

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários**

Danielle Freitas Oliveira

***EU TE ESCREVO DE UM PAÍS DISTANTE:***  
**Ana C. e a poesia de Carlito Azevedo, Marcos Siscar e Marília Garcia**

Belo Horizonte  
2024

Danielle Freitas Oliveira

***EU TE ESCREVO DE UM PAÍS DISTANTE:***  
**Ana C. e a poesia de Carlito Azevedo, Marcos Siscar e Marília Garcia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro

Belo Horizonte  
2024

C421l.Yo-e Oliveira, Danielle Freitas.  
Eu te escrevo de um país distante [manuscrito] : Ana C. e a poesia de Carillo Azevedo, Marcos Siscar e Marília Garcia / Danielle Freitas Oliveira. – 2024.  
1 recurso online (227 f. : il., color, p&b.) : pdf.  
Orientador: Gustavo Silveira Ribeiro.  
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.  
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.  
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 219-227.  
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. César, Ana Cristina, 1952-1983. – Luvas de pelica – Crítica e interpretação – Teses. 2. Azevedo, Carillo, 1961- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Siscar, Marcos, 1964- – Livro das postagens – Crítica e interpretação – Teses. 4. Garcia, Marília, 1979- – Porque das ruínas – Crítica e interpretação – Teses. 5. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 6. Poética – Teses. I. Ribeiro, Gustavo Silveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.142



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *"Eu te escrevo de um país distante": Ana C. e o extravio na poesia de Carlieto Azevedo, Marcos Siscar e Marília Garcia*, de autoria da Doutoranda DANIELLE GRAZIELLA DE FREITAS OLIVEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior - UNICAMP

Profa. Dra Maria Flora Sussekind - UNIRIO/FCRB

Profa. Dra Viviana Bosi - USP

Belo Horizonte, 18 de dezembro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por Maria Flora Sússekind, Usuário Externo, em 18/12/2024, às 19:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior, Usuário Externo, em 19/12/2024, às 00:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Sergio Alcides Pereira do Amaral, Professor do Magistério Superior, em 19/12/2024, às 07:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Viviana Bosi, Usuário Externo, em 19/12/2024, às 09:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior, em 19/12/2024, às 14:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 3825718 e o código CRC 04C682AD.

Para as minhas duas metades, as quais chamo  
de mãe e pai, Ana Rita e Pedro.

## AGRADECIMENTOS

Impossível não começar agradecendo aos meus pais, Ana Rita de Freitas Oliveira e Pedro Custódio de Oliveira, pelo amor diário e incondicional tão importante durante o percurso de escrita da tese. E pelo apoio e o incentivo cotidiano. Para eles eu não preciso nunca explicar minha ternura, pois eles a entendem bem.

Agradeço muitíssimo ao professor Gustavo Silveira Ribeiro. São tantos os motivos para agradecer a ele, mas mencionarei apenas alguns. Por todas as suas aulas às quais eu pude assistir desde 2018, aprendendo com ele a olhar detidamente para um poema (e também para romances, contos e tantos outros gêneros), pela leitura de seus belos, eruditos e inteligentes textos sobre poesia, pelo trabalho nesta tese, todas as conversas em que a ideia da pesquisa foi sendo desdobrada e discutida em suas consequências críticas. Mas, por fim, o que para mim foi o mais inestimável: sua amizade, cheia de afeto e de apoio num momento de dor indizível pelo qual passei um pouco antes de ingressar no doutorado. Talvez sem o seu incentivo eu tivesse mesmo abandonado a Universidade como consequência desse luto interminável. Por isso, recebo sua amizade como um dom, me permitindo aqui usar a noção derridiana de modo não rigoroso ao deixar de lado as aporias que ela carrega. Só posso agradecê-lo, pois, com a minha mais genuína amizade.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa que permitiu o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, com os quais fiz cursos adoráveis nos primeiros anos do doutorado, em especial às quatro professoras: Cláudia Campos Soares, Lucia Castello Branco, Myriam Ávila e Silvana Pessoa. A primeira me trouxe o seu Guimarães Rosa, a segunda a sua Maria Gabriela Llansol, Myriam me mostrou o seu Lewis Carroll e Silvana, desde a graduação, vem me mostrando os poetas portugueses dos quais tanto gosto, e, de modo muito especial, o grande Herberto Helder.

Agradeço ao professor Roberto Said por ter sido o parecerista do projeto definitivo deste trabalho.

Agradeço ao querido professor Roniere Menezes pelos esclarecimentos sobre partitura.

Gostaria que os próximos agradecimentos fossem lidos como se tivessem sido enviados em cartões-postais, pois ao enviá-los para cada um dos próximos nomes mencionados, Celia Pedrosa, Flora Sússekind, Eduardo Sterzi, Sérgio Alcides e Viviana Bosi, os envio junto ao *derrame do meu pathos*.

Para Celia: Agradeço à Celia não apenas pelo o que seus textos sobre poesia (estou sempre relendo vários deles) e sobre a poesia de Marcos Siscar puderam contribuir para esta tese, como também pelas contribuições que ela ofereceu de forma generosa no Exame de Qualificação deste trabalho.

Para Flora: Agradeço à Flora primeiro porque as noções de “poesia-em-vozes” para o estudo de Ana Cristina e de “coralidade” para a leitura de Carlito Azevedo me parecem fundamentais. E, em segundo lugar, por poder contar com a sua leitura desta tese, o que para mim é um privilégio, uma vez que tenho por Flora muita admiração.

Para Eduardo: Também recebo como um privilégio a possibilidade da leitura desta tese feita por Eduardo. Suas leituras eruditas e inteligentes nunca abrem mão da imaginação crítica, o que eu admiro. Além disso, agrada-me também especular sobre a “teoria da paixão ou simpatia literária”, com a qual ele inicia seu interessante “Sinal de menos”.

Para Sérgio: Outro privilégio é poder contar, pela segunda vez, com a leitura de Sérgio Alcides, que já havia contribuído tão seriamente com este trabalho no Exame de Qualificação. Retive vários pontos para os quais ele me chamou a atenção naquele momento, e tentei incorporá-los em meu texto. Seu livro *Armadilha para Ana Cristina: e outros textos sobre poesia contemporânea* apresenta (além da ‘carta-ensaio’ sobre a poeta carioca) textos que foram significativos para mim (e dos quais gosto muito pela sensibilidade e inteligência na leitura proposta), para citar apenas dois deles, menciono os textos sobre Sebastião Uchoa Leite e Armando Freitas Filho.

Para Viviana: Por fim, seguindo a ordem alfabética, é para mim um grande privilégio poder contar com a leitura desta tese realizada por Viviana, organizadora de *Antigos e soltos: poemas da pasta rosa*, de Ana Cristina. Além da organização desse livro de 2008, a leitura de seus excelentes textos sobre essa poeta contribuiu muito para que eu comesse a me aproximar mais de Ana Cristina.

Obrigada pela possibilidade do diálogo!

Enviados os cartões, passo aos próximos agradecimentos. Não quero deixar de mencionar aqui três textos que ajudaram na elaboração da minha proposta de leitura da poesia de Marcos Siscar. São eles “Frações de proesia: outras metades da arte para dias difíceis”, de Fabiane Renata Borsato (2006), “Marcos Siscar e o legado de João Cabral” (2019), de Solange Fiuza e, por fim, “Altérítés de la poésie: éléments pour une critique poétique contemporaine au Brésil” (2024), de Paula Glenadel. Assim quero deixar aqui meus agradecimentos à Fabiane Renata Borsato, Solange Fiuza e Paula Glenadel. Agradecimentos que se estendem, aliás, para todos os críticos (destacaria Michel Riaudel pela escrita da tese sobre Ana Cristina) e poetas que aparecem de alguma forma citados neste trabalho. Foi no diálogo com eles que esta tese pode ser construída.

Agradeço aos colegas do Poslit, de modo especial, à Marina Baltazar pelo seu incentivo para que eu ingressasse no doutorado.

Agradeço muitíssimo à minha grande amiga, Izabel Fonsesa, por todo seu carinho, paciência, escuta, apoio e amizade durante todo o trajeto pelo doutorado. Te adoro, *my dear*!

Agradeço à Érica Vieira por sua escuta profissional (sempre atenta e acolhedora).

Por fim, e muito longe de ser menos importante, quero agradecer aos poetas Carlito Azevedo, Marcos Siscar e Marília Garcia pelo desafio que para mim significou a leitura de seus livros. É a esse desafio que tentei responder com a escrita desta tese. Assim, tentei, de alguma forma, ser destinatária (ainda que talvez tenha cometido alguns extravios) da poesia de cada um deles!

“Depois vocês me escrevam cartas. Eu quero receber cartas. Vocês me escrevam cartas do que vocês acharam, assim: “Prezada autora”. Ah, eu quero receber cartas.”

(Cesar, 2016 )

“A morte de todo e qualquer poema se encontra na esclerose (justa, imediata, apressada, pouco importa a qualidade neste estágio do raciocínio) da sua compreensão.”

(Santiago In: Cesar, 2013)

## RESUMO

Propomos, nesta tese, a leitura de *Luvas de pelica*, livro da poeta carioca Ana Cristina Cesar, publicado em 1980. Esse livro se constitui por fragmentos: são trinta e três blocos antes do “Epílogo”, conforme a poeta nomeou o fragmento final. *Luvas de pelica* representa peça importante para a compreensão do projeto poético de Ana Cristina, como se tenta demonstrar em nosso estudo. A fim de ressaltar essa importância, nos interessará observar como nele a poeta lançará mão de um diálogo com diferentes linguagens artísticas, tendo sempre em seu horizonte as preocupações teóricas e poéticas acerca da representação. Ao se voltar para essa questão, Ana Cristina buscará os enganos e truques, palavra que ela usará com muita frequência no livro, inerentes a esse processo artístico. Nossa leitura contemplará principalmente a relação que *Luvas de pelica* estabelece com cartões-postais. Conjecturamos que o cartão-postal, por mais de um motivo, é um dos elementos estruturadores do livro. Se não o único, talvez o principal. A leitura desse livro impulsionará a análise de três poetas brasileiros que começaram a publicar entre o final da década de 1990 e o início dos anos 2000: Carlito Azevedo, Marcos Siscar e Marília Garcia. Nossa análise segue o encaixe da hipótese central deste estudo, que pode ser formulada do seguinte modo: que ainda não acabamos de ler a poesia de Ana Cristina Cesar. Com o intuito de esclarecer uma diferença fundamental na maneira com que esses três poetas se aproximam do trabalho da escritora carioca a partir da retomada em diferença de alguns procedimentos poéticos, examinaremos como certa poesia publicada na década de 1980, que manteve com Ana Cristina Cesar algum tipo de diálogo, estava menos interessada em procedimentos do que nas referências à figura de Ana Cristina Cesar, referências calcadas no assombro que causou o desaparecimento repentino da poeta em 1983. Nesses exemplos, ainda que haja exceções, nota-se que, predominantemente, é a figura da poeta, e não os procedimentos empregados por ela em seus textos, o que aparece nessa poesia da década de 1980. Ao passo que o interesse de Carlito pela “poesia-em-vozes”, procedimento constituinte da poética de Ana Cristina, está demonstrado em seu *Livro das postagens* (2016). No que diz respeito à produção poética de Marcos Siscar, percorreremos alguns de seus poemas, publicados em mais de um livro, com o objetivo de observar como esse poeta reproporá o endereçamento poético presente na poesia de Ana Cristina. Em sua reproposição, Siscar dará ênfase à ideia do extravio poético, que estava já em Ana Cristina, dando a ele novas camadas. Por fim, analisaremos a poesia de Marília Garcia em *Parque das ruínas* (2018) por julgarmos ser nesse livro que Marília leva adiante uma espécie de saída da poesia, mas que, contudo, não quer deixar de ser poema, aspecto esse que também pode ser localizado em *Luvas de pelica*.

Palavras-chave: luvas de pelica; Ana Cristina Cesar; Carlito Azevedo; Marcos Siscar; Marília Garcia; poesia brasileira contemporânea.

## ABSTRACT

In this thesis, we propose the reading of *Luvás de pelica*, a book by the Rio poet Ana Cristina Cesar, published in 1980. This book is made up of fragments: there are thirty-three blocks before the “Epilogue”, as the poet named the final fragment. Although *Luvás de pelica* represents an important piece for understanding Ana Cristina’s poetic Project, as we try to demonstrate in our study, the poet’s critical fortune has given it little attention. In order to highlight its importance, we will be interested in observing how the poet will engage in a dialogue with different artistic languages, Always having theoretical and poetic concerns about representation on her horizon. When turning to this issue, Ana Cristina will look for the mistakes and tricks, a word she will use very frequently in the book, inherent to this artistic process. Our Reading will mainly contemplate the relationship that *Luvás de pelica* establishes with postcards. We conjecture that the postcard, for more than one reason, is one of the structuring elements of the book. If not the only one, perhaps the main one. Reading this book will encourage the analysis of three Brazilian poets who began publishing between the end of the 1990s and the beginning of the 2000s: Carlito Azevedo, Marcos Siscar and Marília Gacia. Our analysis follows the central hypothesis of this study, which can be formulated as follows: that we have not yet finished Reading Ana Cristina Cesar’s poetry. In order to clarify a fundamental difference in the way in which these three poets approach the work of the writer from Rio de Janeiro based on the different resumption of some poetic procedures, we will examine how certain poetry published in the 1980s, which maintained with Ana Cristina Cesar some type of dialogue, she was less interested in procedures than in references to the figure of Ana Cristina Cesar, references based on the astonishment that caused the sudden disappearance of the poet in 1983. In these examples, although there are exceptions, it is noted that, predominantly, it is the figure of the poet, and not the procedures used by her in her texts, that appears in this poetry from the 1980s. While Carlito’s interest in “poetry-in-voices”, a constituent procedure of Ana Cristina’s poetics, is demonstrated in her *Livro das postagens* (2016). With regard to Marcos Siscar’s poetic production, we look at some of his poems published in more than one book, with the aim of observing how the poet will re-propose the poetic address present in Ana Cristina’s poetry. In his re-proposition, Siscar will emphasize the idea of poetic straying, which was already present in Ana Cristina, but giving it new layers. Finally, we will analyze the poetry of Marília Gacia in *Parque das ruínas* (2018) because we believe that in this book Marília carries out a kind of departure from poetry, but which, however, does not want to stop being a poem, an aspect that can also be located in *Luvás de pelica*.

**Keywords:** luvás de pelica; Ana Cristina Cesar; Carlito Azevedo; Marcos Siscar; Marília Gacia; contemporary Brazilian poetry.

## LISTA DE IMAGENS

|                                                                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Imagem 1 – De drie bruiden (Giz, lápis e carvão sobre papel, 78 × 98 cm).....                                                                                                   | 53  |
| Imagem 2 – Oedipus and the Sphinx (Óleo sobre tela, 206.4 × 104.8 cm) .....                                                                                                     | 57  |
| Imagem 3 – The Origin of the Milky Way (Cerca de 1575, Óleo sobre tela, 149.4 × 168 cm)<br>.....                                                                                | 63  |
| Imagem 4 – Satire on False Perspective.....                                                                                                                                     | 66  |
| Imagem 5 – Action (Gravura em água-forte, placa: 29,9 x 21,1 cm; folha: 45,1 x 63 cm)72                                                                                         |     |
| Imagem 6 – Triumph (Gravura em água-forte, placa: 14.4 x 26.8 cm; folha: 44.9 x 63.3 cm)<br>.....                                                                               | 73  |
| Imagem 7 – Homage (Gravura em água-forte, placa: 15.9 x 32.8 cm; folha: 44.9 x 63.2 cm)<br>.....                                                                                | 73  |
| Imagem 8 – Abduction (Gravura em água-forte, placa: 2 x 26.9 cm; folha: 44.9 x 63.2 cm)<br>.....                                                                                | 74  |
| Imagem 9 – Soyez mystérieuses (Baixo-relevo em madeira de tília policromada, traços a lápis<br>de cor escura, HA 73; L. 95; D. 5 cm com moldura H. 101; L. 123; EP. 12cm) ..... | 76  |
| Imagem 10 – Aha oe Feii? (Óleo sobre tela, 89cm x 66 cm).....                                                                                                                   | 78  |
| Imagem 11 – L'Œil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini (Litografia, imagem:<br>27.31 x 20.96 cm; folha: 45,4 x 31.75 cm).....                                       | 79  |
| Imagem 12 – A l'horizon, l'ange des certitudes, et dans le ciel sombre, un regard interrogateur<br>( Litografia, folha: 45.4 × 31.75 cm; imagem: 27.31 × 20.96 cm).....         | 81  |
| Imagem 13 – Désespoir (Aquarela; cartão; tinta da China; pena, H. 12,1; L. 25,1 cm) 82                                                                                          |     |
| Imagem 14 – Le Sang de Méduse (Litografia, 1 de 5, prova do artista, 215 x 145 mm)84                                                                                            |     |
| Imagem 15 – Le cattive madri (Óleo sobre tela, 105 x 200 cm).....                                                                                                               | 86  |
| Imagem 16 – I lock my door upon myself (Óleo sobre tela, 72,7 x 141 cm) .....                                                                                                   | 87  |
| Imagem 17 – The Kiss (Óleo sobre tela, imagem: 100 × 81,5 cm; moldura 111,6 × 92,9 ×<br>8,55 cm; dimensão técnica 100,1 × 81,3 cm) .....                                        | 89  |
| Imagem 18 – The Kiss (Óleo e folhas de ouro sob tela, 180×180 cm).....                                                                                                          | 90  |
| Imagem 19 – Sjalusi II (Litografia colorida à mão, 1896, motivo:470 × 570 mm; papel: 490 ×<br>588 mm).....                                                                      | 92  |
| Imagem 20 – Frame do filme Adeus à linguagem.....                                                                                                                               | 138 |
| Imagem 21 – Desenho de Vladimir Maiakovski.....                                                                                                                                 | 139 |

|                                                                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Imagem 22 – Frame da trilogia As Mil e uma Noites .....                                                               | 139 |
| Imagem 23 – Sleeping dog (1876-1878), desenho de Paul Cézanne (Pênsil sobre papel).....                               | 140 |
| Imagem 24 – Camille with a Small Dog, de Claude Monet .....                                                           | 140 |
| Imagem 25 – Prancha 1 de La rose et le chien.....                                                                     | 141 |
| Imagem 26 – Prancha 2 de La rose et le chien.....                                                                     | 141 |
| Imagem 27 – Prancha 3 de La rose et le chien.....                                                                     | 142 |
| Imagem 28 – Prancha 4 de La rose et le chien.....                                                                     | 142 |
| Imagem 29 – Tears of timeless reunion (in an expanding field).....                                                    | 208 |
| Imagem 30 – The pull between attachment and release.....                                                              | 209 |
| Imagem 31 – Tears for those who yearn for liberation .....                                                            | 209 |
| Imagem 32 – Tears of change .....                                                                                     | 210 |
| Imagem 33 – Fotografia da construção da UERJ.....                                                                     | 213 |
| Imagem 34 – Nuremberg em ruínas após a Segunda Grande Guerra .....                                                    | 213 |
| Imagem 35 – Última fotografia da sequência de quatro imagens que aparecem ao final do poema “Parque das ruínas” ..... | 215 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1. ABRIR A CORRESPONDÊNCIA .....</b>                                                                        | <b>14</b>  |
| <b>2. LER SEM PRESSA: <i>LUVAS DE PELICA</i> .....</b>                                                         | <b>22</b>  |
| <b>3. O ASSUNTO ERA SEMPRE OUTRO: TRÊS VARIAÇÕES DO ESCREVER<br/>SOBRE ANA C. EM POEMAS DOS ANOS 1980.....</b> | <b>96</b>  |
| 3.1 Ledusha: escrever <i>sobre</i> a superfície do texto .....                                                 | 96         |
| 3.2 Armando Freitas Filho: escrever <i>sobre</i> o lugar da dor .....                                          | 101        |
| 3.3 Sebastião Uchoa Leite: escrever <i>sobre</i> o silêncio .....                                              | 111        |
| <b>4. RETROCEDER PARA AVANÇAR: BREVE PERCURSO PELA POESIA<br/>BRASILEIRA PÓS ANOS 1970 .....</b>               | <b>116</b> |
| <b>5. DO QUE FIZEMOS UM DO OUTRO (AO LER E ESCREVER): ESCREVER <i>COM</i><br/>ANA C. ....</b>                  | <b>120</b> |
| 5.1 Carlito Azevedo: <i>No direction home</i> .....                                                            | 120        |
| 5.2 Marcos Siscar: quando nos dizemos, quando nos escrevemos .....                                             | 157        |
| 5.3 Marília Garcia: Por que você insiste em chamar de poema? .....                                             | 188        |
| <b>6. MOMENTO DO ENVIO .....</b>                                                                               | <b>217</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>                                                                        | <b>220</b> |

## 1. ABRIR A CORRESPONDÊNCIA

A poesia de Ana Cristina Cesar *provoca* seus leitores. O termo em destaque foi bem escolhido por Marcos Siscar ao escrever sobre a poeta em ensaio publicado em 2011, na importante coleção “Ciranda de poesia”, da Editora da UERJ, uma vez que os sentidos dessa palavra nos lançam, ou podem nos lançar, precisamente no *coração* da poética de Ana Cristina, já que *provocar* pode significar tanto “seduzir” como “irritar”, conforme sublinha o crítico. E ainda, num desvio que acrescentamos, e que será decisivo para esta tese: provocar é um outro modo de dizer: fascinar, mobilizar – convidar à imaginação e à escrita, no caso de leitores-poetas. Ana Cristina parece *provocar* certa poesia brasileira contemporânea, convidando alguns leitores-poetas ao diálogo com sua obra. É perseguindo essa hipótese que buscaremos retomar a leitura de Ana Cristina Cesar para, em seguida, ler a poesia de Carlito Azevedo, Marcos Siscar e Marília Garcia, sem perder de vista os poemas de Ana Cristina, sobretudo o livro *Luvas de pelica* (1980).

Ainda que se fale em “efeito Ana C.”<sup>1</sup>, como uma questão cultural e um protocolo de leitura crítica, a presença poética de Ana Cristina nos parece incerta e pouco consistente em muitos poetas, mesmo naqueles que declaram terem recebido seu influxo. Um problema inicial seria, por exemplo, considerar que a poesia de Ana Cristina ecoa em poemas escritos por mulheres apenas por tratarem de assuntos pertencentes ao que se chama “universo feminino”. Esse gesto parece pouco produtor como atitude crítica. Aliás, fazendo isso incorreríamos em erro grave, porque desconsideraríamos o projeto poético de Ana Cristina, uma vez que o feminino, para ela, como sabemos, não estaria propriamente nos temas, mas numa certa dicção, como já apontou Italo Moriconi em seu *Ana C. o sangue de uma poeta* (1996) – e como a própria Ana Cristina explica em um de seus ensaios. Compreendido assim, o elemento “feminino” poderia ser encontrado também em textos de escritores. Mas da *armadilha* (para falarmos com Sérgio Alcides) de uma associação imediata entre feminino e mulher, às vezes, parece difícil escapar.

---

<sup>1</sup> Expressão usada por Heloisa Buarque de Hollanda no texto de apresentação de sua última antologia poética, *As 29 poetisas hoje* – clara referência à sua muito conhecida antologia *26 poetisas hoje*, na qual foi lançada Ana Cristina Cesar –, publicada pela Companhia das Letras em 2021.

Redução não menos perniciosa é olhar para a obra de Ana Cristina nos detendo apenas na discussão sobre o feminino (ainda que seja a partir de um entendimento mais complexo, ao buscar esse elemento na linguagem, como dizemos). Não se trata de recalcar o feminino que está na obra, e, em alguns poemas, é mesmo central. Mas não se deve esquecer também que há muito mais na poesia da carioca. Há, inclusive, procedimentos poéticos que têm se mostrado importantes na produção de alguns poetas de nosso presente. É assim que seguiremos no estudo da produção de Carlito Azevedo, Marcos Siscar e Marília Garcia, buscando localizar nesses três poetas procedimentos que já estavam na poesia da carioca. Assim, não se trata apenas de identificar nesses poetas uma influência vaga de Ana Cristina Cesar, ou apenas identificar neles citações de versos da poeta.

Mas por que retomar Ana Cristina Cesar para ler certa poesia brasileira contemporânea? Maria Lucia de Barros Camargo, autora do significativo *Atrás dos olhos pardos*. Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar (2003), irá escrever, em 2006, ao pensar sobre o livro *Luvás de pelica* (1980):

O ritmo de *Luvás de pelica* é mais variado, talvez mais sutil, menos escancarado, mais hesitante, mais híbrido, mais poesia disfarçada de prosa, mais leitura disfarçada de confissão; mas também é tradução, é citação, é drama disfarçado de diário de viagem. É, na verdade, uma hesitação sem fim, ou nem uma coisa nem outra, mas tudo ao mesmo tempo. É a concepção de literatura de Ana C. Trata-se, talvez, de um outro andamento, uma outra forma que parece se anunciar após a crise do verso (não apenas de Mallarmé, mas também e especialmente a de meados do século XX) e que merece ser melhor estudada. E que, talvez, e esta é outra hipótese, tenha dado o tom e o mote para as formas que a poesia contemporânea vem assumindo, em prosa e em verso, híbrida, reconfigurando este novo espaço em outra pauta.<sup>2</sup>

Marcos Siscar, em seu ensaio citado, também chama a atenção para a importância da leitura da poesia de Ana Cristina para tentar compreender o nosso contemporâneo, mas dá para isso outros motivos:

além de ser o nome de uma poeta, “Ana C.” é hoje um dos *nomes da poesia* no Brasil, remetendo a um debate que vai além da questão específica de sua escrita e dos valores que ela reproduz ou atinge. [...] Em especial, creio que “Ana C” é quase a metonímia do que está em jogo no destino dessa prática cultural chamada poesia, a capacidade

---

<sup>2</sup> Camargo, 2006, p. 88.

ou a legitimidade de sedução que o gênero (“ainda”) carrega. [...] o prestígio da poesia é colocado constantemente em foco como algo que emana de sua sedução e de sua soberba. [...] De que maneira levar em conta a capacidade (ou a incapacidade) artística de deflagrar afetos, ideias, figuras contrariantes?<sup>3</sup>

Sérgio Alcides coloca a questão do seguinte modo no texto de apresentação de seu livro *Armadilha para Ana Cristina. E outros textos sobre poesia contemporânea* (2000): “Este livro reúne ensaios, resenhas e outros textos publicados antes em vários lugares, *online* e *offline* – mas sempre na linha de uma indagação crítica sobre a poesia que ainda não terminou de se desprender do tempo presente”.<sup>4</sup> Viviana Bosi também indica em seu *Poesia em risco. Itinerários para aportar nos anos 1970 e além* (2021) que:

[...] ou será que os anos 70 deixaram filamentos para a cultura contemporânea, desdobrando-se, como se tivessem sido “os primeiros passos de uma longa jornada”, não “fóssil” mas “míssil” conforme enxergou Waly Salomão – pois nem são ponto final nem culminância.<sup>5</sup>

O debate sobre o olhar para o passado, entendendo-o “não como ponto final”, ressurge em outro texto de Marcos Siscar (2016), “Do fundo de um naufrágio: estados da poesia contemporânea”.<sup>6</sup> Nele, Siscar se pergunta se seria possível saber o que está acontecendo no nosso presente sem se levar em conta os usos que fazemos do passado: “os recalques, as tensões, os aproveitamentos, [...] as continuidades subjacentes, os desejos de rompimento, as declarações de enfado, os entusiasmos ingênuos [...]”.<sup>7</sup> Siscar parece considerar que as voltas e as reviravoltas da produção poética contemporânea, suas reelaborações, abordadas a partir da compreensão das escolhas das “opções de poesia da qual determinados poetas [...] são emblemas”, dos problemas colocados pelas obras emblemáticas, propiciariam um modo de “tomar pé” no estudo do contemporâneo. Cita, como exemplo, os nomes de João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, cujas obras são, para o crítico, “reservatório de desejo, de leitura insaciada” conservando “*algo que ainda não acabamos de ler*”.<sup>8</sup> Supomos que o mesmo poderia ser dito sobre Ana Cristina Cesar, uma vez que as novas subjetividades

---

<sup>3</sup> Siscar, 2011, p. 9.

<sup>4</sup> Alcides, 2016, s./p.

<sup>5</sup> Bosi, 2021, p. 286-287.

<sup>6</sup> Siscar, 2016.

<sup>7</sup> Siscar, 2016, p. 69.

<sup>8</sup> Siscar, 2016, p. 73.

contemporâneas, surgidas entre o ocaso do século XX e início do XXI, mas elaboradas desde as crises e transformações dos anos 1970, têm manifestado um interesse renovado pela poeta, respondendo às provocações, à “sedução cheia de advertências”<sup>9</sup> e ao convite (“me escreve mais [...]”)<sup>10</sup> que emergem da obra de Ana C. Talvez fosse necessário certo afastamento temporal para que o diálogo com a poética da escritora carioca, e pensando em termos de diálogo entre poetas, se libertasse da faceta *apenas* biográfica que incidiu sobre ele na década de 1980. Basta lembrarmos-nos, nesse sentido, que quando Ana Cristina Cesar surge em alguns poemas dessa década é, frequentemente, como aparição, como fantasma, em decorrência do impacto emocional causado pelo seu suicídio, o qual instaurou uma linha lutuosa de poemas em sua homenagem, poemas que interrogaram sem cessar o mistério da sua morte repentina.

Em nosso presente, o diálogo poético com Ana Cristina já não ocorre mais nesses termos. O sofisticado artifício no modo de Ana Cristina ficcionalizar a própria biografia, as fricções entre vida e linguagem, os intervalos produtivos que instaurou entre os gêneros textuais, o modo de incorporação criativa de vozes alheias, “poesia-em-vozes”, conforme a feliz proposição crítico-conceitual de Flora Süssekind, seu interesse pelo interlocutor e a discussão teórica que sua obra inclui, ainda que disfarçada pelo tom coloquial, bem como sua atividade tradutória foram reconhecidos por muitos poetas no século XXI. Não é à toa que, em 2008, quando se completava vinte e cinco anos da morte de Ana Cristina Cesar, o poeta e crítico Manoel Ricardo de Lima reuniu um grupo heterogêneo de poetas para escrever *com* a escritora. O título da antologia, *A nossos pés*, publicada pela 7Letras (em 2017, numa versão estendida), deixa claro o enfoque escolhido por Lima: a reapropriação da poeta, recolocada em circulação pelas vozes de outros a partir da submissão amorosa para “quem sabe, sugerir outras formas de leitura e alguma série imprevista de jogos”.<sup>11</sup> Embora alguns poucos poemas da antologia se ocupem da morte de Ana Cristina Cesar, diríamos que o que está em jogo em *A nossos pés* é, principalmente, um determinando conjunto de tensões poéticas que foram postas em relação nos textos da homenageada.

A antologia nos parece sintomática de uma mudança importante de visada: a Ana C. inscrita na produção poética dos anos 1980 é bem diferente da que interessa a certa

---

<sup>9</sup> Siscar, 2011, p. 47.

<sup>10</sup> Cesar, 2013, p. 98.

<sup>11</sup> Lima, 2017, p. 7.

escritura poética de nosso presente, repetimos. Nossa questão poderia ainda ser formulada do seguinte modo: a passagem do escrever *sobre*<sup>12</sup> Ana C. para o escrever *com* ela. Para que essas diferenças fiquem claras, propomos a leitura de três poetas que em 1980 estabeleceram diálogo com Ana Cristina. Mas aqui não se trata exatamente de buscar neles afinidades formais com a poesia da carioca.

