

OCUPAÇÃO:

O ATO DE ESCRITA NA POESIA DE ANA CRISTINA CESAR

– JULIA PASINATO IZUMINO

RESUMO

Percorrendo a poética de Ana Cristina Cesar, encontramos, em seus textos mistos de poesia, prosa, entradas de diário e correspondência, a figuração do gesto de escrita como um motivo recorrente e central. A consciência de que escrever poesia implica a retirada da palavra do fluxo temporal da fala e a sua subsequente paralisação na página, a sensibilidade em relação ao suporte do texto poético e o que esta intromissão material significa para a relação – então interrompida – entre quem fala e quem escuta, desponta na poesia de Ana Cristina de maneiras variadas e ambivalentes. Ao longo deste ensaio, procuramos mapear algumas das ocorrências da figuração do gesto de escrita, considerando-o nas modulações de sua representação – desde dor, dificuldade e recusa até desejo e espetáculo – e nas suas relações com alguns outros aspectos da obra de Ana Cristina e a poesia marginal brasileira dos anos 1970.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; poesia marginal; gesto de escrita.

ABSTRACT

Going through Ana Cristina Cesar's poetics, within her poetry, prose, diary entries and correspondence mixed texts, we recognise the figuration of the gesture of writing as a recurrent and central motive. The awareness that writing poetry implies the withdrawal of the word from the temporal flow of speech and its subsequent immobilization on the page, the awareness of the support of the text, and what this physical intrusion means to the then-broken relationship between the speaker and his listener emerge in Ana Cristina's poetry in varied and ambivalent ways. Throughout this essay, we have sought to collect some of the occurrences of the acting of the gesture of writing, considering it through the modulations of its representation – from pain, difficulty and refusal to desire and spectacle – and its relations with some other aspects of Ana Cristina's work and of the Brazilian marginal poetry from the 1970s.

Keywords: Ana Cristina Cesar; marginal poetry; gesture of writing.

*Plus tard, les signes, certains signes. Les signes me disent
quelque chose. J'en ferais bien, mais un signe,
c'est aussi un signal d'arrêt.*
Henri Michaux

*Os poemas são para nós uma ferida.
cachoeira
de repente alguém diz a palavra cachoeira
e ela se medusa*
Ana Cristina Cesar

Basta que alguém, anônimo, que nem o sujeito da enunciação é, diga, dentro do poema, a palavra *cachoeira*, que seu fluxo de água se paralisa na página, tal qual Medusa diante de seu olhar de pedra. Ou: basta que a *palavra vírgula viva*¹, a que flui na correnteza da fala, seja capturada pela poeta e inscrita no branco da folha para que se transforme de matéria do mundo em signo gráfico imóvel. Vem à tona a compreensão de que escrever é “retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo” (BLANCHOT, 2011, p. 17). Neste contexto, o próprio fato da escrita se torna um ponto de tensão: o poema se dobra sobre si mesmo e se indaga sobre o instante preciso em que a palavra se materializa na página.

Na poética de Ana Cristina Cesar, a figuração do gesto de escrita e a consideração sobre a palavra assumem formas e tons polivalentes; se “por afrontamento do desejo” a poeta insiste “na maldade de escrever” (CESAR, 2013, p. 27)², em outros momentos esta maldade se transfigura em dificuldade, dor, desejo, recusa e até espetáculo. Como uma fotógrafa que se retrata diante do espelho, evidenciando a câmera, o mecanismo de captura da imagem, e explorando toda a ambiguidade que se instaura a partir deste gesto, sabendo que:

Pegar esse instante de total presença para si mesmo, captá-lo, registrá-lo, passá-lo para a película, é iniciar o processo que decerto fará o autorretrato existir, erigirá a efigie, instalará a autocontemplação no tempo imóvel da fotografia, mas é, ao mesmo tempo, condenar a relação imediata consigo mesmo, é destiná-la a estar sempre acabada, é começar a fazer desaparecer *na* imagem e *sob* a mesma. (DUBOIS, 2011, p. 18)

[1] Lembrando a “Poesia vírgula viva” de Armando Freitas Filho (2005).

[2] Todos os poemas de Ana Cristina Cesar citados neste texto foram extraídos da edição *Poética* (2013), da Companhia das Letras. Para simplificação, a partir de agora só serão indicadas as páginas de onde foram retirados.

– Ana Cristina escreve que escreve, ou que escrevia, ou que não escreverá mais. A repetição com variações do tema do ato produtivo do (e no) poema anuncia um baixo contínuo importante na sua produção relativamente curta; assim, brevemente, ao longo deste ensaio, gostaríamos de anotar suas ocorrências e recorrências para buscar compreender, dentro do universo poético de Ana Cristina Cesar, o que o fato da escrita, propriamente, implica.

É importante notar que Ana C. estava imersa nas discussões e atenta às vontades literárias dos seus colegas da geração marginal da poesia carioca dos anos 1970 – grupo de poetas que ganhou esta alcunha por produzir e editar seus livros e revistas de maneira independente e artesanal, e então os distribuir e vender pessoalmente, às margens do mercado editorial regulado pelo regime militar e da emergente indústria cultural brasileira. Por um lado, tais condições de produção literária e edição tipicamente “marginais” e profundamente personalistas – já que o poeta está envolvido em todas as etapas, da escrita à impressão e distribuição do volume – implicam uma tomada de posição ativa e política por parte dos autores, com a “intervenção direta do escritor no processo global de produção da obra (tornando claro que a produção literária não se restringe à escritura), mas também em um descompromisso com o sistema de consagração no campo cultural” (idem, p. 201).

