhe pertencendo, nova e boa **virando** sua. A artista **lavou as mãos**. **A artista lava as mãos** novamente na gordura do presunto. **Olha** os que comem com uma distância febril. **A artista não come: possui. Não engole: se imiscui na textura vital**. Já tarde a artista abre uma bula de vitaminas. Na bula indicações, precauções, apresentações nunca vistas. Na bula cápsulas contêm um fator intrínseco e potência estabelecida. A bula atrai a artista, a febre e fome noturna. Anemias megaloblásticas da gravidez. A artista se pergunta em que formas caberiam anemias megaloblásticas da gravidez. Toma casos rebeldes e estados de carência: a gravidez da artista? Os produtos têm números e vêm de Nova York: mas antes de constatar as fontes a artista volta ao seu instrumento. A bula atrai como relíquia de frascos, sinais de intolerância e perturbações hipocrômicas. A artista e a bula. A artista tem um certo senso de humor e lê, relê curiosidades, subtrai formas imprecisas. A mesa não está mais *posta*. **A artista resolve iniciar uma coleção de bulas**.

*outubro 70*

(CESAR, 2013, p. 343 grifos

*nossos)*

A escrita/criação assegura sua potência à medida que por ela se vislumbra a correlação dos afectos e dos corpos em que nela se compõe. Assim, a composição de um texto torna-se território fecundo ao porvir, que pode ser lido, como no texto supracitado, no movimento que refaz o caminho entre os atos de sentar-se à mesa até o *se imiscuir na textura vital*. Entre uma passagem e outra, o texto revela, paradoxalmente, a sutileza e a violência do encontro nos mínimos detalhes de um corpo que toca, come e regozija aquilo que lhe atravessa: tudo em criação é matéria que pulsa e reflui, fome vital desse que reúne o mundo em si e o devolve quando cria.

É no corpo, na variação dos modos efetuada nos encontros, que se abre uma passagem, a qual envolve a relação entre o corpo-escrita e a abertura de suas extremidades, em que se pode criar um ambiente fortuito para aquele que experimenta, e então: *Os dedos apalpam e a língua escala a gordura do presunto que é a carne lhe pertencendo, nova e boa virando sua. A artista lavou as mãos. A artista lava as mãos novamente na gordura do presunto. Olha os que comem com uma distância febril. A artista não come: possui. Não engole: se imiscui na textura vital*. Essa relação compõe-se de variações contínuas de potência que elevam o corpo, a partir do movimento, a graus inferiores ou superiores. Nessa perspectiva, o afecto é a manifestação do desejo, mas não posto enquanto aquilo que denuncia a falta, mas sim como algo que se liga intimamente à ação (*actio*), à elevação da força de agir, ao movimento que transcorre a um “afecto alegre” – um

*bliss*, uma *aleluia*,<sup>32</sup> força imprimida ao se subtrair das coisas *formas imprecisas* da vida que se funde à composição de um plano firmado ao mesmo tempo no corpo e na escritura.

O poema constrói-se no campo intensivo, dilutivo da forma. Em *Criação*, já não se trata de alguém específico que experimenta, mas sim *A artista*. Sujeito que perambula, ao mesmo tempo, entre o gênero indefinido e sua afirmação, indicada como uma figura que se desenha mulher, com fome e *anemias megaloblásticas na gravidez*, mas ainda assim indicativa de outra ordem: uma gravidez da artista – uma gravidez que corre fora da ordem biológica e diz mais sobre um pensamento fecundo e criador. Assegurar uma poesia que se compõe sob os signos dos encontros é dar-lhe uma vida além do pessoal, é entregar-lhe a beatitude de existir – grau maior de perfeição, ao vislumbrar um corpo que goza de uma consistência, no movimento que elide na sua própria morte. O corpo da poesia não cessa de morrer e insinuar seu nascimento como algo que rompe a profundidade para a lida com a matéria ainda não fundada.

O corpo manifesto sob o signo do encontro e dos afetos que dele se efetuam reaviva a questão iniciada por Espinosa no livro III da *Ética* e retomada, posteriormente, por Deleuze e Guattari a partir da prática teatral de Antonin Artaud: afinal, o que pode o corpo? Quando se admite sua possibilidade e sua presença, percebe-se seu rastro nas dobras da escritura, no início de sua fenda: mas qual sua natureza?

Dentre todas as possibilidades que nos permitem pensar a literatura como campo de experimentação, é a potência do corpo, enquanto fruto de encontros firmados no plano de expressão poética, a que mais intriga. A escrita convulsiona a forma, produz fissuras na língua; ela, quando em estado de grande saúde, faz brotar aftas na boca, faz gaguejar a palavra, e é nessa gagueira, que determinados processos de criação encerram, que todas as potências são possíveis. Envolver-se com literatura em tal estado de “convulsão” é, pois, treinar o grande fôlego que o corpo exige, esse atletismo que se exerce na fuga das defecções orgânicas, como nos diz Deleuze.<sup>33</sup> É esse corpo desertor de suas funções, que corre fora da forma do organismo

---

<sup>32</sup> *Aleluia*, a imagem que atravessa foi criada por Clarice Lispector em *Água Viva* e alude a um profundo estado de êxtase. Nesse sentido, *Bliss* e *Aleluia* evocam o mesmo estado e se equivalem em sentido e vibração para dizer que na criação se passa, como nos lembra Espinosa, a um estado de perfeição maior: a Alegria. Cabe também ressaltar, que nas notas de tradução do conto de K.M, Ana Cristina esclarece sobre a opção pela palavra êxtase, que nos aproxima ainda mais de um sentido que vibra além: “A tradução do título merece atenção especial. Não existe equivalente para *bliss* em português. Nos dicionários há palavras com sentido aproximado: felicidade, alegria, satisfação, contentamento, bem-aventurança, etc. Decidi usar a palavra êxtase, porque ela exprime uma emoção que, ou ultrapassa a palavra felicidade – ou é mais forte que ela. [sic] poder-se-ia dizer que o êxtase é, basicamente, uma emoção imaginária cheia de força e do poder próprios do imaginário.” (CESAR, 1999, p. 323)

<sup>33</sup> “Toda escrita comporta um tipo de atletismo; porém, longe de reconciliar a literatura com os esportes, ou de converter a escrita num jogo olímpico, esse atletismo se exerce na fuga e na defecção orgânicas: um esportista na cama” (DELEUZE. *Crítica e Clínica*. p. 12).

e de todas as doenças que estão incluídas nesse funcionamento, que se apresenta ao nosso encontro na poética de Ana C.