Quando falamos em diálogo nos referimos apenas ao fato de esses três poetas terem escrito *sobre* Ana Cristina, significando essa palavra grifada tanto escrever “a respeito de” quanto “por cima”, no que isso teria de um modo menos íntimo com o projeto poético da escritora. Para exemplificar o escrever “a respeito de” Ana Cristina, escolhemos Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite. No primeiro, escrever sobre Ana Cristina não corresponde a um fato isolado em sua poesia. As aparições fantasmáticas da poeta irrompem em vários livros de Armando Freitas Filho. Desse modo, ele retorna, inúmeras vezes, às perguntas motivadas pelo acontecimento doloroso que significou para Armando a morte da poeta carioca. Mas é no livro *De cor* (1988) que essas perguntas e o espectro de Ana Cristina entraram em alta voltagem. No caso de Sebastião Uchoa Leite, essa discussão se restringe a apenas um poema, “Duas visitas”, de *Obra em dobras* (1988). Ainda que de modo diferente de Armando Freitas Filho, Uchoa Leite também irá se voltar para o desaparecimento repentino de Ana Cristina. Em *Ledusha*, nosso terceiro nome, o que identificamos seria um escrever “por cima”, uma escrita de superfície de Ana Cristina. Apesar de *O risco no disco* (1981) ter sido publicado antes de *A teus pés* (1982), não se deve esquecer que a poesia de Ana Cristina circulava entre os poetas de seu tempo, mesmo que de modo precário, por meio das edições artesanais. Além disso, também a antologia *26 poetas hoje* (1976) colocou o nome de Ana Cristina em circulação. Ao se ler lado a lado o livro de 1981, de *Ledusha*, e a poesia de Ana Cristina facilmente se nota que *Ledusha* como que reteve quase só as pistas falsas, por assim dizer, da poética da escritora carioca, isto é, a espontaneidade da escrita do cotidiano e o aceno, ilusoriamente ingênuo, ao feminino e suas tramas.

Muito diferente desse cenário que esboçamos é o que constitui aquele que chamamos de *escrever com* Ana Cristina, que certos poetas do nosso presente propõem. Sem abrir mão das especificidades históricas e estéticas do momento atual, notamos neles um desejo de experimentação multidirecional que é atraído pela poesia de Ana Cristina.

---

<sup>12</sup> Interessa-nos tanto a acepção dessa palavra como “acerca de” bem como “na parte superior de”, isto é, nas camadas mais aparentes.

Diríamos mesmo que Ana C. se torna um dos “centros nervosos vitais”<sup>13</sup> da produção contemporânea. Desdobrando então a questão, chegamos até nossa hipótese: que *ainda não acabamos de ler* Ana Cristina Cesar. Não acabamos de ler um determinando conjunto de tensões, que nomeamos, de modo imperfeito, de “forma Ana C.”. E acreditamos que o estudo dessas tensões pode oferecer indicações para a compreensão de parte da cartografia da produção contemporânea, materializada neste trabalho pelo estudo que faremos da poesia de Carlito Azevedo, Marcos Siscar e Marília Garcia. Os deslocamentos e pontos de fuga presentes na poesia de Ana C. não levam a um lugar seguro, como seria de se esperar, se apresentando, na verdade, como “fabulosas iscas do futuro”.<sup>14</sup> Essas iscas (suas armadilhas e pistas falsas) estão sendo *experimentadas*<sup>15</sup>, *profanadas*, no sentido que Giorgio Agamben dá ao termo, *deslocadas* pelos modos imprevisíveis de escrever *com* Ana C.

Para Carlito Azevedo parece interessar um modo de dramatização que pode ser encontrado na poesia de Ana Cristina. Numa espécie de algaravia, as vozes que surgem no poema vão se multiplicando e não conseguimos, muitas vezes, identificar quando ocorre a mudança de personagem. Isso está na poesia de ambos. Em *Luvas de pelica*, Ana Cristina parece incorporar falas provenientes de cartas pessoais, e talvez também de cartões-postais que trocou com amigas. Reais ou não, o que, aliás, não interessa tanto ao poema, o fato é que o leitor não sabe muito bem como se movimentar durante a leitura de *Luvas de pelica*. Ele deve tentar identificar a mudança de voz? Deve tentar perceber quem fala no poema e com quem? No caso de Carlito Azevedo, essas perguntas também podem ser colocadas durante a leitura de seu *Livro das postagens* (2016). É ao observar essas afinidades de *Livro das postagens* com *Luvas de pelica* que proporemos ler aquele sem perder de vista esse.

A afinidade que a poesia de Marcos Siscar estabelece com Ana Cristina Cesar é de outro tipo. Refere-se à inclusão do leitor no poema, ou à possibilidade de deixar o espaço aberto para o endereçamento poético. Ana Cristina pensava essa discussão em termos de “interlocução”, já Marcos Siscar a reproporá a partir do termo “destinação”, levando em conta nessa palavra a ideia de extravio, um destino incerto que o diálogo

<sup>13</sup> Expressão usada por Viviana Bosi em texto que trata da poesia de Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Sebastião Uchoa Leite, Francisco Alvim e Armando Freitas Filho (“Cinco pontas de uma estrela”, *Cult*, 2006).

<sup>14</sup> Cesar, 2013, p. 116.

<sup>15</sup> Para usarmos um termo familiar à poesia de Marília Garcia (*Um teste de resistores*). O poema “Ordem alfabética” colocará em teste a poesia de Ana C.

encontrará ao longo do caminho da leitura do poema. Ao que parece, Siscar nisso está sob o influxo da ideia de “destinerrância”, termo que aparece no livro *O cartão-postal. De Socrates a Freud e além*, de Jacques Derrida. Curiosamente esse livro foi publicado em 1980, isto é, no mesmo período de *Luvras de pelica*. O dado curioso está em que ambos os livros compartilham o interesse pelo cartão-postal como elemento estruturador do texto (poético e filosófico).

Por fim, proporemos a leitura da poesia de Marília Garcia ao lado da de *Luvras de pelica*. O caminho que percorreremos no que concerne ao estabelecimento das afinidades entre a poesia de Ana Cristina e Marília Garcia será atravessado pelas discussões sobre uma vontade, desejo, de misturar o poema com aquilo que não é poema. Mas haveria uma boa resposta para a pergunta “o que é um poema?”. Ainda que signifique algo complicado de se responder, ambas as poetisas irão propor, cada uma a sua maneira, (apesar das vizinhas entre elas) modos de responder a essa pergunta na produção poética, ainda que sem sair do poema, tensionando ao máximo seus limites.

Durante nossa escrita, ao nos depararmos com a plaquete de Henri Michaux, *Je vous écris d'un pays lointain*, julgamos que não poderia ser outro o título deste trabalho. Este texto de Michaux foi traduzido em 2021 para o português por Jardel Dias Cavalcanti, e publicado pela Galileu Edições. O escritor francês escreveu-o entre os anos de 1938-1939. Trata-se de um “texto em prosa composto de 12 cartas enviadas por uma personagem feminina, habitante de algum país, a um destinatário que será, para o leitor, um desconhecido”, lemos na abertura da plaquete. Graças ao que parece ser uma nota do próprio tradutor (apesar da falta de informação), já se percebe como esse texto não devia ser desconhecido por Ana Cristina Cesar. A ideia de se estruturar o texto a partir de fragmentos que devem ser lidos ao modo de cartas ficcionais é cara, como se sabe, a ela. *Luvras de pelica*, livro que será nosso objeto principal dentro da obra da poeta, é construído também a partir da fragmentação, que chamaremos aqui de blocos. Além disso, Henri Michaux atravessará (por meio das citações que Ana Cristina fará de *Émergences-Résurgences*) vários blocos de *Luvras de pelica*. É por isso que acreditamos ser provável que a poeta conhecesse esse texto de Michaux. Mas, de qualquer modo, julgamos que esse título do escritor francês abarca vários pontos que pensamos ao escrever esta tese, por isso ele como que grudou imediatamente em nossos ouvidos.

Em primeiro lugar, evidentemente, está a ideia da destinação, para falarmos com Marcos Siscar. A dicção da carta traz o outro, o leitor, para perto: “Eu lhe peço, tenha confiança em mim”, escreve Michaux. Mas note-se bem a sequência dessa frase no texto de Michaux: “Alguma vez eu desejei lhe enganar?”. A proximidade, ele deixa claro nesse texto, é sempre ambígua, cheia de ardis e enganos, assim como ocorre na poesia de Ana Cristina Cesar. Mas a apropriação do título de Michaux traz ainda outras vantagens para nós. O “eu te escrevo” pode soar como “escrever o outro”. Escrever é um processo que não tem fim, assim como o conhecimento do outro, daquele que se escreve. Processo contínuo. E, por meio dele, outras camadas de sentido podem emergir. É assim que compreendemos a proposta de uma leitura lado a lado de *Luvas de pelica* com os poemas de Carlito Azevedo, Marcos Siscar e Marília Garcia. Esses três poetas estão, de algum modo, escrevendo Ana Cristina, ao proporem interessantes diálogos com a sua poesia. Por fim, “Eu te escrevo de um país distante” abrange ainda a distância temporal que existe entre um Brasil, mas também de forma mais abrangente de um mundo, de 1980, e o dos últimos anos. Esses poetas escrevem de um “país distante” de Ana Cristina, que, contudo, ainda está por ser lido e escrito.

## 2. LER SEM PRESSA: *LUVAS DE PELICA*

*Digo, vem, é possível,  
vem imediatamente possível.*

(Ana Cristina Cesar)

Composto por trinta e três fragmentos, seguidos de um “Epílogo”, como a poeta intitula o último fragmento, *Luvras de pelica*<sup>16</sup> (1980), acreditamos, contém muitos dos aspectos essenciais para a compreensão do projeto poético de Ana Cristina Cesar – apontando também para outros, os quais, talvez, poderiam ter sido desdobrados caso a poeta tivesse tido a chance de prosseguir com sua escrita, se ela não a tivesse interrompido em 1983, com sua morte.

São muitas as possíveis entradas para a leitura desse livro. Escolhemos, no entanto, começar pela capa: um “manequim em primeiro plano, oferecendo pó de arroz e perfumes numa vitrina de moda em semitons rosa *shocking*”, conforme a descrição de Heloisa Buarque de Hollanda<sup>17</sup>, manequim que, numa espécie de alusão irônica, representaria o que “*Luvras de pelica* parece aproveitar intencionalmente [d]aquilo que é rejeitado como ‘universo de mulher’. Luvras, perfumes”.<sup>18</sup>

Mas antes de examinarmos os possíveis sentidos para a imagem da capa, é preciso sublinhar que apenas o fato de a capa de *Luvras de pelica* oferecer ao leitor um desenho já constitui dado relevante, pois é somente nesse livro (entre aqueles produzidos pela própria Ana Cristina Cesar<sup>19</sup>) que isso ocorre.<sup>20</sup> Como sabemos, a poeta acompanhou a produção de *A teus pés* realizada editora Brasiliense, sugerindo para a feitura da capa o nome do artista Waltercio Caldas.<sup>21</sup> Assim, de modo distinto de outros livros dessa

<sup>16</sup> Ana Cristina em *Correspondência incompleta*, reunião de algumas cartas da poeta, se refere à *Luvras de pelica* como “meu ‘romance’” (Cesar, 1999, p. 192), marcando com aspas o segundo termo.

<sup>17</sup> “A imaginação feminina no poder” (1981). Num “desconcerto”, nas palavras de Heloisa, percebido se se compara essa capa ao visual de uma Ana Cristina que havia retornado recentemente da Inglaterra “trajando *knickers* amarelo, sandálias chinesas, cabelo punk, com diploma de *Master of Arts* em tradução literária *from Essex*” (In: 2013, p. 441). O curioso aqui é que o contraste feito por Heloisa Buarque incida sobre o desenho da capa do livro e o visual de Ana Cristina, e não entre a capa do livro e o interior de *Luvras de pelica*.

<sup>18</sup> Hollanda In: 2013, p. 443.

<sup>19</sup> Excetuando-se, portanto, o póstumo *Inéditos e dispersos*, que, inclusive, traz na capa um desenho da mesma Bia Wouk.

<sup>20</sup> A diminuta ilustração de uma pereira (recortada em frutos e folhas) em *Cenas de abril*, e o desenho de um pequeno avião, em traços despretensiosos, emoldurado por um círculo, em *Correspondência completa* são apenas vinhetas.

<sup>21</sup> Conforme a declaração de Ana Cristina Cesar no curso de Beatriz Resende na Faculdade da Cidade, em 1983, a partir da qual se pode saber mais sobre a relação da poeta com o artista na elaboração de *A teus*

coleção que apresentam desenhos (muitas vezes pouco surpreendentes, na medida em que podem ser vinculados quase imediatamente ao título dos livros), *A teus pés* não contém nenhum desenho.<sup>22</sup> Caldas optou por blocos vermelhos contornados por outra cor vibrante, o rosa. Por isso, caberia levantarmos a pergunta: por que somente em *Luvas de pelica* a poeta decidiu-se pela inclusão de um desenho na capa do livro? E por que um desenho feito por Bia Wouk?

A relação de Ana Cristina Cesar com a artista paranaense aparece tanto na tese de doutoramento de Michel Riaudel (2007) quanto na entrevista que Elisa Wouk Almino, filha da artista, concedeu a Marcela Lanius (2022). Em *Intertextualité et transferts (Brésil, États-Unis, Europe): réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)*, o crítico francês volta-se, sobretudo, para a prática tradutória de Ana Cristina Cesar, discutindo as singularidades no modo como a poeta parecia compreendê-la. A partir desse interesse, analisa alguns poemas da carioca. É assim que, ao tratar do livro *Luvas de pelica*, Riaudel informa sobre a amizade da poeta com Bia Wouk e João Almino, travada durante as viagens de Ana Cristina, em 1980, da Inglaterra à Paris, onde residia o casal. A convivência com a artista parece ter sido, conforme destaca o crítico – apoiando-se, ao que tudo indica, em informações fornecidas pela própria Wouk em entrevista<sup>23</sup> – uma das razões do “interesse renovado de Ana Cristina Cesar pela pintura e desenho”. Acrescenta, nesse sentido, que coube a Bia Wouk apresentar à Ana Cristina a obra de Henri Michaux, nome importante para a leitura de *Luvas de pelica*. Michel Riaudel menciona ainda, como estímulo ao avanço da poeta na atividade plástica<sup>24</sup>, o fato de Wouk ter presenteado Ana Cristina com “um caderno de desenho que ela começou a rabiscar [...]”.<sup>25</sup>

---

*pés*: “E aí, a primeira coisa quando eu transei a capa, eu transei a capa com o Waltercio, que é um artista conceitual que eu gosto muito. E é engraçado que nessa coleção tem sempre umas ilustrações assim... Então, se fosse ‘a teus pés’, teria uma mulher jogada aos pés de algum homem. Ele exatamente sacou que ‘a teus pés’ invertia. O que a gente pensa que é *A teus pés* o texto, de certa forma, dribla: ‘Não é isso que você está pensando’. E ele também fez uma capa que driblava. Não há ilustrações possíveis para isso.” (Cesar, 2016, p. 301-302).

<sup>22</sup> Com exceção da logo da coleção *Cantadas literárias*.

<sup>23</sup> Conforme escreve Michel Riaudel: “A própria Bia Wouk, na entrevista que gentilmente nos concedeu em 16 de julho de 1997, traz novos elementos para a leitura desta sexta sequência, que em grande parte retoma ‘Un signal d’arrêt’. Confirma os ecos no quadro acima mencionado e as discussões que as duas amigas mantiveram entre si, quando se falou particularmente de uma exposição de Bia Wouk no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A artista então informou a Ana Cristina que foi uma iniciativa do então diretor do museu, Roberto Pontual, a sala de exposição ter sido pintada de preto para a ocasião. No entanto, o texto sugere a frase ‘não fui eu que pintei a galeria de preto, você sabe que eu não sou sinistra’, falado pela primeira pessoa da história” (Riaudel, 2007, p. 571).

<sup>24</sup> Uma vez que Ana Cristina já trazia em si, desde muito cedo, o interesse pelo desenho, veja-se, por exemplo, sua história ilustrada, criada no início dos anos 1960, que abre *Inéditos e dispersos*.

<sup>25</sup> Riaudel, 2007, p. 156.

Mas a amizade de Ana Cristina com Bia Wouk não se restringiu às estadias da poeta em Paris. O vínculo entre ambas foi mantido por meio de uma, ao que parece, interessante epistolografia, lamentavelmente ainda não publicada.<sup>26</sup> Nesse sentido, Elisa Almino, na entrevista citada, assinala que, em um trecho de uma das cartas enviadas a Bia Wouk, Ana Cristina Cesar discute seu próprio trabalho:

[...] no dia 18 de agosto de 1980, Ana Cristina menciona que estava relendo *Correspondência completa*, “meu livrinho de exatamente 1 ano atrás”. Ela estava relendo o livro como uma forma de estudar seu próprio estilo, avaliando o que já havia escrito enquanto trabalhava naquele que viria a ser seu próximo livro [*Luvas de pelica*]. Na carta, ela escreve: “A técnica central – abuso de entrelinhas – é que acho que está dando agora pra levar além, ou seja, para soltar mais”. “Lá a entrelinha ainda é dura, e não adianta que é tudo metáfora mesmo, e tudo carta”.<sup>27</sup>

Se em *Correspondência completa* “tudo é carta”, conforme escreve a poeta, em *Luvas de pelica* Ana Cristina buscará combinar carta, cartão-postal, diário e dramaticidade. Entretanto, ainda no que se refere à carta, elemento significativamente presente nesse livro, é valiosa a informação fornecida por Elisa de que “uma das cartas, escrita em abril de 1980, era na verdade um primeiro rascunho do que viria a se tornar o livro *Luvas de pelica*”.<sup>28</sup> Se, como dizíamos, ainda não é possível o acesso a essas cartas, podemos, contudo, observar o catálogo *Bia Wouk. Veinte Dibujos*, exposição realizada na Galería de Arte Mexicano, em novembro de 1984. Nesse catálogo, ao lado do desenho da artista, surge, na página seguinte, o texto “Un signal d’arrêt”<sup>29</sup>, de Ana Cristina Cesar, em espanhol. O cotejo desse texto com o fragmento “Epistolário do século dezenove”, de *Luvas de pelica*, nos permite notar que estamos diante quase que do mesmo texto.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> A existência desse material foi divulgada por Elisa Wouk Almino, que discorreu sobre seu projeto de publicá-lo inicialmente em inglês, e posteriormente numa edição brasileira. Ao que tudo indica as cartas ainda não foram publicadas.

<sup>27</sup> Elisa Wouk Almino em entrevista a Marcela Lanius (2022, p. 4).

<sup>28</sup> *idem*, p. 2.

<sup>29</sup> Um texto com esse mesmo título apareceu na reunião da poesia de Ana Cristina Cesar, organizada pela Companhia das Letras, em 2013, numa seção extra intitulada “Visita à oficina”, mas não se trata exatamente do mesmo texto. “Un signal d’arrêt” da edição da Companhia das Letras corresponde a apenas as primeiras dezesseis linhas do texto do catálogo. Sobre esse texto escreve Riaudel: “Relembremos, entre outras peças deste arquivo, que foi ao ver a exposição desta amiga pintora, em Paris, em 1980, que ela escreveu um texto intitulado “Un signal d’arrêt” em referência a Henri Michaux, que reaparecerá parcialmente na sequência de *Luvas de pelica* e será posteriormente incluído, em espanhol, no catálogo de uma exposição do artista brasileira no México. Há uma cópia digitada nos arquivos da autora” (Riaudel, 2007, p. 571).

<sup>30</sup> Essa incorporação, entretanto, não ocorre sem cortes de trechos que poderiam controlar demais o sentido do texto, num processo de composição via eclipse, como apontou Flora Süssekind ao estudar as sucessões de supressões que realizou Ana Cristina na série de textos intitulada “Fragmentos”, posteriormente publicada em *Antigos e soltos. Poemas da pasta rosa*. Como exemplo, poderíamos citar a mudança brusca de sentido na sequência “Tenho certeza de que você não pintaria as/ paredes de preto.

E se, avançando nesse cotejo, cruzarmos a data da carta que Elisa Wouk diz ser o “primeiro rascunho de *Luvas de pelica*”<sup>31</sup> com a data de “Un signal d’arrêt”, observaremos que se trata do mesmo abril de 1980. Diante dessas semelhanças, podemos supor que o texto “Un signal d’arrêt” seja a carta à qual Elisa Almino se refere. Desse modo, não é por acaso que o “Epistolário” (que, como apontamos, é o texto “Un signal d’arrêt” transposto, com cortes, para *Luvas de pelica*) apresente uma conversa sobre desenho, e sobre uma provável exposição.<sup>32</sup> Impossível não reconhecer nesse trecho a semelhança entre o que se descreve e os desenhos de Bia Wouk, uma vez que muitos deles apresentam manequins em vitrines que refletem silhuetas esmaecidas.

Se discorrermos até aqui sobre a amizade de Ana Cristina com a artista visual, sobretudo no que essa amizade revela do interesse da poeta pelo trabalho de Bia Wouk – por talvez identificar, guardando as diferenças entre desenho e poema, nas sobreposições de reflexos que compõem muitos dos desenhos de Wouk uma afinidade com seu processo de escrita, uma vez que a poeta também lança mão de um jogo de sobreposições, no seu caso, porém, de literatura e vida –, é para apenas introduzirmos o fato de que *Luvas de pelica* será atravessado, de múltiplas maneiras, pela menção a desenhos ou ao ato de desenhar. Os rabiscos e traçados que aparecem mencionados nesse livro de Ana Cristina são, à maneira de Wouk, extensões de um corpo que se expande, se expressa, que quer se expandir para além das palavras, que quer abarcar um universo de referências muito mais amplo.

Integram esse universo de referências, além do desenho, também a fotografia, o cinema e a pintura, objetos estéticos que colaboram na reflexão de Ana Cristina sobre “problemas de técnica”, ou dizendo em outros termos, problemas de representação e mimese. É, no mínimo, desde meados da década de 1970, que a poeta manifesta interesse por esse problema, como se nota com a leitura da série de poemas sobre gatos (*Inéditos e dispersos*). Na verdade, a série se volta, mais especificamente, para a busca de um modo de escrita que permitisse aos gatos, ao serem escritos, escapar “das cabeças das medusas”, isto é, que permitisse aos bichos que não fossem transformados em

---

‘Querida,/ Hoje foi um dia um pouco instável em Paris. Recebeu meu primeiro cartão-postal?’ em “Epistolário do século dezenove”, ao passo que no texto do catálogo encontramos um trecho que torna a mudança de assunto menos abrupta “Pero de repente aqui todo se volvió negro,/ sin mistral, sin inestabilidades meteorológicas”.

<sup>31</sup> Almino In: Lanius, 2022, p. 2.

<sup>32</sup> Sobre a interlocução com Bia Wouk em “Epistolário do século dezenove”, e ainda sobre o excerto citado anteriormente (“Tenho certeza de que você não pintaria as/ paredes de preto”), a própria Wouk informa a Riaudel que realizou uma exposição na galeria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cujas paredes foram pintadas dessa cor por iniciativa de Roberto Pontual, como informa Michel Riaudel.

objetos imobilizados, e sim observados em seu corpo vivo, em seus movimentos e metamorfoses, como assinala Viviana Bosi. Nesses poemas sobre gatos, Ana Cristina acrescenta à reflexão sobre a representação por meio da linguagem, e do discurso, outro modo possível de representar, quando menciona o desenho desses animais. O que procura, porém, com a referência aos desenhos não é diferente daquilo que buscava com a representação pela linguagem: encontrar uma maneira de traçar os gatos “nas escarpas dos seus pulos”.<sup>33</sup> É a vida e suas nuances que estão além da linguagem verbal o que a poeta parece estar perseguindo. Analisando de modo circunstanciado os poemas dessa série, Viviana Bosi vai apontar ainda: “Seria talvez necessário o silêncio atento à vida, ou a imersão nela, para penetrar na substância do gato, pois os nomes e as letras [assim como os traços, poderíamos acrescentar] não retratam de fato os seres, que ficam submersos em sua verdade oculta”.<sup>34</sup>

Em *Luvas de pelica*, a questão da verdade e da mentira<sup>35</sup> da representação, e suas estratégias de ilusão – interesse antigo de Ana Cristina, conforme ressaltamos –, irá se associar a outro (novo?) problema-chave, confessado em carta a Ana Candida Perez: “só quero ver e ler e escrever sobre paixão”.<sup>36</sup> Em outra carta, enviada a Heloisa Buarque de Hollanda, ao comentar sobre as “notações tipo agendinha”, provavelmente se referindo ao material que reunia para *Luvas de pelica*, Ana Cristina escreve (como que a desenvolver o assunto da carta anterior): “Mas para não ficar neorrealista só vale se a tensão passar”.<sup>37</sup> Parece que é este o desafio que propõe a si mesma com *Luvas de pelica*: escrever sobre paixão sem ser neorrealista. Desafio que ela enfrenta embaralhando de modo engenhoso, ao longo do livro, o tema da representação e da ilusão/engano ao tema do desejo/paixão (e aqui poderíamos falar também de *bliss/êxtase*, colocando-nos, a nós também, sob o influxo poderoso de Katherine Mansfield, autora que a poeta carioca traduzia com entusiasmo naquele momento). Embora a preocupação com a representação desponte sem “o ranço de teoria”<sup>38</sup>, em

---

<sup>33</sup> Bosi, 2015, p. 35.

<sup>34</sup> *ibidem*.

<sup>35</sup> A verdade e a mentira, ou melhor, a relação tensa entre esses termos está posta no coração da poética de Ana Cristina. Lembremos-nos, por exemplo, dos versos: “Não quero mais a fúria da verdade” (“21 de fevereiro”, *Cenas de abril*) ou “[...] minha franqueza era meu fraco” (“Atrás dos olhos das meninas sérias”, *A teus pés*) ou ainda “Não fui totalmente sincera” e “mente muito! Só eu sei” (*Correspondência completa*), entre outros exemplos.

<sup>36</sup> Cesar In: Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 282. Ana Cristina confidenciava em carta enviada à Ana Candida Perez, de vinte e nove de maio de 1980.

<sup>37</sup> Cesar In: Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 63.

<sup>38</sup> Expressão usada por Ana Cristina em uma das cartas de *Correspondência incompleta*, e que pode soar também como um desdobramento de certos debates acadêmicos e culturais que a então estudante tinha com professores e colegas da PUC-Rio.

meio as aparentes anotações de um diário de viagem ou disseminada no tom familiar da escrita de cartas e cartões-postais, ainda assim podemos dizer sobre esse livro o mesmo que disse, com sagacidade, Maria Lucia de Barros Camargo sobre *Correspondência completa*: trata-se de “um híbrido de ficção e teoria”.<sup>39</sup>

No livro de 1979, a “teoria da literatura” de Ana Cristina pode ser localizada, principalmente, na passagem em que ela ressalta a dificuldade de escrever para leitores como Gil e Mary – para o primeiro, porque, como sabemos, a literatura serve para descobrir segredos biográficos; por outro lado, escrever para Mary coloca-se como um problema na medida em que, ao encarnar a leitora que trata a literatura como um texto ‘puro’, ela expurga dele o cotidiano do autor. Se os dois personagens expressam obstáculos para a escrita da voz que fala em *Correspondência completa*, é porque ambas as atitudes não são convenientes para a leitura de seu texto, importando muito mais a fenda que se pode abrir entre as duas posições.

Desdobrada, por outras vias, e de modo mais complexo, não é senão essa também a discussão em *Luvás de pelica* (“Estou jogando na caixa do correio mais uma/ carta para você que só me escreve alusões/ elidindo fatos e fatos”, atente-se para a repetição que dá ênfase a última palavra). Mas podemos dizer que os fios, nesse livro de 1980, estão mais desatados (e os tecidos mais diversificados). Nesse sentido, recuperemos, uma vez mais, o trecho da carta de Ana Cristina a Bia Wouk, em que a poeta compara as diferenças entre os procedimentos empregados em *Correspondência completa* e no livro de 1980. Em relação ao primeiro, ela observa: “Lá a entrelinha ainda é dura”. Para desmanchar essa ‘rigidez’, a poeta tenta construir em *Luvás de pelica* uma malha de trama mais espaçada, uma rede mais intervalar: “acho que está dando agora pra levar além, ou seja, para soltar mais”. Soltar mais os fios diz respeito, acreditamos, tanto a desatá-los, em uma escrita feita em blocos (em trinta e três fragmentos e um epílogo), quanto a permitir que existam buracos, espaços vazios (“[*Luvás de pelica*] é meio metido a ilegível em certos trechos”, ela escreve em outra carta)<sup>40</sup>, ainda que possamos reconhecer em *Luvás de pelica*, via de regra, uma escrita-tessitura bem urdida.

\*\*\*

---

<sup>39</sup> Camargo, 2003, p. 222.

<sup>40</sup> Cesar In: Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 81.

As palavras *paixão* e *desejo* surgem logo no primeiro bloco de *Luvas de pelica*. É curioso que para falar sobre ambas Ana Cristina escolha o mesmo recurso: a metáfora. (Haveria aí a indicação de que definir diretamente esses dois termos criaria um embaraço?). No primeiro caso, a comparação é com uma fera que hiberna “precariamente”. Entre a paixão e o animal inerte temporariamente, a voz poética evoca um nome masculino, Reinaldo (“A paixão,/ Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente”). A paixão, assim como a fera hibernada – caso ela desperte –, oferece perigo. Por que então acordar a fera? Ao contrário, melhor seria tentar negligenciar essa emoção, sugere o poema: “Esquece a paixão, meu bem; nesses campos/ ingleses, nesse lago com patos, atrás das altas/ vidraças de onde leio os metafísicos<sup>41</sup>, meu bem”. Além disso, a paisagem inglesa, o lago com patos, parece incompatível com a agitação provocada no corpo pela paixão. Assim, diante desse cenário tão ameno, e da proteção garantida pelas “altas vidraças”, para que perturbar o corpo? (“Não queira nada que perturbe este lago agora,/ bem./ Não pega mais o meu corpo; não pega mais o/ seu corpo./ Não pega.”).

Quase ao fim desse bloco surge a palavra *desejo*. E a comparação agora é com “uma pontada de tarde”, imagem mais intrincada do que a primeira (mas que pode explicar, talvez, a razão dos trechos que fazem referência à palavra *dor*: “Dor no corpo”, “na sessão de dor”, “Me deu uma dor forte de repente [...]”, “Meu hospede não percebe minha dor”). E se na construção metafórica do desejo um nome masculino não é evocado no meio da frase, é porque ele está localizado imediatamente antes da palavra *desejo*, inserido na imagem de um “domingo à beira-mar com Mick”. O que também chama a atenção nesse bloco inicial é que, além do *hiberna* usado para a primeira metáfora, Ana Cristina insista no investimento de termos ligados ao sono: “Brincar cinco minutos a mãe/ que cuida para não acordar meu filho/ adormecido” (No décimo quarto bloco de *Luvas* a referência será ao sonho: “Acordo com um sonho incomodando/ como um sinal de alerta [...]/ estou entorpecida e seduzível e num ponto cego”). Insinua-se com isso que, de maneira semelhante à paixão ao abandonar o estado de inércia e irromper, *de repente*,<sup>42</sup> em sua impetuosidade, o aparecimento do desejo também é lancinante, por isso todos esses sinais de alerta para não despertá-lo. Não parece ser outro o motivo da voz poética advertir que *brincar*, verbo que adquire

<sup>41</sup>Deve-se ressaltar a relação altamente elaborada – sublimada, distante – dos poetas metafísicos ingleses com o tema da paixão.