O maior controle e a aguda consciência da materialidade e do *design* de sua própria edição implicam também uma abertura para a manipulação total do livro-objeto, potencializando o jogo entre forma e conteúdo e suas significações. Em 1979, quando publicou os seus dois primeiros livros, *Cenas de abril* e *Correspondência completa*, em edições artesanais, Ana Cristina não deixou de evidenciar a atenção crítica às formas do *design*. *Correspondência completa*, apesar do título portentoso, saiu em uma edição exageradamente pequena, do tamanho da palma da mão; nos créditos, irônica e humorosa, consta ser a segunda esta que era, na verdade, a primeira edição. Na única e curta carta que compõe o livro, escrita para “my dear” e assinada no final por “Júlia”, rompendo com o pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008) que o título e o nome da poeta impressos na capa – que aqui assina “ana cristina c” – poderiam começar a sugerir, uma parte se destaca:

Passei a tarde toda na gráfica. O coronel implicou outra vez com as ideias mirabolantes da programação. Mas isso é que é bom. Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro. Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca. (p. 49)

A menção direta ao controle e à censura operada pelo regime militar na poesia de Ana C. merece ser notada – aqui se evidencia a posição da poeta, que

acreditava que a opção marginal, o envolvimento total do sujeito que passa a tarde na gráfica, apesar da implicância do coronel, tinha “maior significado político” (CESAR, 1999, p. 201). E se a atividade da escrita surge como um desagrado, causando inclusive dor física, aqui ela se justifica (mal necessário?) para o objeto-livro. A inversão na lógica de causalidade – em certa ideia de que o texto se torna o livro e que seria a fonte do prazer – aponta para uma atenção à materialidade do veículo do texto literário, que parece ir em outra direção em relação às “leis do grupo”³.

Isto porque, no outro lado da moeda, com o seu o envolvimento total, o poeta “dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor” (idem, p. 201), uma vez que circulam nos mesmos (poucos) espaços e compartilham as mesmas referências, vivendo quase o mesmo cotidiano – o que colaborou para incorporar ao texto poético esta que Heloísa Buarque de Hollanda chama de uma “face afetiva evidente”, por absorver “os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida” (2004, p. 109). A renovada relação de cumplicidade com o colega-leitor move consigo um esforço pelo diálogo através da literatura, e a conversa, a piada, o segredo, a confissão se somam ao registro quase sem depuração de cenas, sensações, conversas alheias e acontecimentos banais. Esta vontade de aproximação entre arte e vida, da poesia que se faz na “corda bamba” entre a experiência e seu registro, se torna o ponto de contato entre estas poéticas tão distintas reunidas sob o mesmo apelido de *marginal*, acompanhando também uma linguagem geralmente ágil e de formas mais curtas – tais quais os poemas-minuto da “vertente coloquial” (MENEZES, 2013, p. 16) de Chico Alvim, como “Irani, manda o Gilson embora”: “Eu mando/ mas ele não vai” (2000, p. 56) e “Ai, ai”: “— Ai, ai/ — Ai, ai pra mim também” (1988, p. 159).

O ouvido apurado e os olhos atentos para tomar de assalto os instantes poetizáveis da vida cotidiana potencializa o interesse do sujeito ao presente imediato da experiência individual. Desta junção de fragmentos de cenas e frases, temos a impressão de uma coleção de *snapshots*:

A poesia brasileira que no Modernismo apelou para a Kodak para descobrir os instantâneos da vida, hoje realiza o poema-*polaroide*, de revelação instantânea e “elabora” um estilo e uma estética do inacabado, do “surpreendido” pelo acaso da interferência do poeta. (FREITAS FILHO, 2005, p. 113)

Aqui, assim como no procedimento fotográfico, a gana pela poetização da vida faz o poeta se voltar ao momento exato em que o acontecimento é retirado do tempo cronológico e a experiência efêmera se paralisa na palavra: a captura do poema. O *instante*, aliás, como já notava Octávio Paz em 1972,

[3] Como ironiza a própria poeta: “a lei do grupo: todos os meus amigos/ estão fazendo poemas-bobagens ou poemas minuto” (p. 333).

tornou-se a temporalidade privilegiada para estas gerações que, a partir da segunda metade do século XX, diante da derrocada das utopias revolucionárias, o esgotamento (“o ocaso”) das vanguardas artísticas e da realização de que a “concepção da história como processo linear progressivo se mostrou inconsistente” (PAZ, 2013, p. 155), se voltaram ao presente como tentativa de reconciliação entre o passado irrecuperável e o futuro impossível:

A visão do agora como centro de convergência dos tempos, originalmente visão de poetas, transformou-se numa crença subjacente às atitudes e ideias da maioria de nossos contemporâneos. O presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, mas essa mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro. (idem, p. 160)

Completamente imersa nessa vivência do tempo, a poesia brasileira dessa geração, personalista, crítica e autoconsciente, também se volta, vira e mexe, ao instante em que ocorre sua concretização. Às vezes, com a leveza de um encontro fortuito entre o poeta e a palavra, como neste poema de Chacal:

Anatomia

pego a palavra no ar
no pulo paro
vejo aparo burilo
no papel reparo
e sigo compondo o verso

(CHACAL, 2007, p. 181)

– cujo título já aponta para a vontade do olhar às partes constitutivas do corpo do poema, as palavras pegadas por acaso “no pulo” e “no ar” por um sujeito oculto em primeira pessoa que, nota Flora Süssekind (2004), institui um ego onipotente que centraliza e organiza a experiência com rapidez e fluidez, expresso no ritmo acelerado dos versos curtos, sem pontuação, e com a aliteração dos *pês* – *pego, palavra, pulo, paro, aparo, papel, reparo, compondo* – que marca o ritmo de caminhada do poeta que segue em frente, compondo versos. Aqui, o gesto produtivo da poesia é a própria “consagração do instante”, como compreende também Octávio Paz: “[o] poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal: nesse aqui e nesse agora principia algo (...). Esse instante é ungido com uma luz especial: foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração” (PAZ, 2012, p. 53).