### **3.3 *Nenhum corpo é como esse, mergulhador, coroado de puros volumes de água*<sup>34</sup> – o êxtase como prática**

Ana Cristina, em conferência no curso de Literatura de Mulheres (já citado em outras passagens deste texto), expõe o problema do corpo, como uma chave de leitura, ao declarar sua “contaminação” pelo poeta Walt Whitman. O poeta norte-americano propõe essa relação entre a poesia e o corpo quase na ordem do que se pode tocar, assumindo no texto o desejo de não ser apenas texto: “amor, isto não é um livro, isto sou eu, sou eu que você segura, e sou eu que te seguro [...] caio das páginas nos teus braços, teus dedos”.<sup>35</sup> Ana C. admite que na poesia há esse desejo, mas o texto não se constrói sob a égide do corpo, pois “é de outra ordem [sic]. Mas, mesmo assim, ele não deixa de ter o desejo, o desejo não é abandonado dentro do texto” (CESAR, 1999, p. 265). O texto pode até não ser da ordem do corpo, como ratifica a poeta, mas não o é quando o tomamos no sentido usual do sensível, sensório-motor. No entanto, são preservados na tessitura o desejo e a presença, como algo escancarado, apresentado quase como improvisado, já que, no lugar de abertura que compreende a obra, o “poema é o espaço onde você inventa tudo” (CESAR, 1999, p. 265).

Mesmo que não entremos no mérito das muitas ressonâncias que a obra de Ana Cristina mantém com a do poeta estadunidense, é mister afirmar que a relação com o corpo em ambos não se dá na mesma ordem, embora haja ecos, e estes se atestem como aquilo que a poeta chama de “chave de leitura”. Whitman canta o corpo traduzido na alta expressão do desejo que tem o livro em ser algo além, firmando-se na superfície de significações corpóreas, sensoriais: em que o livro e o poema são da ordem daquilo que (fisicamente) toca e do que (fisicamente) evoca. O manifesto do corpo é traduzido como uma amálgama entre o que se atesta como matéria palpável, física e o poema.

Quem quer que tu sejas,  
agora coloco minha mão sobre ti, que tu sejas meu poema,  
Sussurro com meus lábios junto a teu ouvido (...)

<sup>34</sup> O título que dá nome a essa seção trata-se de verso extraído de um poema de Herberto Helder, presente no livro: *Ofício Cantante*, publicado pela Assírio & Alvim (2009).

<sup>35</sup> Trecho de poema publicado em *Leaves of Grass*, de Walt Whitman. Citado como tradução adaptada na referida conferência.

(“A ti”, WHITMAN, Walt. 2009, p. 275)

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, mergulho dos pés à cabeça (...)” (CESAR, 2013, p. 68)

O primeiro fragmento do poema “A ti” nos dá essa medida, o lugar onde o texto poético se faz observável sob a expectativa e a presença do corpo: “coloco minha mão sobre ti, que tu sejas meu poema”; o segundo fragmento, escrito como livre tradução de WW, feito por Ana e publicado em *Luvras de Pelica*, reafirma não só a presença de um corpo, mas o desejo que este tem em trespassar o livro. O corpo e o poema se amarram de tal forma que se perde de vista onde é uma coisa e onde é a outra, visto que o nexos compartilhado por ambos se dá no âmbito dos sentidos corpóreos. Claro que nossa leitura não se compromete à profundidade do problema em Whitman, mas sim em como Ana C. faz avançar a questão do “cantar o corpo”, ao trazê-lo à baila do texto e ampliar sua presença, fundando para isso o que chamamos de problema, um espaço aberto ao “improvisado”, onde nada há e tudo pode haver.

Se é do poema o lugar da invenção, o corpo constrói com ele esse espaço. Sua abertura é o começo para a presença que se ergue; e também a leitura, que, assim como o texto, não carrega nenhum dado que preexista ao encontro, tornando-se um lugar aberto ao devir, ocupado de vazios, variações e movimentos de natureza desconhecida: que se fazem e desfazem, contraem-se e dilatam, também a leitura levanta mundos e os destrói. Em Whitman, “cantar o corpo” ganha o peso de uma presença visível, uma edificação. Já em Ana C., essa presença duplica o espaço visível, e o corpo, nesse jogo, escapa aos limites propostos pelo lugar enquanto instância material, palpável.

Já em seu primeiro trabalho publicado (*Cenas de Abril*), a poeta oferece uma imagem potente (dentre tantas) para pensar essa relação do corpo e do espaço. A imagem é impetrada na figura do navio, que não só subtrai de si tudo que lhe é representativo, para entrar no campo imagético do fascínio, como também nos oferece um ponto de onde se possa olhar o corpo e seu movimento. O navio, figura própria da travessia, é ainda o meio pelo qual se pode colocar-se em descoberta. Sua estrutura, mesmo que pesada, protege e ao mesmo tempo expõe aquele que navega ao nada entre os limites. No poema que abre o livro, constata-se: “é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço” (CESAR, 2013, p. 17). O navio e o corpo na poética de

Ana C. compartilham, em certa medida, sentidos parecidos – são ambos veículos de travessia, soltos na liberdade violenta de um poema, espaço tecido pelo corpo.