<sup>42</sup> Expressão que aparece com frequência em *Luvas de pelica*.

evidente conotação sexual na passagem citada, apenas se for brevemente (cinco minutos). A sequência final do bloco, construída com a contiguidade de dois verbos no gerúndio (“And then it was over. Viajo num minibus pelo/ campo inglês. Muitas horas viajando, olhando,/ quieta”), contribui para que o texto assuma um ritmo lento, perceptível, aliás, desde o início do bloco, por exemplo, quando a poeta descreve a paisagem utilizando para isso muitos substantivos. Muito diferente, portanto, do ritmo de outros blocos nos quais aparece uma sucessão de verbos no infinitivo<sup>43</sup> – talvez porque neles a paixão esteja presente, ao passo que na abertura do livro o sujeito poético tenta se afastar desse ‘ponto cego’ –, solicitando, assim, que se aumente a velocidade de leitura.

Se o primeiro bloco cumpre a função de anunciar um dos temas – talvez mesmo o tema fundamental – do livro, a paixão/desejo, no bloco seguinte, que se inicia do ponto em que o anterior foi encerrado (“Fico quieta”), tem-se o contraste entre escrita e desenho (“Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila/ que não me pertence”).<sup>44</sup> Enquanto não se escreve (não se pode escrever?), a voz poética ocupa-se com a realização de desenhos. O paralelo entre escrita e desenho está manifesto, de modo mais elucidativo, em um trecho de “Un signal d’arrêt” (texto que como já mencionamos possui vínculo estreito com *Luvas de pelica*), suprimido na versão transposta para o livro. Nele, a poeta escreve: “Aí eu te digo diante do teu traço de puro reflexo:/ ‘Em vez de escrever simplesmente’/ Eu te digo que não vejo no reflexo onde está o desejo de traçar/ para quem você quer ter”. O desejo pelo outro, pelo interlocutor, não se mostra visível para a voz poética no desenho que ela observa. Se a suposta ausência suscita esse comentário da poeta, é porque a discussão sobre o interlocutor é central para a escrita de Ana Cristina Cesar, constituindo-se mesmo em um problema que a atrai permanentemente. Tanto é assim que lemos ainda em “Un signal d’arrêt”: “Como se eu estivesse desenhando./ Eu não sei mais escrever porque só escrevo para dar o que escrevo/ e ter – mais do que – um olhar –/ ‘tematizar o interlocutor’/ ‘sublimar o interlocutor’”. A preocupação com o interlocutor está relacionada com essa vontade de “ter mais do que um olhar”. Por isso, ela parece buscar, ao escrever, capturar o desejo do leitor (“Quando

<sup>43</sup> Nesse sentido, compare-se, por exemplo, o bloco de abertura com o trigésimo primeiro.

<sup>44</sup> Não é a primeira vez que o leitor de Ana Cristina se depara com “Não escrevo mais”. Em *Cenas de abril* (1979), no poema “meia-noite. 16 de junho” já havíamos lido: “[...] Não escrevo mais. Não milito mais./ Estou no meio da cena, entre quem adoro e/ quem me adora”. É interessante notar que nesse poema também há um desejo triangular, semelhante ao que ocorre em *Luvas de pelica* (“Falei de Mick versus Luke e ela/ deu palpite”, ou que aparece ainda na referência ao filme *Preparem seus lenços*).

eu te vejo eu desejo o seu desejo’:<sup>45</sup> Caetano cantando outra vez para Ana?<sup>46</sup>). Uma das estratégias para *despertar* o desejo é a exibição de si, ou o jogo com a exibição (controlando-a no movimento de revelar e esconder alternadamente, ou nos termos que encontramos no livro “aparecer e desaparecer”). Desenhar em um lugar no qual não se pertence<sup>47</sup> parece, então, sugerir que para desenhar não seja indispensável lidar – pelo menos não do mesmo modo como na escrita –, com o próprio desejo (pelo interlocutor), talvez não seja preciso se expor, ou simular a exposição, como faz a escritora.

Essa reflexão se desenvolve, conforme acreditamos, ao longo desse segundo bloco, na menção que a poeta faz ao ato de fotografar e aos fotógrafos. Para o primeiro, Ana Cristina elege uma citação (não sabemos se inventada): “Como todo mundo, comecei a fotografar as pessoas à minha volta, nas cadeiras da varanda”. Se essa declaração indica uma proximidade da fotografia com a vida, ou com o familiar simbolizado nas “pessoas à minha volta”, o fotógrafo, no entanto, goza do apanágio de ser ‘invisível’. E mais, ele está protegido pelo visor da câmera, como sugere a segunda menção (“Imagino a onipotência dos fotógrafos/ escrutinando por trás do visor, invisíveis como/ Deus”). De modo oposto, o escritor parece estar correndo sempre o risco da exposição (“Quando você morrer os caderninhos vão todos/ para a vitrine de exposição póstuma. Relíquias”). Ainda assim, esse risco talvez valha a pena, já que (como a paixão?) “a arte é aquilo que ajuda a escapar da inércia”.

Mas retornemos ao paralelo entre exposição e ofuscamento. Revelação e ocultamento (termos também atinentes ao vocabulário da fotografia, é bom lembrar). Em carta, já citada, para Heloísa Buarque de Hollanda, de junho de 1980, Ana Cristina escreve: “Percebo que as notações tipo agendinha tem a ver com uma certa briga entre fora e dentro, registro e psicologia, cenografia e interioridade”.<sup>48</sup> Mas seria possível situar tão facilmente o que é da ordem do interior e do exterior? (“O quarto imóvel com tudo dentro” e o “lá fora [...] com movimento de aparecer e desaparecer” do quarto bloco). Evoquemos aqui o poeta Marcos Siscar, que nesse ponto, como em inúmeros outros de sua obra poética, joga com a poesia de Ana C.: “Estar perto da própria coisa não está

<sup>45</sup> *Caetanear*, 1979.

<sup>46</sup> Alusão ao que a poeta escreve em *Crítica e tradução*: “quando Caetano canta Donne, só pra mim” (2016, p. 269).

<sup>47</sup> Veja-se, nesse sentido, o poema “Inverno europeu” (*A teus pés*): “Daqui é mais difícil: país estrangeiro, onde o/ creme de leite é desconjuntado e a/ subjetividade se parece com um roubo inicial” (2003, p. 82).

<sup>48</sup> Cesar in: Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 63.

longe do extravio”.<sup>49</sup> Se assim for, o extravio está tanto no parque/ jardim, quanto no quartinho (“Vamos sair? Vamos andar no jardim? Por que/ você me trouxe aqui para dentro deste quarto?”), uma vez que não se pode, tão bem assim, distinguir os espaços. Logo, estamos longe da nitidez. Por isso, mesmo que se aprenda com os fotógrafos a focar (“Aprendo a focar”), esse será sempre um aprendizado precário (“Eu não sei focar ali no jardim, sobre a/ linha do seu rosto, mesmo que seja por/ displicência estudada, a mulher difícil que não se/ abandona para trás, para trás [...]”). Por outro lado, é preciso se abandonar para não falar dos próprios sentimentos (“mas não falo, não porque minha boca esteja dura”), e para resguardar algum silêncio (“Tenho medo de perder este silêncio”). O desenho parece, nesse sentido, uma alternativa para a representação (pela linguagem), ao permitir que se possa deixar de falar de si mesma: “Explico mais ainda: falar não me tira da pauta;/ vou passar a desenhar; *para sair da pauta*”. Sair da pauta, também, é improvisar. Sair da linguagem e da mimese confina, nesse sentido, com a aventura do lançar-se sem plano prévio, pura presença viva. A forma rápida dos traçados, seu elemento vital, parecem confirmar aquilo que, no plano da forma, guarda a conexão com o tema mais importante e mais amplo antes mencionado.

Em “Epistolário do século dezenove”, superpõem-se novamente as palavras *desenho* e *desejo*: “Civilizada pergunto se o seu desenho trai um/ desejo por cima de todos os outros”. E como resposta (numa troca de epístolas?) lemos:

Guarda sim  
mas *eu não vejo*,  
e é por isso que – está vendo aquele lago com  
patos? não, você não vê daí, da janela da  
cozinha parece mais outro país – eu faço um  
pato opaco, inglês, num parque sem reflexo da  
vitrina que apaga, devagar (circulo sozinha pela  
galeria), tela a tela, o contorno da cidade;

De imediato, nota-se que os interlocutores parecem abordar o tema por pontos de vista diferentes. Na pergunta, emprega-se o verbo *trair*, exprimindo com isso um tom de gravidade, no que esse verbo carrega como referência à mentira e ao engano. Já o uso do verbo *guardar* na resposta reporta apenas a uma opção em se preservar algo (o desejo?). Se lermos o livro a partir dos deslizamentos de sentido entre os blocos, poderíamos arriscar que se trata aqui de uma conversa entre uma escritora (aquela que

---

<sup>49</sup> Siscar, 2010, p. 17.

diz “não escrevo mais” e passa a desenhar, no segundo bloco), da qual parte a indagação, e uma desenhista (“vejo Beatriz inescrutável/ cozinhando com destreza e fazendo desenhos/ com a cabeça secreta”, vigésimo segundo bloco). Diferentes lugares de observação (e diferentes tipos de representação), por óbvio, oferecem diferentes pontos de vista (“não, você não vê daí, da janela da/ cozinha parece mais outro país”). Porém, se no desenho do “pato opaco, inglês, num parque sem reflexo da/ vitrine que apaga [...] o contorno da cidade”, a artista procura guardar seu desenho (desejo) da clareza, investindo em espaços vazios (“o último quadro está inacabado”), e ambos os aspectos contribuindo para impedir a conclusão da história (“é esquisito porque/ quando entrei aqui pensei que essa história/ terminava num círculo perfeito”), também a escritora, no segundo bloco, não conta toda a história (“Não consigo contar a história completa”). De todo modo, insiste-se no questionamento da presença do artista (ou do “desejo de traçar para quem você quer ter”, de “Um signal d’arrêt”) na obra: “Vim olhando quadro a quadro, cheguei aqui/ e não tem ninguém aqui” (Será que se trata aqui daquela mesma suposta invisibilidade dos fotógrafos?). A sequência do bloco, numa possível resposta a essa observação, parece explicar que não obstante a presença do artista se dissolva na obra, isso não significa que ela não esteja lá:

mesmo nesse penúltimo pato aqui, está vendo,  
que eu cobri mais um pouco naquele dia em que  
não gritei de raiva [...]  
O manequim de dentro, reflexo do manequim de  
fora. Se você me olha bem, me vê também no  
meio do reflexo, de máquina na mão.

O desenho do pato, acreditamos, procura esclarecer, de certa maneira, como a representação liga-se às emoções do artista, ao oferecer como exemplo o fato de que ele foi coberto com linhas em razão da raiva não manifesta.<sup>50</sup> Porém, essa relação é estetizante, o exemplo não pactua com um “olho bem naturalista”.<sup>51</sup> Pelo contrário, note-se como um dos possíveis significados para o verbo *cobrir* não está longe do significado de *guardar*, isto é, proteger. Não é à toa que antes do exemplo do desenho do pato, retoma-se, mais uma vez a ideia de traição de um desejo

<sup>50</sup> Cf. o oitavo bloco de *Luvas de pelica*: “Quando não/ chega carta planejo arrancar o calendário da/ parede, na sessão de dor. Faço cobrinhas que são/ filhotes de raiva” (Cesar, 1987, p. 99).

<sup>51</sup> Cf. o décimo quinto bloco de *Luvas de pelica*.

Não dá pra ver, eu sei,  
 mas meu desenho guarda sim  
 você  
 não fala  
 trai  
 um desejo pardessus tous le autres.

Essa retomada de parte da pergunta que abre o “Epistolário”, escrita agora em francês, oferece ao leitor um indício de que seja uma provável citação. De fato, trata-se de um trecho extraído do livro *Émergences-Résurgences*, de Henri Michaux. Nesse livro, o autor revela que um dia, já adulto, teve vontade de desenhar, de participar do mundo por linhas. Mas, nesse livro, Michaux não apenas apresenta alguns de seus desenhos, como também reflete sobre eles, e sobre o próprio ato de desenhar.

[...] neste momento *guardo outro desejo, um acima de todos os outros*. Eu gostaria de um *continuum*. Um *continuum* como um murmúrio, que nunca acaba, semelhante à vida, que é o que nos dá continuidade, mais importante do que qualquer qualidade. Impossível desenhar como se esta continuidade não existisse. Ela é quem deve ser devolvida.<sup>52</sup>

Acreditamos que *Émergences-Résurgences* provoca, entre outros motivos, o interesse de Ana Cristina pelo que oferece de reflexão sobre a representação, assim, proporcionando matéria para a poeta pensar o próprio processo de escrita. O desejo apresentado por Michaux, devolver à arte (desenho, escrita) o *continuum* da vida, se cruza nesse sexto bloco de *Luvas de pelica* com a reflexão sobre a relação entre dentro e fora no processo de representação: “O manequim de dentro, reflexo do manequim de/ fora. Se você me olha bem, me vê também no/ meio do reflexo, de máquina na mão”. Se há um jogo de reflexos, não é possível falarmos de *dentro* e *fora*, mas apenas sobre o que se encontra no meio. Localizado no meio, o artista/escritor aparece na imagem, mas a partir da posição de observador (do mundo e de si mesmo). Para capturar o *continuum* da vida, parece ser preciso introduzir o corpo como máquina sensorial: “A técnica que dá certo (politicamente correta):/ sentar na Place des Vosges quentando sol” –, observem-se as várias ocorrências dessa imagem, por exemplo, em “Assim sentei lá fora ao sol” ou em “Estamos encostados pegando sol”. Afastar-se muito da vida pode gerar “medo da superfície”: “Saio para a rua e no limite encontro o boulevard/ iluminado, árabes passando mais espertos, medo da superfície”.

---

<sup>52</sup> Michaux, 1972.

A escolha de Ana Cristina em intitular o sexto bloco, o que ocorre raramente em *Luvas de pelica*, talvez seja um indício da dificuldade de leitura que ele oferece. Não apenas pelo possível diálogo sem marcações muito claras para que se consiga distinguir cada uma das vozes, como também por intercalar assuntos que quebram a linearidade do diálogo, com as supostas trocas de conversas mantidas em cartões-postais. Essas intromissões são marcadas no texto com o uso das aspas: “Querida,/ Hoje foi um dia um pouco instável em Paris./ Recebeu meu primeiro cartão-postal?”. No encerramento do bloco, tem-se outro cartão: “saiu o sol aqui em Paris esta/ tarde depois de algumas chuvas esparsas e nós/ passeamos muito, beijos, saudades”. Além das aspas, outros recursos usados pela poeta para interpor várias matérias ao diálogo são os parênteses e os travessões. Os últimos servem ainda para interromper o texto: “Eu sei passar – civilizadamente – mas –”. No entanto, as pausas também são indicadas pelos espaços vazios entre os versos: “você/ não fala”.

Diante de todas as reticências – “(Me dei ao luxo de ser meio tipo hermética)” – desse bloco, se o título “Epistolário do século dezenove” colabora, de certa maneira, para a leitura ao sinalizar seu aspecto de epístola, ainda não fica claro o porquê do “século dezenove”. Compreensão que devemos, então, buscar na leitura dos blocos seguintes.

No sétimo bloco, após a voz poética localizar o espaço (“Sentada na escrivaninha do quarto depois da/ toalete”), e marcar a impossibilidade do trabalho da tradução, seguida pela menção a Radio One, rede britânica dedicada a música popular e jovem (o que demonstra o interesse de Ana Cristina em misturar o erudito ao popular e ao *pop*, como já foi apontado inúmeras vezes pela crítica), retorna o paralelo escrita (de carta) e desenho:

Desisto de escrever carta.  
 Desenho três patos presos numa loja.  
 (P.S. para ontem ou reflexos sobre a caixa preta:  
 o espaço incompleto no final da galeria era na  
 verdade claro, aberto por uma claraboia de vidro  
 branco; na verdade havia uma passagem com três  
 degraus para uma sala um pouco mais acima. O  
 espaço incompleto não escondia nenhuma caixa  
 preta – “non, je ne veux pas faire le  
 détective”.)

No “P.S” ainda é com o Michaux de *Émergences-Résurgences* que Ana Cristina está dialogando: “Mas depois de meses, semanas, se eu olhar para eles... Não, não quero ser

detetive. A obra deve continuar sendo a “caixa preta”. Com o uso da palavra “reflexo”, a poeta parece jogar tanto com o sentido de recurso visual que reproduz a imagem de um objeto ou elemento em uma superfície refletora (naquele exemplo do desenho “num parque sem reflexo da vitrina”) quanto com o sentido de meditação sobre algo, no caso desse bloco, sobre a afirmação de Michaux de que “a obra deve continuar sendo a “caixa preta”, puro mistério que resguarda a experiência e convida a sua decifração, sem contudo jamais abrir-se ou oferecer o seu sentido.

Resgatando a menção à galeria feita no bloco anterior (“circulo sozinha pela galeria”), e usando-a aqui como metáfora para pensar a obra de arte, a poeta coloca-se em oposição à ideia de que haveria uma chave para os enigmas da obra. As lacunas (“o espaço incompleto”) dizem respeito menos a um fechamento do que a uma abertura (“era na verdade claro”), ainda que construída com opacidade (“aberto por uma claraboia de vidro branco”). Se não há enigma para ser desvendado, Ana Cristina não pode concordar com Michaux: “O espaço incompleto não escondia nenhuma caixa-preta”. Parece dizer com isso que para ela a obra não configura uma caixa inacessível, ideia metaforizada no uso da caixa-preta, tampouco algo que encubra uma verdade a ser descoberta (observe-se, como dizíamos, como a discussão de *Luvras de pelica* está próxima àquela travada em *Correspondencia completa*), uma vez que o caráter elíptico do texto, sua abertura, pede apenas que se lance mão do uso da imaginação, realizando associações que, entretanto, não devem se importar com a busca da chave correta, uma vez que a obra realiza algo paradoxal, esconde algo que não está lá para ser encontrado (“non, je ne veux pas faire le/ détective”, nesse ponto concordando com Michaux). O bloco se encerra com:

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

Os últimos versos nos remetem de maneira incontornável ao caderno de desenhos que Ana Cristina produziu no mesmo ano em que escrevia *Luvras de pelica*, e que foi publicado apenas em 1993. Esse caderno, que recebeu o nome das duas cidades inglesas em que a poeta morou, Portsmouth e Colchester, não apresenta apenas desenhos – entre esses de patos, mas principalmente desenhos de formas indefinidas, postas em sequência ocupando várias posições na folha do caderno, como se “escorressem”

horizontal e verticalmente –, nele também se incluem exercícios criativos de tradução (“suicida – upside down”). Além disso, há transcrições de livros escritos por pintores. Do diário de Paul Gauguin, por exemplo – pintor citado em *Luvas de pelica* – Ana Cristina extrai esta passagem: “Há dias de imaginação ociosa dos quais me lembro de longos estudos, muitas vezes estéreis, muitas vezes perturbadores”.

Outra transcrição é a do artista britânico David Hockney, retirada de sua autobiografia: “Presumo que as pessoas são sempre curiosas e intrometidas, e se você vir um pequeno poema escrito no canto de uma pintura, isso o forçará a subir e olhar para ele”. É curioso o fato de que ambos os trechos pertencem a livros nos quais seus autores escolheram compô-los a partir de um tom pessoal, o que, inclusive, aproxima o livro de Gauguin e o de Hockney ao de Michaux. No entanto, apesar de os autores empregarem nos textos a primeira pessoa, não deixam de lado o aspecto crítico, pois assumem o lugar de observadores do próprio trabalho. De modo semelhante, no *Caderno Portsmouth/Colchester* Ana Cristina registra comentários sobre os próprios desenhos que realiza em 1980:

Não ter medo de prosseguir.

Numa extremidade começam mapas, ilhas, inglaterra encobertas;  
noutra seres alternados – ora reconheço, ora não; às vezes sei onde vai  
dar, o nome “canguru” me ocorre, às vezes não sei e só depois  
percebo; quando o nome me ocorre encubro aos poucos – não ter  
medo do inesperado, mesmo ao som do hit parade.

Uma extremidade corre em direção à outra.

Mapas em direção a bichos.

Mulher é difícil!

e patos então, voando em formação?

Não tem olhos, só tem direção.

Sem olhos, mas não cegos.

Repara (ilegível) dando uma de bichos e arremedando amor. Tudo  
fecha, os fios sempre emendam no final. Uma forma determina a  
outra. A estrutura também é inesperada. Alguns dão cria.

A reflexão sobre seus desenhos interessava a Ana Cristina, ao que parece, na medida em que também poderia contribuir para sua produção poética. “Não ter medo do inesperado” pode ser um outro modo de leitura para a vontade de “sair da pauta”. Mas a desobediência da pauta não deve ser total, somente pode ser encontrada depois de muito ensaio. Improviso calculado, espontaneidade estudada – negociação que a poeta da

experiência imediata faz com o legado construtivo da arte e da poesia modernas, até mesmo, quem sabe?, com a vertente brasileira dessa corrente.

O que ampara o texto (ou a execução), e permite que os fios “sempre se emend[e]m no final” é a técnica, que dá a “medida exata entre o acaso e a estrutura”, Ana Cristina escreve na terceira folha do *Caderno*. A atenção, ou cuidado, com a estrutura viabiliza, por exemplo, que a fragmentação de *Luvas de pelica* não impeça que seu conjunto possa ser entendido como um todo (“existe uma medida entre o descuido e a premeditação – trata-se do cuidado”). Ao que tudo indica, nesse ponto, Ana Cristina se afasta novamente de Henri Michaux, que no momento em que confessava que pintava para se descondicionar, falava sobre um ponto cego de investigação com as linhas sonâmbulas, que não fixam “nada, nunca fixando”. Não é exatamente assim que funciona para a poeta, já que “uma extremidade corre em direção à outra”. Ou como ela esclarece em carta de junho de 1980: “Eu fiz uma versão da minha história bem sem conteúdos para você. Mas eu tenho tara por conteúdos, só a técnica é capaz de me salvar”. A técnica faz com que “uma forma determin[e] a outra”, e se quisermos aproveitar esse apontamento para a leitura de *Luvas de pelica*, podemos afirmar que é a técnica que faz com que de um bloco possa se puxar o fio para o seguinte. Flora Süssekind já havia observado o vínculo entre *Luvas de pelica* e o *Caderno*:

quanto a *Luvas de pelica*, as referências a quadros, desenhos, desenhar são muitas e algumas vezes dissociam linguagem verbal e pictórica, à maneira do que faz em “Vacilo da vocação”. Em geral desenhar se opõe aí a falar ou escrever. “Explico mais ainda”, lê-se, a certa altura, “falar não me tira da pauta; vou passar a desenhar; para sair da pauta”. “Desisto de escrever carta. Desenho três patos presos numa loja”, insiste-se mais adiante. A referência ambígua ao “sair da pauta” e o desenho dos três patos (figuras presentes também no caderno de desenho de 1980) parecendo indicar, no entanto, que, no seu processo de composição, *Luvas de pelica* teve um interlocutor sem pauta, com escrita predominantemente não verbal, o *Caderno de Portsmouth*.<sup>53</sup>

Assim, Flora conjectura “que a experiência de aproximação entre escrita e desenho, encetada no *Caderno de Portsmouth* em 1980, viesse a ser retomada mais adiante”<sup>54</sup>, com o que estamos de acordo.

---

<sup>53</sup> Süssekind, 2007, p. 61-62.

<sup>54</sup> Süssekind, 2007.

Se já assinalamos que “a aproximação entre escrita e desenho”, nesse livro, está em vários momentos associada ao problema da representação, ainda não abordamos como a ideia de truque penetra essa discussão, truque entendido como artifício ao qual recorrem os artistas. Mas o sentido da palavra *truque* se transfere também para o campo da sedução, a partir do trabalho da poeta com o tema do desejo/paixão. Nesse sentido, mais do que uma alusão irônica “[à]quilo que é rejeitado como ‘universo de mulher’”, ou ainda mais que uma clara referência à expressão “com luva de pelica”, isto é, a atitude de responder “a ofensa, contestação, crítica, expressão de hostilidade, etc. com delicadeza e educação, acompanhada de ironia”<sup>55</sup>, luvas de pelica reporta também a um *truque*: o da feminilidade. As luvas, de modo semelhante a maquiagem (“de batom inabalável tudo me passa na cabeça”)<sup>56</sup>, podem ser entendidas como um recurso usado pelas mulheres para a sedução. Por isso, é preciso sublinhar que o emprego de *truque* oscila, indo de um campo a outro: usado como artifício para a representação (pela escrita, pintura, cinema) e como artifício entre amantes. Julgamos que vale a pena mencionar aqui o poema “Sexta-feira da paixão” (*A teus pés*), para percebermos como Ana Cristina vai recuperar posteriormente a *Luvas de pelica* esses cruzamentos. Citemos apenas um excerto desse poema:

[...]  
 o meu embaraço te deseja, quem não vê?  
 Consolatríz cheia das vontades.  
 [...]  
 Olhos desencontrados: e se eu te disser, te adoro,  
     e te raptar não sei como dessa aflição de março  
     bem que aproveitando maus bocados para sair do  
     esconderijo num relance?  
 Conheces a cabra-cega dos corações miseráveis?  
*Beware*: esta compaixão é  
 é paixão.

Nesse poema, o desejo sentido pela voz poética faz dela uma “consolatríz”, no que parece ser um neologismo criado por Ana Cristina a partir da palavra, em latim, *consolatrix*, usada, por exemplo, na expressão *consolatrix afflictorum*, que se à Maria, mãe de Jesus, como a consoladora dos aflitos. Ao substituir a letra “x” da expressão original pela letra “z”, Ana Cristina sugere que, no caso do poema, consolar o objeto desejado não passa de um truque, quem o pratica é uma “atriz”. Há, portanto, uma

<sup>55</sup> Conforme o Dicionário Caldas Aulete.

<sup>56</sup> Cesar, 1987, p. 102.

encenação que deixa encoberta a real intenção da voz poética. Elogio da máscara e da maquiagem, lição baudelairiana a que a poeta acrescenta o elogio da atuação consoladora, do engano benfazejo. Como fica claro nos dois últimos versos: “Beware: esta compaixão é/ é paixão”.

Deve-se ainda ressaltar dois aspectos presentes nos dois últimos versos de “Sexta-feira da paixão”. O primeiro deles é o anúncio do risco: *beware*. O que nos lança novamente ao risco contido na metáfora usada para a paixão, isto é, a fera que hiberna precariamente. E o segundo, refere-se à repetição – a repetição intencional de palavras também ocorre muitas vezes em *Luvás* – do “é”, como se com essa repetição se sugerisse uma hesitação, marcando com isso a dificuldade da revelação.

Feito esse excursão, voltemos ao oitavo bloco. Disfarces e ilusão andam juntos com o artifício: “Imaginei um truque barato [...] Tudo! Tudo/ menos a verdade”. “Os personagens usam/ disfarces, capas, rostos mascarados; todos/ mentem e querem ser iludidos. Querem/ desesperadamente”. E após dizer de um trem atrasado que atravessava o interior “da civilização”, a voz do poema menciona seu plano de “levantar uma cortina de fumaça”. Veja-se que ainda se está no campo da ilusão, uma vez essa expressão é empregada normalmente para se referir ao recuso utilizado por ilusionistas para desorientar o público, desviando sua atenção do momento da execução do *truque*, criando, assim, a admiração no final do espetáculo. Na sequência do bloco, e no que se mostra a princípio um desvio do tema, a poeta introduz no livro a palavra *bliss*: “Porque eu faço viagens movidas a ódio. Mais/ resumidamente em busca de bliss”. É preciso recordar aqui o conto homônimo de Katherine Mansfield, traduzido para o português por Ana Cristina. Nele, Bertha Young é invadida por uma sensação de êxtase ao chegar em casa após um dia de compras para o jantar que oferecerá a um grupo de amigos. Essa sensação é tão intensa, que não há nada que Bertha veja e pense que não seja contaminada por ela.<sup>57</sup> Quando, por exemplo, a personagem se olha no espelho, a

---

<sup>57</sup> Destaque-se o momento em que ela toma aos braços o seu bebê: “‘Agora você é só minha, meu tesouro’, disse Bertha, e o bebê se encostou contra seu colo”. Ana Cristina escreve em sua tradução anotada: “Êxtase sugere a sensação de uma espécie de suprema alegria paradisíaca, que só pode ser sentida em ocasiões muito especiais: em momentos de satisfação na relação mãe/bebê, em outras relações apaixonadas ‘primitivas’, em fantasias homossexuais, no êxtase religioso e, muito raramente, na ‘vida real’, nos relacionamentos entre adultos” (Cesar, 2016, p. 368). Talvez essa passagem possa ajudar na leitura do terceiro bloco de *Luvás de pelica*: “Estou muito compenetrada no meu pânico./ Lá de dentro tomando medidas preventivas./ Minha filha, lê isso aqui quando você tiver/ perdido as esperanças como hoje. Você é meu/ único tesouro. Você morde e grita e não me/ deixa em paz, mas você é meu único tesouro./ Então escuta só; toma esse xarope, deita no meu/ colo, e descansa aqui; dorme que eu cuido de/ você e não me assusto; dorme, dorme./ Eu sou grande, fico acordada até mais tarde” (Cesar, 1987, p. 96).

imagem devolvida é de uma mulher com “um ar de escuta, de expectativa de que alguma coisa... divina acontecesse... [...]”.<sup>58</sup>

Entre os amigos convidados para o jantar, destaca-se a personagem Miss Fulton, que desperta em Bertha um tipo de interesse misterioso, que ela não consegue explicar. Intrigada com isso, pergunta ao marido o que ele acha da amiga. Harry não hesita em responder que: “Achava-a insípida, e fria como todas as louras, talvez com um toque de anemia cerebral”.<sup>59</sup> Entretanto, ficamos sabendo, ao final do conto, que Miss Fulton e Harry são amantes. Portanto, o engano se apresenta no coração do conto de Mansfield. A menção que Ana Cristina faz ao título do conto da escritora neozelandesa recupera o risco, o mistério e até a ansiedade inquietante produzida por eles – tudo isso está, de um modo ou de outro, difuso no poema de Ana Cristina.

Não se deve esquecer que em um dos poemas publicados em *Inéditos e dispersos*, e que demonstra como o impacto da leitura de Katherine Mansfield em Ana Cristina vai além de *Luvras de pelica*, a poeta carioca escreveu: “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 de Holmes que acabou perdendo o/ polegar porque afinal se tratava de dinheiro falso [...]”.<sup>60</sup> Assim, apesar de se viajar em busca de bliss, como lemos no oitavo bloco de *Luvras de pelica*, essa sensação pode se mostrar “moeda falsa”<sup>61</sup>, e a poeta bem sabe disso. Mas pode-se fingir

<sup>58</sup> Mansfield In: Cesar, 2016, p. 354.

<sup>59</sup> Mansfield In: Cesar, 2016, p. 356.

<sup>60</sup> Cesar, 2013, p. 224. “Correr em vez de caminhar” pertence à seção dos textos escritos entre 1979-1982 de *Inéditos e dispersos*, mas podemos supor um período ainda mais preciso para sua escrita: provavelmente o ano de 1980, isto é, o mesmo período de produção de *Luvras de pelica*, e também da tradução que Ana Cristina realizava do conto “Bliss” de Katherine Mansfield, durante o mestrado na Universidade de Essex, na Inglaterra. Outro dado biográfico que permite nossa suposição é a presença do nome do namorado de Ana Cristina (naquele período), “Chris”, tão mencionado nas cartas de *Correspondência incompleta*. Destacamos a provável coincidência no que se refere à data dos textos porque reconhecemos, e é isto o mais importante, em “Correr em vez de caminhar” o mesmo princípio composicional de *Luvras de Pelica*, diferindo-se, evidentemente, apenas na sua extensão.