Mas o que ocorre, exatamente, no momento em que a caneta encontra o papel e retira o instante e a palavra do mundo para a sua consagração em forma de poesia? “Como conciliar – dialetizar – a *distância* implicada pela *enunciação da escritura* e a *proximidade*, o arrebatamento do presente vivido ao mesmo tempo que a aventura (...)”, como registrar ao mesmo tempo que se vive, “este texto paralelo, o texto da vida “contemporânea”, concomitante”. (BARTHES, 2005, p. 36). Esta, que é uma das perguntas fundamentais de Roland Barthes em *A preparação do romance*, é logo seguida por uma sugestão de estratégia – “Pode-se escrever o Presente *anotando-o* – à medida que ele ‘cai’ em cima e embaixo de nós (sob nosso olhar, nossa escuta) (...)” (idem, p. 36) – que não está isenta, porém, de justas consequências:

O que essa prática implica do sentido, do tempo, do instante, do dizer? *A Notatio* aparece de chofre na intersecção *problemática* de um rio de linguagem, a linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto –, e de um gesto sagrado: *marcar* (isolar: sacrifício, bode expiatório etc). (idem, p. 37)

Na intersecção *problemática* entre a vida, o texto e o gesto descrita por Barthes encontramos uma poética como a de Armando Freitas Filho, amigo íntimo de Ana C. e também contemporâneo dos marginais. Na sua poesia, na qual proliferam sugestões e imagens de fluxo – seja pela seriação dos poemas numerados ou sequenciais na unidade do livro; pela exploração de aliterações, assonâncias e paronomásias em poemas marcadamente ritmados, nos quais “palavra-puxa-palavra”; seja pela frequente figuração da corrente sanguínea, de veias, da água e outras imagens fluidas – a escrita e, especialmente, a *mão* que escreve se tornam um problema. Então, com a violência do “escrever metralhadora” (FREITAS FILHO, 2003, p. 452) e das “palavras mudas” que são:

Arrancadas tão depressa
pelos cabelos
pela raiz
da terra última (...) (idem, p. 356)

– a poesia se junta mal, penosamente, com a vida e com o corpo do poeta:

Doente de mim
desde que a escrita
juntou-se à vida, com as linhas

da mão misturadas às do papel
sob o peso da batida do pulso pegajoso. (ibidem, p. 563)

A mão se estranha do sujeito da enunciação e se mistura ao suporte do texto, a página, ao passo que a escrita se mistura à vida atravessada por signos duros – o peso da *batida do pulso pegajoso* – e redobra a atenção do poema sobre si e seu limite: “Entra em cena o descompasso entre a obra e o devir de uma existência cujo fluxo não pode ser detido ou capturado em um texto definitivo.” (PINHEIRO, 2009, p. 93), ou ainda:

(...) essa escrita recusa-se a desgarrar-se do que deixa para trás, sua justificativa interna ficando suspensa, na medida em que o momento da escrita seria apenas a consequência extrema de um estado de urgência anterior e que deve permanecer pulsando, minando a estabilidade das formas que puderam sedimentar-se apenas “por um fio”. (GOLDFEDER, 2018, p. 225)

Já Ana Cristina Cesar parece habitar aquela mesma intersecção paradoxal de algumas maneiras distintas, ambíguas, mutantes. Ocasionalmente, o texto parece pretender acompanhar o ritmo desta vida, em poemas nos quais o sujeito lírico se encontra em diferentes meios de transporte, sejam eles carros, ônibus, navios: “Esses planos e truques fui eu que inventei dentro do trem.” “Trem atravessando o caos?” – qual o quê” (p. 59); ou “Escrevendo no automóvel” (p. 121), dirigindo a mil, “voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão” (p. 85) – afinal: “Não, a poesia não pode esperar./ O brigue toca as terras geladas do extremo sul./ Escapo no automóvel aos guinchos.” (p. 284). Nestes contextos, “[a] ‘cena da escrita’ é pintada em deslocamento, como se a poesia fosse uma viagem, uma evolução no tempo e no espaço: ‘Estou sirgando, mas/ o velame foge’”. (BOSI, 2015, p. 23)

De vez em quando, neste trânsito, a poesia parece conseguir se emancipar, e, “ambulante/cruz vermelha/ sonâmbula”, guia a sua própria ambulância:

e dizia: não lembro
de nenhum céu que me console,
nenhum,
e saía,
sirenes baixas,
recolhendo os restos das conversas,
das senhoras,
“para que nada se perca

ou se esqueça”,
 proverbial,
 mesmo se ferido (...) (p. 235)

– em busca de sua própria matéria; ou, até mais veloz que a própria poeta, foge, corre em outra direção, como neste trecho de “Contagem regressiva”:

Tenho medo de ter deixado a máquina ligada
 elétrica IBM lebre louca solta pelo campo

Corri atrás
 da lebre louca em corrida coerente
 atrás das tocas e escrevi: trejeitos. (p. 274)

Esta “corrida coerente” da poeta atrás da máquina de escrever selvagem aponta àquele desejo de supressão do intervalo instaurado entre o sujeito e sua expressão, como indica ainda Viviana Bosi:

Seu ideal seria correr tanto que conseguisse cruzar a linha de chegada junto às palavras, compartilhando com elas a intensidade da reunião improvável entre esse sujeito acicatado pelo moscardo da iminência e sua necessidade de expressão. (Bosi, 2015, p. 21)

Para Marcos Siscar (2011), em consonância, este deslocamento às vezes físico do sujeito lírico da poesia de Ana Cristina o coloca também em trânsito entre o poema, a vida e o leitor. A procura incessante por um *você*, o desejo de comunhão e interlocução, é, para Ana C., um ponto nevrálgico – como a própria autora defende: “... do ponto de vista de como é que nasce um texto, você, quanto está escrevendo, o impulso básico de escrever é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém” (CESAR, 1999, p. 258) – e abundam na sua produção poesias mistas de prosa, entradas de diário, simulacros de confissões, correspondências, tentativas de diálogos; gêneros nos quais a comunicação, o endereçamento, tomariam o primeiro plano. Entretanto, se o texto poético sempre tem uma destinação e a sua escrita é feita em movimento a um destinatário, mesmo que “singular e anônimo” (SANTIAGO, 2013), Ana Cristina nunca deixa de esbarrar no fato da escrita e impõe a este sujeito lírico o mapeamento dos limites materiais do texto – evidente neste trecho de “Fogo do final”:

No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui, deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais.

É para você que escrevo, hipócrita.

Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades nos ouvidos, no último momento.

Me jogo aos teus pés inteiramente grata. (p. 121)

– no qual a reiteração da segunda pessoa do discurso fortalece a sensação de interlocução: há um *eu* que, mesmo ciente da distância interposta (por estar “deste lado”, na “ponta escura do cais”), escreve para *você*. Mas as duas primeiras palavras, o aviso inicial “no verso:”, já haviam nos colocado no limiar da ficção, como quem diz *a partir de agora estamos em um poema*, explicitando o mecanismo do discurso estetizado – e a citação de Baudelaire e seu leitor-irmão, “hipócrita”, não deixa de funcionar como um lembrete ao universo de referências da literatura.

Explorando a moldura destes gêneros referenciais e fáticos, ao mesmo tempo que assume a consciência aguda da página, do livro, criadores de distância entre quem fala e quem escuta – a ponto de suplicar: “surpreenda-me amigo oculto/ diga-me que a literatura/diga-me que teu olhar/tão terno (...)” (p. 241), mesmo que a impossibilidade da resposta impeça o poema de se realizar por completo, quedando os versos inacabados no silêncio compulsório do *outro* – Ana C. abre uma “ambivalência provocante, uma brecha que esvazia a oposição e a hierarquia entre vida e poesia” (SISCAR, 2011, p. 25). A vida deseja, insiste em habitar a poesia, mas se encontra sempre impedida, frustrada. Assim, muitas vezes, como neste poema-súplica, o silêncio e a espera por uma resposta, um telefonema, um cartão-postal, uma carta – “Querida. É a terceira com esta a quarta que te escrevo sem resposta” (p. 63); “Nenhum desses temas me consola./ Espero ardentemente que me telefonem.” (p. 280); “E depois você ainda diz que eu não respondo./ Ainda aguardando.” (p. 50) –, evidências da dramatização do diálogo através da poesia, são substituídos pelo ato da escrita, então transformado em tema e motivo da composição, por exemplo neste trecho de *Luvax de pelica*, de 1980:

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

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

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

Dois anjos inocentes!

A folha é muito dura e hoje é o dia mais longo do ano com ou sem você. Thank you very much, thank you very much. A

próxima canção que eu vou cantar é Me Myself I (aplausos fortes e breves e mais longos) que neste verão quero dedicar a você que não me escreve mais e é diretamente responsável pelo meu flerte com o homem dos correios. Tonight... maybe one of these days... he wrote a letter about a girl... Are you ready? One, two, three – estou mestre em abrir envelopes.

“Kiss you anelipsy

if...?”

Se o quê?

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

Bota tudo, ele me falou.

Over here on the piano...

And on this side of the stage...

Não estou pegando direito. Por que estão vaiando agora? Você será possível que não avisou que se mudou? Estou escrevendo para a peça vazia, para a louca senhoria, para a locatária com mania? Me desculpe mas isso é uma grande covardia. (p. 65)

Neste livro, o terceiro publicado por Ana Cristina Cesar, o diário e a correspondência se confundem constantemente com as formas dos poemas, estabelecendo, na sua superfície, a tensão constante entre os “rasgos de Verdade” e o “olhar estetizante”. Aqui também fica evidente o que Siscar considera como a relação provocativa – quer dizer, que tanto seduz quanto irrita – que a poesia de Ana Cristina estabelece com os seus leitores:

O sujeito se constitui e se modula pela relação nervosa com o leitor, ou melhor, com aquilo que, na retórica da interlocução, aponta para um transbordamento do sujeito, do espaço delimitado da subjetividade do próprio poeta. Nesse sentido, a provocação daquilo que se apresenta como sinceridade diz respeito a uma política da alteridade, ao gesto de estabelecer uma *relação*, algo como um traço ético da subjetividade. (2011, p. 24)