O corpo – visto sob a perspectiva de uma navegação – alinha-se portentosamente no horizonte, e aí cantar-se-ia sua presença escancarada. São braços e mãos que erguem a embarcação, o poema. O ato firma sua travessia em movimento sutil e cava para o corpo um lugar de existência visível. Podemos observar esse movimento no seguinte poema:

Estou sirgando, mas  
 O velame foge.  
 Te digo: não chores não.  
 Aqui é mais calmo, é suave ardor  
     Que se pode namorar à distância.  
 Não é teu corpo.  
 É a possibilidade da sombra.  
 Que se recorta e recobre.  
 Eles se desencaminham,  
 Mas não se pode fazer por menos.  
 Querida, lembra nossas soluções?  
 Nossas bandeiras levantadas?  
 O verão?  
 O recorte de ritmos, intacto?  
 É pra você que escrevo, é para  
   você.

[...] (CESAR, 2013, p. 307)

Sob o mesmo movimento que perfaz o caminho de presença do corpo, encontra-se também sua elisão, o ponto onde “o velame foge”, e daí não interessa mais, ou não se objetiva o “cantar o corpo” na perspectiva de uma entidade que exista inteira e nomeável. Subtrai-se da presença uma outra possibilidade, a de ser sombra, “Não é teu corpo. /É a possibilidade de sombra /Que se recorta e recobre.”. A sombra, ou rastro, continua a afiançar a existência de algo, mas não mais sob o olhar do que se pode enxergar, e sim de uma espécie de vestígio, resto, daquilo que se perde no horizonte. O que sobra não exclui o espaço do visível, mas o abre, duplica-o. Permite-se, assim, a viabilidade do “recorte de ritmos”, de sobreposições, descaminhos. O corpo está sempre lá, mas não se pode nomeá-lo diante de uma perspectiva unívoca.

Kuniichi Uno, ao reunir escritos acerca do corpo e de sua existência em torno da arte, especificamente da dança e do teatro, em *A Gênese de um Corpo Desconhecido*, oferece-nos uma dimensão interessante, ao considerar o corpo no campo de uma potência, que serpenteia,

ao mesmo tempo, em torno do que se supõe muito conhecido, visto numa ideia geral da ciência, da ordem biológica; e do que é por sua própria natureza de constituição algo flutuante – que não cessa de fazer-se. Ao corpo cabe, então, segundo o filósofo, uma gênese, seguida de um espaço e tempo que inauguram qualquer coisa de ordem catastrófica e desconhecida, visto que

No começo se passa qualquer coisa de catastrófico no corpo, no mundo, em meu campo, tornando-se quase invisível, imperceptível, já que tudo é extremamente vivo, presente, flutuante. E depois tudo desmorona. Tudo se move, se dispersa, se precipita. (UNO, 2012, p. 51)

A óptica de pensamento proposta por Uno vai ao encontro daquilo que viemos tateando até aqui: o corpo não é um dado, tampouco reduz sua existência e prática ao consensual biológico e científico. Ele é potente não pelo seu funcionamento pleno, mas sim pela capacidade que tem em afetar-se pelo mundo e com ele compor, o que lhe garante a possibilidade crescente de ser outro, de devir.

A dança e o teatro não cessam de costurar sob quadros de experimentações, no seu espaço de desenvolvimento, planos de corpos que se movem e que criam, na duração do tempo do movimento, uma amálgama com a carne. E constroem, desse modo, uma ordem própria, desconhecida e incessante, fora da maquinaria da organização. A poesia de Ana C. produz a mesma fissura na ordem do corpo radiografável. O que era antes um dado – o corpo de uma mulher, de uma escritora, passa então a ser algo ignoto, visto que “a presença do corpo joga com a sensação de que não se reduzirá jamais a linguagem à sua significação” (UNO, 2012, p. 64).

### **Protuberância**

Este sorriso que muitos chamam de boca  
 é antes um chafariz, uma coisa louca  
 sou amativa antes de tudo  
 embora o mundo me condene.  
 Devo falar em nariz (as pontas rimam por dentro)  
 [...]  
 Uma lâmpada queimada me contempla  
 eu dentro do templo chuto o tempo  
 uma palavra me delinea  
 VORAZ  
 e em breve a sombra se dilui  
 [...]

(CESAR, 2013, p. 147)

A presença do corpo na poesia de Ana C. libera-se de sua significação e representação usual pela via do excesso e do intensivo, que caminham rumo à composição do êxtase (*bliss*), que no poema acima se localiza naquilo que o corpo tem de expansivo, *protuberante*. Nos fragmentos manifestos nos versos, a *boca* e o *nariz* estão no eixo significativo dos órgãos sensoriais, responsáveis por parte da experiência tátil do sujeito com o mundo. Essa experiência, na linha do visível, instaura uma ordem e delimita até onde o corpo pode, a partir das funções e da organização que tem, conhecer o espaço e o tempo nos quais se insere. Nessa perspectiva, esses órgãos responsáveis pelos sentidos, segundo Paul Zumthor em *Performance, Recepção e Leitura*, quando vistos a partir da “significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento” (ZUMTHOR, 2000. p. 81).

O modo de registro e conhecimento do corpo pela via biológica instaura, para a experiência do movimento, um espaço e um tempo que se define a partir de uma ordem calculável. O corpo, sob a perspectiva da ordem, guia-se pelas formas que o tempo previsto e linear é capaz de lhe dar e pelas funções asseguradas pelo pleno funcionamento corporal. Desse modo, teríamos uma boca para comer, sustentar a sobrevivência; um nariz para respirar, manter o funcionamento – sob um tempo que os assegura enquanto forma.