<sup>61</sup> Flora Süssekind realiza uma interessante leitura de “Correr em vez de caminhar”. Formado por três partes bem demarcadas pela divisão gráfica do texto, e manifestando diferentes dicções, o sentido desse poema somente pode ser perseguido levando-se em conta as contaminações formais e estruturais (e também de sentido) que se dão entre os três blocos. Do primeiro, composto por três linhas, duas são extraídas de “Bliss”. No bloco seguinte, em meio a registros da ordem do diário, tem-se uma voz que alude tanto ao conto de Mansfield quanto a “O polegar do engenheiro”, de Conan Doyle. Além disso, entre injunções, ainda surge o medo de “ir a Paris com Chris”. Por fim, no último bloco temos a transcrição do conto de Conan Doyle que havia sido aludido. Flora Süssekind pergunta-se: “uma sucessão de histórias análogas? Bertha e Miss Fulton, o engenheiro e a bomba hidráulica, a possível viajante e Chris”. A ensaísta responde: “Moral da cadeia analógica: bliss é moeda falsa. Em parte sim. Mas há mais do que isso. Há pequenos deslizamentos de sentido de uma história à outra, de uma fala à outra. Para isso servem as três vozes, as citações: para descentrar-se a fala, trocar de tom” (Süssekind, 2007, p. 28). A

só pela emoção (“Você fingia, fingia só pela emoção”), se falarmos com um dos versos de Sylvia Plath. É nessa poeta que Ana Cristina irá buscar o trecho de continuação desse bloco, mais especificamente no poema “Lesbos” (*Ariel*), que também aponta, mas agora de maneira feroz, que bliss é moeda falsa:

Sweetheart, kleptomaniac  
 sweetheart. You know what lies are for. Doce  
 coração kleptomaniaco.  
 Pondo na mala de esguelha sobras do jantar,  
 gatos e bebês adoentados.  
 Bafo de gato. Gato velho parado há horas em  
 frente da porta da frente.  
 Qual o quê. Coração põe na mala. Coração põe  
 na mala. Põe na mala.

Poema extenso, “Lesbos” ocupa-se do confronto entre duas personagens femininas. Uma delas é a mãe envolvida com o cuidado dos filhos e as tarefas domésticas. Apesar de se dizer que a segunda também é casada e tem um bebê, ela situa-se em oposição à primeira (“nossas cabeças, opostas venenosas”) – o título funcionando de maneira mordaz como ocorre com todo esse poema. Talvez seja possível, com base nos versos “eu devia sentar numa rocha na Cornualha e me pentear./ Vestir pele-de-onça e ter um caso” e “o marido impotente sai, curvado, para um café./ Tento prendê-lo em casa”, supor que a oposição se explique pelo fato de a segunda mulher ser a amante do marido da voz que fala no poema. Assim, com “ódio/ até o pescoço”, a primeira delineia a maternidade de maneira deliberadamente agressiva, como faz também com o ambiente doméstico (“O vapor da comida, o vapor do inferno”). Por isso, não há diferenciação entre “batatas duras”, “bebês” e “gatos doentes”. É nesse ponto que o poema atrai o interesse de Ana Cristina, quando Plath escreve: “Empacoto as batatas duras como roupas boas/ Empacoto os bebês,/ Empacoto os gatos doentes.”<sup>62</sup>

Devemos nos lembrar de que um dos quadros reproduzidos nos cartões-postais que aparecem mencionados no “Epílogo” tem justamente como título “As mães malvadas” (*Le cattive madri*, 1894) do pintor simbolista italiano Giovanni Segantini. Mas além do

---

hipótese da pista falsa (e consequentemente da procura e da investigação) cresce quando recordamos que se trata, pelo menos no que diz respeito a Doyle, de uma história de detetive, imagem essa (do detetive) que não deixará de aparecer em *Luvás de pelica* a partir da citação de Herni Michaux (“non, je ne veux pas faire le/ detective”).

<sup>62</sup> A tradução é de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. No original: “I am packing the hard potatoes like good clothes/ I am packing the babies/ I am packing the sick cats” (*Ariel*, 2004, p. 92).

interesse pelo tema da maternidade<sup>63</sup>, a incorporação de “Lesbos” em *Luvas de pelica* ocorre pelo que traz de referência à mentira: “E eu, amor, sou uma mentirosa patológica”. De Sylvia Plath também são os versos em inglês que ocorrem na passagem que destacamos acima, discretamente modificados: “Sweetheart, that kleptomaniac. [...] You know what lies are for?”. Chama atenção o fato de que apesar de Ana Cristina não usar o recurso das aspas para sinalizar que se trata de uma citação, ela faça questão de manter os versos no idioma original, assim como ocorre com as citações de Michaux. Seria esse um vestígio de que a poeta deseja despertar a curiosidade do leitor, para que ele aja como um detetive?

Se se menciona um *truque* no início do oitavo bloco, essa palavra aparece novamente na sequência do livro. Esse truque acontece entre supostos amantes, e num cenário em que a paixão dispara uma reação emocional exagerada, repleta de gestos dramáticos, que ocorrem num ritmo acelerado, note-se como os verbos *acontecer*, *ficar*, *fazer*, *chamar*, *pedir*, *fuzilar* são postos em sequência. E cheia de imprevisto (*inesperado*, *de repente*):

[...]

Ele não sabe mas meu discurso de hoje à tarde na casa de chá em Paris era a carta para a primeira capital que eliminei. Mas aí aconteceu o inesperado, ele ficou puto de repente, fez um gesto dramático, chamou a garçonete, pediu água mineral, me fuzilou com o olhar.

É curioso que nesse livro o olhar está sempre sendo solicitado. Em um trecho anterior a essa cena com a garçonete havíamos lido: “baixo os olhos, evito a tela”. Antes disso, no segundo bloco, também se menciona os olhos numa conversa sobre a arte: “outra vez os olhos”. Em *Luvas de pelica*, o domínio da visão é integrado ao campo do desejo, assim aparece se igualando o contato com os textos/ desenhos/ quadros pelos olhos ao contato erótico e amoroso. Além dessa função, que pode ser ainda observada nesses outros dois exemplos “Olho hipnotizada esse cartão-postal”, “tenho o chamado olho com pecados”, o olho e o olhar ganham outra dimensão, a imagem se transformando em pensamento sobre a imagem: “meu olho pensa” “opto pelo olhar estetizante”. Tamanho é o apelo aos verbos *ver* e *olhar*, e em consequência ao substantivo *olhos*, que Gonzalo Aguilar chega a afirmar que “*Luvas de pelica* é uma historia do olho, uma incisão profunda que a

<sup>63</sup> Sublinhe-se a presença da imagem de mães em várias fases da poesia de Ana Cristina, ora aparecendo de maneira enviesada ora colocada de modo evidente, por exemplo, na primeira versão de “Fragmentos”: “a mãe que era difícil percorrer/ naquele tempo” (Cesar, 2013, p. 359).

palavra do poema pratica sobre o globo ocular, desinflando-o ou o reinventando”.<sup>64</sup> O crítico lembra-nos que o olho ganha mesmo autonomia em dois quadros citados ao final desse livro: “O olho, como um balão bizarro, se dirige para o infinito” e “No horizonte, o anjo das certitudes, e no céu sombrio, um olhar interrogador”, ambos do pintor francês Odilon Redon.

Assim o sentido de *truque* às vezes se superpõe provisoriamente, num jogo de ideias e relações entre representação e sedução, tendo como intermediador o olho ou o olhar. De qualquer modo, há sempre dificuldades a serem transpostas (batalha). A repetição da palavra *força*, chamando atenção ao mesmo tempo para seu sentido figurado, desmascara os truques do texto:

Eu não sou seu  
hóspede muito menos. Mas aí ele não teve forças  
de continuar. Paris tira a força (força de  
expressão): minha única vantagem no momento.  
A batalha não se trava da seguinte maneira: ele  
percebeu um truque mas eu também já percebi  
vários.

Na sequência do bloco, em Paris, onde se disca “o número possível de bliss”, porém sem resposta, o sujeito poético não quer figurar no romance escrito por seu interlocutor:

[...] Um gesto  
dramático e sus... ele não desconfia.  
Meu hóspede está escrevendo um romance  
parisiense. Como eu chego de viagem com dentes  
trincados e disfarces de ódio, me prometi que  
nesse romance não figuro. Que numa sessão de  
dor arranco o calendário da parede. Que corto de  
vez essa espera do carteiro. A minha figuração  
*não*. Mas ele pobre de mim acho que não peguei  
direito. Talvez a figurante entre de gaiata, e aí já  
viu, babau meus planos disciplinares no  
quartinho que não é Paris, nem bliss.

É como se a voz que fala no poema se negasse a ser representada no suposto romance (que pode ser compreendido aqui nas duas possibilidades de sentido que a palavra possui). Como ela poderia ser representada se o outro “não *percebe* minha dor”, se “ele não *desconfia*”, e ela chega com “*disfarces* de ódio”. Ana Cristina poderia dizer junto a

<sup>64</sup> Aguilar In: Di Leone; Garramuño; Puente, 2006, p. 312.

Sylvia Plath: “Minhas visibilidades se escondem./ Brilho como um espelho”.<sup>65</sup> Mas o outro se fia, ao que parece, em sua percepção, sem levar em conta os enganos que o olhar oferece, ou aquilo em que se mira. “Toda figuração é suspeita, sejam as imagens [...] ou a linguagem (o sujeito, a novela, o personagem)”<sup>66</sup>, como aponta Gonzalo Aguilar sobre a natureza escorregadia de qualquer representação. Se a personagem figurar, somente se for “de gaiata”, dando-se ênfase com essa expressão mais uma vez ao engano, ao logro.

O bloco seguinte de *Luvas de pelica* se abre com duas citações. A primeira ocupa as duas linhas iniciais, cuja autora é mais uma vez Katherine Mansfield, mas não é mais ao conto *Bliss* que Ana Cristina nos remete. Trata-se agora do conto “Miss Brill”.

Dear me! Miss Brill didn't know whether to  
admire that or not!  
Fini le voltage atroce.  
Fico olhando para o desenho e não vejo nada.  
Certains regardant ces peintures, croient y voir  
des batailles.

Monica Maia traduz esse trecho citado pela poeta por “Meu Deus! A Srta. Brill não sabia se devia se admirar ou não com aquilo!”. A citação se refere ao momento em que a Srta. Brill ao observar as pessoas presentes numa praça durante os concertos de domingo, repara em uma cena: “Uma mulher bonita apareceu e deixou cair um ramalhete de violetas, e um garotinho correu para entregá-las a ela, que as pegou e as jogou fora como se estivessem envenenadas”.<sup>67</sup> Após observar com interesse várias pessoas, a Srta. Brill se dá conta de que “gostava de sentar” ali “assistindo a tudo isso”, que “era como uma peça de teatro”. Mas ela não percebe, explica a narradora do conto, que “estavam todos em um palco. Eles não eram apenas a plateia, não somente assistiam, também atuavam”.<sup>68</sup> Nesse conto, Katherine Mansfield recupera, a sua maneira, a frase inicial do monólogo *As You Like It* de Shakespeare: “all the world's a stage”. Uma vez mais estamos às voltas com a ideia de representação.

A segunda citação, “Fini le voltage atroce”, é ainda do livro já citado de Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*. Sendo essa a terceira vez em que esse livro é trazido ao texto de Ana Cristina, pode-se imaginar como ele deve ter despertado a sua atenção. Michaux

<sup>65</sup> Plath, 2010, p. 133

<sup>66</sup> Aguilar In: Di Leone; Garramuño; Puente, 2006, p. 315.

<sup>67</sup> Mansfield, 2016, p. 267.

<sup>68</sup> Mansfield, 2016, p. 269.

está ponderando aí que mesmo depois de muitos anos sem fazer uso de substâncias alucinógenas ainda percebe em seus desenhos um “apelo à fragmentação”: “Os desenhos que começo às vezes os vejo decompor, dividir, dividir de modo interminável. O nome ‘desenhos de desintegração’ foi dado a eles”.<sup>69</sup> Por outro lado, explica que os seus desenhos são também o oposto, são “reagregação”. Cessar o uso das substâncias alucinógenas é por fim a intervenção da química contra “o fluxo nos processos de quebra e aniquilação na máquina da mente”. É por isso que “não há mais tensão terrível”.

Após a citação de Michaux, recupera-se aquela recorrente menção em *Luvax de pelica* de que se olha para o desenho e não se vê nada. Dialogando ainda com Michaux, a poeta escreve: “Certains regardant ces peintures, croient y voir/ des batailles” (no que parece ser um fio de ligação com a “batalha” do bloco anterior). O artista francês esclarece que se fala em batalhas para os seus desenhos, mas somente se forem batalhas “de um deslocamento indefinidamente continuado, diferente, em todas as direções”.<sup>70</sup> Não se trata, para Ana Cristina, de arriscar uma definição para os seus textos, como faz Michaux com seus desenhos, mesmo que ele o faça não diretamente, a única coisa que interessa a poeta é a participação demorada do leitor. Lembremo-nos aqui de Barthes, um nome incontornável nos anos de formação e aprendizagem da escrita de Ana C., “a gente escreve com seu próprio desejo, e não se acaba nunca de desejar”.<sup>71</sup> E por que não se dizer que também é assim que se lê? Desejando ler e nunca terminando, de fato, a leitura de um texto que se estende. No entanto, não se entenda com isso que a cumplicidade pode ser completa. Há dissimulação no discurso. Ou poderíamos ainda pensar que há no mínimo ambivalência, como escreve Viviana Bosi em outro contexto,

---

<sup>69</sup> Em “Ana Cristina Cesar: Não, a poesia não pode esperar”, entre outras leituras, Viviana Bosi analisa os poemas que pertencem à série (de doze) de poemas conhecida por “gatográfica”, publicada em *Inéditos e dispersos* (1985). Na leitura que propõe do terceiro poema da série que se inicia com “Estão caindo sobre mim cacos sem peso”, Viviana Bosi escreve: “como na primeira estrofe, a mutilação da imagem externa da identidade vem acompanhada do impulso em direção ao âmagô” (2015, p. 40). E um pouco adiante acrescenta: “De forma que ‘o espelho que desaba’ indica uma completa segregação das relações do eu com o próprio corpo, com os outros, com o mundo, com o nome, numa volta nada prazerosa a um possível lugar de origem” (grifos nossos). É interessante cruzar sua análise com a informação sobre o manuscrito desse poema, presente no arquivo de Ana Cristina mantido pelo Instituto Moreira Sales, e divulgada por Michel Riaudel em sua tese de doutoramento. O crítico informa que “[...] no verso do manuscrito do terceiro poema, ‘Estão caindo sobre mim...’, aparece a menção: ‘produzido sob (espera do) efeito de meio Oxazepol de 30 mg’ (Riaudel, 2007, nota de rodapé 913, p. 396). Assim, é a partir daí que podemos entender os trechos ‘meu corpo lento e bioquímico’ e ‘quinze miligramas’ que aparecem no poema. Se há uma ‘desintegração’ voluntária, em certa medida, pelo uso de medicamentos, a diferença está em que em Ana Cristina ela fazia parte de um tratamento médico enquanto em Michaux essa desintegração era buscada para efeitos de criação.

<sup>70</sup> Michaux, 1972.

<sup>71</sup> Barthes, 1977.

nos jogos entre intimidade e afastamento,<sup>72</sup> típicos da poesia de Ana Cristina Cesar, que fazem da comunicação algo atravancado, desconjuntado.<sup>73</sup>

Desisti provisoriamente de qualquer decisão mais brusca.  
A única coisa que me interessa no momento é a lenta cumplicidade da correspondência. Leio para mim as cartas que vou mandar: “Perdoe a retórica. Bobagem para disfarçar carinho”.

A releitura demorada e as correções e desculpas desfazem a identificação espontânea e como que natural da cumplicidade. Esse décimo bloco encerra-se com uma (irônica?) censura às omissões de fatos. Deseja-se saber detalhes (“você mandou perguntar detalhes”, segundo bloco). Diferentemente daquela escritora “que não se abandona para trás”, o interlocutor aqui comete “um abandono quase grave” ao proceder fazendo apenas alusões ao dia a dia, ao cotidiano:

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

Escrever utilizando o recurso da elipse é um truque, e Ana Cristina, mestra consumada em artifícios e em negaceios, confessa o seu apreço pelas supressões e ocultamentos da elipse em uma de suas cartas publicadas em *Correspondência incompleta*: “[...] fiquei lendo o caderno B, especialmente sinopse de novela, se você tira o que vem antes ou depois fica mensagem para iniciados, lendo essas sinopses descobri a minha teoria da literatura”.<sup>74</sup> Para realizar esse artifício é preciso treino, o qual pode ser examinado, por exemplo, nas versões de “fragmentos”, texto incluído em *Inéditos e dispersos*. Sobre eles, Flora Süssekind escreve:

Observem-se, pois, os seis textos que compõem a série, seu movimento interno no sentido de uma visível fragmentação, e a sucessão de supressões, que deixa o último deles com apenas três

<sup>72</sup> Bosi, 2015.

<sup>73</sup> Bosi In: Cesar, 2013, p. 428.

<sup>74</sup> Cesar In: Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 80.

linhas e quatro palavras, contidas já no primeiro – e mais extenso – desses poemas. [...] vão sendo cortados conectivos, artigos, adjetivos, linhas inteiras. Desaparecem a separação em estrofes e a cena – vasculhar a bolsa – que servia de pretexto inicial ao poema.<sup>75</sup>

A observação desse processo apontado por Flora também pode ser notado na publicação, em 2008, de *Antigos e soltos. Poemas da pasta rosa*, por meio da qual temos acesso a alguns dos rascunhos de Ana Cristina Cesar. Além dessa série que Flora analisa, vemos também datiloscritos de um texto que se inicia com “composição no cartão-postal”. Nele, onde havia a nomeação do lugar (“San Carlos de Bariloche”, cidade visita por Ana Cristina) ocorre a substituição por “aqui”.<sup>76</sup>

No bloco seguinte de *Luvas de pelica*, iniciado com as palavras já bastante conhecidas pelos leitores desse livro pela frequência em que surgem (*de repente, inesperadamente*), indícios de uma inclinação para a narrativa e para o melodrama que essa poesia apresenta, aproveitando os recursos de tais gêneros – a surpresa, o mistério, a revelação súbita de uma verdade nem sempre antes intuída – sempre com cuidada ironia, tem-se o seguinte trecho:

Preciso aproveitar os últimos  
segundos, as soluções do dia, a maturação  
da espera – realmente pensei nisso, e não sou um  
personagem sob a pena impiedosa e suave de  
KM, wild colonial girl e metas no caminho do  
bem, tuberculose em Fontainebleau e histórias  
em fila e um diário com projetos de verdade que  
me vejo admirando ardentemente nos últimos  
segundos.

Junto ao nome de Katherine Mansfield, mencionado de maneira abreviada, Ana Cristina apresenta fatos pertencentes à biografia da escritora neozelandesa (wild colonial girl, tuberculose em Fontainebleau), e inscreve mais uma vez a sua recusa em figurar no romance ou, nesse caso, ser personagem de um conto. (Ideia que será mais tarde retomada em *A teus pés*, no poema “Inverno europeu”: “Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada”).<sup>77</sup> Como escapar da possibilidade de ser transformada em personagem? Como fazer com que os fatos “belos e secretos” (“uma dessas [cartas] que ele enterrou no mês/ de maio

<sup>75</sup> Sússekkind, 2007, p. 37.

<sup>76</sup> Cesar In: Bosi, 2008, p. 167.

<sup>77</sup> Cesar, 2013, p. 82.

continha todo o meu pathos derramado/ belo e secreto como os fatos”), não acabem transfigurados em diários ou livros de memórias? Ou, pelo contrário, os diários, biografias, cartas de escritores e livros de memórias seriam “mais arrepiantes que a literatura”?<sup>78</sup> É a essa questão que se liga o próximo bloco, intitulado “Primeira tradução”, que concerne justamente à tradução que Ana Cristina Cesar realiza do capítulo dezoito de *Katherine Mansfield. The memories de L. M.*, escrito por Ida Baker. Em carta de maio de 1980, publicada em *Correspondência incompleta*, a poeta relata a leitura desse livro:

Acabo de ler uma das biografias de KM, escrita por L.M., *her wife*, e tenho diante de mim outros pontos de vista, ou *journal*, and of course, a correspondência completa. Esqueci os contos *for the time being*, uma coisa muito construída. Comento episódios com a Shirley e ela me diz se eu não acho meio obsceno essa publicação de todas as intimidades de alguém, a escrita íntima que não é produzida para a reprodução industrial e o leitor desconhecido. Mas eu estou fascinada pelo conflito entre as versões, e pelo conflito entre as cartas de KM para diferentes interlocutores, e pela tentativa de fazer da literatura um lugar menos obsceno que toda essa aparente confusão da verdade – *higher up*.<sup>79</sup>

Mais importante do que realizar o cotejo entre a tradução de Ana Cristina e o texto original, o que nos permitiria observar que a poeta traduz praticamente todo o capítulo, ou ainda reconstituir o que se passa nesse capítulo de *Katherine Mansfield. The memories de L. M.*, isto é, o registro dos preparativos para o enterro da escritora neozelandesa, com a reunião de amigos que discutem sua vida, é perceber que na tradução de Ana Cristina, Ida Baker (a quem Mansfield chamava de Lesley Morris ou L.M.) passa de narradora dos acontecimentos, escrevendo sobre Mansfield a partir do seu ponto de vista, a partir do lugar de amiga,<sup>80</sup> à personagem. Nos trechos em que Baker emprega a primeira pessoa, Ana Cristina introduz uma outra voz que se refere a amiga de Mansfield como mais uma das personagens.

Seguindo adiante, saltando-se dois blocos, temos, depois de uma sequência de blocos extensos, um que se constitui de apenas duas linhas (ou versos), ao modo de uma anotação: “Shirley caiu do céu. Discutimos o veio/ masoquista com olho bem

<sup>78</sup> Cesar In: Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 281.

<sup>79</sup> Cesar In: Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 283.

<sup>80</sup> Apesar de Ana Cristina se referir à L.M. como esposa de Mansfield, não é possível saber exatamente que tipo de vínculo elas mantinham, algumas biografias falam de certa ambiguidade entre elas.

naturalista”. Shirley em outras duas passagens foi vinculada a outro personagem nomeado como “o chileno”.<sup>81</sup> Assim, se a voz poética está envolvida também, em vários trechos desse livro, com casos amorosos (“Luke versus Mick”, por exemplo), não é despropositado supor que o “veio masoquista” esteja ligado às relações amorosas. Corrobora com essa leitura, o bloco contíguo em que se escreve: “Eu quero que você saia daqui”.

A “consideração de casos e desencontros” aparece no bloco seguinte. É curioso que para explicá-la ao destinatário do cartão-postal, ou da carta, o sujeito faça a comparação com a escrita:

Não vou mais à Espanha. O motociclista me dispensou inexplicavelmente depois de cinco dias em que não parei de pensar numa garupa. Saí para arejar no parque e sabe aquele susto todo de perda concentrado num único parágrafo? Lembra que eu abri um mapa e havia planos incontáveis de viagens? Aflição de não poder retomar daquele ponto, com toda a inocência de turista.

A intensidade da frustração assemelha-se ao “susto todo de perda concentrado num único parágrafo”. A reflexão sobre a escrita é o motor da comparação. Desse modo, as anotações, ou o escrever “devagar” para contar “a vidinha tipo dia a dia [...]”, a suposta escrita do cotidiano, não ocorre, porém, sem a consciência dessa escrita. Essa consciência se alia à vontade de escrever sobre as pulsões, meio físicas e meio psíquicas, que ocupam um lugar de mediação entre as excitações somáticas, de um lado, e as ideias e os afetos, de outro. Mas como escrever sobre elas? Usando uma “medida entre o descuido e a premeditação”, o *cuidado* ao qual Ana Cristina se refere também como “atenção flutuante”, acompanhando, assim, as associações que vão surgindo? É inegável, como se pode perceber, o interesse que a escritora manteve pelo estudo da psicanálise. Ele está registrado em algumas de suas cartas. Em uma delas, escrita em fevereiro de 1980, Ana Cristina comenta, por exemplo, sobre o impacto que lhe causou a leitura de Melaine Klein: “[...] é aterrador. Tomo cada linha ao pé do ouvido e fico parálitica de medo”.<sup>82</sup> Além das leituras que fazia sobre o tema, nesse mesmo ano a

---

<sup>81</sup> “Radio One toca Top of the Pops, Do that to me/ one more time aqueles sucessos que a Shirley/ gosta para falar infinitamente do chileno”; “Me lembro da Shirley na/ borda do repuxo em surto de mania, e o chileno/ de cabelo sujo também fazendo charme [...]”, nos blocos sétimo e décimo primeiro, respectivamente.

<sup>82</sup> Cesar In: Freitas Filho; Hollanda, 1999.

poeta frequentou assiduamente um grupo de amigos psicanalistas na Inglaterra. Vejamos o que ela escreve no vigésimo bloco de *Luvras de pelica*:

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

A sensação de enjoo, o contato das mãos com o corpo (o toque, a loção), e a atenção (sem querer?) ao barulho da porta que diz da presença do outro, tudo isso dá destaque para a fonte da pulsão: o corpo, o lugar de acontecimentos da existência. Citemos Jean-Luc Nancy: “um corpo é o lugar que abre, que distende, que espaça pés e cabeça: dando-lhes lugar para que se dê um acontecimento (fruir, sofrer, pensar, nascer, morrer, fazer sexo, rir, espirar, tremer, chorar, esquecer)”.<sup>83</sup> A presença do corpo, e de muitos desses acontecimentos citados por Nancy, percorrem de um bloco a outro *Luvras de pelica*: “Não/ descrevo mais e minha mão passa enquanto a/ dele passa e abre o zíper e embaixo é difícil com/ blue jeans”, “eu fiquei chorando”, “Você na minha pele, me ocorrendo sem querer”, “antes da parada cardíaca do nosso encontro no salão”. Sabemos que a atenção ao corpo é um ponto significativo da poesia de Ana Cristina. Ela se manifesta muito além do frequentemente citado “enquanto leio meus seios estão a descoberto”, poema sem título de *Inéditos e dispersos* que se inicia com o verso acima.

Após a focalização do corpo de quem fala (e do corpo apenas imaginado do outro), é curioso, na sequência do bloco, como se diferem o conteúdo do livro que a voz poética se põe a ler (*Class*) e as imagens que seu *olho passa a pensar*. Não é difícil, para o leitor de Ana Cristina, saber do que se trata esse livro de Jilly Cooper a que se faz referência. Na sua tradução anotada do conto *Bliss*, publicada em *Escritos da Inglaterra* (1988), Ana Cristina o menciona para refletir sobre qual seria a linguagem mais adequada para a personagem da “babá”. Assim, ela cita em uma das notas um trecho de *Class*, ficando

---

<sup>83</sup> Nancy, 2000, p. 18.

com isso claro o tema do livro: a exposição do sistema de classes inglês. Portanto, quando o olho pensa em “figuras/ complicadas, descaradas, excitadas” opera-se um desvio da leitura de Jilly Cooper. Se esse desvio, como vimos, é causado principalmente pelo barulho da porta do banheiro (o que desperta o desejo), ele também demonstra, acreditamos, “o questionamento entre um conteúdo progressista e as relações cotidianas”.<sup>84</sup> Questão abordada por Italo Moriconi em seu livro sobre a poeta, quando traz à discussão o documento elaborado por Ana Cristina para a reunião do jornal *O beijo*. Nesse sentido, o crítico escreve: “O militante padrão podia não ser alienado, mas era distraído da existência. [...] era nisso que Ana estava interessada: uma politização dos afetos, uma pessoalização da política”.<sup>85</sup> Nessa equação poderia ter lugar um pensamento do corpo (o *olho passa a pensar*)? Se essa questão aparece de modo sutil na passagem analisada de *Luvras de pelica*, em outra, mais próxima do final desse livro, se torna mais evidente: “Desço e boto Gershwin e/ fico lendo o golpe na Bolívia no jornal. Dias em/ que ler jornal saca lágrimas dos olhos e do fundo da cabeça/ figuras da galeria nacional [...] Não queremos falar nada,/ nem como vai nem o golpe da Bolívia. Estamos/ encostados pegando sol [...]”.<sup>86</sup>

Outro elemento desse vigésimo bloco de *Luvras de pelica*, presente já no título do livro, e incontornável no estudo da poesia de Ana Cristina,<sup>87</sup> são os modos de representações do feminino. Maria Lucia de Barros Camargo escreveu sobre o tema na seção “Faces de uma desconhecida”, de seu *Atrás dos olhos pardos. Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*:

A mulher sedutora e sensual é a pecaminosa que perverte, corrompe os homens. É a Eva do mito da criação; é Salomé, é Dalila, é Margarida Gauthier, e muitas outras mais. Sempre vistas, e devidamente punidas, pela perspectiva masculina. E revistas por Ana. Sob outro olhar. Outro ponto de vista.<sup>88</sup>

<sup>84</sup> Moriconi, 2016.

<sup>85</sup> Moriconi, 2016.

<sup>86</sup> Ou ainda: “Nesse ponto, me lembro agora, Mick entrou/ no quarto. A camisola estava pelo avesso. Lá/ estávamos nós outra vez com sociologias, ele muito/ oferecido na ponta da cama, até que me pus a/ passar baby oil nas mãos, lambança e daí para/ os cabelos, e para os cabelos dele, beijos/ molhados que hoje dão maldade e gostinho de/ tortura” (Cesar, 1987, p. 110).

<sup>87</sup> Presente também em dois ensaios instigantes que ela escreveu, “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” e “Ricorrente, depois de Adão e Eva”. Cf. *Crítica e tradução* (2016).

<sup>88</sup> Camargo, 2003, p. 269.

Na passagem que estamos analisando, é a partir da referência a quatro quadros, do final do século XIX, principalmente, que Ana Cristina inscreve em *Luvas de pelica* as representações do feminino. Talvez se possa dizer que as principais produções desse período pertençam ao movimento artístico conhecido como Simbolismo, ou a artistas que com ele mantiveram alguma relação, desenvolvendo um “simbolismo” particular, mesmo anterior à marcação temporal dada como oficial para o início do movimento. Nesse sentido, poderíamos pensar em um “simbolismo” de Gustave Moreau, autor de um dos quadros citados por Ana Cristina, para quem a pintura daria conta de uma evocação do pensamento. Iniciado na França, o Simbolismo nas artes plásticas se estendeu para outros países europeus, como se sabe. Se em *Luvas de pelica* Ana Cristina escolhe a arte pictórica para lidar novamente com a questão do imaginário sobre o feminino – lembre-se que no poema “Enciclopédia”, de seu primeiro livrinho, *Cenas de abril*, a poeta já trazia a figura feminina e monstruosa de tríplice forma, Hécate –, é preciso dispensar atenção a esses quadros, observando concomitantemente com qual ideia de mulher os pintores estão se ocupando neles, e como se dá a representação em termos estéticos. Diante de tudo que vimos expondo até aqui a respeito da sutil discussão posta em *Luvas de pelica* sobre problemas de técnica, ou mais especificamente sobre uma posição contrária à representação realista para a escrita (ainda que se reivindique em determinados momentos a conexão com a vida, não se acredita, no entanto, que haja a possibilidade de grafia direta do cotidiano sem a mediação da técnica); e, tendo já de antemão sublinhado que os quadros mencionados pela poeta pertencem ao Simbolismo, se torna evidente que essas pinturas que atraíram a atenção de Ana Cristina se opõem a uma representação naturalista ou a qualquer técnica que enfatize um decalque direto da realidade. Esses artistas, ao contrário, se voltaram para o mundo interior, os estados de alma e as emoções.