No trecho destacado, a interlocução oscila do âmbito mais privado (a escrita para um sujeito específico) ao mais público (a apresentação diante de uma plateia) e o gesto de escrita de uma carta se transfigura em espetáculo. O poema constitui o processo de construção de uma cena enunciativa: o sujeito forja um *eu* que convoca o leitor, *você* anônimo – “que não me escreve mais” – para dentro do texto, no mesmo ato em que o impossibilita de adentrar a cena, operando a distância no texto poético com o uso subterfúgios formais como as elipses, alusões obscuras, versos e imagens inacabadas e a incursão

de outros escritores – evidente principalmente no quarto parágrafo, em que se monta a situação de espetáculo, anunciando uma canção (talvez de Billie Holiday) e interrompendo a apresentação em um anticlímax: “Tonight... maybe one of these days... he wrote a letter about a girl... Are you ready? One, two, three – estou mestre em abrir envelopes”. Ainda, as perguntas rimadas e ritmadas que encerram o texto procuram a interpelação direta de um interlocutor, confirmando o que Siscar dizia anteriormente: no poema que se funda *para* mobilizar o outro, como naquele trecho de “Fogo do final”, o chamamento mesmo se torna matéria da poesia e o *eu* se faz objeto, ferramenta para a interlocução, nascendo já, assim, na iminência da alteridade.

O poema como espaço de teatralização é algo que surge, com maior radicalidade, em “le ballet de l’opéra à rio”, publicado postumamente em *Antigos e soltos* (2008):

dos bastidores perde-se a ilusão do
transe. mas hoje eu queria escrever do meio de luzes que
só a plateia visse.
Desejava um palco puro, pura
perspectiva de plateia,
desejava
escrever com violência para consolar-te: a violência
com que (imaginamos)
os bailarinos fetichizados se erguem
em êxtase
em transfiguração (p. 355)

Este poema deixado manuscrito é uma das raras ocasiões em que Ana Cristina manipula graficamente os versos no espaço da página, em uma imitação dos movimentos do ballet no palco ou, em uma camada mais profunda, numa tentativa de “alcançar, pela palavra, a fusão perdida com algum rito original” (Bosi, 2015, p. 30). Contudo, logo percebemos, a sua impossibilidade faz o poema se constituir pela adversativa. Seu primeiro verso é a afirmação da perda do transe: somos de início colocados nos bastidores, como quem assiste da coxia. A interrupção da repetição rítmica das plosivas – “dos bastidores perde-se” – justamente por “a ilusão” e a quebra sintática dissonante do verso em “do/ transe” agravam a sensação de perda da harmonia da ilusão. A adversativa “mas” inaugura o discurso do desejo (acentuado pelos pretéritos imperfeitos dos próximos verbos: queria, visse, desejava), e o ato da escrita se transforma no próprio espetáculo em uma duplicação curiosa – se por um lado o sujeito quer ocupar o “palco puro”, por outro, também deseja “pura/ perspectiva de plateia”, aquela que vê o palco a distância; o sujeito deseja escrever “do meio de luzes”,

a partir de um lugar “que/ só a plateia visse”, subordinado ao olhar do outro. O gesto de escrita se torna espetáculo em sua acepção mais completa, desde os bastidores, onde se testemunha o processo de composição e sua *violência* velada, que da plateia não enxergamos, até o palco, espaço do desejo e da ilusão:

O ato de escrita nesse palco puro é também o ato sob o olhar imediato do outro, ou o desejo mais puro que é violência, ou seja, a destituição do outro (ainda que supostamente para consolá-lo) e que transforma os bailarinos em fetiches (isto é, subsumidos ao desejo do outro), ainda que – eis um último desvio imaginário – esteja aí a possibilidade de êxtase e transfiguração. (ZULAR, 2015, p. 88)

A irrupção do olhar do outro e o jogo de ser-vista-sendo-vista surgem ao longo da poética de Ana C., assumindo também outras potências. Enquanto em “le ballet...” a perspectiva da plateia é o motivador do fato da escrita e, mesmo com a violência estetizada mascarada em êxtase, o centro do desejo do sujeito lírico, em um poema simulacro de entrada de diário como “16 de junho”, a intromissão do olhar alheio provoca o gesto de escrita à autoconsciência maníaca e circular: “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 perdida do prazer. (...)” (p. 35). O sujeito lírico escreve que decide escrever sobre uma escritora, interrompida, todavia, pela figura de um fotógrafo que intervém na cena à qual aponta a sua câmera, escrutina e altera a realidade, transformando a escritora em personagem de sua fotografia – instalando uma circularidade *ad nauseam* na qual a imagem fotográfica figura a escritora no momento em que escreve que percebe estar sendo observada por um fotógrafo que, flagrado no instante da ação, é incorporado à poesia também como personagem...

A recorrência da forma do diário íntimo na poética de Ana Cristina Cesar, aliás – seja a sua simulação, o uso estético de sua moldura, ou as anotações *reais* que acabaram misturadas aos poemas e manuscritos publicados postumamente – instaura ainda outra instância de reflexão do ato de escrita sobre si mesmo.