O poema desestabiliza as relações entre forma e função, a *boca* espraia-se para além da possibilidade do alimento ou do sorriso para alcançar um lugar incapturável – do *chafariz, uma coisa louca*. A respiração sustentada pelo *nariz* atravessa suas pontas para além da manutenção do corpo, pois o ar que entra faz rimar por dentro, cria o som. A garganta não se amorna mais ao som da fala, mas ganha o afeto do grito: *VORAZ*, para criar o contorno desse corpo que se apresenta *amativo, acima de tudo*.

Nesse jogo, o corpo desorienta a ordem prevista e propõe outra, de espaço já aberto ao múltiplo, pois não interessa mais prever formas e funções àquilo que se manifesta no poema. A escrita de Ana trabalha em prol de um esvaziamento da forma, desse modo abre-se um lugar onde o afiançável desmorona, onde o tempo cronológico se rompe – *de dentro do templo*, ele é o primeiro a ser “chutado”, tirado do jogo.

O corpo, assim como o tempo, são instâncias que produzem rupturas quando em um estado que os decompõe. Criar é um desses lugares onde da linguagem se irrompe uma “catástrofe”, que se dá no movimento de morte do corpo enquanto conhecimento biológico, científico, funcional, ideal. O que cresce pelo meio é desconhecido, só possível mediante o fim da organização. Nessa perspectiva, a poesia de Ana C., quando capaz de produzir esses meios

de dissolução e esvaziamento da forma, aproxima-se da composição de corpo vista também na dança, uma vez que:

O corpo que dança recusa a se submeter à articulação determinada por uma ação. Sua unidade não é embasada na ação. Esse corpo se constrói a despeito da ação, de acordo com uma outra unidade, distinta daquela que se submete à exigência de uma ação sensório-motora, coerente com todos os fluxos e as vibrações que atravessam o corpo. (UNO, 2012, p. 46)

O corpo que se apresenta no encontro com a poética de Ana Cristina é como um passo imprevisível, que se faz no momento de leitura; esse passo desmonta qualquer expectativa e saber sobre o corpo que preexistam ao instante em que se contempla o poema e o movimento ali ensejado.

Sob uma relação mais ou menos composta, temos uma estrutura que organiza o corpo segundo suas formas e o toma enquanto instância física e orgânica. A partir dessas relações alinhavadas sobre um plano que organiza e orienta a construção do sujeito, somos capazes de delimitar, para o movimento que emerge do poema, um rosto, ou um corpo que existe anterior à criação poética. Esse “desenho”, ou a previsibilidade do passo, faz-se na perspectiva de um tempo que também determina formas e se vê orientado a partir de uma única flecha, que vai do presente ao passado, e fixa para o corpo a possibilidade de dizer: eu sou. Algo, no entanto, passa-se entre o poema e o corpo, entre o leitor e o poema, que desestabiliza essa relação, anteriormente prevista. Desse modo, a sensação que atravessa os órgãos *boca* e *nariz* (a exemplo do poema supracitado) é resultado de um movimento intensivo, que os desconsidera enquanto parte do funcionamento pleno de um corpo empírico, para considerá-los como parte atuante da ação da escrita.

Esse movimento se efetua no “entre”, lugar dimensionado na fenda que se abre no meio dos corpos, lugar da passagem – reduto próprio da escrita, na qual o corpo não mais se potencializa pelas suas possíveis formas e funções ou pelo registro no tempo de sucessão. O “meio” dilata as paredes do tempo proposto nas linhas do poema, e o verbo [ser] ganha uma linha de continuidade, de devir. Desse modo, o poema desorganiza as relações funcionais do corpo ali manifesto, e esse movimento se segue àquele que lê – que é também desmontado, exposto a uma morte adelgada pela presença corporal que a linguagem inaugura. O corpo, quando exposto a partir de um gesto que o nomeia, cessa de existir como um todo “organizado”, para ser outra coisa, num outro limite e tempo. Outrossim, no instante em que a presença do

corpo é enunciada, dá-se início ao ponto em que essa estrutura, vista como objeto real no mundo, morre.

Na poesia de Ana C., as relações que envolvem o corpo estão sempre em vias de serem desestabilizadas, visto que na criação literária reside a potência própria de dissolução da ordem representativa, o que compreende à poética a impossibilidade de se manterem estáticos os vínculos entre sujeito e objeto. O corpo é força subtrativa na poesia, abertura para o múltiplo. Nessa perspectiva, a decomposição de seus estados atravessa a poética de Ana C. em vários níveis, desde o ponto em que se perde a força associativa entre o texto e o corpo-autor até o lugar onde o corpo é ponto de partida da criação poética, efetivação de um afeto, amálgama entre a letra e a carne, transvisto sob o literalmente expresso.

Quando a referência se dá no âmbito do que é tido como propriamente corporal, o liame que une uma parte do corpo à outra é decomposto no texto (como no caso do poema anterior), em favor de outras possibilidades de sentido, da abertura ao múltiplo. Dessa forma, os órgãos e fragmentos do corpo que são postos em jogo no espaço do poema entram num outro regime de significado, que já não compreende mais ao representativo. Vejamos esse movimento de abertura no seguinte texto:

### I

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

### II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. E difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio. (CESAR, 2013, p. 206)

O poema, enunciado em primeira pessoa, *enquanto [eu] leio/ meus seios/ [eu] rabisco/meus textos*, formula, à primeira vista, um rastro de um sujeito: trata-se de alguém, uma mulher a executar um ato de leitura. No primeiro bloco, a referência literal de corpo é o *seio*, que funciona como ponto de partida para que as outras ações se desenrolem, *concentrar-se/ rabiscar*. Na segunda parte do texto, as ações não giram mais em torno de um referente direto de corpo, este é substituído pela palavra *texto* e pelas relações que o corpo-leitor apresentado faz a partir dos atos que executa. Nesse sentido, o seio e o texto se misturam, combinam-se, trocam intensidades.