O primeiro quadro não coloca dificuldade quanto a sua identificação, já que Ana Cristina cita o título, *As três noivas* (1892-1893), além de fazer referência à Art Nouveau.

Imagem 1 – De drie bruiden (Giz, lápis e carvão sobre papel, 78 × 98 cm)



Fonte: Kröller-Müller Museum

Nesse quadro de Jan Toorop, pintor nascido na Indonésia, se mesclam características da Art Nouveau e do Simbolismo, numa imagem rica em detalhes, convidando o observador a se deter durante muito tempo sobre ela. Apenas após uma mirada demorada e concentrada se torna possível identificá-los, tamanha a justaposição das figuras e das linhas (um dos muitos exemplos são os rostos em posição horizontal na parte direita do quadro, aos quais pertencem as mãos que seguram o vaso que derrama um líquido sobre uma das noivas), e dos outros elementos inseridos no quadro. (Estaria nisso uma semelhança com *Luvas de pelica*?). Ao centro do quadro vemos uma jovem coberta apenas por um véu transparente, sendo visível o seu corpo nu. Ela está com os olhos semicerrados. Ao seu lado esquerdo, está uma figura feminina, envolvida por um manto, com a cabeça inclinada, e uma das mãos ao peito, de olhos bem abertos e voltados para o grupo de mulheres que estão ao redor das três personagens principais. Tudo isso confere à figura da esquerda um ar de benevolência, remetendo-nos às figuras religiosas e à ideia de espiritualidade e pureza. É possível perceber que o grupo de mulheres, posicionado em frente às três noivas, guarda os mesmos traços, são criaturas híbridas: possuem corpos femininos, na parte superior, e na outra metade uma espécie de cauda. Assim, podemos associá-las às sereias. Além do mais, corrobora com essa associação o fato de que do grupo de mulheres, agora observando as que estão localizadas atrás das três figuras principais, elevam-se, próximo às suas bocas, linhas

sinuosas, o que sugere que estejam cantando. De qualquer forma, o som é indicado pela presença de sinos, dos quais saem os cabelos dessas mulheres.

Impossível não notar também o elemento crístico inserido na parte superior, tanto da esquerda quanto da direita do quadro: mãos perfuradas por um prego. Se já identificamos duas noivas, ainda falta a terceira, localizada à direita da figura central. A terceira noiva apresenta algo semelhante a chifres e um colar formado por caveiras. Ela olha de frente o observador do quadro. Seu olhar traz algo de sinistro. Não resta dúvida de que ela simboliza o mal. Jan Toorop parece indicar que a jovem, a mulher que está no centro do quadro, precisa escolher um dos caminhos a seguir: o espiritual ou o terreno. O último se liga à finitude (sugerida na imagem do colar de caveiras), mas também aos prazeres carnavais (repare-se que a mulher posta à esquerda também está coberta por um tecido transparente). Sobre esse quadro, escreve Nikolaus Pevsner:

*As três noivas*, quadro pintado em 1893 [...] revela talvez ainda mais claramente as características da Art Nouveau no domínio de composição de figuras. Abstraindo por agora do conteúdo místico do quadro, basta-nos olhar para as longas curvas, a esbelteza das proporções, a delicadeza da flor dos corpos e dos membros, os perfis estranhamente oblíquos, para reconhecer as mesmas influências de Beardsley e o mesmo esforço consciente para conseguir um padrão complicado, sinuoso, entrelaçado, abrangendo toda a superfície do quadro.<sup>89</sup>

Após se referir ao quadro *As três noivas*, no vigésimo bloco de *Luvas de pelica*, as outras duas figuras “complicadas, descaradas, excitadas” que Ana Cristina evoca são Salomé e Ofélia, como que desmembrando a representação dicotômica da casta e virtuosa (simbolizando o bem) e da sedutora e pecadora (simbolizando o mal), presente no quadro de Toorop. Mas distinguir a quais quadros Ana Cristina está se referindo com os nomes Salomé e Ofélia configura um problema, uma vez que a poeta não acrescenta a esses nomes nenhuma especificidade. Além disso, foram muitas as representações que essas personagens receberam na iconografia ocidental, o que faz com que se torne arriscado definir com precisão quais são esses dois quadros, mesmo que nosso esforço se concentre apenas no final do século XIX. Gonzalo Aguilar em uma das notas de seu “*Luvas de pelica* de Ana Cristina Cesar: el ojo y el guante”, ao qual já nos referimos, escreve sobre esses quadros aludidos pela poeta:

---

<sup>89</sup> Pevsner, 1995, p. 84.

Nesse fragmento se supõem pelo menos quatro obras *fin de siècle* que tem como objeto o corpo feminino, exibido e escamoteado ao mesmo tempo: *Oedipe et le Sphinx* de Gustave Moreau, *The Three Brides* de Jan Toorop e, presumivelmente, *Ophelia* de Millais y *Salomé* também de Moreau.<sup>90</sup>

Ainda que seja quase impraticável, como dizíamos, identificar quais são os quadros de Ofélia e Salomé mencionados pela poeta, não nos parece que a hipótese de que seja de John Everett Millais o quadro da primeira personagem esteja correta. A *Ophelia* de Millais é de 1851-1852, portanto, pertence a um período anterior àquele da maioria das pinturas citadas (inclusive também as que aparecem no “Epílogo” datam, quase todas, das últimas duas décadas do século XIX. Embora, como veremos, o último quadro citado nesse vigésimo bloco seja *Édipo e a Esfinge*, obra de 1864, a sua exceção à regra ficará clara adiante). A outra hipótese de Gonzalo é que o quadro de Salomé seja de Gustave Moreau, e por mais que seja tentadora, provoca em nós alguma desconfiança em razão do enfoque hierático que o pintor francês dá a seu quadro.

As possibilidades de autoria para esses dois quadros são várias: Odilon Redon, pintor simbolista francês que retornará ao final de *Luvas de pelica*, e que foi amigo de Mallarmé e leitor de Baudelaire, também deu a um de seus quadros o título *Ophelia* (1903). Além disso, desenhou com carvão e giz preto *Salomé com a cabeça de São João Batista* (1880-1885), desenho que mostra uma mulher com o corpo voltado para frente e a cabeça virada para o lado direito, olhando a cabeça do profeta sobre a bandeja, bem ao gosto de Ana Cristina pelas figuras complicadas, retorcidas que ela citará em *Luvas* (veja-se, por exemplo, a descrição que ela faz do quadro de Jacopo Tintoretto). Entre outras opções para Salomé estão incluídas a série de ilustrações que Aubrey Beardsley, por volta de 1893, realizou para a peça homônima de Oscar Wilde, e o desenho homônimo de Alphonse Maria Mucha, produzido em 1897. Não se deve esquecer que tanto Beardsley quanto Mucha foram expoentes do movimento Art Nouveau.

De todo modo, embora não possamos identificar os quadros de Ofélia e Salomé, a evocação dessas duas figuras coloca em cena o imaginário do feminino, ora ligado à inocência e a vulnerabilidade (mas sublinhemos que Ofélia pode simbolizar também o desespero e a loucura) ora à *femme fatale*, aquela que seduz e engana. Salomé encarna a

---

<sup>90</sup> Aguilar, 2006, p. 318.

imagem da mulher perversa e lasciva, ou ainda, um desejo que resultará em morte. Quando Maria Lucia de Barros Camargo escreve sobre o fato de Ana Cristina rever esses arquetípicos femininos do mal a partir de outro ponto de vista, a crítica esclarece que a poeta irá falar sobre essas imagens de um lugar de proximidade. Nesse sentido, Maria Lucia de Barros acrescenta:

“Também tenho o chamado olho com pecados”, disse Ana Cristina [em *Luvas de pelica, é preciso lembrar*]. O advérbio ‘também’ coloca esse eu feminino junto a outros olhos com pecados – e a tradição literária se faz outra vez presente. Para nós, leitores brasileiros, a referência literária é Capitu, com seus olhos de cigana oblíqua e dissimulada, que, por sua vez, remete a uma referência anterior, Carmen, a cigana, cantada em prosa, ópera, balé e cinema, com várias versões, e, também, por Ana Cristina. De Carmen, diz Merimée, seu criador, narrando a visão que dela teve: “Os olhos eram oblíquos, mas admiravelmente rasgados [...]. Os olhos, sobretudo, tinham uma expressão ao mesmo tempo voluptuosa e selvagem, que não encontrei desde então em nenhum outro olhar humano. Olho de cigano, olho de lobo”.<sup>91</sup>

Carmen aparecerá nos cartões-postais de *Luvas de pelica* junto à outra imagem feminina ligada à sedução: Marilyn Monroe. Mas ainda resta falar sobre mais uma representação do feminino, aquela que irá aliar aos aspectos de volúpia e irracionalidade também o monstruoso, o mistério e o enigma: a Esfinge, última das quatro figuras mencionadas por Ana Cristina ao final do bloco de *Luvas* que estamos analisando.

Se a princípio também se pode dizer que o mito da Esfinge conquistou a atenção de muitos pintores no final do século XIX, por exemplo, do alemão Franz Von Stuck de quem é o quadro *O beijo da esfinge* (1895), do belga Fernand Khnopff em *A esfinge ou As carícias* (1896) e, por fim, do francês Valère Bernard, que produziu a litografia *Sphinx* (1896), nenhuma dessas pinturas corresponde exatamente à descrição que Ana Cristina oferece da imagem: “esfinge escalando Édipo entre rochedos”. Essa informação especifica o quadro: Ana Cristina não pode estar se referindo a outro além de *Édipo e a Esfinge* (1864), de Gustave Moreau. Talvez seja possível dizer que antes dessa pintura de Moreau os artistas que trabalharam na tela esse mito cuidaram para que houvesse sempre uma distância entre os dois personagens. Jean-Auguste Dominique Ingres em seu *Édipo e a Esfinge* (datado de 1808, mas retomado e modificado em 1827) os aproxima, sem, contudo, deixar de conservar uma distância mínima entre os corpos. Aí

---

<sup>91</sup> Camargo, 2003, p. 271.

está uma das singularidades do quadro de Moreau: em sua representação do mito da Esfinge não há mais espaçamento entre o monstro e Édipo, o contato físico entre eles tem lugar.

Imagem 2 – Oedipus and the Sphinx (Óleo sobre tela, 206.4 × 104.8 cm)



Fonte: Metropolitan Museum of Art

Se compararmos as representações de Stuck, de Khnopff e de Bernard com a tela de Moreau, levando-se em conta que todas as três foram produzidas posteriormente ao trabalho de Moreau, podemos supor que tenham sofrido influência desse último, pois os artistas escolheram prosseguir com o contato físico – encontro certamente de forte carga erótica – entre Édipo e a Esfinge. Entretanto, ainda que nesse ponto esses quadros guardem uma possível identificação com *Édipo e a Esfinge* de Gustave Moreau, há algo apresentado no quadro desse pintor francês que não está presente nessas outras obras, e que, entre outros motivos, a torna singular – e quase poderíamos arriscar que tenha contribuído para despertar a atenção de Ana Cristina Cesar: a tensão entre os personagens que configura a cena. Repare-se que no quadro de Stuck a Esfinge pressiona seus lábios contra os de um homem num beijo apaixonado, que não deixa de ser também de morte, assemelhando-se a um beijo de vampiro. Apesar dessa

ambivalência, não resta dúvida de que o momento de tensão já passou. Há ali apenas deleite (perigoso?), o que pode ser observado pelo fato dos olhos de ambos estarem fechados. Em Khnopff, os personagens do mito estão abraçados de modo carinhoso, parece não haver na cena nenhum perigo. O monstro está com os olhos fechados e o homem olha para frente. Não se encaram, portanto. Por fim, Bernard retrata uma Esfinge que olha para o infinito, sem grande interesse pelo homem que se encontra posicionado sob suas patas. Muito diferente é o encontro de Édipo com a Esfinge em Moreau. Os antagonistas em combate confrontam-se de perfil, num enfrentamento tenso e imóvel. Em razão de estarem absortos em um jogo de olhares – o que cria um forte eixo visual paralelo à superfície da tela, enfatizando a igualdade entre os dois polos e a dificuldade de uma resolução para o embate –, em contato físico e com os corpos em rigidez, a cena está imbuída, ao mesmo tempo, de ameaça e tensão sexual. Gustave Moreau escreverá sobre essa tela: “Nada é mais belo do que esse homem e essa fera contemplando-se antes do combate”, e acrescentará: “É bem distintamente terrível”.<sup>92</sup> Talvez se possa lembrar aqui de um verso de Ana Cristina em “Sumário” (*A teus pés*): o “tensão do talvez”.

*Édipo e a Esfinge* de Gustave Moreau dividiu opiniões quando foi apresentado pela primeira vez. Geneviève Lacambre, em *Gustave Moreau – Magic and Symbols*, aponta que

[essa] tela produziu alvoroço e os críticos correram para discuti-la logo depois da abertura da exposição [salão de 1864]: alguns para louvá-la, outros para criticá-la. Entre estes estavam os campeões do naturalismo para os quais a pintura – decorativa, sensual, refinada – se opunha diretamente. A principal referência contida nela é Ingres e sua pintura de 1808, dedicada ao mesmo tema, na qual a Esfinge é também feminina e meio-humana; mas Moreau fez seu monstro apertar Édipo em um estranho e íntimo abraço, como se lhe sussurrasse algum segredo.<sup>93</sup>

Liberando-se de preocupações mimético-ilusionistas, Moreau se voltou para reflexões “conceitualizantes” na forma de sua pintura, colocando em contraste a sensualidade da cena pintada com a violência do mito. De modo que os pensamentos dos personagens se tornam misteriosos: “Essas figuras confundem de início, depois atraem de preferência, logo encantam e vos conduzem aonde eu já disse, ao sonho e ao abstrato. São essas

<sup>92</sup> Moreau, 2002, p. 100.

<sup>93</sup> Lacambre, 1999, p. 44.

[figuras] que eu preferiria sempre em toda composição”<sup>94</sup>, escreve o pintor. Chamando a atenção para a incongruência da cena em *Édipo e a Esfinge*, Julius Kaplan aponta que:

É precisamente o “ilógico” da afirmação, a contradição implícita nela, que assegura seu poderoso caráter evocativo e a liberta das limitações do imaginário [imagery] compreendido demasiado instantaneamente. Pois, embora a esfinge e Édipo tenham expressões faciais fixas, controladas e mesmo um pouco vazias, a postura da esfinge sobre Édipo insinua uma ação violenta. Essa contradição torna a imagem sugestiva para além do nível alegórico no qual os símbolos específicos são totalmente compreensíveis e portanto capazes de mover o espectador emocionalmente. Assim Moreau resolveu o problema de criar uma afirmação que é em um nível compreensível e, ainda assim, em outro permanece suficientemente misteriosa e incompreensível para ser também evocativa.<sup>95</sup>

Ao chamar o espectador à beleza puramente plástica, Gustave Moreau dedica-se ao reforço expressivo da Ideia. Desse modo, todas as características apresentadas contribuem para que esse quadro (junto à pintura de Jacopo Tintoretto e a gravura de William Hogarth) mesmo não pertencendo à faixa temporal (últimas duas décadas do século XIX e primeiros anos do seguinte), que distingue todos os outros aludidos no livro, seja incluído em *Luvas de pelica*.

A integração ao poema da arte pictórica é notável, outros onze quadros surgirão ao final do livro de Ana Cristina. Por isso, Gonzalo Aguilar assinala que “se em *A teus pés*, de 1982, o ‘índice onomástico’ se compõe basicamente de escritores, o índice deste outro poema poderia ser integrado em boa medida por artistas plásticos”.<sup>96</sup> Até mesmo uma curiosa narrativa visual do artista alemão Max Klinger será citada no “Epílogo”. Mas antes de avançarmos para o final do livro, cumpre passar ainda que brevemente pelos blocos seguintes, observando neles a menção ao cinema, a discussão sobre verdade e mentira, com a referência ao “real”, e, é claro, como tudo isso se cruza com a paixão ou com o êxtase.

No vigésimo primeiro bloco, a urgência do êxtase faz com que a atenção da voz poética esteja voltada para o tempo atual, o presente (note-se, nesse sentido, a frequência das palavras *aqui*, *agora* e *hoje* no livro). Por isso, não há trama para os netos. A urgência

<sup>94</sup> Moreau, 2002, p. 54.

<sup>95</sup> Kaplan, 1974, p. 23.

<sup>96</sup> Aguilar, 2006, p. 312.

impede também a criação de efeitos especiais, tão típicos do cinema. Mais uma vez coloca-se ênfase sobre o aspecto anti-ilusionista.

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

Porém, no bloco subsequente finge-se prazer (o prazer fingido do manequim representado na capa do livro?), o que poderia parecer uma contradição, a princípio. Na verdade, estamos diante de uma batalha fulcral para a poesia de Ana Cristina Cesar, de um lado está a vontade de “puro arrebatamento”, de outro a consciência “da construção”<sup>97</sup>, como escreveu Viviana Bosi.

[...] A luz apagou e parecia um desperdício  
adormecer com Apolo do meu lado, quase moça  
de tão belo. Então finjo pela primeira vez porque  
ele paga pra ver prazer supremo nem sempre  
viável para a gente.  
[...]

O duelo é complicado. Além disso, o engano transpassa o processo representacional, de um modo que não é possível ter controle sobre ele todo o tempo. Ora se engana ora se é enganada. No vigésimo quinto bloco, lemos sobre a “ilusão-engano” do amor: “era uma falácia”. A experiência foi alterada, diz a voz do poema, graças aos “40% de álcool”, que turvou a consciência, e produziu o estado suscetível ao engano. O erro de percepção conduz ao anseio de ‘derrame’ do pathos. Mas retomando o início do livro em que se indicava o “medo de perder o silêncio”, a voz poética lembra-se de que é preciso não falar:

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

---

<sup>97</sup> Bosi, 2015, p. 31.

Em seguida, Ana Cristina recupera a discussão entre vontade de transcrição do arrebatamento (“a Verdade” em maiúscula) e a consciência de sua impossibilidade para o texto sem a mediação da técnica, sem que o escritor se ocupe dos aspectos plásticos ou estéticos, portanto. E como exemplo da representação construída a partir do “olhar estetizante”, Ana Cristina escolhe mais uma vez a fotografia. E mais, ela indica com precisão o ângulo da foto: de perfil. Se a pose para a foto por si só já apontaria seu caráter de artificialidade, a escolha da foto de perfil marca ainda outro aspecto: a incompletude da imagem do rosto. Só temos acesso a um dos lados da face. Além disso, ela ressalta o disfarce da luz azul, artifício que encobre as imperfeições. Com a alusão dessa foto do rosto incompleto Ana Cristina mira a ilusão da intimidade:

[...]

Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência.

Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante (foto muito oblíqua, de lado, olheiras invisíveis na luz azul).

Ou ser repentina e exclamar do avião – não me escreve mais, suave.

No vigésimo nono bloco, muito conhecido pela apropriação que nele faz Ana Cristina de versos de Walt Withman, numa tradução muito particular, na qual ela insere versos que dizem de seu próprio trabalho (“repouso minhas cartas e traduções de muitas origens”), a questão do “olhar estetizante” é desdobrada.

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

Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de presente deslizando, chega de passado em vídeo-tape impossivelmente veloz, repeat, repeat. Toma este beijo só para você e não me esquece mais. Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora repouso minhas cartas e traduções de muitas origens, me espera uma esfera mais real que a

sonhada, *mais direta*, dardos e raios à minha  
 volta, Adeus!  
 Lembra minhas palavras uma a uma. Eu poderei  
 voltar. Te amo, e parto, eu incorpóreo,  
 triunfante, morto”.

Muitos elementos que percorrem *Luvas de pelica* estão presentes nesse bloco: a representação do feminino (cigana, olho com pecados), o torpor da paixão (“teus dedos me entorpecem”), o segredo (das cartas e escritas íntimas). Mas poderíamos dizer que o “olhar estetizante” está posto no modo como se dá a presença do artista na obra, ou, em outras palavras, como o corpo se faz presente no poema: “caio das páginas nos teus braços”. Sempre, porém, nesse jogo entre aparecer e desaparecer (“agora me retiro”, “eu incorpóreo”, “eu poderei voltar”).

Não negligenciar o corpo é, conseqüentemente, não negligenciar o desejo. Por isso, há lugar, em *Luvas de pelica*, para manifestá-lo, e, quem sabe, satisfazê-lo, com tudo que isso implica. Ocorre que para representá-lo recorre-se à mediação da arte, mais especificamente da pintura. Assim é que antes de traçar a posição em que se encontram os corpos do sujeito poético e de Luke (momentos antes do ato sexual), e para dizer da necessária “volta completa para sair da sombra”, descreve-se com detalhes o quadro *A origem da Via Láctea* (c. 1575) do italiano Jacopo Tintoretto, como que para ajudar na construção daquela imagem. A menção à Vênus na descrição do quadro não deve ser compreendida como um impedimento para associá-lo a *A origem da Via Láctea*, conforme assinala Michel Riaudel. Para o crítico francês, essa menção parece configurar apenas um equívoco de Ana Cristina, uma vez que todos os outros elementos descritos coincidem com a tela de Tintoretto. Além disso, a poeta chega mesmo a nomear o pintor italiano nesse bloco de *Luvas de pelica*.

[...] Às 3  
 olho na janela e vejo logo quem lá embaixo de  
 calção tomando sol. Desço e boto Gershwin e  
 fico lendo o golpe na Bolívia no jornal. Dias em  
 que ler jornal saca lágrimas e do fundo da cabeça  
 figuras da galeria nacional, anjos suspensos no ar  
 de cabeça para baixo, um deles ao peito de  
 Vênus e em volta os outros olhando, flechando,  
 rodopiando entre cortinados, lençóis  
 desarrumados, pássaros, pavões, lagostas, aviões.  
 Logo logo vou de novo lá. Mas não quero esse  
 salgado do meu lado. Fico só, com raiva do  
 cachorro do vizinho. Não queremos falar nada,  
 nem como vai nem o golpe na Bolívia. Estamos

encostados pegando o sol que se inclina e eu dou uma volta completa para sair da sombra e é complicado como um Tintoretto. Minha cabeça encosta no pé dele e a cabeça dele no meu pé; minha mão alcança a perna dele e a mão dele a minha perna; graminhas, cobertores brancos nas graminhas, cores fortes da alta renascença.

Imagem 3 – The Origin of the Milky Way (Cerca de 1575, Óleo sobre tela, 149.4 × 168 cm)



Fonte: The Nacional Gallery

Nesse quadro de Tintoretto, vemos o pequeno Hércules sendo colocado ao peito da deusa Juno por Júpiter. Hércules era filho de Júpiter com a mortal Alcmena. Por isso, desejando imortalizá-lo, seu pai fez com que ele bebesse o leite de Juno, esposa de Júpiter. No entanto, durante a amamentação a deusa acorda. O líquido branco que sai de seu seio ao ser lançado para cima forma a Via Láctea, enquanto o que escorre para a terra dá origem a lírios. No que restou da tela de Tintoretto, cerca de um terço da tela foi cortada na parte inferior em algum momento antes de 1727, não é possível ver toda a representação do mito. Entretanto, soube-se, a partir de uma cópia do século XVII, que havia na tela original Ops, a personificação da Terra e mãe de Juno e Júpiter, reclinada num banco ao lado de flores brancas.

Como assinalamos, a princípio o quadro interessa a *Luvras de pelica* pela configuração complicada da posição dos corpos. Ele aparece para a voz do poema “do fundo da cabeça”, como algo que se reteve na memória, talvez em razão de ter provocado forte impressão (figuras em voo, e as cores brilhantes e a textura densa da tela). As “figuras da galeria nacional” irrompem assim como aquelas outras “figuras complicadas” que o “olho pensa”, no vigésimo bloco. Mas é evidente que para além da habilidade de Tintoretto em pintar os corpos em um arranjo complexo, também o aspecto erótico do quadro deve ter contribuído para chamar a atenção de Ana Cristina. Ainda sobre o interesse da poeta por esse quadro – no plano da representação –, escreve Riaudel:

o que Ana Cristina Cesar pode querer reter de Tintoretto e desse quadro especialmente, é o esforço para sair da perspectiva fixada pelo Quattrocento, ou mesmo do espaço euclidiano. O veneziano, assim como a brasileira, buscam uma certa elasticidade temporal na qual se concentram e se misturam as diversas etapas da cena: no quadro, a criança colocada no peito de Hera concomitante à reação da deusa. Juntam-se à compressão da temporalidade (que traduzem no texto os efeitos de sintaxe e elipse, os saltos do passado ao presente, a preferência pelos modos verbais atemporais) a torsão, o cruzamento das paralelas, a imbricação dos planos, os jogos de sombra e luz, contra a linha reta e o círculo, dominantes na arte do Renascimento.<sup>98</sup>

O crítico francês cita David Rosand, autor de um significativo livro sobre as inovações técnicas e estéticas que ajudaram a definir o estilo único e rico conhecido como “veneziano”, que aponta: “[...] o ataque mais forte de Tintoretto visava o próprio plano da representação [...]”.<sup>99</sup> Para ele, Tintoretto parecia “burlar a lógica espacial da perspectiva convencional”.<sup>100</sup> Jean-Paul Sartre, que tinha um declarado fascínio pela Itália, também escreveu, mais de uma vez, sobre Tintoretto. Entre trabalhos dedicados a questões políticas e filosóficas voltava, quando possível, a debruçar-se sobre as imagens produzidas pelo pintor italiano.<sup>101</sup> Nesses textos sobre Tintoretto, Sartre destacava com frequência como o pintor forçou as regras de seu tempo. Além disso, assinalava ainda o fato de que Tintoretto esperava a participação do espectador para acompanhar o movimento da cena, considerando, portanto, a participação como parte da obra. Essas ponderações de Sartre foram publicadas postumamente em *Obliques*, em 1981. Nessa revista, ele acrescenta:

<sup>98</sup> Riaudel, 2011, p. 10.

<sup>99</sup> Rosand *apud* Riaudel, 2011, p. 11.

<sup>100</sup> *ibidem*.

<sup>101</sup> Stefania Rutigliano (2011) repara quanto o tema era caro ao filósofo estruturalista.

É verdade que ele [Tintoretto] traz o público para suas pinturas. Mas não da maneira como um prestidigitador pede a um espectador que suba ao palco. Ele não quer convencer e menos ainda enganar sobre os verdadeiros componentes da ficção: ele nos mostra uma imagem e nos obriga a aprofundar-nos em nossas próprias determinações imaginárias – ou seja: através do desenvolvimento dos componentes fictícios de nossas percepções reais.<sup>102</sup>

É curioso que, para pensar a respeito de Tintoretto, o filósofo francês use uma analogia, mesmo que seja em negativo, com o prestidigitador, consonante a imagem que está no centro do último movimento de *Luvras de pelica*. No “Epílogo”, será esse personagem quem conduzirá nosso olhar para os cartões-postais apresentados ao final do livro. Sublinhe-se que ele mostrará cartões-postais com o verso “em branco” (“a maioria está em branco”, lemos ali), forçando a nós, leitores, a preenchê-los com “nossas próprias determinações imaginárias”, para falarmos com Sartre. Mas antes de avançarmos para o “Epílogo”, ainda devemos nos deter em uma última imagem apresentada nesse trigésimo segundo bloco que estamos percorrendo:

[...]

Estou esperando na janela onde tem  
 casarão de tijolinhos com árvores no sol e brisa  
 de leve e outros trechos de paisagem na tarde de  
 verão. E um fio de luz que só depois faz foco.  
 Tem um passarinho que quando pia quero matar  
 o passarinho, acho que é um pombo ou uma  
 pomba ou uma coruja, um pio canino que me  
 mata. Fico esperando na janela – fazendo  
 uma figura – você vê? – com truques:  
 árvores maiores no fundo e as árvores menores  
 na frente, os carneiros na mesma ordem, e a  
 mulher debruçada na janela com uma vela na  
 mão que acende o charuto do anão no morro em  
 frente, e um céu à régua, um rio, dois homens  
 pescando, todos os trechos certos da paisagem e  
 a perspectiva toda errada. Perhaps he is trying to  
 show you can do all the perspective wrong and  
 the picture will still look all right.

<sup>102</sup> SARTRE In: *Obliques*, n. 24/25, 1981, p. 197.

Imagem 4 – Satire on False Perspective  
(1754, gravura, imagem: 20.6 x 17.3 cm; placa: 22.6 x 18.4 cm; folha: 23.8 x 20.3 cm)



Fonte: The Metropolitan Museum of Art

A gravura *Sátira sobre a falsa perspectiva* (1754), de William Hogarth, usada como frontispício do livro *Perspectiva de Kirby*, aparece aí a partir do mesmo procedimento empregado para trazer ao texto o quadro de Tintoretto: a éfrase. Apesar de o recurso ser o mesmo, há, contudo, uma diferença no modo como a éfrase ocorre no segundo caso. Poderíamos afirmar que quase não há marcação de transição entre a descrição da posição da voz poética na janela para a descrição da gravura. Se ao citar o quadro de Tintoretto, Ana Cristina buscava a comparação, aqui se tem uma sobreposição de imagens, a tal ponto que identificar a gravura citada se torna algo intrincado graças ao truque do texto, a pontuação. Com o uso dos dois pontos, a voz de quem fala no poema parece encontrar-se no cenário descrito: “Fico esperando na janela – fazendo/ uma figura – você vê – com truques.”. E por que essa gravura prende a atenção da poeta? O título que William Hogarth dá a ela já esclarece: trata-se da inversão total da perspectiva, truque da gravura. Observemos, nesse sentido, como a figura posicionada mais ao fundo e na parte superior da gravura acende o seu cachimbo numa vela empunhada por uma senhora que está muito à frente dela. Outro problema, se levarmos

em conta a perspectiva, é que as árvores mais ao fundo do quadro se tornam maiores que as posicionadas à frente, em vez de se tornarem menores. Ainda outros poderiam ser identificados: vemos uma viga completamente descentrada; um pescador que, graças à curva da sua vara, é capaz de buscar um peixe lá na profundidade do quadro. *Essa gravura coloca em cena a dessemelhança pela falsa semelhança*. Apesar de Ana Cristina não oferecer ao leitor nem o título da gravura nem o nome de seu autor, ela insere, ao final do bloco, uma frase em inglês que parece sugerir que devemos desconfiar de toda representação.