Há, por certo, uma dimensão da escrita do diário que o submete ao registro do insignificante do cotidiano⁴ e à temporalidade do calendário, datada, ancorada ao fluxo do tempo cronológico da vida, fazendo-o operar como uma espécie de salvação ao escritor que deseja escapar do esquecimento e da solidão, de acordo com Maurice Blanchot:

Escrever cada dia, sob a garantia deste dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao

[4] Como resume perfeitamente o verso único do poema “Diário” de Chico Alvim: “o nada a anotar”. (ALVIM, 1988, p. 79)

que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer. (2013, p. 273)

Esta ideia de preservação do dia vivido através do seu registro, mesmo que isto implique a alteração da experiência e a sua delimitação pela única sinceridade possível no diário – “a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar.” (idem, p. 270) –, se aproxima muito aqui da noção da escrita-*testemunho* que, para Ana Cristina, surge como uma preocupação. Em um manuscrito datado “Dia 16 de outubro de 1983”, no qual a inscrição do ano sugere ser uma entrada de diário de fato, o tema reaparece:

Lá fora está sol, quem escreve deixa um testemunho. Reesqueitando. Joguei fora algumas coisas já escritas porque não era o testemunho que eu queria deixar. É outro. Outro agora. Acredite se puder. (...) 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. Diário não tem graça, mas esquenta, pega-se de novo a caneta abandonada, e o interlocutor é fundamental. Escrevo para você sim. *Da cama do hospital. A lesma quando passa deixa um rastro prateado. Leiam se forem capazes.* (p. 309)

O rastro, que chega a ser físico – seja o da lesma ou do registro no papel (“pega-se de novo a caneta abandonada”) –, assume uma posição central: força motriz, motivo primordial do ato da escrita. Se este texto reflete sobre a sua própria condição de testemunho, se insiste na escrita (“que não tem graça, mas esquenta”) para criar um testemunho, controlado e curado, mas sincero, (“Joguei fora algumas coisas já escritas porque não era o testemunho que eu queria deixar.”), então aqui “escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu...” (BLANCHOT, 2013, p. 274). Daí também advém a estranheza dos momentos em que, enquanto escreve, o sujeito lírico renuncia às letras e declara que não escreve mais, operando o paradoxo pragmático da negação em ato (cf. MAINGUENEAU, 2001).

É o que ocorre, por exemplo, no poema “meia-noite. 16 de junho”: “Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora. (...)” (p. 37), em que um paralelismo sintático justapõe o gesto de escrita ao gesto político – ambos em negação. Ou em *Lovas de pelica*: “Fico quieta./ Não escrevo mais. Estou desenhando em uma vila que não me pertence” (p. 55) e também “Desisto de

escrever carta./ Desenho três patos presos numa loja”(p. 58). Neste livro cheio de remissões ao *Emergences-Résurgences* (1972) de Henri Michaux, a substituição da palavra pelo risco e pelo desenho realizaria o desejo do sujeito de “*sair da pauta*” (p. 56) – que, paradoxalmente, nunca se realiza de fato, uma vez que o desenho é continuamente anunciado e descrito no texto.

A pergunta que agora começa a se formular – e que por hora ficará sem resposta – é sobre o processo de constituição deste sujeito poético que, movendo-se por uma compreensão aguda da escrita como produtora de rastro, de presença, escolhe inscrever sua negação – que escreve *para* anunciar que não escreve. Enquanto o sujeito, já vimos, por vezes se constitui *no* discurso, pela interlocução ou pelo testemunho, ele parece se instaurar na fenda que se abre entre a enunciação, a renúncia em ato e o próprio gesto que a registra.

Seguindo nossas investigações, porém, encontramos o poema “Cabeceira”:

Intratável
Não quero mais pôr poemas no papel
nem dar a conhecer minha ternura.
Faço ar de dura,
muito sóbria e dura,
não pergunto
“da sombra daquele beijo
que farei?”
É inútil
ficar à escuta
ou manobrar a lupa
da adivinhação.
Dito isso
o livro de cabeceira cai no chão.
Tua mão que desliza
distraidamente?
sobre a minha mão? (p. 106)

Além de tratar discursivamente do fato da escrita e da destinação – ou, de novo, da sua negação – o sujeito lírico ainda incorpora um verso de Manuel Bandeira entre aspas – de “Canção”, que, aliás, também tematiza a impossibilidade do contato físico imposta pela poesia: “Mandaste a sombra de um beijo/ Na brancura de um papel:/ Tremi de susto e desejo,/ Beije chorando o papel” (BANDEIRA, 1976, p. 143) –, para não restar dúvidas de que este verso é uma intromissão de outra voz na cena, adensando o caráter construído do texto de ficção. Mais uma vez, estamos lidando com a renúncia e a tentativa de afastamento do leitor deste texto (“É inútil/ ficar à escuta/ ou manobrar a lupa/ da adivinhação”), lembrando

o verso “Eu quero que você saia daqui” (p. 64) que se repete algumas vezes na poesia de Ana Cristina. O que é interessante para nós neste ponto, porém, é a virada que o poema parece operar nos seus últimos cinco versos. De repente, uma enunciação (“dito isso”) intromete a cena de escrita com a presença de uma voz que, indicativa de um corpo e uma presença, nos permite atravessar o limiar da ficção. A construção sintática consecutiva forja uma coincidência entre a fala e o movimento físico de um objeto (“o livro de cabeceira cai no chão”) que aponta para a possibilidade de coabitação deste espaço, íntimo, à cabeceira da cama, onde a mão de quem escuta (“tua mão”) pode chegar a tocar a mão de quem escreve. Esta nova possibilidade de transbordamento do ato da escrita para a vida, neste atravessamento operado pela presença do corpo, borra finalmente os limites até aqui bastante definidos entre o espaço do gesto físico e o delimitado pela página. Lembrando um pouco o problema da *notatio* barthesiana, Siscar comenta:

A escrita da vida (a bio-grafia) designaria, antes, o modo como a vida, ao escrever-se diante de meus olhos, coincide com a própria experiência. Nesse momento, maravilhada, a poeta vislumbra que “sou eu que sou vivida, sou eu que sou grafada”. O paradoxo é, então, constituído não somente pela convivência dos opostos, mas também pelos dilemas que resultam da ideia de que, por um lado, escrever é sempre constituir a partir da perda do modelo (da vida) e de que, por outro, viver é sempre dar corpo a uma escrita (aquilo que constitui essa vida). (2011, p. 30)

Acirrando ainda mais a problemática da escrita bio-gráfica desta poética, Ana Cristina escreve três curtos poemas publicados em sequência em *Antigos e soltos*:

Ocupação

o ato de escrever

ocupa metade da minha prosa e metade da minha vida.

mando um bilhete para ele: vê se desocupa a

outra metade.

Preocupação

bilhete não respondido: que ameaças

são essas?

Desocupação

preciso sair da outra metade para ceder

lugar ao iminente ato de foder.

(p. 350)

Nesta pequena série de poemas, três variações sobre o mesmo tema, o ato de escrever se torna sujeito da interlocução, com quem o sujeito da enunciação deseja se comunicar, operando um transbordamento radical entre vida e escrita. A ironia calculada do poema que é escrito sobre e para o ato de escrever, que então passa a ocupar todas as metades constitutivas deste sujeito lírico, não passa despercebida e Roberto Zular conclui:

Estamos diante de um ato de escrita do qual se deseja sair, mas não se sai (isto é, o enunciado diz da necessidade de sair, mas diz isso em um novo ato de escrita), como metade sempre traduzível de um lado para outro (mesmo a sua não-resposta, a impossibilidade de interlocução, é traduzida como ameaça) e que se desdobra ainda uma vez [em Desocupação]. (2015, p. 92)

A solução encontrada por este sujeito diante da irremovível ocupação do ato da escrita de sua prosa e de sua vida é, então, retirar-se a si mesma, abrindo mão de sua existência para ceder espaço, então, a dois atos que, na justaposição sintática, se tornam análogos: o de escrever e o de foder.

E neste momento, este paralelismo forçado entre os dois atos nos poemas nos remete a uma associação que foi sugerida em algumas etapas deste trabalho e que ainda resta ser analisada: a iminente relação do gesto de escrita e das figurações do corpo: “Não o corpo da linguagem nem a linguagem do corpo, mas o *corpo na linguagem* como lugar entre a voz e o olhar, com todos os dramas que se interpõem quando se interpõe a escrita no circuito do desejo” (ZULAR, 2015, p. 101).

A aproximação entre a escrita e o corpo se apresenta na obra de Ana Cristina Cesar pela dor que o exercício da escrita por vezes inflige – “Datilografei até sentir câimbras” (p. 39) – ou, na mesma moeda, cura – “27 de junho:/ o prurido só passou com a datilografia. Copiei trinta páginas de Escola de mulheres no original sem errar.” (p. 40) –, assim como pela via do desejo, que pode ser erótico – “Abre a boca, deusa” (p. 97) – e literário, como nota Annita Costa Malufe:

O texto literário, diz Ana Cristina, seria aquele movido por esse desejo corporal: trata-se no entanto de um desejo propriamente literário. Ou seja, não um desejo de seu autor, algo de ordem pessoal, mas sim um desejo próprio à natureza do escrito literário. O texto poético, literário, o poema: é ele quem deseja e que, de certo modo, concretiza esse desejo ao ser lido. Ao contrário do que afirma Ana C., podemos pensar que, ao ser lido, o texto

passa efetivamente a existir enquanto corpo, efetuando seu movimento como o corpo do leitor. (2018, p. 442)

– ou ainda pela sutil afinidade que surge entre o gesto de escrita e o encontro do sujeito com o seu reflexo:

Minuta de férias

1

Fraturo as mãos. Me reúno com casal em lugar ermo. Máquina de escrever é peça irônica entre bagagens. “Faz vinte dias não olho no espelho” me diz ela. “Faz vinte dias não escrevo palavra” digo-lhe em revide. Estaríamos a falar da mesma coisa? Enquanto isso eu e ele discutimos a grandeza dos poetas. Entre um Pessoa e outro me aconselha estilo enxuto. Estaria a falar em pouca lágrima? Faço pouca fé. Sem mãos piora essa pessoa. Nem sei onde contar esse triângulo. Manietada a memória não escapa das três extremidades. Nem mão tenho para atirar a flauta seca ao mar. No gesso estéril aqueço mitologias: o casal se encolhe e cabe na palma branca e dura que me atrela. (p. 330)

“Minuta de férias” é um texto em prosa dividido em duas partes, das quais, por falta de tempo, só iremos analisar a primeira. O texto de frases curtas e protocolares, congruente com a linguagem burocrática das minutas, apresenta de início um descompasso – no poema narrado no presente da enunciação, o sujeito conta que tem ambas as mãos fraturadas, o que já indica um descompasso e uma duplicidade temporal entre o momento da experiência e da escrita. Lembrando Freitas Filho, o sujeito com as mãos fraturadas se torna disfuncional – “piora essa pessoa”, diz, brincando com a referência aos outros Pessoas – e não consegue contar (no duplo sentido de “contar” o triângulo: numericamente ou narrar o seu acontecimento), não pode “atirar a flauta seca ao mar” (numa negação em ato a uma referência à *Fábula de Anfião*, de João Cabral de Melo Neto). O que mais nos interessa, entretanto, é a impossibilidade da escrita que acarreta o diálogo: “‘Faz vinte dias não olho no espelho’ me diz ela. ‘Faz vinte dias não escrevo palavra’ digo-lhe em revide. Estaríamos a falar da mesma coisa?”