Os significados, bem como as funções que estariam ligadas à figura do seio, enquanto índices orgânicos, são descolocados e passam a dizer não de um sujeito ou de uma função

específica relacionada ao órgão (nutrir e manter a vida). A intensidade liberada pelo seio lanceta o sentido primeiro dado a ele, não para o oposto daquilo que nutre, mas cava no interior dessa relação um outro lugar.

O signo da “nutrição”, da alimentação não tem, no poema, seu ponto de contato entre os órgãos boca/seio, mas mantém o peso de sustentar a vida, pela via do encontro de quem lê algo e escreve a partir dos afetos que o texto do outro firma no próprio corpo; alguém que se nutre de um corpo outro e se compõe ao mesmo tempo em que o encontro se desenrola. Destarte, o corpo/seio torna-se *texto*, corpo de escrita, na medida em que o texto também deixa de ser para entrar num novo regime de significado, que é, por conseguinte, o do corpo. O resultado disso é, como nos diria a poeta, uma *poética quebrada pelo meio*, angulosa, cheia de arestas, que corta os significados aparentes.<sup>36</sup>

A realidade do corpo exposta na poética de Ana C. não é a dos órgãos e, conseqüentemente, não passa por um sujeito que preexista ao encontro. A poeta, ao propor uma poesia desestabilizadora da forma, estende essa lógica à manifestação de corpo. Nesse sentido, o que se vê manifesto corresponderia menos a uma organização, para se compor fora desse reduto, ou no que Deleuze e Guattari, a partir de Antonin Artaud, chamam de “Corpo sem Órgãos”. Em *O Anti-Édipo*, os filósofos esclarecem que

O corpo sem órgãos é um ovo: é atravessado por eixos e limiões, por latitudes, longitudes e geodésicas, é atravessado por gradientes que marcam os devires e as passagens, as destinações daquele que aí se desenvolve. Nada aqui é representativo, tudo é vida e vivido: a emoção vivida dos seios não se assemelha aos seios, não os representa, assim como uma zona predestinada do ovo não se assemelha ao órgão que será induzido nela; apenas faixas de intensidades, potenciais, limiões e gradientes (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 34).

O CsO é uma composição, faz-se um; “é um exercício, uma experimentação” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 08). Não incide sobre ele uma guerra contra os órgãos, mas contra o organismo, contra aquilo que o define a partir do seu poder de funcionamento pleno – ligado ao utilitarismo da carne enquanto máquina que não cessa de produzir. Desse modo, ele não é esvaziado de órgãos, mas assume neles outras intensidades. Na realidade “sem órgãos”, o corpo deixa de se definir pelo funcionamento para se constituir em outro plano, por relações de movimento longitudinais e latitudinais.

---

<sup>36</sup> Em depoimento no curso “Literatura de Mulheres no Brasil”, ministrado pela professora Beatriz Rezende na Faculdade da Cidade, em 6 de abril de 1983, Ana Cristina, ao falar da poética moderna, indica proposições que colocam a poesia nesse lugar do corte, do não linear, do caótico e fragmentário – o que é, inclusive, facilmente observado na poética da autora. (Cf. CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. 1999. p. 261)

Por longitude, definem-se as relações de velocidade, repouso e lentidão; e por latitude, os afetos intensivos de que o corpo é capaz sob determinado grau de potência. Nessa perspectiva, o CsO é um corpo pleno, aberto às passagens, aos devires, atravessado por limiares de intensidades que deslizam sobre o funcionamento do organismo; novamente, nesse corpo, sua potência é afirmada pelo poder de afetar e ser afetado. Trata-se de, como afirma Kuniich Uno, “fazer vibrar o corpo além de seus limites orgânicos, sociais e historicamente organizados” (UNO, 2012, p. 37).

Quando a questão incide sobre o que pode o corpo, pretendemos saber a resposta à medida que o localizamos tomando por base um tempo, um plano histórico e biológico que o contemple. E, então, definiríamos sua existência sobre esses alicerces.

Se retornamos ao início deste trabalho, veremos que o corpo esteve sempre presente, ele é sua própria realidade. No entanto, essa presença partiu, inicialmente, de um mapa que lhe deu o peso da concretização de uma organização, o que possibilitou dar-lhe um nome, sua afirmação, uma temporalidade, uma forma biológica. Mas, a despeito disso que o define, a linguagem inaugura outro plano para essa existência, para essa vida que passa pelo texto. A organização é constantemente ferida, desfeita, pois a presença do corpo é afiançada pela linguagem, assim como todo movimento que ele executa no plano poético. Nesse sentido, para a composição do CsO no plano da escrita

É preciso que o corpo se revele sobre a linguagem sem intermediários, e que a linguagem se abra ao corpo no vai e vem entre o cheio e o vazio, para esvaziar o corpo das instituições ou das organizações e preenchê-lo apenas do que está entre ou fora das instituições e das organizações. (UNO, 2012, p. 39)

De modo cadenciado, o corpo se revela sobre a superfície do poema de forma explícita, como um condutor de afetos, ou entre as dobras do texto. O movimento está sempre em evidência e pulsa a partir de fluxos contrastantes: vai e vem, sístole e diástole, visto que à medida que a palavra ergue a existência e presença do corpo, outra coisa é consequentemente desmontada, transformada. Vejamos o seguinte poema:

### **fisionomia**

não é mentira  
 é outra a dor que dói  
 em mim  
 é um projeto de passeio  
 em círculo  
 um malogro  
 do objeto em foco

a intensidade  
de luz  
de tarde  
no jardim  
é outra  
outra dor que dói.