Por fim, com isso chegamos à última parte de *Luvás de pelica*, o mais longo bloco do livro. Apesar de longo, em razão da importância que ele possui vale a pena acompanhá-lo de perto. De imediato, é preciso ressaltar como Ana Cristina consegue ao mesmo tempo fazer com que o “Epílogo” seja uma síntese do livro, e que nele sejam desdobrados aspectos entrevistados ao longo de *Luvás de pelica*. Por exemplo, a vontade narrativa que a poeta manifesta durante todo esse livro é expandida nessa última parte. Não devemos nos esquecer de que Ana Cristina alimentava o desejo de escrever um romance, como informa Armando Freitas Filho na apresentação da reunião da poesia da carioca, desejo materializado nos rascunhos da seção “O livro”, de *Antigos e soltos*. Sobre o aspecto narrativo de *Luvás de pelica*, Natalia Brizuela anota:

A dificuldade no que diz respeito a uma totalidade, a um poder escrever uma “história completa” – a esse pedido que chega ao sujeito poético, em forma de cartas [...] – tem então, como uma metáfora de trabalho peculiar a *Luvás de pelica* ao modo de resposta e de saída, de respiro, o contraponto do *Caderno de Porstmouth*. Por um lado, esse desenho de patos, mas também, por outro lado, *Luvás de pelica* explicita outra saída da escritura, outro método e material de trabalho a partir do qual se construiria a poesia: “cartões-postais belos e brilhantes”.<sup>103</sup>

Brizuela percebe que a inserção dos cartões-postais nesse livro de Ana Cristina estaria ligada, portanto, a um método de escritura elíptico, uma grafia da bio feita em pedaços e ao revés, e com espaços em branco, “única possibilidade” de um “eu” ser narrado. Ocorre que o aspecto narrativo se cruza com um tom teatral, que ao final do livro vai configurar uma espécie de monólogo. Em *Luvás de pelica*, a teatralidade já havia sido insinuada, por exemplo, no bloco dezenove: “Thank you very much, thank you very

---

<sup>103</sup> Brizuela, 2008, p. 139.

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 [...] Por que estão/ vaiando agora?”. Mas no “Epílogo”, graças a sua extensão, entre outros motivos, esse elemento será expandido. Vejamos o texto:

I am going to pass around in a minute some  
lovely, glossy-blue picture postcards.  
Num minuto vou passar para vocês vários cartões  
postais belos e brilhantes.  
Esta é a mala de couro que contém a famosa  
coleção.  
Reparem nas minhas mãos, vazias.  
Meus bolsos também estão vazios.  
Meu chapéu também está vazio. Vejam. Minhas  
mangas.

Ana Cristina escolhe iniciar esse último bloco com um trecho do conhecido romance de Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955). Não é a primeira vez que a escritora carioca cita um texto em prosa em *Luvas de pelica*. Se já sabemos de seu interesse pela prosa, a escolha de *Lolita* demonstra mais que isso, uma vez que com ela se retoma um ponto importante de *Luvas*: a sedução (controversa, sem dúvida, no caso deste romance de Nabokov, uma história de violência e escândalo) feminina, representada pela personagem que dá título ao livro. Outro ponto que podemos observar, já nessa abertura do bloco, é como Ana Cristina recupera aí uma prática constante em seu livro: a citação de um autor seguida da tradução que ela própria realiza – tradução atravessada por escolhas estéticas, como não poderia deixar de ser. Passe-se, na sequência, a apresentação do objeto que será oferecido ao escrutínio do público, a mala. Mas também o personagem que conduzirá a cena pode ser examinado por esse mesmo público. Assim, a visão, que como assinalamos atravessou vários momentos do texto, é convocada mais uma vez: *reparem, vejam*. Não se esconde nada nas mãos, nem nos bolsos, nem no chapéu. Com isso, o personagem nos diz que não estamos diante de nenhum artifício: ‘não há cartas na manga’. Mas, como todo bom mágico faz, apresentar as mangas livres de cartas escondidas apenas potencializa o efeito dos truques. A poeta aposta no artifício ao expor a suposta ausência de engano e de dissimulação. Mais efetivo é o salto dado sem que se perceba, ou o artifício que esconde a sua condição de artifício, tornado invisível. Toda essa apresentação se constrói por meio de frases curtas, para simular o ritmo da oralidade.

Viro de costas, dou uma volta inteira.  
 Como todos podem ver, não há nenhum truque,  
 nenhum alçapão escondido, nem jogos de luz  
 enganadores.  
 A mala repousa nesta cadeira aqui.  
 Abro a mala com esta chave mestra em  
 cerimônias do tipo, se me permitem a  
 brincadeira.

O giro do corpo – imagem destacada por Ana Cristina na menção a Tintoretto –, do oficiante dos sortilégios (privado dos seus poderes?) faz parte ainda daquela finalidade que apontamos, isto é, demonstrar que não há fraude no que será apresentado. Reivindicar a verdade é um modo de propor questões sobre a ficção e o real. Não esquecer: o teatro é a referência fundamental. Tudo é cena, mesmo negando o estatuto do cênico em nome de um compromisso com a transparência. Se antes havia uma claraboia de vidro na galeria (sétimo bloco), agora não existe “nenhum alçapão escondido, nem jogos de luz/ enganadores”. Com esse trecho, fica evidente que a frequente menção à luz em *Luvas de pelica* não é gratuita. Também é preciso observar como o uso recorrente dos dêiticos colabora para construir a encenação do “Epílogo”. Desse trecho, queremos, por fim, frisar como o humor não deixa de estar presente nesse livro.<sup>104</sup>

A primeira coisa que encontramos na mala, por  
 cima de tudo, é – adivinhem – um par de luvas.  
 Ei-las.  
 Pelica.  
 Coisa fina.  
 Visto as luvas – mão esquerda... mão direita...  
 corte... perfeito.  
 Isso me lembra...  
 Um jovem artista perdido na elegante Berlim da  
 Belle Époque, sozinho procurando por  
 prazer. Passa um grupo ruidoso de patinadores, e  
 uma mulher de branco deixa cair a sua luva, uma  
 luva com seis botões forrados, branca, longa,  
 perfumada. O jovem corre, apanha a luva, mas  
 reluta se deve aceitar ou não o desafio. Afinal  
 decide ignorá-lo, guarda a luva no bolso e volta  
 caminhando para o seu hotel por ruas mal  
 iluminadas.  
 Mas assim me desvio do meu propósito desta

<sup>104</sup> Nesse sentido, devemos lembrar também da sequência de rimas do vigésimo nono bloco, que não parecem possuir outra finalidade além do humor: “Estou escrevendo para/ a peça vazia, para a louca senhoria, para a/ locatária com mania? Me desculpe mas isso é/ uma grande covardia” (Cesar, 1987, p. 107).

noite. Depois se houver tempo concluirei esta história fantástica, onde entra até uma carruagem de Netuno, um morcego gigantesco que sorri e foge sempre, e um oceano de folhagens. Quem sabe esta não é exatamente aquela luva?

Depois de aberta a mala, o que o texto nos mostra é um par de luvas, objeto para o qual será direcionado o nosso olhar. Destaca-se a beleza da peça. Em seguida, acompanhamos o ato de colocá-la, que se por si mesmo já configura uma cena carregada de erotismo, ao serem as luvas de pelica um objeto íntimo e fortemente sexualizado, graças ao uso das reticências que estabelecem suspensões, fornecendo ao texto um ritmo cheio de pausas, se intensifica a promessa erótica (e desocultadora) da cena. Esse mesmo sinal de pontuação cumprirá outra função em “isso me lembra...”, indicando a inclinação de Ana Cristina em contar histórias diversas. No caso de *Luvas de pelica*, as mudanças bruscas de cenários e personagens vão se ligar por associação, semelhante ao modo como ocorre nos sonhos. Não é fortuito, portanto, que nesse livro se dê atenção aos sonhos em mais de um bloco. Também neles as imagens operam num emaranhado de símbolos justapostos sem obrigação de síntese. Nesse sentido, lembremo-nos de um trecho do trigésimo terceiro bloco de *Luvas de pelica*:

Quando voltei ele estava pálido e contou que tinha desmaiado.  
Fiquei sabendo melhor como é o desmaio.  
Você não apaga – acende uma velocidade de sonho sólido, e você vê tudo num minuto. Até a sala de ópio com Fats Waller cantando Two Sleepy People em câmera bem lenta: no coração de Paris uma câmara de sonho oriental, tapetes persas fechando as paredes e almofadas fechando os olhos como no paraíso. Você pode também sentar de novo na Place des Vosges, que é perfeita, cartão-postal mágico voador. Parece que você vê e pega, ou fica completamente dentro. Não é uma esponja nem uma bagatela. Até a travessia do canal, ou a primeira vez que alguém te cobriu de beijos, ou o nervoso de perder o trem por dois minutos. É um cinema hipnótico, sem pernas. Não é vago.

“Não é vago”, apenas opera em outra lógica. Freud propõe três processos fundamentais no trabalho do sonho, isto é, na transformação do conteúdo latente em manifesto: a condensação, o deslocamento e a figurabilidade. Esse último, sendo a transposição de

pensamentos em imagens, nos interessa mais de perto. Freud esclarece que entre os muitos pensamentos oníricos a preferência é por aqueles que admitem representação visual. Assim, o trabalho do sonho transforma, muitas vezes, a forma verbal do pensamento numa figuração imagética. É justamente essa transformação onírica que está posta no centro da “história fantástica” da qual o personagem do “Epílogo” se lembra ao colocar as luvas. Trata-se de *Uma luva* (*Ein Handschuh*, 1881), narrativa visual simbolista do alemão Max Klinger. Nessa narrativa, o artista irá retratar o real e o imaginário com clareza alucinatória, colocando-se como protagonista de uma história que ele grava em dez placas intitulado e numeradas.

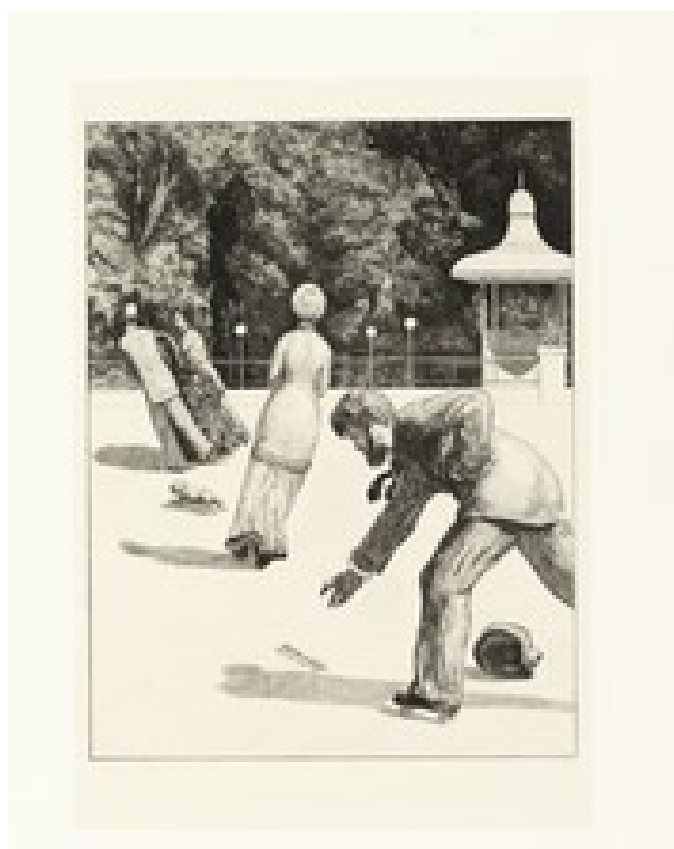
Na primeira placa (“Lugar”), Klinger é visto olhando para uma bela jovem. Na sequência (placa II, “Ação”), em uma pista de patinação em Berlim, ele desce para recuperar a luva que uma mulher deixa cair. A luva desencadeia uma série de visões elaboradas de saudade e perda, transmitidas através de distorções de escala, num cenário onírico composto por justaposições. Por exemplo, na placa III (“Anseios”) a luva pode ser observada num cenário em que é difícil afirmar se se trata do interior de um quarto ou de um espaço externo, uma vez que as árvores e o restante da paisagem parecem fazer parte do próprio quarto. À medida que o desejo (simbolizado pela luva) ameaça engolir Klinger, a luva fetichizada ganha vida própria. Numa mudança de cena repentina, como ocorre em toda essa narrativa visual, vemos na placa IV (“Resgate”) um barco numa tormenta. Busca-se recuperar a luva perdida, objeto do desejo. O título da placa seguinte “Triunfo” (placa V) indica que a ação obteve êxito. Nela vemos uma carruagem com cavalos guiados por uma concha. Na placa VI (“Homenagem”), tem-se o que parece ser a representação de um movimento de ondas. Uma versão desconunal da luva retorna na placa VII (“Medos”), em um quarto agora ocupado por monstros. Essa luva enorme atormenta um homem durante o sono (o próprio artista?), lembrando as gravuras de Francisco de Goya. Na sequência, duas imagens enigmáticas. Na primeira, “Repouso” (placa VIII), a luva é exposta em uma mesa; na placa IX, “Abdução”, um animal (um morcego na interpretação de Ana Cristina) enorme escapa com a luva, enquanto duas mãos aparecem colocadas para fora da janela, como que a lamentar a perda do objeto. A representação do sonho finalmente termina com a imagem de um cupido olhando com desdém para a imensa luva (“Cupido”, placa X).

Durante a vida de Klinger, *Uma luva* foi interpretada como mantendo ligação com um episódio biográfico relacionado à sua vida amorosa. Para os seus primeiros críticos,

seria a história de uma paixão juvenil: uma brasileira esbelta teria perdido sua luva na pista de patinação em Berlim. Os intérpretes contemporâneos de Klinger concordam que a narrativa pode possuir algum vínculo com esse acontecimento real, no entanto, se importam mais com o fato de como esse evento permitiu ao artista criar um “estudo psicológico” através da gravura ao investir numa lógica do sonho. Em *Pintura e desenho (Malerei und Zeichnung)*, Klinger dizia apenas que essas placas deveriam ser vistas como uma contribuição ao “renascimento da gravura”.

Ana Cristina se refere às placas II, V, VI e IX no “Epílogo” de *Luvas de pelica*. É essa a “história fantástica” citada. Uma narrativa na qual a luva é um símbolo de desejo, poderosa e avassaladora, assim como se fala da paixão no início do livro (“Quem sabe se está não é exatamente aquela luva?”).

Imagem 5 – Action (Gravura em água-forte, placa: 29,9 x 21,1 cm; folha: 45,1 x 63 cm)



Fonte: Moma

Imagem 6 – Triumph (Gravura em água-forte, placa: 14.4 x 26.8 cm; folha: 44.9 x 63.3 cm)



Fonte: Moma

Imagem 7 – Homage (Gravura em água-forte, placa: 15.9 x 32.8 cm; folha: 44.9 x 63.2 cm)



Fonte: Moma

Imagem 8 – Abduction (Gravura em água-forte, placa: 2 x 26.9 cm; folha: 44.9 x 63.2 cm)



Fonte: Moma

No entanto temos aqui não apenas uma, mas o par; é muito delicado e contrasta com este terno preto.  
A valise de couro conterà objetos de toucador?  
Não, meus amigos.  
Como todos podem ver, mediante uma ligeira rotação que faço na cadeira sobre a qual ela se encontra, a valise contém apenas papel...  
cartões... dezenas, talvez centenas de cartões postais.  
Estranha valise!

Porém, a poeta tem consciência de que há diferenças nos modos de representação, verbal, no seu caso, e visual, no de Klinger. Por isso, a luva de cada um deles não poderia jamais ser a mesma. Segue-se, no texto, insistindo na honestidade da exibição, convocando sempre a visão do público para o exame dos objetos, por meio de uma interlocução carregada de familiaridade, que é, entretanto, encenada.

E agora, atenção.  
Com minhas mãos enluvadas – um momento enquanto abotoo uma... e depois outra... cuidadosamente... não há fraude... ajusto os punhos, assim... – agora com estas mãos, ao

acaso, apanho o primeiro cartão-postal, que  
 contemplo por um instante sob a luz... há um  
 reflexo... mas vejo aqui uma moça afogada entre  
 os juncos... passo o primeiro cartão, por favor  
 passem uns para os outros... segundo cartão: a  
 Avenida Atlântica... vão passando... cadilque  
 em Acapulco... Carmem... Centro Pompidou...  
 igreja no Alabama... castelo visto do levante...  
 dois cupidos de óculos escuros... o ladrão de  
 joias e a duquesa... e este aqui, Fred Astaire em  
 Lady Be Good, ou não faz arte, menina...  
 nostálgica... e uma Marilyn, e aqui a praia em  
 Clacton com bingo e fish and chips... o Boeing  
 da Air France... bondes subindo a ladeira em  
 São Francisco... um urso polar no zoo de  
 Barcelona... Salomé... Londres... outra Salomé...  
 vão passando, vão passando.  
 Meus amigos, isto é uma valise, não é uma  
 cartola com coelhos.  
 Temos cartões para a noite inteira.  
 Alexandria... Beirute... Praga

A natureza da exibição é curiosa: não se trata de um espetáculo com cartolas e coelhos, mas sim de cartões-postais que poderão circular pelas mãos do público. Seria essa uma exibição de pedaços da vida? Como Ana Cristina escreverá em *A teus pés* (“Memórias de Copacabana. Santa Clara às três/ da tarde./ Autobiografia. Não, biografia./ [...] Esta é a minha vida/ [...] Outra cena da minha vida”)? Os postais são cenas escolhidas, recortadas, por isso configuram cenas incompletas: “Fico tentando te mandar um pedacinho de onde/ estou mas fica faltando sempre”, iremos ler adiante em *Luvas de pelica*, no verso de um dos cartões. Longe de serem apanhados “ao acaso” como o texto quer nos fazer crer, eles estão reunidos em dois grupos. O primeiro é composto por uma miscelânea de imagens, em que é possível colocar lado a lado figuras do cinema como, por exemplo, Fred Astaire e Marilyn Monroe e imagens do Rio de Janeiro (Avenida Atlântica) e da Inglaterra (praia em Clacton). Já no segundo grupo de cartões-postais, há reproduções de quadros do final do século XIX (com exceção de “O beijo” de Gustav Klimt, datado de 1907-1908). Nota-se que as obras escolhidas por Ana Cristina orbitam em torno de um mesmo conjunto de temas: a representação do olho (não apenas como órgão da visão, mas funcionando também como símbolo para o fantástico), as representações do feminino e do erótico, e de questões ligadas às emoções e estados de espírito (ciúme, melancolia e desespero). Vejamos quais são as obras:

*Sejam misteriosas*, um quadro de Paul...

Imagem 9 – *Soyez mystérieuses* (Baixo-relevo em madeira de tília policromada, traços a lápis de cor escura, HA 73; L. 95; D. 5 cm com moldura H. 101; L. 123; EP. 12cm)



Fonte: Musées d'Orsay

Relevo de 1890, *Sejam misteriosas* (*Soyez mystérieuses*) nos mostra uma mulher nua vista de costas, provavelmente taitiana, em meio a ondas e plantas aquáticas. A água de cor verde apresenta franjas estilizadas à maneira de espuma. De cada um dos lados da ondina, vemos dois rostos femininos. O que se encontra posicionado na parte inferior à esquerda do quadro é de uma mulher com idade avançada. O véu azul que cobre sua cabeça e o gesto de sua mão direita indicam que provavelmente se trata de uma figura ligada ao sagrado. Segundo Henri Dorra, a contração das pálpebras dessa mulher sugere preocupação. Assim, o historiador de arte acredita que podemos ler essa figura como uma espécie de conselheira, e imaginar que ela possivelmente estivesse dizendo à jovem: “ainda que se ceda aos instintos, seja prudente”. Por sua vez, o outro rosto (na parte superior à direita, e ao qual se direciona todo o corpo da figura central nua) representaria a lascívia, se acompanharmos a análise desenvolvida por Dorra em *O simbolismo de Paul Gauguin*. Corrobora para isso o rosto de perfil, os olhos oblíquos – o que para Dorra conotaria instintos astutos e diabólicos – e os lábios sensuais da figura. O historiador de arte arremata sua análise dessa obra de Gauguin assinalando que:

o conselho de Gauguin para esta e outras jovens imprudentes – “seja misteriosa” – é um apelo ao grau de autoestima madura com controle e sofisticação necessários para manter um amante; neste caso, ao manter uma certa reserva cria-se uma aura de mistério, que, por sua vez, estimulará a imaginação do amante – Gauguin era um leitor de poesia simbolista.<sup>105</sup>

Algo que nos parecerá hoje apenas mais um lugar-comum ligado à visão masculina do feminino, mas que provavelmente não estava distante da percepção de Gauguin. Em seu propósito de desvendar o significado de cada elemento presente nas obras de Gauguin, Dorra coloca em segundo plano aspectos técnicos. Um exame mais detalhado do relevo mostra que o artista lançou mão de um traço incisivo e sem refinamento, deixando deliberadamente marcas grosseiras de ferramentas, exceto no corpo sensual da ondina, que é liso e polido. Gauguin preferiu privilegiar a estilização e os efeitos de superfície nesse arabesco decorativo. A seleção de cores obedeceu, como ocorria em suas obras, a critérios simbólicos, portanto, o artista utilizou cores arbitrárias e não naturalistas (veja, por exemplo, o rosto da mulher com o véu), no que caracterizava uma busca consciente e voluntária de um novo tipo de percepção visual, em certa medida moldado pela cor. Quando *Soyez mystérieuses* foi exibido em Bruxelas, em 1891, foi chamado de “grande farsa”, em razão dessas escolhas do pintor francês.

Gauguin, seguido de *O que, estás com ciúmes?*,  
uma pergunta malandra em tom capcioso, assim  
tomando sol na praia.

---

<sup>105</sup> Dorra, 2007, p. 107.

Imagem 10 – *Aha oe Feii?* (Óleo sobre tela, 89cm x 66 cm)



Fonte: The Pushkin State Museum of Fine Arts

Paul Gauguin teria supostamente presenciado uma cena: na praia, duas irmãs estão deitadas após o banho, em graciosas poses de animais descansando; elas fariam do amor do dia anterior e das conquistas do dia seguinte. Porém, as recordações provocariam uma discussão entre as duas. É esta cena que o artista irá trabalhar na pintura *Aha oe Feii?* (1892). Esse quadro é um dos primeiros exemplos do estilo sintético de Gauguin aplicado ao tratamento de figuras e paisagens taitianas. Se para as duas mulheres que descansam na praia Gauguin usa uma paleta de marrom chocolate, em traços bem definidos (veja-se como a figura sentada carrega uma profunda suspeita em suas características faciais e na torção de sua boca carnuda, sugerindo desaprovação e ressentimento), a paisagem em que se encontram as mulheres é representada de forma esquematizada. Dissolvida a perspectiva, essa paisagem é reduzida a uma superfície de áreas de cor saturada, pintadas de maneira chapada (observe-se, nesse sentido, a areia da praia). Essa esquematização tinha por finalidade atingir uma das proposições centrais do artista: “é preciso simplificar a visão”. Algo como, quem sabe, uma forma de tornar literal a linguagem pictórica, purgada de efeitos ilusionistas de qualquer tipo. Arriscando uma interpretação para o quadro, Henri Dorra assinala em seu livro supracitado:

Gauguin regressa em *Aha oe feii?* a uma oposição entre os temas da mulher que se entrega, ou neste caso sonha em fazê-lo, e de quem sofre por tê-lo feito. Ele invoca, assim, mais uma vez, o tema

sardônico da talha em madeira de 1889, *Apaixone-se e você será feliz*.<sup>106</sup>

E outros de museu aqui:

O olho, como um balão bizarro, se dirige para o infinito;

Imagem 11 – L'Œil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini (Litografia, imagem: 27.31 x 20.96 cm; folha: 45,4 x 31.75 cm)



Fonte: Los Angeles County Museum of Art

O artista francês Odilon Redon produziu, em 1882, um álbum com seis litografias intitulado *À Edgar Poe*. As litografias *L'Œil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini* e *A l'horizon, l'ange des certitudes, et dans le ciel sombre, un regard*

<sup>106</sup> Dorra, 2007, p. 180.

*interrogameur* (que Ana Cristina citará na sequência de *Luvas de pelica*) pertencem a esse álbum. A primeira é justamente a que pertence à prancha I de *À Edgar Poe*. Nela vemos inserida em uma paisagem árida (e escura) uma planta semelhante a um junco. A localização da planta realça a paisagem enganosa. Poderíamos nos perguntar se essa paisagem é representativa da terra ou do mar. Mas lembrando da tendência de Redon para o vago, a imagem poderia dizer de uma realidade que mistura terra e mar. Também é de uma estranha mistura que a figura acima do horizonte é formada: um balão-olho ou o olho como um balão, como nos diz o título. Esse balão-olho traz uma cabeça decepada em uma bandeja. Ligados à cabeça vemos numerosos cordões que se prendem ao olho gigante. Linhas, que se assemelham a cílios, irradiam do olho. A íris e a pupila direcionam o olhar para o céu. Veronica L. Kessenich, que examinou as litografias de *À Edgar Poe* em sua tese de doutoramento, assinala que durante a vida de Odilon Redon a navegação em balão permitiu às pessoas a chance de experimentar o céu como uma nova fronteira. Por isso, o balonismo conheceu uma variedade de representações visuais, despertando o interesse dos pintores e outros artistas graças à ideia de que era possível conhecer diferentes perspectivas por meio desse modo de locomoção aérea. Assim, o olho no lugar do balão não deve ser entendido apenas como o órgão da visão, mas também como elemento fantástico, talvez mesmo como símbolo do visionário.

Se para Mallarmé, que foi amigo de Redon, a poesia deveria “evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou, inversamente, escolher um objeto e liberar dele um estado de alma por uma série de decifrações”<sup>107</sup>, para o pintor francês a arte também deveria ser sugestiva: “Meus desenhos inspiram e não se definem. Eles nada determinam”.<sup>108</sup> É assim que de modo semelhante a Mallarmé que criticava os parnasianos por apresentarem, literariamente, o objeto por inteiro, subtraindo dele o mistério, Redon rejeitava a ausência de sugestão dos Impressionistas. Em comentário de 1908, Redon censurava o pintor que não se abria ao desconhecido:

O pintor que encontrou sua técnica não me interessa. Ele se levanta cada manhã sem paixão, e, tranquilo e apaziguado, persegue o labor começado na véspera. Eu suspeito um tédio próprio ao obreiro virtuoso que continua sua tarefa sem o brilho [éclat] imprevisto do minuto feliz. Ele não tem o tormento sagrado cuja fonte é o inconsciente, o desconhecido. Ele nada espera do que será. Amo o que nunca foi.<sup>109</sup>

<sup>107</sup> Mallarmé, 2003, p. 700.

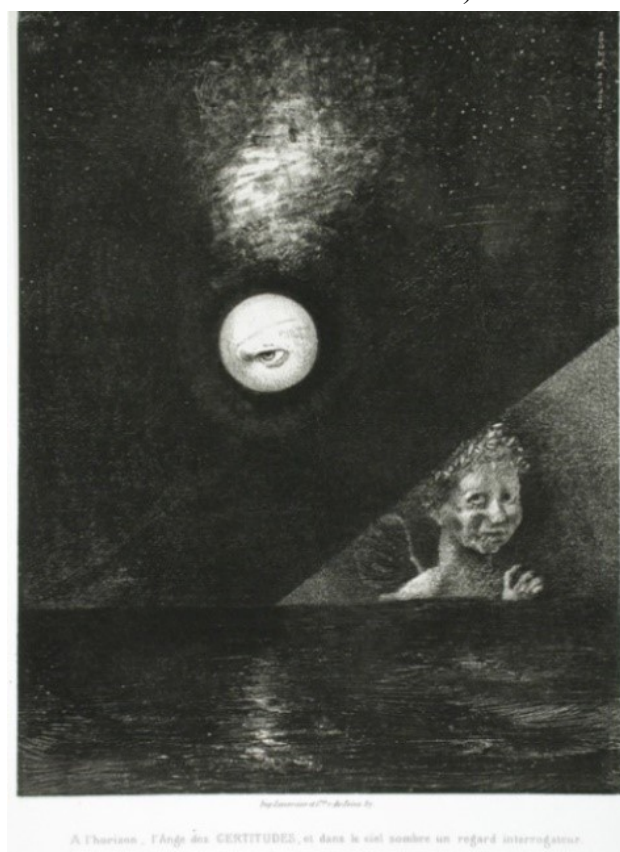
<sup>108</sup> Rodon *apud* Molino, 2006, p. 12.

<sup>109</sup> *idem*, p. 57.

Toda essa inclinação à expressão intervalar, feita com lacunas e devios, e que evita sempre a referenciação realista e os modos diretos de expressão acabada, vai ecoar nos escritos de Ana Cristina Cesar do período. No *Caderno de Portsmouth/Colchester*, ela irá anotar: “não ter medo do inesperado”. A sugestão, a elipse, a suspensão do sentido, infinitamente adiado e confundido, parecem refazer-se nos textos da autora, em acordo com aquilo que se oferecia como lição formal por Redon.

No horizonte, o anjo das certitudes, e no céu  
sombrio, um olhar interrogador;

Imagem 12 – A l'horizon, l'ange des certitudes, et dans le ciel sombre, un regard interrogateur ( Litografia, folha: 45.4 × 31.75 cm; imagem: 27.31 × 20.96 cm)



Fonte: Los Angeles County Museum of Art

Na prancha IV, *A l'horizon, l'ange des certitudes, et dans le ciel sombre, un regard interrogateur*, do álbum *À Edgar Poe*, Redon repropõe a imagem do olho isolado, num cenário noturno. A litografia é uma composição repleta de formas pretas, um mar negro e um céu escuro, que se sobrepõem. Preso em uma esfera branca está o “olhar interrogador”. Ele paira sobre um querubim, que faz um gesto com a mão, e está

posicionado em uma abertura triangular. Ambos parecem olhar para fora da imagem, o que contribui para que a litografia apresente uma sensação de mistério. Não é apenas em *A l'horizon, l'ange des certitudes, et dans le ciel sombre, un regard interrogateur* que a figuração de molduras, de portas, janelas, círculos e triângulos ocasionam uma abertura de planos de onde se vê algo. Podemos observar esse procedimento em vários outros trabalhos de Redon, uma vez que ele se interessava pelo dúbio, jogava com o ocultamento e a aparição, esmaecendo o representado, ao deixá-lo apenas entrevisto. O artista considerava que seus desenhos tinham como “única finalidade obter do espectador, por uma atração súbita, qualquer evocação, qualquer atração do incerto, sobre os confins do pensamento”.<sup>110</sup> Para Redon, o “sentido do mistério” estava em “ficar todo o tempo no equívoco, em duplos, triplos aspectos, suspeitas de aspectos (imagens em imagens), formas que vão ser, ou que serão segundo o estado de espírito do olhador”.<sup>111</sup>

#### A dama em desespero;

Imagem 13 – Désespoir (Aquarela; cartão; tinta da China; pena, H. 12,1; L. 25,1 cm)



Fonte: Musée d'Orsay

<sup>110</sup> Redon *apud* Molino, 2006, p. 64.

<sup>111</sup> *idem*, p. 58.

“A dama em desespero” nos coloca diante de um impasse: não conseguimos localizar, em nossa pesquisa, uma obra que traga exatamente este título. Por isso, teremos que partir de uma conjectura. Fundamentando-nos no fato de que quase a totalidade das obras citadas por Ana Cristina pertence ao final do século XIX, e levando em consideração a importância do elemento onírico para os artistas simbolistas (o sonho não deixa de estar também presente em *Luvás*, como já apontamos), supomos que ela esteja se referindo a uma aquarela do artista alemão Carlos Schwabe, intitulada *Désespoir* (1891). Antes de observarmos essa imagem, cumpre esclarecer que a aquarela foi produzida para integrar a edição de *O sonho*, décimo sexto romance da série Rougon-Macquart, de Émile Zola. A princípio pode causar estranheza o fato de que um romancista naturalista tenha aceitado que seu livro fosse ilustrado por um artista simbolista. Mas é preciso lembrar que Zola, como crítico de arte, abordou a escola simbolista em termos muito ambivalentes. Nesse sentido, pode ser citado seu relato dos Salões de 1896. Nele, ao se referir ao que chamou de “moda” simbolista, ele admitiu que a escola idealista era uma reação legítima ao naturalismo e ao realismo, e que permitiria “a uma nova geração de pintores e escritores encontrarem suas vozes e buscarem suas especificidades”.<sup>112</sup> Além disso, não se deve esquecer que *O sonho* foi chamado pela crítica de Zola de uma “excrecência idealista”, o que demonstra como esse livro constitui um caso particular no conjunto da obra do escritor. Para o nosso objetivo aqui não é fundamental reconstituir todo o enredo de *O sonho*, basta dizer apenas que se trata de um livro sobre uma garota órfã que se apaixona por um nobre. A impossibilidade do enlace parece atestar que a paixão é uma condição humana que não tem lugar em Beaumont-l’Eglise, local em que transcorrem os acontecimentos do livro.