A relação que se traça é sutil, mas perceptível. Jacques Lacan considerava que o estágio do espelho é processo durante o qual a criança se depara com o seu próprio reflexo e, progressivamente, primeiro o confunde com a realidade, percebe se tratar de uma imagem e finalmente compreende que a imagem é um reflexo seu, em um fenômeno que se desenvolve “como uma *identificação* no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a

transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (1998, p. 97), reconstruindo a partir de uma referência externa e imaginária a unidade de seu corpo, antes mesmo de conquistar o seu domínio “real” e motor. O ato de se olhar no espelho, como “ela” do poema não faz há vinte dias, referiria a um movimento de reconstruir a unidade do próprio corpo que, apesar de sensível, só pode ser verificada visual e simbolicamente a partir da referência da objetividade externa do reflexo.

Se acredita falar da mesma coisa quando equipara ao olhar no espelho o escrever palavra, o sujeito do poema assume similaridades complexas entre o gesto e o processo da constituição da identidade física, corpórea, e lírica: se “ela” verifica sua identidade diante do espelho, “eu” constrói a sua através do ato de escrever; se “ela” constrói seu corpo simbólico a partir de uma imagem exterior e refletida, “eu” depende das mãos que possam escrever e, assim, compor o espaço ficcional onde a enunciação se realiza.

E de repente, tateando na penumbra, nos aproximamos de uma hipótese. Michel Foucault considerava o espelho como um espaço intermediário, uma experiência mista entre a utopia e da heterotopia:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (2006, p. 415)

É um lugar-não-lugar que o espelho parece então construir, capaz de instaurar um espaço e um tempo absolutamente virtual e real, ao passo que permite a realização da imagem enquanto – e apenas enquanto – o sujeito

se encontra diante dela. Mas como sabemos, considerando as teorias de Paul Zumthor, há também uma dimensão da leitura de poesia que é dêitica, única e irrepetível no seu acontecimento:

A leitura é a percepção em uma situação transitória e única, da expressão e da elocução juntas. O texto poético, no patamar de nossa cultura, comporta sempre um elemento informativo (salvo raras exceções). Ora, a informação assim transmitida pelo texto produz-se em um campo dêitico particular. Um aqui-eu-agora jamais exatamente reproduzível. (2007, p. 57)

O que nos permitiria então compreender, em algum nível, o poema também como produtor de um tipo de espaço intermediário, aberto à experiência mista da utopia e da heterotopia, assumindo que produz um tempo que parece utópico – por instaurar um tempo presente único do universo ficcional e lírico, a consagração do instante – e heterotópico, porque se abre e se renova a cada leitura e elocução performática. E aqui, ainda, talvez, a cena de escrita, a tematização do ato de escrever possa contribuir para a construção deste espaço enunciativo que se cria e, autoconsciente, se dobra sobre si mesmo.

Julia Pasinato Izumino desenvolve trabalho de mestrado sobre a poesia de Ana Cristina Cesar e a fotografia de Vivian Maier no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Fases da poética brasileira a partir dos anos 60”, ministrada pela professora Viviana Bosi, no segundo semestre de 2018. Contato: julia.izumino@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVIM, Francisco. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ALVIM, Francisco. *Poesias reunidas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- BOSI, Viviana. "Ana Cristina Cesar: "Não, a poesia não pode esperar". In: BOSI, V., FALEIROS, A., ZULAR, R. *Sereia de papel. Visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica de tradução*. São Paulo: IMS/ Ática, 1999.
- CHACAL. *Belvedere*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.
- FREITAS FILHO, Armando. "Poesia, vírgula, viva." In: NOVAES, A. (org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano e Senac Rio, 2005.
- FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- FOUCAULT, Michel. "Outros espaços". In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GOLDFEDER, André. ““Pelos Ares”: *longa vida*, de Armando Freitas Filho”. In: Bosi, V.; NUERNBERGER, R. *Neste instante*. São Paulo: Humanitas, 2018.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 11: os quatros conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MALUFE, Annita Costa. “Ana Cristina Cesar: o poema-corpo ou o poema voltado para fora de si”. In: Bosi, V.; NUERNBERGER, R. *Neste instante*. São Paulo: Humanitas, 2018.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MENEZES, Lu. *Francisco Alvim*. Rio de Janeiro: UERJ, 2013.

MICHAUX, Henri. *Emergences-Résurgences*. Genebra: Edition d’Art Albert Skira, 1972.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octávio. *Os signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PINHEIRO, Mariana Q. *Na fenda dos dias: leituras a partir de algumas datas na obra de Armando Freitas Filho*. 2009. Dissertação. (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SANTIAGO, Silviano. “Singular e Anônimo”. In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar*. Coleção Ciranda da Poesia. RJ: EdUERJ, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

ZULAR, Roberto. "Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar)". In: BOSI, V., FALEIROS, A., ZULAR, R. *Sereia de papel. Visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.