(CESAR, 2013, p. 230)

O título que abre o poema “fisionomia” nos introduz à ideia própria de como se organiza um rosto/corpo, já que a essa composição recolhe-se um conjunto de traços para a formação de uma feição, um semblante. Esses traços justificam a forma e produzem, a partir dela, o lugar do exposto, do real, do verdadeiro. Ao entrarmos no poema de fato, essa ideia se dilata numa abertura tal que beira o seu desaparecimento.

O movimento intensivo resvala às medidas habituais da própria noção que nos conduziria ao real, ou ao que existe enquanto concretude: <a fisionomia>. No poema, esse contraste entre a afirmação da forma e seu oposto inicia-se com uma negação, localizada, à princípio, no verso que se repete no começo e no final do texto: “é outra a dor que dói”. A dor que dói afirma-se literalmente sobre o movimento de um “projeto de passeio em círculo”, processo pelo qual se localiza a própria escrita em gesto circular a intermediar o contato do corpo com o papel. Atesta-se, à medida que se declara qual é a natureza da “dor”, o fracasso da representação do objeto em foco, já que este é um *malogro*. “A dor que dói” escapa à armadilha da dialética do verdadeiro e falso, ou do reflexo de Narciso sobre as águas, ela se enuncia no âmbito das intensidades, sob um grau de tensão e de energia que arrasta a fisionomia para seu desaparecimento.

O corpo enunciado, o é no âmbito de uma vibração. O olho que vibra desatraca e irradia a visão desse que admite, na forma (enquanto possibilidade de representação), o seu abandono e fracasso. A visão que cresce é de natureza vibrante, escopo de luz a atravessar as retinas e desfazer a “verdade” do rosto. A dor que dói é já o poema – ferida aberta, no sentido derridiano de que “não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também.” (DERRIDA, 2003, p. 09). Nessa perspectiva,

O corpo designa uma diferença que se diferencia, que constantemente se expressa em matéria flutuante, abrindo-se aos agenciamentos e às conexões, a todas as crueldades que lhe atravessam. É um plano imanente que se adensa ao se abrir, que se desterritorializa ao se recolher. (UNO, 2012, p. 40)

Essa matéria flutuante, manifesta sob o ponto de vista de uma imanência, encarna em si um acontecimento que não se efetua anterior a nada, a nenhum dado pré-individual ou pessoal que conduza a leitura dessa manifestação sob o “olho do visível”, perante a afiançável relação do sujeito e do objeto “em foco”. As trocas e aberturas propostas no poema, ante um regime que resgata para o corpo o lugar de uma vida, e não de um organismo, reafirmam sempre o encontro; as possibilidades de conexões e atravessamentos propostas na relação entre os corpos. É nesse sentido que “escrever” o corpo ultrapassa a organização, uma vez que não sendo possível considerá-lo ante um conhecimento prévio, só é então admitido diante de um aspecto que lhe expõe à abertura. Se a forma e o organismo se apresentam como um limite, a escrita o escancara, desatraca e impulsiona o movimento desse corpo manifesto e compossível na presença do signo do Êxtase – ao que escapa, tal qual faísca de um corpo em brasa, como se pode observar em “fagulha”:

### **fagulha**

Abri curiosa  
o céu.  
Assim, afastando de leve as cortinas.  
Eu queria rir, chorar,  
ou pelo menos sorrir  
com a mesma leveza com que  
os ares me beijavam.  
Eu queria entrar,  
coração ante coração,  
inteiriça,  
ou pelo menos mover-me um pouco,  
com aquela parcimônia que caracterizava  
as agitações me chamando.  
Eu queria até mesmo  
saber ver,  
e num movimento redondo  
como as ondas  
que me circundavam, invisíveis,  
abraçar com as retinas  
cada pedacinho de matéria viva.  
Eu queria  
(só)  
perceber o invislumbrável  
no levíssimo que sobrevoava.  
Eu queria  
apanhar uma braçada  
do infinito em luz que a mim se misturava.  
Eu queria  
captar o impercebido  
nos momentos mínimos do espaço  
nu e cheio.  
Eu queria

ao menos manter descerradas as cortinas  
na impossibilidade de tangê-las  
Eu não sabia  
que virar pelo avesso  
era uma experiência mortal

*inconfissões — novembro/68*  
(CESAR, 2013, p. 153)

O Êxtase é a prática desse corpo que se propõe sem a necessidade de uma organização; ele está no que irradia, no que faz traspor a fagulha da brasa. Na poesia de Ana C., o encontro e o estupor da experiência do êxtase suscitam o movimento constante, circular e, paradoxalmente, irrastrável, como o deslocamento das ondas do mar aludido pela poeta. Tudo se move no impulso gerado pelo que incita a abertura do visível [abrir o céu]; e, nesse sentido, afastar as cortinas vai além do próprio gesto, pois diz mais de uma certa deformação dos olhos: abre-se o céu e participa-se, então, da violência do aprender a ver.

O corpo, ao desestabilizar o que nele se qualifica pelas funções, traça também uma fronteira entre a experiência do visível – rastreável – e a vibração. O olho, quando não mais categorizado pela capacidade de ver, assume-se como um catalizador do imperceptível, do invislumbrável: “eu queria saber ver[...]/ abraçar com as retinas/ cada pedacinho de matéria viva[...]/ só/ queria perceber o invislumbrável[...]/ Eu queria/ apanhar uma braçada/ do infinito em luz que a mim se misturava[...]/ Eu queria/ captar o impercebido/ nos momentos mínimos do espaço/ nu e cheio.” A visão reitera aqui mais do que a função de ver lhe impõe, pois ela é o próprio desejo e a realização da composição que compreende para si um lugar de rompimento: “Eu não sabia/ que virar pelo avesso/ era uma experiência mortal.” A última estrofe desse poema, especificamente, sintetiza a prática desse corpo vibrátil: a de virar do avesso a ordem, decretar a morte do organismo para fazer passar outro tipo de vida entre os órgãos.