Schwabe pintou *Désespoir* para um trecho do segundo capítulo de *O sonho*, quando a personagem principal recebe uma má notícia. Na aquarela vemos uma figura feminina estendida sobre o chão quadriculado de um aposento simples, com apenas uma cadeira e outro móvel, dificilmente identificável, coberto por um lençol dobrado. Aos pés da mulher nascem flores brancas estilizadas, semelhantes a “lírios-chorões”. Schwabe parece brincar com o nome da planta ao pintar um galho do qual partem vários pontos brancos, que poderiam representar lágrimas caindo sobre o corpo da mulher. A postura dessa figura, o corpo contorcido e o rosto encoberto pelo braço, dá margem a supomos que ela possa estar chorando. Dessa forma, o lírio com lágrimas caracterizaria uma duplicação. Ainda se nota, em *Désespoir*, no canto superior à esquerda da obra, duas

---

<sup>112</sup>Zola *apud* Lagerwall, s/d, p. 27.

mãos posicionadas em direção à cabeça da mulher, indicando talvez um gesto de proteção ou consolo. Se compararmos o tamanho das mãos ao corpo da mulher, veremos como as mãos apresentam um tamanho desproporcional, o que pode indicar que se trata de um cenário onírico. Curiosamente esta aquarela foi rejeitada por Zola e seu editor.

Carlos Schwabe obteve um prestígio significativo na virada do século XIX, tendo mesmo ilustrado a edição de 1900 das *Flores do Mal*, de Baudelaire. Somado a isso, o fato de em *Désespoir* o corpo que vemos estar recurvado, como em outras imagens citadas por Ana Cristina Cesar em *Luvas de pelica*, nos leva a crer que possa ser a essa imagem que a poeta esteja se referindo com “A dama em desespero”.

#### O sangue da Medusa;

Imagem 14 – Le Sang de Méduse (Litografia, 1 de 5, prova do artista, 215 x 145 mm)



Fonte: Coleção particular, Bruxelas

A representação de mulheres más ou violentas marcou a pintura no final do século XIX. Salomé, Herodias, Judite, Medeia, Vivien, Salambô, Lâmia, Circe, Esfinge e Medusa aparecem em muitas obras desse período. O artista belga Fernand Khnopff, importante figura na pintura simbolista, não escapou dessa atração: produziu, em 1898, a litografia *Le Sang de Méduse*. Aprimorando o princípio, formulado por Leonardo da Vinci, de que rosto era a parte mais expressiva do corpo, capaz de transmitir todos os estados de espírito, Khnopff, assim como outros simbolistas, investiu na curva de uma pálpebra ou no canto de uma boca com o intuito de com isso representar um pensamento. Assim, as imagens de cabeças femininas de Khnopff transmitem nuances sutis de emoção e indicam estados da mente. Nesse sentido, os olhos penetrantes de sua Medusa, para alguns dos críticos desse artista, menos do que crueldade representariam muito mais o tédio, sensação que parece estar contida em várias de suas imagens. Jeffery Howe assinala que os olhos das mulheres de Khnopff estão sempre desfocados, “como se estivessem olhando para longe ou ainda vendo o observador de longe”.<sup>113</sup> Essa característica que muitas das figuras femininas pintadas por ele compartilham pode ser compreendida a partir da condição de mistério que a mulher conservaria para Khnopff. Não importa se casta ou sensual, a figura da mulher era paradoxalmente próxima e distante. O mistério das imagens femininas de Khnopff residia no fato de que elas representavam a alteridade absoluta para o artista.

Howe, em *A arte simbolista de Fernand Khnopff*, chama a atenção para o poder sobrenatural da imagem contido no mito da Medusa, isto é, o poder de transformar uma pessoa em pedra pelo simples gesto de olhá-la. Ele assinala que: “a magia estava muito envolvida com imagens; através da manipulação do ocultismo dos símbolos, o feiticeiro poderia impor sua vontade ao mundo. O comum uso de imagens foi a base do vínculo entre artistas e mágicos que [Joséphin] Peladan tantas vezes afirmou”.<sup>114</sup> Talvez seja esse vínculo que tenha contribuído para a escolha de Ana Cristina de introduzir a figura do prestidigitador ao final de *Luvas de pelica*, para além de todas as implicações de sentido que tal figura aportava ao livro.

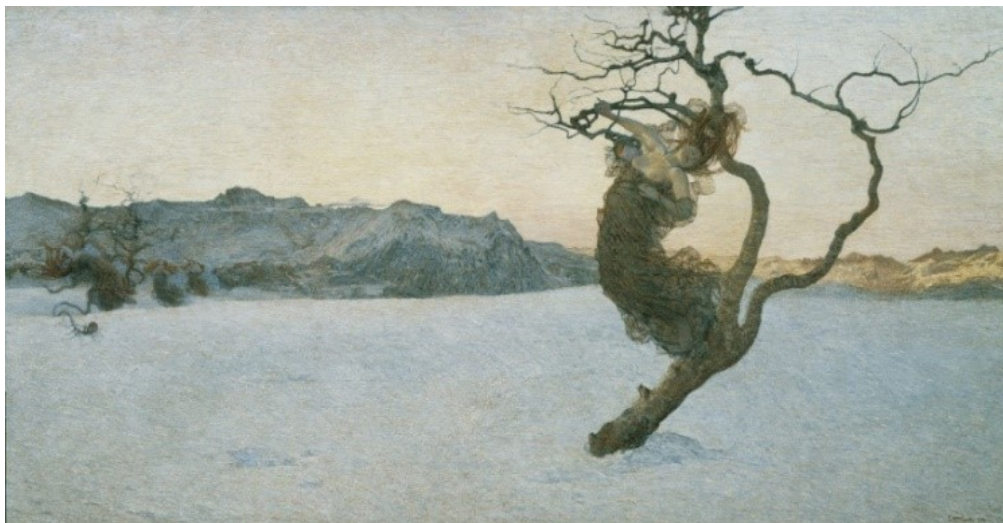
#### As mães malvadas;

---

<sup>113</sup> Howe, 1979, p. 141.

<sup>114</sup> Howe, 1979, p. 140.

Imagem 15 – *Le cattive madri* (Óleo sobre tela, 105 x 200 cm)



Fonte: Österreichische Galerie Belvedere

Em *Le cattive madri* (1894), do italiano Giovanni Segantini, figura uma mulher contorcida numa posição não natural, com a cabeça virada para nós e inclinada para trás, enquanto o seu tronco está desconfortavelmente arqueado. Colocada nessa posição, é como se tentasse se afastar do bebê que está amamentando. Os seus olhos fechados demonstram ainda mais como ela está bloqueada para a criança, recusando qualquer intimidade nutritiva com o bebê. Personagem retratado apenas como uma cabeça sem corpo, que se estende das espirais dos galhos da árvore, galhos que imitam talvez um cordão umbilical endurecido que conecta a mãe ao filho. A mulher está coberta por um manto fino, que deixa à mostra seus seios. Na paisagem de inverno rigoroso, sua roupa fina parece fazer parte de uma punição. Observando com atenção esse quadro, é possível notar que essa mãe em primeiro plano não é a única, à esquerda da obra há uma fila de outras mulheres que caminham para (ou aguardam) a mesma punição. O próprio Segantini afirmou em carta-ensaio que para punir “as mães más, as vaidosas estereis e lascivas” pintou “castigos em forma de purgatório”.<sup>115</sup> Nesse trecho, o artista deixa claro que para ele as mulheres que rejeitam o papel de boas mães cometem um pecado grave, que a força implacável da natureza irá punir. Em sua visão preceptiva, essas mulheres são símbolo da esterilidade, são como a paisagem de *Le cattive madri*. Ao escolher tons de azuis escuros, cinzas e roxos para a paisagem, tons frios e cromaticamente mais duros, Segantini parece não indicar nenhum sinal de redenção

---

<sup>115</sup> Segantini In: *Ver Sacrum*, n. 5, 1899.

para estas mãos lascivas, logo, inadequadas e contranaturais. Qualquer traço de independência de pensamento ou desejo, para além dos papéis pré-determinados, seria passível de restrição.

Tranco a porta sobre mim:

Imagem 16 – *I lock my door upon myself* (Óleo sobre tela, 72,7 x 141 cm)



Fonte: Neue Pinakothek München

Em *I lock my door upon myself* (1891), a figura central é uma jovem sentada em um espaço interior bastante raso, que oferece ao observador duas vistas de profundidade, que não levam em consideração a perspectiva, uma vez que as relações espaciais dos diferentes planos são descontínuas. Do lado direito, vislumbramos uma cidade cinzenta e silenciosa (no que parece ser um quadro, provavelmente, da cidade de Bruges). Já atrás da jovem, tem-se um beco estreito que recua abruptamente. O plano pictórico é marcado por três lírios em diferentes estágios de abertura. O objeto sobre o qual a mulher se apoia está coberto de preto, e a tentativa de defini-lo é problemática. Ivanhoe Rambosson interpreta o quadro da seguinte maneira:

é uma visão de Poe, a ilustre ilustração de um drama interior como o grande poeta conceberia isso. A mulher está sozinha em seu quarto. Seu *spleen* repousa desesperadamente sobre a mesa, e diante desta mesa coberta por uma cortina preta, onde a mulher está sobrecarregada como no túmulo de ilusões mortas, levanta-se em intervalos e atende-a como três tochas de tristeza três lírios amarelos intensamente lúgubres [sic]. E a mulher permite que toda a sua vida surja em sua memória; e o futuro suspeito, com sua incerteza e as suas torturas fecham o horizonte da sua alma. E a história dela está lá, atrás na parede. É certamente o Passado esta pintura: uma jovem viúva em

um beco abandonado – esse passado que ela viveu tão sozinha, com a tristeza das coisas que voaram e tantas ambições não realizadas, que a deixa despojada de toda esperança, entregue à pungente melancolia de uma existência incompleta, do irremediável. É certamente o Presente, esta cabeça de Pallas [sic] diminuída em uma asa; e é o Futuro que está simbolizado nestas formas redondas e quadradas, abrindo-se para um infinito da cor do absinto, um infinito de névoas sem brilho.<sup>116</sup>

Jeffery Howe, em seu *A arte simbolista de Fernand Khnopff*, afirma que apesar da descrição de Rambosson conter alguns erros de interpretação (por exemplo, o busto não é de Palas e sim de Hypnos), o crítico francês é “notavelmente preciso em seus fundamentos”. Seguindo nessa leitura do quadro como uma representação da melancolia, Howe acrescenta a informação de que o título da imagem é derivado de um poema de Christina Rossetti, irmã do poeta e pintor pré-raphaelita Dante Gabriel Rossetti, que diz como a “morte corre rapidamente”. Além disso, esclarece que Hypnos era o deus do sono e dos sonhos, irmão de Thanatos na mitologia clássica. Khnopff cultuava o sonho em suas obras pelo seu interesse na ambiguidade da realidade e na fluidez das percepções. Um ponto essencial que surge da consideração do tema do sonho no Simbolismo é que a imaginação e a liberdade encontrada nos sonhos e no devaneio eram consideradas um reflexo de uma existência ideal e um paradigma para a criação artística.

### O beijo;

---

<sup>116</sup> Rambosson *apud* Howe, 1979, p. 107.

Imagem 17 – *The Kiss* (Óleo sobre tela, imagem: 100 × 81,5 cm; moldura 111,6 × 92,9 × 8,55 cm; dimensão técnica 100,1 × 81,3 cm)



Fonte: Munchmuseet

Edvard Munch experimentou o motivo de um casal se beijando, tanto em pinturas quanto em xilogravuras, desde 1888-89. *The Kiss* faz parte de uma série de trabalhos com esse mesmo título (I e II, 1897, III, 1898 e IV, 1902). Em cada caso, o artista varia as nuances do fundo usando diferentes blocos de cores, mas permanece nas inúmeras realizações deste motivo o contraste entre o mundo interior e o exterior da sala em que o casal se encontra. Esse último parece vibrante, enquanto o casal está cercado pela escuridão, com apenas um raio de luz do dia aparecendo através de uma janela que está quase toda coberta por uma cortina. Eles se abraçam e se beijam de um modo que perdem a expressividade de seus rostos, unidos por uma massa única. Como toda fusão, o casal representa a unidade, mas também uma ameaçadora “perda da individualidade, da própria existência” sugerindo a morte, como lembra o historiador de arte Reinhold Heller. Versões posteriores do motivo não apenas fundiram os rostos, como também os corpos do casal.

Munch escreveu durante sua estadia em Saint-Cloud, que em *The Kiss* pintou o momento em que os amantes não são eles mesmos, mas apenas ligações sexuais que ligam um ao outro. *The Kiss* faz parte de um ciclo que Munch chamou de *Friso da Vida*, na qual trabalhou por mais de trinta anos. Esse ciclo retrata etapas do relacionamento entre

homens e mulheres, ao qual Munch se referiu como “a batalha entre homens e mulheres que se chama amor”.<sup>117</sup> Roberta Smith observa que, nesse quadro, bem como em outras obras de Munch, ele se vale de “pinceladas longas e um tanto escorregadias, mais manchadas do que pintadas”.<sup>118</sup>

#### Outro beijo;

Imagem 18 – *The Kiss* (Óleo e folhas de ouro sob tela, 180×180 cm)



Fonte: Österreichische Galerie Belvedere

Gustav Klimt também pintou um casal apaixonado. Escolheu nomear essa obra com o mesmo título daquela de Munch: *The Kiss*. Embora tenha preferido retratar um beijo no rosto, aqui também é possível imaginar que seu casal constitua uma unidade (ainda que composta por partes diferenciadas, como veremos), uma vez que integram um mesmo halo dourado, que os isola da paisagem. Mas enquanto Munch deu vazão a seus demônios pessoais, representando as relações amorosas a partir de sua visão ambígua sobre o tema – colocando, assim, seu casal contra um fundo escuro e pesado –, o beijo retratado por Klimt é solar. *The Kiss*, do artista austríaco, foi pintado entre 1907 e 1908, no auge de seu “Período Dourado”, quando ele desenvolveu uma nova técnica de

<sup>117</sup> Munch *apud* Howe, 2001, p. 154.

<sup>118</sup> Smith, 2009, s/p.

combinar folha de ouro com óleos e tinta de bronze. Outra idiossincracia estilística de Klimt durante esse período foi sua recusa de quaisquer efeitos de profundidade. Em *The Kiss*, o pintor nos dá a ver dois amantes absortos, extasiados, por assim dizer, contra um fundo de tons de amarelo. Eles ocupam o centro da tela, e estão posicionados sobre uma espécie de falésia, coberta por um prado florido e multicolorido. O historiador de arte Gottfried Fliedl, ao analisar esta obra, pondera que a falésia não configura um ponto de referência espacial. Segundo ele: “a localização indeterminada da cena remove os amantes em um cosmos homogêneo, próximo da natureza, mas sem espaço nem tempo, longe de toda realidade histórica ou social definida”.<sup>119</sup> Segundo o historiador, essa característica estaria relacionada com a ideia de que, para Klimt, a felicidade amorosa apenas seria concebível fora da realidade social. “Relacionamentos não violentos entre os sexos, e em relação à natureza, só seriam imagináveis no mundo dos sonhos”.<sup>120</sup>

Outro ponto interessante na análise de Fliedl diz respeito a uma suposta vontade de Klimt em neutralizar a diferença entre os sexos (imaginaria o artista que a diferença é o disparador do conflito?). A vestimenta de ambos é amarela, e se diferenciam apenas em razão de um simbolismo ornamental. O elemento masculino está representado por formas “duras”, retangulares, preenchidas pelas cores preto, branco e cinza; enquanto o vestido da mulher está coberto de formas “suaves”, arredondadas e curvas, e é multicolorido. Sobre a vontade de escamoteamento da diferença entre os sexos em Klimt, Gert Mattenklott escreveu: “Um grande número de desenhos mostra meninas ou mulheres jovens em roupas compridas, [...] Exceto a cabeça... o corpo permanece oculto... As formas, às vezes trapezoidais, mas geralmente alongadas e estreitas, escondem quaisquer características distintivas de físico feminino, sugerindo apenas uma semelhança, semelhança com um falo”.<sup>121</sup> Mas em *The Kiss* convém ao pintor deixar à mostra os pés da mulher para que possamos perceber que ela está ajoelhada, numa postura de submissão, enquanto a postura do homem é incerta, uma vez que a roupa que ele usa cobre todo o seu corpo. O bloqueio da visão da face do homem e os olhos fechados da mulher reforçam a impressão de isolamento do casal.

A representação dos amantes como personificação do deleite erótico imaculado, associado ao material utilizado – isto é, o ouro que constitui a aura dourada do quadro

---

<sup>119</sup> Fliedl, 1989, p. 115.

<sup>120</sup> *idem*, p. 115.

<sup>121</sup> Mattenklott *apud* Fliedl, 1989, p. 119.

–, provocam fascínio no espectador. O calor da ação corporal contrasta com a pedraria fria que emoldura os corpos, interrompendo o que neles parecia ser espontaneidade e entrega amorosa. O contraste é parte do forte apelo da tela, e está disseminado também, como traço importante, na estética do período. Não é à toa que *O beijo* de Klimt foi reproduzido à exaustão.

#### O ciúme novamente;

Imagem 19 – *Sjalusi II* (Litografia colorida à mão, 1896, motivo: 470 × 570 mm; papel: 490 × 588 mm)



Fonte: Munchmuseet

Em *Sjalusi II*, Edvard Munch mostra um homem mais velho (seu cabelo pouco denso sugere isso, o cansaço nos traços também) isolado em primeiro plano, seus olhos estão arregalados. Ao fundo, está uma mulher trajando um vestido vermelho, que deixa visível seu corpo nu, e um homem posicionado de costas para o observador do quadro, olhando diretamente para a mulher, como se estivesse disputando sua atenção. A mulher parece encarnar uma espécie de Eva, uma tentadora sexual, uma vez que se encontra do lado de uma árvore, talvez uma macieira, e seu vestido vermelho também está coberto por formas arredondadas. As feições incolores do homem em primeiro plano contrastam efetivamente com a vermelhidão sensual do rosto e da vestimenta da mulher. As formas achatadas e sinuosas, o uso abstrato da cor e a pose simbólica tornam a imagem mais

icônica e menos legível como uma narrativa realista. Assim, pode ser que o casal ao fundo faça parte apenas dos pensamentos de um homem ciumento, que vive angustiado entre o sonho e a realidade, para o que pode corroborar o contraste de volume, sombra e luz.

A crítica de arte Roberta Smith assinala que a maioria das figuras de Munch “não são loucas, mas paralisadas por sentimentos oceânicos de tristeza, ciúme, desejo ou desespero que muitas pessoas consideraram chocantes, quer pelo seu erotismo, estilo rude ou sugestões de instabilidade mental”.<sup>122</sup> O pintor norueguês voltou a esta imagem ao longo de toda a sua vida, produzindo onze versões pintadas. A primeira em 1895, e a última na década de 1930.

Ragna Stang, em seu livro sobre Munch, cita um trecho de um manuscrito do artista no qual ele escreve sobre as relações amorosas:

As almas das pessoas são como planetas. Como uma estrela que surge da escuridão e encontra outra estrela – elas brilham intensamente por um momento e depois desaparecem completamente na escuridão. É a mesma coisa quando um homem e uma mulher se encontram – eles deslizam um em direção ao outro, a centelha do amor se acende, então ela desaparece, ambos seguindo caminhos separados. Apenas alguns se juntam numa chama que é grande o suficiente para que se tornem um.<sup>123</sup>

A precariedade dessa chama desperta “o horror dos ciúmes”, expressão usada por Ana Cristina Cesar em “meia-noite. 16 de junho”, à qual acrescenta “tão triste quando extermina”.

\*

Após esse longo percurso pelos quadros citados pela poeta no “Epílogo” de *Luvas de pelica*, passemos finalmente aos dois trechos finais desse último bloco do livro:

e agora o verdadeiro Morro dos Ventos Uivantes,  
seguido de uma curiosa competição esportiva, e

<sup>122</sup> Smith, 2009, s/p.

<sup>123</sup> Edvard Munch, Manuscript OKK T 2782c; quoted by Stang, Edvard Munch, p. 148. Ragna Stang, Edvard Munch, 1977.

de alguma pornografia, e de um padrinho Cícero.  
 Meus amigos, eu não sei onde nós vamos parar.  
 Continuo a passar mais rapidamente estes cartões. Reparem nesses bolinhos presos com elástico, e aliás ia me esquecendo de dizer, podem e devem verificar se no verso há palavras rabiscadas, este aqui por exemplo, “Para quando serão nossas próximas horas exquisitas?”, exquisitas com xis, ou este aqui, “O Posto 6, onde passei minha infância e minha adolescência, como está mudado!”, ou este outro, ouçam só, “Fico tentando te mandar um pedacinho de onde estou mas fica faltando sempre”. E um com letra bem miúda: “Acalmei bem, me distraí, não penso tanto a te”. Acho que o final está em italiano. Vão lendo, vão lendo, a maioria está em branco mesmo, com licença.

Nesse trecho, depois de se referir à imagens variadas e aparentemente sem relação entre si – uma cidade da Inglaterra, a partir da menção ao título do livro de Emily Brontë, uma competição esportiva que é apresentada como “curiosa”, “alguma” pornografia e o Padre Cícero –, Ana Cristina altera o foco de observação dos cartões-postais: deixa-se de mirar as imagens para observar o texto inscrito nos cartões. – A relação entre texto verbal e imagem está posta em vários momentos de *Luvas de pelica* como vimos, e se encarna na ambivalência da palavra “rabiscar” (“podem e devem verificar se no verso há palavras rabiscadas”) –. Apesar de “a maioria” dos cartões ser apresentada “em branco”, num movimento de abertura que o livro efetua, o leitor tem acesso a duas mensagens veiculadas pelos cartões. A primeira diz: “Fico tentando te mandar um pedacinho de onde estou mas fica faltando sempre”, incompletude que perpassa a fragmentação que a poeta escolheu como método de montagem de seu livro. A outra informa, “Acalmei bastante, me distraí, não penso tanto, penso a te”. Aqui Ana Cristina recupera uma frase do quinto bloco e a introduz no *verso* de um dos cartões-postais que apresenta ao público. Seria esse gesto apenas uma brincadeira da poeta? Ou ele indicaria mais que isso? Poderia talvez ser entendido como uma espécie de *mise-en-abyme*, o que nas palavras de Lucien Dällenbach “compreende ‘todo espelho que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou especiosa’ e ‘todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que contém’”.<sup>124</sup>

<sup>124</sup> Dällenbach, 1977, p. 71.

*Luvas de pelica* se encerra com a saída de cena do personagem responsável por fazer circular as imagens e os textos que constituem os cartões-postais. “Eu preciso sair mas volto logo” ressoa o “eu poderei voltar” de Whitman traduzido por Ana Cristina. O que está em jogo aqui, nos parece, tanto em um quanto na outra é a presença calculada do escritor/poeta no texto.

Eu preciso sair mas volto logo.  
Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta  
continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe,  
quando o momento for propício, conto o resto  
daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro  
a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira.

Como não poderia deixar de ser, em razão da importância que desfrutou ao longo desse livro, o olho aparece no trecho final. O cisco no olho mais do que significar irritação e desconforto, embaça a visão, logo, alterando a percepção que temos do ambiente ao nosso redor. Não parece ser outro o sentido dessa expressão nesse trecho. A história “verdadeira” só pode ser contada depois de se retirar o cisco. Enquanto isso fiquemos com a “história fantástica” que Ana Cristina nos conta em *Luvas de pelica*, quando ainda está em posse das luvas, talvez sob o seu efeito encantatório, semelhante ao efeito que esse objeto possui na estória de Max Klinger.

### 3. O ASSUNTO ERA SEMPRE OUTRO: TRÊS VARIAÇÕES DO ESCREVER SOBRE ANA C. EM POEMAS DOS ANOS 1980

#### 3.1 Ledusha: escrever *sobre* a superfície do texto

A repercussão de *26 poetas hoje*, antologia organizada por Heloisa Buarque de Hollanda em 1976, somada às publicações, em 1979, de *Cenas de abril* e *Correspondência completa* – e em 1980, de *Luvas de pelica* – foi suficiente para que a poesia de Ana Cristina impactasse a produção poética de seus contemporâneos, como também a produzida nos anos seguintes por múltiplos atores. Esse influxo se nota em um livro como *Risco no disco*. Entretanto, Ledusha ignora (ou quase), nesse livro, o jogo de vozes e máscaras que estruturam a poesia da carioca. Ainda que autoirônica e ligada às discussões do feminismo emergente naqueles anos (como Ana C.), a poeta tem atitude muito distinta de Ana Cristina frente à linguagem e à tradição.

Em Ledusha o *take* no ego (“dá um flagra no ego/ dispara”)<sup>125</sup> não coloca em perigo a identidade. É registro de si que almeja, ou quase isso, o documento. Capturar o eu numa imagem não é investir contra ele. Mesmo as inúmeras referências cinematográficas que se espalham na poesia de Ledusha não inoculam nela nenhum tipo de distanciamento rigoroso, de indeterminação discursiva e formal que coloque em dúvida a centralidade do ‘eu’ coeso que se quer expor. Além disso, o registro rápido e rasteiro desconsidera a distância entre texto e realidade, tentando fixar a experiência de modo direto, como se ela não passasse pelo trabalho intelectual e pela imaginação. Ledusha dialoga com a superficialidade existencial e mercadológica dos poetas marginais – tal como proposto, em leitura no calor da hora, por Flora Süssekind –, misturando a elas clara instrução *pop*.

It's only rock'n'roll

Trombamos numa festa  
no embalo falei  
o nosso amor vai ser assim  
mas esqueci no travesseiro como.

<sup>125</sup> Ledusha, 1984, p. 55.

Marquei dancei.<sup>126</sup>

A vontade de espontaneidade expressiva nesse poema não encontra, como contrapeso, o recurso da elipse para frustrar a sua semelhança com um relato ou confissão. Tanto a elipse quanto a menção ostensiva a outros autores foram recursos usados frequentemente por Ana Cristina, usados para colocar poeticamente a impossibilidade da transposição, sem perdas, da experiência do sujeito para o poema, a passagem da realidade para a imagem, “uma vez que entre a coisa em si e sua transposição simbólica não há travessia desobstruída”<sup>127</sup>, como escreve Viviana Bosi. Essa impossibilidade já estava presente, como apontamos anteriormente, na série de doze poemas escritos por Ana Cristina em sua juventude, conhecida como ‘gatográfica’, de clara inspiração baudelairiana, e publicada postumamente em *Inéditos e dispersos* (1985). Nela se destaca, principalmente, “a conturbada tradução da vivência em palavras mimetizada pelos pulos felinos, os quais não se deixam transcrever”<sup>128</sup>, demonstrando a desconfiança da jovem poeta na linguagem como forma de viabilizar a expressão de certas sensações e experiências (“perder em traços a visão contígua/ de coisa que surge aos saltos”).<sup>129</sup> Viviana Bosi observa que: “querer que a palavra tenha substrato real, correspondendo à matéria do mundo, é cancelar a sua qualidade simbólica – coisa que Ana também não deseja. Parece preferir esse lugar escorregadio, discrepante, entre a falta e o excesso”.<sup>130</sup>

Assim, com uma sintaxe entrecortada e uma dicção próxima da poesia do alto modernismo internacional, o primeiro Eliot em destaque, os poemas de Ana Cristina fazem da elipse estratégia central para sua elaboração, e, com os vácuos e interrupções estudadas, frustram a promessa inicial de acesso a um relato ou confissão com a incorporação dos gêneros de escrita pessoal. Mímese da mímese, ainda se poderia acrescentar, dado o afastamento sistemático da referencialidade e o adiamento da revelação, da exposição de uma contraparte do que o texto oferece como chamariz ao leitor.

<sup>126</sup> Ledusha, 2016 [1981], p. 42.

<sup>127</sup> Bosi, 2015, p. 15.

<sup>128</sup> Bosi, 2015, p. 48.

<sup>129</sup> Cesar, 2013, p. 175.

<sup>130</sup> Bosi, 2015, p. 49.



fica bem,

baby

minhas lágrimas, patéticas? dores duran  
                                           escreveu “por causa de você”  
 com o lápis de sobancelha. uso esse vestido  
                                           vaporoso  
 com o mesmo lirismo.  
 caminho como se assobiasse e não reparo  
 no homem que me deseja parado no sinal.

Ainda que menos simples e literal comparado a “It’s only rock’n’roll”, e apesar do interessante “virgular é feminino”, no qual a associação com o intervalo e a separação entre elementos, funções da vírgula numa oração, se dá a contrapelo do elemento erótico (logo fusional) que tradicionalmente define as mulheres e a própria feminilidade – as mulheres interrompem, cortam, desfazem laços e continuidades, é o que a poeta parece querer dizer, em consonância com a ideia de que o feminino na escrita significava uma construção sobretudo formal do texto, uma invenção, como declarava Ana Cristina Cesar –; o poema em questão mescla sensibilidade contemporânea, de inclinação *pop* e simultaneísmos, com certo lirismo mais direto, às vezes bem próximo da dicção amorosa mais facilmente reconhecível pelo leitor iniciado. Algumas imagens chegam a perpetuar os clichês sobre o feminino (delicadeza, vaidade, leveza) como “mulher, pássaro penteando as asas, sempre”. Desse modo, “Cicatriz de Penélope” não avança para a tensão da linguagem poética, nem para os dilemas amorosos e éticos que a personagem mítica indica. Talvez porque recuse a “máscara de artista”, mantendo o rosto ainda à mostra, Ledusha não reelabora – como James Joyce – uma Penélope traidora e inquieta, inusual e misteriosa como Molly Bloom. A sua leitura do feminino, por mais que avance para o encontro do disruptivo e estranho que estão quase sempre em Ana C., para próxima demais do clichê e de certas imagens pré-fabricadas sobre o desejo das mulheres. A máscara pesa e é mais cicatriz do que insígnia.