### Carta de navegação - ancoragem do movimento

*Os níveis de sensação seriam como paradas ou instantâneos de movimento que recomporiam o movimento sinteticamente em sua continuidade, velocidade e violência.*

Gilles Deleuze

Clarice Lispector, na abertura do romance *A paixão segundo G.H* faz um alerta a possíveis leitores. A recomendação compreende, sobretudo, dois pontos importantes que envolvem, de certo modo, o encontro com o livro. Primeiro, é preciso perceber, segundo a escritora, que “a aproximação do que quer que seja, se faz gradualmente, penosamente – atravessando inclusive o apostrofo daquilo que se vai aproximar.” (LISPECTOR, 2009, s/n); O que surge desse contato, ela arremata: é uma “alegria difícil”, mas ainda assim algo que nomeia-se alegria. Sob essas duas orientações é que nosso encontro se desenhou até aqui: no lugar onde admitimos que ao corpo manifesto na poesia de Ana C. seguir-se uma aproximação, que se fez, como nos diz Clarice: de forma penosa, lenta e gradual, e que foi capaz, de ainda assim, nos entregar uma alegria difícil, que ao longo desse percurso, pôde também ser chamada de *Bliss* ou de afeto.

A alegria foi a força que se imprimiu nessa leitura e não haveria possibilidade de ser de outro modo. Foi dela o primeiro movimento, pois só nesse ato o desejo pôde operar; o desejo de ler, o que, no entanto, não estava escrito<sup>37</sup>. Foi diante do processo de leitura, que as “partículas”, antes coladas, foram se soltando uma a uma, e a todas elas desordenadas e decompostas, chamamos de corpo, que é como que dar um nome ao resultado dessa participação violenta que é o ato do encontro com o texto literário. Desse modo, essa pesquisa não apresenta um resultado acabado, ela talvez sirva apenas para afirmar mais uma vez ao corpo-leitor, que a literatura não ensina alegria, mas inicia a abertura e reintroduz nela um certo comando de caos – uma passagem para o acontecimento.

O percurso que envolveu o desenvolvimento do nosso objetivo, aqui ensaiado, de realizar uma leitura do que chamamos de “manifestação” do corpo, na poética de Ana C. foi junto

---

<sup>37</sup> Cf. BLANCHOT, 2011, p. 195

conosco sendo atravessado e igualmente decomposto. Não é de todo mal afirmar que o corpo que inicia escrevendo este trabalho não é o mesmo que o termina, assim como a percepção do problema ganha contornos distintos daqueles que tinham sido inicialmente pensados, a partir do ato intuitivo de enxergar, com olhos do visível, o que julgávamos estar à postos e entregue no texto.

Em princípio, o que tínhamos era apenas uma presença, vista na ordem do sensível ou a ideia de que nos textos da poeta, diante os nossos vários encontros, suscitava-se a existência de algo que não poderia ser subtraído na leitura – que era e é, necessariamente, o corpo, ou o movimento dessa presença.

A partir dessa percepção, a presença do corpo pôde ser compreendida sob diversos ângulos. Podemos-la pensar como algo material e físico, despertado pelo que há de mais útil na percepção, e desembocaríamos então na esteira dos sentidos, entre tudo aquilo que podemos ver, tocar, sentir enquanto uma experiência tátil do humano. Desse modo, o que ateríamos como vestígio do corpo, expresso no plano poético, desenvolveria ações capazes de despertar no leitor a experiência de uma existência palpável, porque nele mesmo, enquanto manifestação do que é visível se introduziria tal sensação.

O que permitiu perseguirmos a hipótese do corpo enquanto matéria pertencente ao sensível preencheu-se pelas referências e pistas arrematadas pela poeta ao longo de sua composição poética, a até mesmo ao que se constituiu em torno do nome Ana Cristina Cesar, no âmbito da construção de uma trajetória. No primeiro caso, pudemos considerar como pista uma certa literalidade com que o corpo é enunciado; e nesse aspecto ele funcionaria como um referente que organiza em torno do sensível o próprio ato de escrever/criar. Essa manifestação apareceu aqui, em alguns poemas ao longo do último capítulo deste trabalho, mas percorre também outros textos não selecionados para a leitura, como estes dois fragmentos:

Agora, imediatamente, é aqui que começa o primeiro sinal do corpo que sobe. Aqui troco de mão e começo a ordenar o caos. (CESAR, 2013, p. 303)

[sic]

Gosto da minha mão quando há um elástico no punho.

Ou mesmo um barbante branco,

Esfiapado,

Desses que os padeiros usam para embrulhar

O pão.

Então os meus dedos ficam longos e repousados

E parecem não dizer nada

Rindo-me de dentro de um silêncio que me apraz. (CESAR, 2013, p. 123)<sup>38</sup>

É comum que encontremos nos poemas a marcação de órgãos e membros atrelados à captação do sentido, tais como: mãos, boca, nariz – partes responsáveis pela intermediação do sensível, na relação que compreende o sujeito e o mundo. Nesse perspectiva, quando lemos esse rastro “corporal”, e o relacionamos ainda à um plano histórico, que organiza a poética da escritora em torno dos dados que compreendem sua vida, esse corpo manifesto ganha uma forma específica, à medida em que nos damos conta de sua existência no texto.

No entanto, ao “entramos” no poema, essa relação “sensível”, no sentido fenomenológico, entre o corpo de um sujeito em seu encontro com o mundo torna-se expansível ao ponto de desaparecer no “horizonte”, ou de, a despeito das tentativas e do elã de manter ali as estruturas que correlacionariam a exposição desse corpo ao vivido por Ana C. se tornarem fugidias. Afinal, manter o corpo atrelado ao vivido de um sujeito é perder o que há nele de possibilidade viva de criação.

A partir do ímpeto de pensar a natureza disso que chamamos de “manifestação” ou presença, nosso trabalho foi organizado em três partes, que unidas pretenderam produzir um movimento de decomposição do corpo visível, e da sua figuração, que asseguraria as relações entre sujeito e objeto. Cada uma dessas partes representam por si só um “tipo” de movimento.

O primeiro orientou-se em direção da “afirmação do nome”, aludida, a partir do plano histórico e recepção crítica da poética da autora. Esse movimento mapeia e dá forma a um corpo vivo, e ao rosto; já o segundo, compreende pensar a palavra literária como a abertura do que se pretende enquanto a realidade de um sujeito ou a manifestação desta, no plano de composição. Nesse sentido, a partir do movimento se que incide sobre a criação poética, a linguagem é capaz de desfazer, inclusive, a realidade de um corpo manifesto sob o crivo do sujeito. O terceiro movimento se fez composto por duas linhas que se entrecruzaram no nosso processo de leitura, foram elas: o reconhecimento e o *Bliss*.

O reconhecimento opera no sentido da percepção e se configura a partir de um dado imediato, que compreende a natureza do corpo afetado e afetante, no encontro entre um e outro; é equivalente a ideia de afecção, no sentido spinozista – como uma ideia, imagem que se suspende entre os corpos. Essas ideias formam, segundo Deleuze, “um certo estado (constitutio), do corpo e do espírito afectados, que implica maior ou menor perfeição que o

---

<sup>38</sup> Fragmento do poema: “poesia de 1º de outubro”

estado precedente”. As variações, complementa o filósofo, denominam-se afectos. Desse modo, sua composição se dá por variações contínuas de potência, entre passagem de estados que sucedem-se ao corpo. Nessa perspectiva, o corpo é matéria expansiva e aberto ao devir.

A noção de *Bliss*, no sentido que emprega Ana Cristina Cesar, apresentou-se, durante a nossa leitura como uma imagem potente para pensar o corpo sob a óptica da abertura e da composição dos afetos. O êxtase não compreende mais o visível, ele o ultrapassa, para nutrir-se de outra perspectiva: o vibrátil. Dessa forma, a poesia de Ana C. nos entrega um corpo que excede a organização e a presença sensível, pois tomadas no âmbito da percepção, não sustentam mais o movimento, a passagem. Ademais, “a hipótese fenomenológica é talvez insuficiente porque invoca somente o corpo vivido. Mas o corpo vivido é ainda pouco em relação a uma potência mais profunda e quase insuportável.” (DELEUZE, 2007, p. 51)<sup>39</sup>

O êxtase decompõe as relações visíveis de um corpo datado, nomeado e lido no viés do vivido de um sujeito. Ele apresenta um corpo irrastrável, atravessado por eixos e limiares de intensidades que permitem à essa “manifestação” um entrelaçamento direto com o ato de criar – quando se escrever, e quando se lê.

Ana Cristina ao afirmar a manifestação de um corpo no plano poético, dá a ele a realidade do “êxtase”, que já não corresponde mais a dos órgãos e das funções, visto que essas relações são constantemente movimentadas e ressignificadas nos poemas.

O corpo manifesto já o é no âmbito do intensivo, o que nos leva a perder de vista o ponto onde poderíamos marcar e traçar a forma daquilo que comporia o corpo, o poema, ou puro movimento de escrita, já que estes se descolam do sujeito e perdem o território das significações ordinárias, tornando-se parte de um mesmo oco. Desse modo, depararmo-nos com essa “presença”, é estar defronte a um processo que decompõe a forma incessantemente, para fazer vibrar o corpo da escrita, no domínio de uma conjunção de fluxos a:

perder em traços a visão contígua  
de coisas que surge aos saltos  
no tempo, ameaçando de morte  
a própria forma do desenho.  
(...) <sup>40</sup>

<sup>39</sup> Cf. *Lógica da Sensação*. DELEUZE, Gilles. pg. 51

<sup>40</sup> (CESAR, 2013, p. 175) Fragmento do poema: “o nome gato assegura minha vigília”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade In **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012. 2ª ed.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Cultrix, 2013
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad.de Mário Laranjeiras. 2005
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Do fim do poema à idéia de prosa: para reler Ana Cristina Cesar** In Poéticas do Olhar e outras leituras de poesia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DE ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. **Nuevo texto crítico**, v. 12, n. 1, p. 25-31, 1999.
- DE ANDRADE, Carlos Drummond. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. **Espinoza e os Signos**. Trad. Abílio Ferreira. Porto –PT: Rés- Editora.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro - RJ: Ed. Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs V. 4**. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O Anti-Édipo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro**: um manifesto de menos; O esgotado. Trad. Fátima Saadi et alli. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Che cos'è la poesia?**, Trad. Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. Org. **26 Poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagens**: CPC, Vanguarda e Desbunde. São Paulo: Brasiliense, 1980.

LIMA, Regina Helena Souza da Cunha. **O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar (1952/1983)** Escritura de T(e)s. São Paulo: Annablume editora, 1993.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A anomalia poética**. Lisboa: Vendaval, 2005.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Editora Chão da feira, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LIPOVESTSKY, Gilles. **A era do vazio**: Ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: editora Manole LTDA, 2005.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: Transformações Contemporâneas do Desejo. Porto Alegre: Sulina; UFRGS editora, 2006.

MALUFE, Annita Costa. **Poéticas da Imanência**: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7letras/FAPESP, 2011.

MALUFE, Annita Costa. **Territórios Dispersos**: a poética de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Annablume, 2006.

MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar**: o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2000.

PAL-PELBART, Peter. **O tempo não-reconciliado**: imagens do tempo em Deleuze. São Paulo: ed. Perspectiva, 2004

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

UNO, Kuniichi. **A Gênese de um corpo desconhecido**. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.

WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.