É preciso lembrar aqui a postura crítica que Ana Cristina assume diante do estereótipo feminino, trabalhando insistentemente com sua desmontagem. O poema “Atrás dos olhos das meninas sérias”, em suas duas versões, mostra o elemento perturbador que a poeta insere para destacar a complexidade do tema, em seu modo de entendê-lo. O título do poema é um verso de “Variações sérias em forma de soneto”, de Manuel Bandeira. A estrofe que constitui uma das versões do poema de Ana Cristina (“Mas poderei dizer-

vos que elas ousam? Ou vão,/ por injunções muito mais sérias, lustrar pecados/ que jamais repousam?”)<sup>131</sup> é também deste poema de Bandeira. Todavia Ana Cristina opera uma mudança mínima em sua incorporação do poema de Bandeira: a substituição do “eles” (de Bandeira) pelo “elas”, o que altera profundamente o sentido das “variações sérias”. “Eles”, no poema de Bandeira, são os olhos do eu, que se pergunta sobre a ousadia em invadir “as paragens tristes de tão sérias” dos olhos das meninas. Em Ana Cristina, o lugar da ousadia está ocupado pelo olhar da mulher, por isso a substituição por “elas”. O estereótipo da mulher como anjo, passiva e pura, é quebrado, assim como se quebrou, conforme examina Maria Lucia de Barros Camargo, a estrutura sonora e rítmica, quando Ana Cristina quebra o decassílabo e interrompe a rima: “O verso é desconstruído, para dar lugar a uma forma limítrofe entre o verso livre e a prosa”<sup>132</sup>, ainda conforme Maria Lucia. A outra versão de “Atrás dos olhos das meninas sérias” é ainda mais exemplar do projeto poético-político da carioca, contestando a tradicional dicotomia mulher angelical x diabólica e pecadora, confrontando ainda modelo masculino (Bandeira) e poesia de mulher, tema perseguido pela poeta em mais de um texto crítico que ela escreveu:

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o primeiro sidecar anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie's Angel rumando a toda para o Lagos, Seven year itch, mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem reboło sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta.<sup>133</sup>

A menina séria retirada de Bandeira avisa que “vai virando um avião”, expressão que, na gíria masculina, designa a mulher atraente, sensual, mas que aqui pode indicar também a chegada da maturidade, o assumimento da condição feminina como condição de autonomia e independência. Este “avião” se estende por várias outras representações: a “cigana”, sexualmente livre, a “separatista protestante” e a “melindrosa basca”, ícones da rebeldia ética e militante das mulheres, referências a dois conflitos nacionais então muito importantes: o separatismo republicano irlandês e a luta nacional dos bascos pela sua independência. O que há em comum entre essas imagens é a transgressão, a ousadia,

<sup>131</sup> Cesar, 2013, p. 93.

<sup>132</sup> Camargo, 2003, p. 191.

<sup>133</sup> Cesar, 2013, p. 94.

o espírito rebelionário estético, político e sentimental. A figura feminina, vista por esse ângulo, atravessa vários dos poemas de Ana Cristina Cesar, sempre jogando com as cristalizações de sentido. Como também é o caso do poema “Enciclopédia”:

Hécate ou Hécata, em gr. Hekaté. Mit. gr.  
Divindade lunar e marinha, de tríplice  
forma (muitas vezes com três cabeças e  
três corpos). Era uma deusa órfica,  
parece que originária da Trácia. Enviava  
aos homens os terrores noturnos, os fantasmas  
e os espectros. Os romanos a veneravam  
como deusa da magia infernal.<sup>134</sup>

A mulher como deusa da magia, assim como as ciganas, as sereias, em outras figuras de sedução que surgem nos poemas de Ana Cristina Cesar, percorre também o poema “Instruções de bordo” (“pedalar sem cócegas sem súcubos”)<sup>135</sup>, como uma imagem com a qual se deve jogar. O questionamento da representação da identidade feminina na poesia de Ana C. se dá no “fora da pauta” (“Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem”).<sup>136</sup> Assim, é pela negociação e conflito entre o masculino e o feminino que se problematiza a identidade no/do texto, o feminino na linguagem como pura ficcionalidade. O feminino surge como artifício e aparência, como “imagem projetada”, como aponta Italo Moriconi. Ou ainda, como ação de colocar e tirar as luvas de pelica.

### 3. 2 Armando Freitas Filho: escrever *sobre* o lugar da dor

“Dois trilhos/ e tem sempre uma mulher batendo/ no mesmo lugar – onde dói – com seu veneno decisivo”<sup>137</sup>: a vida e a obra de Armando Freitas Filho foram marcadas decisivamente pelo encontro com Ana Cristina Cesar e, de modo dramático, pelo seu suicídio. Eram amigos e interlocutores; em muitos sentidos, mantiveram uma relação pessoal e literária.<sup>138</sup> O veneno decisivo, a ausência brusca de Ana Cristina, penetra os livros de Armando a partir de *3x4*, publicado dois anos após o acontecimento trágico.

<sup>134</sup> Cesar, 2013, p. 25.

<sup>135</sup> Cesar, 2013, p. 24.

<sup>136</sup> Cesar, 2013, p. 32.

<sup>137</sup> Freitas Filho, 1988, p. 88.

<sup>138</sup> O poeta inclusive, como todos sabem, é o responsável pela edição póstuma de textos (poéticos e críticos) de Ana Cristina Cesar.

Nesse livro, o salto da poeta, aludido pela imagem do trampolim, desponta em toda a sua inapreensibilidade, como uma incógnita, uma caixa-preta:

Vou gota a gota  
aos poucos  
mas apesar de todo o cálculo  
e de tanta cautela  
acabo não me poupando  
pois estou sempre na ponta do trampolim  
e o tempo aí já não cuida  
de segurar nada – não sabe –  
conter-se nem contar  
o que de fato aconteceu:  
se foi voo, queda ou mergulho.<sup>139</sup>

Se desde *3x4* até *Arremate* (2020) a morte abrupta e violenta da amiga – e consequentemente os afetos que essa perda provocou no poeta – atravessam os textos de Armando Freitas Filho, é em *De cor* (1988) que ele irá “chupar tudo – todo o veneno/ sem ter medo de ser tão sujo”.<sup>140</sup> Um complexo de imagens, lúgubres e lúbricas, são o elo entre o sujeito poético e um outro que foge “por entre os dedos de todos”,<sup>141</sup> objeto ao mesmo tempo de falta e de desejo. A nomeação desse outro com as iniciais “A. C.”, nos títulos dos poemas que abrem as duas partes de *De cor* (“Leituras” e “De ouvido”), não escamoteia que a referência aqui é à Ana Cristina. Contudo, não se pode deixar de notar que o “A. C.” de Armando parece duplicar o que já estava contido na assinatura “Ana C.”, usada pela poeta nas cartas que enviou para algumas de suas amigas.<sup>142</sup> Para Luciana di Leone, “Ana C. [...] chama a atenção para algo que não define nem a escrita nem a pessoa de Ana, mas que é um ‘entre’ a pessoa e o texto”.<sup>143</sup> Assim, a dupla abreviatura em *De cor* desestabiliza uma escrita que poderia ser entendida, inicialmente, como calcada de modo integral na pessoa Ana Cristina.

Um poema como “Cineac”, por exemplo, anuncia que “a biografia é nua/ e se confessa, de cor”; mas ao mesmo tempo mostra que a nudez se passa na tela do cinema, é encenada, portanto. Em um poeta tão afeito aos trocadilhos, paronomásias e jogos de palavras como Armando, não seria um despropósito supor que em “Cineac” está contida

<sup>139</sup> Freitas Filho, 2003, p. 375-376.

<sup>140</sup> Freitas Filho, 1985, p. 54.

<sup>141</sup> Freitas Filho, 1985, p. 22.

<sup>142</sup> Por efeito da publicação de parte de sua epistolografia, em 1999, cujo título é precisamente *Ana C.* torna-se também frequente o uso dessa assinatura nos textos críticos sobre a poeta.

<sup>143</sup> Di Leone, 2008, p. 25.

tanto a menção ao Cineac Trianon, inaugurado em dezembro de 1938, no Centro do Rio de Janeiro, e que na década de 1960 exibiu filmes eróticos (“voo em cima do que ainda morde/ e não dorme – lúbrico –/ tão veludo e sua pouca luz”), como ao inventado “Cine AC”, construído pelo poema, no qual se exibem as imagens e o silêncio (“e até o silêncio que se revela/ em qualquer foto/ insiste e se declama/ mas não alcança mais nada”) da personagem A.C. – a mesma dos poemas “Depois de A. C” e “AC.”.<sup>144</sup> As imagens dos filmes exibidos no cinema AC são velozes, difícil apreendê-las por completo, pois estão encapsuladas: “por sua causa, todo ponto é final/ e nem saltando/ com uma escrita automática na mão/ consigo atingir os sentidos que fogem:/ apenas capto e pego, por baixo/ cápsulas e letras mortas/ mas não o disparo/ a velocidade despida, o adeus fora do ar”.<sup>145</sup> Esses versos concentram o cerne do livro, uma vez que para se tentar atingir “a velocidade despida” é preciso buscar um fluxo veloz de imagens, *modus operandi* de muitos dos poemas.

“Percuciente no imediato vertical”<sup>146</sup>, os versos estreitos e as estrofes alongadas (a maioria dos textos tem um único bloco) corporificam a “verticalidade iminente” de que tratam, como assinala José Miguel Wisnik, e se ajustam bem à grafia do “precipício da mulher final”<sup>147</sup> – e fatal.<sup>148</sup> Diante de tantas imagens lancinantes, mistura de impotência perante a tragédia (“não posso te agarrar daqui”<sup>149</sup>), de imobilidade (“sou um ser telefônico sem aceleração”<sup>150</sup>) em contraposição a esta mulher “como que um exército/ toda pernas/ e mais isto que atropela/ [...] um carro-cavalo-grito”<sup>151</sup>, como sobreviver sem ser tragado? Se esse outro e seu ato decisivo não param de ocupar “todos os sentidos”<sup>152</sup>, parece que o sujeito poético não encontra outra possibilidade que não “rasgar isso tudo: vozes escritas, vídeos, cinemas/ se não sua vida selvagem/ entra por dentro da minha/ na veia”.<sup>153</sup> Antes, porém, é inevitável cumprir o luto fechado:

<sup>144</sup> Além disso, a temporalidade estabelecida pelo título do poema “Depois de A.C.”, como aponta João Camillo Penna, joga “com o acontecimento epifânico do nascimento de Cristo, aqui transformado em morte, e reduzido ao intervalo entre depois/antes, entre a morte e a morte, que o poema conta sem contar”. Acontecimento fundacional, marcante de uma experiência inesquecível.

<sup>145</sup> Freitas Filho, 1988, p. 67.

<sup>146</sup> Bosi, 2011, p. 118.

<sup>147</sup> Freitas Filho, 1988, p. 25.

<sup>148</sup> “mas uma mulher é feita/ por sete gatos/ um perfume inesperado/ no contra-ataque/ doce/ mas tão cru/ que só pode ser fatal/ ou faca” (Freitas Filho, 1988, p. 69).

<sup>149</sup> Freitas Filho, 1988, p. 70.

<sup>150</sup> *idem*, p. 71.

<sup>151</sup> Freitas Filho, 1988, p. 23.

<sup>152</sup> *idem*, 1988, p. 51.

<sup>153</sup> Freitas Filho, 1988, p. 66.

Depois de A. C.

Sua morte  
 é o recreio desta.  
 Ao virar uma piscina  
 pelo avesso, até o fim  
 como uma luva  
 para sentir, ouvir e tocar  
 o último concerto  
 de um azulejo solo  
 com os olhos secos  
 e as mãos nuas  
 sem água sequer para lavar  
 o chão de sangue pisado  
 o mármore do deserto  
 muito longe da natureza  
 como também este gosto  
 de versos-ferro  
 forte, na boca  
 e lembranças de música  
 alheia e casual  
 feita com latas e precipitação.  
 O que ficou  
 foi pedra sobre pedra  
 significando nada  
 pois o mar e as lágrimas  
 estão a mil milhas daqui  
 e o palácio do telefone  
 de luto fechado.  
 De lá, de onde você me ligava  
 deste lugar ladrilhado  
 por um só ladrilho  
 sobraram  
 suas mãos cruzadas com muito luxo  
 beijos na boca do infinito  
 e a solitária luz de um anel.

A morte de outrem dispara a consciência no sujeito poético da própria finitude, e para a constatação acre de que entre uma morte e outra existe tão-somente um hiato, dois versos curtos, num tom grave – funcionando de modo semelhante a uma máxima em que frases curtas são capazes de exprimir elucubrações penetrantes –, são o bastante. Em seguida, dezoito versos, com um único ponto final, operam sobreposições de imagens. A primeira delas é a de uma piscina<sup>154</sup> virada pelo avesso, imagem que carrega o perigo do vazio, mas também o aviso de que a “água domesticada” da piscina não poderá ser encontrada neste poema. A ameaça do que escoar sem contenção assemelha-se ao descomedimento (ou a ilusão dele) da água do mar: “Lá embaixo não havia/ ilusão

<sup>154</sup> Esta imagem pode ser um eco, quem sabe, do filme *Eu sei que vou te amar* (1986), de Arnaldo Jabor, no qual dois amantes veem esvair-se o seu relacionamento em diálogos tensos dentro de uma piscina esvaziada.

de água descomedida de mar/ nem domesticada de piscina”, lemos em *Arremate*.<sup>155</sup> Estamos longe de uma representação aprazível e acolhedora para a água na paisagem desértica tramada em *De cor*. Tanto a água da piscina pelo avesso como “o mar é para quem quer se matar”.<sup>156</sup> Nessa “natureza/ cheia de instantes-luz/ que queimam/ até o íntimo – amarga”, os “olhos [estão] secos”, e não há água “sequer para lavar/ o chão de sangue pisado”.

A comparação da piscina vazia com uma “luva/ para sentir, ouvir e tocar/ o último concerto” apoia-se na ideia de uma luva sem as mãos – como o décimo verso confirma. Ainda se compara essa piscina pelo avesso com “este gosto de versos-ferro/ forte, na boca”, remissão tanto à obra (lacunar e resistente) de Ana Cristina quanto à resolução precipitada, de improviso (“feita com latas e precipitação”), e fatal, do mergulho, do lançar-se, que, por sua vez, provoca o gosto metálico na boca como consequência da ruína instaurada pelo ato (“o que ficou/ foi pedra sobre pedra/ significando nada”). Com a inversão da tópica cristã, o poema parece sinalizar que apesar da destruição física, permaneceram algumas coisas, mas essas perderam o sentido depois da “sua morte”, – depois de A.C. – para a vida daquele que sobreviveu à perda. Nos versos finais, a ligação localizada no passado (“De lá, de onde você me ligava”), origina-se de um lugar do qual agora sobraram, parece que exclusivamente, “suas mãos cruzadas com muito luxo/ beijos na boca do infinito/ e a solitária luz de um anel”.

Se em “Depois de A. C.”, não obstante algumas comparações engenhosas para aludir à morte de Ana Cristina, o salto da poeta avulta como objeto inequívoco a que se faz referência, a ponto de se inscrever ali de modo pragmático (“o chão de sangue pisado”), em outros poemas de *De cor* a presença de Ana Cristina ocorre de modo mais enviesado. Em “Vitrola”, por exemplo, parece que a audição de uma canção reproduzida no aparelho elétrico que dá título ao poema desperta no sujeito poético lembranças de outrem que realizava “confissões para nenhum olvido”:

#### Vitrola

Atrás das persianas  
Uma corda esticada cheia de nós:  
isto é todo um corpo.  
Lagarto

<sup>155</sup> Freitas Filho, 2020, p. 197.

<sup>156</sup> Freitas Filho, 1988, p. 26.

o sol cai no estampado  
 – listas superpostas no sofá –  
 lento  
 cortado e modulado  
 em vários níveis.  
 A distância são montanhas  
 e não disponho de cartazes à mão.  
 O que segue é murmurado e só.  
 Confissões para nenhum olvido  
 música de arpões, chintz  
 unhas vermelho-vivo, batom granada  
 e gargantas-fera.  
 Não tenho coração  
 posso parar teu sangue  
 te matar com um grito  
 ou com a vida rasgada da voz  
 de Lady Day ou Die.

A passagem do sol através das persianas – cujas tiras de metal são apresentadas como lâminas, isto é, matéria cortante e ameaçadora – projeta listras no sofá, que ao sujeito poético lembram o corpo de um lagarto, possivelmente pela semelhança entre as listras e o corpo anelado do réptil. Misturam-se o visual e o vocal, pois o “lento/ cortado e modulado/ em vários níveis” pode funcionar tanto para a imagem que se percebe no sofá como para o modo de se interpretar a canção<sup>157</sup> escutada na vitrola. O verso seguinte, “A distância são montanhas/ e não disponho de cartazes à mão”, acrescenta nova camada ao poema, uma vez que manifesta a dificuldade da comunicação, isto é, distância difícil de transpor, e a falta de meios para realizar algo, o que talvez pudesse ser entendido como a impotência em comunicar socialmente o afastamento desse outro, elaborar em linguagem a ausência e o silêncio sentidos, distante o sujeito com quem se formava um nós (“uma corda esticada cheia de nós”).<sup>158</sup>

Após o reconhecimento da falta de meios necessários para essa exposição, “o que segue é murmurado e só”, porque transmitido em voz muito baixa, audível apenas para o receptor ou por alguém que esteja muito próximo a ele. Esse verso parece se referir menos à canção “Ill Wind”, interpretada por Billie Holiday (e citada em uma das versões de “Vitrola”), do que à memória de conversas íntimas entre um eu e um outro, cujo aparecimento sobrevém nos últimos versos do poema (“teu sangue”, “te matar”). O

<sup>157</sup> Na modificação que Armando faz desse poema acrescenta a referência musical “Ill wind”.

<sup>158</sup> Ou ainda em um poema posterior, “O caso Ana C.”, do livro *Rol*: “quando não sei se fui eu quem não foi/ ou se foi ela quem não ficou, ou se fomos/ nós desamarrados de nós mesmos” (Freitas Filho, 2016, p. 106).

aspecto íntimo, ou mesmo privado, é reforçado em “confissões para nenhum olvido”, num interessante jogo que explora as diferenças entre som e sentido, entre escutar e esquecer. Levando-se em conta apenas o som da palavra “olvido”, o sentido seria o de confissões para ninguém. Mas a grafia do termo impõe sentido distinto: o de confissões impossíveis de serem esquecidas. Que confissões seriam essas? Não parece fazer muito sentido acreditar que as confissões referem-se à canção. Uma conversa pelo telefone, talvez? – como ocorre em outro poema, “Num pedaço de papel”, em que se cruzam a música, a tragédia e o telefone: “foi como se gritasse/ uma música, um tom só/ curto/ de um nu espatifado/ que passou a vida/ dependurado nos telefones:/ foi fulminante”.<sup>159</sup>

Ou ainda, ampliando um pouco mais a leitura de “confissões para nenhum olvido”, talvez pudéssemos enxergar aqui uma remissão à obra de Ana Cristina, a qual se vinculou, por alguns anos, o termo ‘confessional’, em razão da apreciação de críticos que se mantinham alheios ao projeto poético da escritora. Contudo, Flora Süssekind, ainda em 1985<sup>160</sup>, destoando de boa parte dos textos que circulavam na imprensa sobre Ana Cristina, já chamava a atenção para o fato de que não havia “nada mais afastado de Ana Cristina do que o desejo autoexpressivo de Ledusha ou Chacal”<sup>161</sup>, portanto, “não [havia] pactos biográficos ou geracionais”.<sup>162</sup> Logo, o texto de Flora rechaçava uma compreensão da poesia de Ana Cristina pautada simplesmente na biografia da poeta ou numa ideia de confessionalismo ingênuo. Desse modo, em “confissões para nenhum olvido” joga-se ironicamente com “confissões”, na medida em que essas confissões se fazem para ninguém (*ouvido*), por não serem realmente confissões, mas poemas – construções provocativas para nenhum *olvido* (esquecimento). Feitas contra o esquecimento, na verdade.

Em “Música de arpões, chintz” recupera-se a mistura vocal/visual: o som que fiska, que atravessa o ouvinte, e o tecido estampado do sofá, vistoso e colorido. O olhar continua sendo atraído, agora pelas imagens do provocante corpo feminino (“unhas vermelho vivo, batom granada”), que amalgamam sensualidade e perigo na dualidade do termo “granada”, pedra preciosa de cor vermelho-escuro – reforço cromático que insiste na cor vermelha presente na unha –, e “granada” como projétil explosivo, incendiário. “Não

<sup>159</sup> Freitas Filho, 1988, p. 25.

<sup>160</sup> Ao lado do texto de Flora, numa leitura que abandonava a prática de associar de maneira transparente os poemas à vida de sua autora, deve-se colocar o célebre texto de Silviano Santiago, “Singular e anônimo”, publicado em 1984.

<sup>161</sup> Süssekind, 2004, p. 132

<sup>162</sup> *idem*, p. 130.

tenho coração” e “posso parar teu sangue/ te matar com um grito”, não deixam de dar continuidade à proeminência que o vermelho tem nesse poema, apontando ainda para um movimento no qual se desenha perversidade e fragilidade. A potência mortífera manifesta no grito existe também na “vida rasgada da voz”, a vida que está contida na voz de “Lady Day ou Die”, figura que gira entre o solar e o sombrio, como revela a paronomásia. A indistinção sonora entre o prenome da realeza (àquela altura) e a morte só vem acrescentar ambiguidade a esse amálgama de sedução e violência que se dá no corpo ondeante, sonoramente esculpido, do poema cuja linguagem se enche de tensão. Interessa aqui destacar a semelhança entre a “vida rasgada da voz” e a “sua voz sem cara é a vida”,<sup>163</sup> do poema “Mulher”. Se nesse poema a “sua voz” (apesar de o verso expressar o contrário), dispõe de um rosto reconhecível, o da poeta carioca, como a recorrente referência ao salto deixa claro<sup>164</sup>, não seria de se estranhar a presença (imprecisa, nesse caso) dela em “Vitrola” a partir do mesmo recurso: a menção à voz, modo pelo qual muitos dos poemas de *De cor* se endereçam à Ana Cristina. Do coração a fala emerge e se endereça, mesmo que não possa mais atingir seu alvo. O arco é notável: a confissão é agora impossível, resta apenas rodear, com a voz e a palavra escrita, o telefonema interrompido, a ligação cortada e sem resposta do outro lado. Observemos, por exemplo, “Sem endereço” (“Aqui não há nada cadáver: somente sua voz sozinha/ e gravada – em off/ que faz com que qualquer coisa/ das que foram suas/ ganhe corpo, sopro, gravura/ enquanto escutamos/ o repetido ataque de sua voz”)<sup>165</sup>, “Num pedaço de papel” (“Agora é jogar um pano/ (para não ouvir mais)/ em cima desta voz caída/ como se faz com um atropelado”)<sup>166</sup>, “Em forma de telefone” (“Isto não é uma gravação./ Sua voz é o véu/ que as odaliscas usam/ para velar o rosto”)<sup>167</sup> e “Para um verão” (“Nua, de pentelhos, seu modelo é único/ e sua voz te despe/ como uma luva, lenta:”).<sup>168</sup>

Por que a voz é tantas vezes registrada, perseguida, metaforizada, ou dizendo de outra forma, por que ganha tanto espaço nesse livro? É conhecida a informação de que Armando Freitas Filho conversou com Ana Cristina um pouco antes do momento final da poeta. Sabe-se ainda que foi por telefone –, as conversas ocorriam com frequência

<sup>163</sup> Freitas Filho, 1988, p. 70.

<sup>164</sup> “Espatifados/ no piso de azulejos”, “não salte do telefone áspero/ para este chão em falso”, “sem, no mínimo, um trampolim/ para servir de pausa e intenção” (Freitas Filho, 1988, p. 70).

<sup>165</sup> Freitas Filho, 1988, p. 24.

<sup>166</sup> *idem*, p. 25.

<sup>167</sup> Freitas Filho, 1988, p. 71.

<sup>168</sup> Freitas Filho, 1988, p. 75.

através desse canal (a “voz de fora – entra/ por este canal”).<sup>169</sup> Não é à toa o fato de que é no telefone que a voz do sujeito poético mistura-se com a outra voz (de fora), como se lê em “Telefone público”: “Minha voz sobre a sua/ a toda velocidade. Não!/ Espelhar somente a pele/ é pouco”.<sup>170</sup> Nesse verso, a voz parece ganhar tangibilidade, ao mesmo tempo em que sobressai seu aspecto erótico, pois assim como se coloca um corpo sobre outro, o mesmo se faz com a voz. Mas para o eu que fala no poema a sobreposição ainda é pouco, ele deseja “o que vem de dentro/ do silêncio/ o que mistura carne/ alma, alfabeto e hálito”.<sup>171</sup> Anseio impossível, uma vez que se tem consciência de que “não te encontrarei mais/ no dia a dia”.<sup>172</sup> E uma vez que a “voz de fora” sobrevém por meio do telefone, não há outra saída a não ser realizar uma operação (retirar o telefone do gancho, numa tentativa de enganar a si mesmo) para tentar amenizar a angústia que a ausência de diálogo representa (“só estátuas vazias, formol/ silêncios forçados por algodão”):

#### Operação

##### Tiro

do gancho para não doer.  
Se não a vida vem em rush  
e voz de fora – entra  
por este canal, e vai  
direta até o término.

Visto um outro ou dispo-me  
entupo tudo com borracha  
e rolha – fecho os buracos  
os olhos do sol  
e no escuro obturo  
os furos que sobraram  
com cortina e narcótico.

Vou agora para o fundo.  
Lá fora é a guerra.  
Me atiro em pedaços no sonho:  
com uma cara de primeira fila  
como uma pedra.  
Estou a um dia-luz de todos.

Nada existe no êxtase:  
só estátuas vazias, formol  
silêncios forçados por algodão.

<sup>169</sup> *idem*, p. 90.

<sup>170</sup> Freitas Filho, 1988, p. 88.

<sup>171</sup> *idem*, p. 88.

<sup>172</sup> Freitas Filho, 1988, p. 88.

O sangue ainda não se agarra  
 não cicatrizo em lugar nenhum  
 e o telefone telepático  
 continua tocando sem parar.

Por um lado a palavra “operação”, nesse poema, tem a acepção de ação ou manobra militar (“Lá fora é a guerra”, sinalizada ainda pelo isolamento da palavra “tiro” no primeiro verso). Na operação do poema, o combate é contra o telefone e contra a memória, em certo sentido, porque “a voz de fora” pode levar à dissolução do sujeito (“vai/ direta até o término”). O leitor de *De cor* sabe que nesse livro ‘telefone’ é uma palavra tão recorrente que sua enumeração seria tediosa. Mas cumpre chamar a atenção para uma entre as muitas aparições dessa palavra, a que ocorre no poema “Ravel”, pois nele a relação entre telefone e guerra é desdobrada, ao ponto de telefone e guerrilheiro serem indistinguíveis: “Todo telefone é terrível – negro/ guerrilheiro, à escuta na sala/ disfarçado ao lado do sofá/ à espera, no gancho/ sempre na véspera/ com o grampo da granada/ já nos dentes”.<sup>173</sup> Somente é possível combater o aspecto terrificante do telefone ocupando-o (“A única saída é ocupá-lo/ para que não estoure”). Podemos dizer que, voltando ao poema “Operação”, tirar o telefone do gancho é uma maneira de ocupá-lo. A outra seria falar sem parar, ligando através dele ininterruptamente.

Por outro lado misturam-se no termo “operação” o significado de cirurgia, corte para reparar ou remover a região afetada do corpo (“O sangue ainda não se agarra/ não cicatrizo em nenhum lugar”) e ação ou conjunto de ações visando alcançar determinado resultado, o de alienar-se (“visto um outro ou dispo-me”), ocupando um lugar o mais hermético possível (“entupo tudo com borracha/ e rolha – fecho os buracos”). A vedação do espaço, “[d]os furos que sobraram”, resolve-se com “cortina e narcótico”, numa busca por realizar outra operação: um corte, um rompimento, uma separação com essa “voz de fora”. Porém, enquanto fechar os furos do ambiente se mostra uma ação que não gera dificuldades, estancar a ferida é algo bem mais difícil (“o sangue ainda não se agarra/ não cicatrizo em lugar nenhum”). E como o sujeito conseguiria fechar as feridas se “o telefone telepático/ continua tocando sem parar”? Aquele mesmo telefone de “De profundis”, que “toca sem parar/ no chão do cemitério/ entre túmulos e estátuas trêmulas/ abaladas pelo vento”.<sup>174</sup> Ele toca assim porque toca no passado, isto é, no presente sempre renovado da memória, como um fantasma, retornante. *De cor*, assim,

<sup>173</sup> Freitas Filho, 1988, p. 38.

<sup>174</sup> Freitas Filho, 1988, p. 59.

quer ser espaço de lembrança e de tudo o que ficou no coração (“o que se sabe pelo coração”, como diria, em outro contexto, Jacques Derrida), mas quer ser também espaço de expulsão, energia pronta para o esquecimento, interrupção do fluxo de lembranças que o cabo do telefone (as veias do coração) não se cansa de enviar sem cessar.

Vemos, pois, que os três poemas de Armando Freitas Filho extraídos de *De cor* compartilham um modo similar de se voltar para Ana Cristina Cesar, partem de uma proximidade com esse outro, amado e ausente, a quem se endereçam. O acontecimento-morte, a queda do corpo no espaço, o signo do fim, do último momento são a marca do livro em questão. O que fica da leitura desses poemas é a experiência da “repetição em série do acontecimento traumático”<sup>175</sup>, que “único imita o procedimento da variação do ponto de vista, ou o estilhaçamento da lente. Quem não pode contar uma vez, conta muitas vezes”<sup>176</sup>, como escreveu João Camillo Pena. Desse modo, Ana Cristina Cesar é objeto de um luto profundo em *De cor*, tanto que é preciso tentar se apartar dele, apesar de isso se mostrar tarefa incerta (“Agora, com os freios no fim/ só a dor pode parar o amor”).<sup>177</sup> Mas se apartar dessa ausência significar também continuar escrevendo *sobre* ela, a poeta.

### 3.3 Sebastião Uchoa Leite: escrever *sobre* o silêncio

Sebastião Uchoa Leite, poeta de outra geração e de diálogo o mais das vezes crispado com a poesia carioca produzida nos anos 1970 pela assim chamada “Geração Mimeógrafo”, procurou ler e dialogar com inteligência com a obra de Ana Cristina Cesar. Talvez sentisse em relação a ela um tipo qualquer de afinidade entre desconfiados. Apesar das muitas diferenças que os separam, Sebastião talvez tenha localizado na poeta de *Luvas de pelica* a vocação teórica, o gosto pela contínua encenação de si, o fascínio pelas formas da incerteza que marcam a sua obra poética, e que também habitam o coração da obra veloz e vertiginosa que Ana C. deixou atrás de si. Mas o reconhecimento, pelo poeta, das semelhanças de seu trabalho com a obra de

---

<sup>175</sup> Camillo Penna, 2003, p. 111.

<sup>176</sup> Camillo Penna, 2003, p. 111.

<sup>177</sup> Freitas Filho, 1988, p. 86.

Ana Cristina passava pela explicitação das suas diferenças. Nas palavras de Sebastião: “é a simetria pela inversão”.<sup>178</sup>

Com esse gesto de reconhecimento e aproximação, Sebastião Uchoa Leite tentou escapar das amarras e convenções apressadas de leitura da obra de Ana C., leituras feitas sob o impacto de sua desapareição súbita, e que se acumulavam aos montes nos anos seguintes à sua morte trágica. Com o complexo poema “Duas visitas”, incluído em *Cortes/toques*, de 1988, Sebastião retomava o diálogo em surdina que manteve com a obra de Ana Cristina trazendo à tona o que ele considerava ser, para além da dimensão biográfica da trajetória da poeta, preocupações que dizem respeito aos “conflitos que ela [Ana C.] teve e resolveu de forma poética”.<sup>179</sup> Sobre Ana Cristina, ele diz: “Ela fazia também muitas citações, era muito metapoética em certo sentido, era uma pessoa que lia muitas coisas, e que recuperou isso através da poesia dela”.<sup>180</sup> Sebastião apontava ainda que “eu acho que eles [Ana Cristina e Francisco Alvim] desenvolveram uma preocupação mais próxima da crítica da linguagem que cabe também dentro das minhas indagações”<sup>181</sup>, ressaltando o significante fundamental que interessa na leitura do legado de Ana C., a dimensão de estranhamento e reflexão que ela impunha à linguagem, desligando-se completamente de qualquer leitura transparente que procurasse localizar na sua poesia ressonâncias biográficas imediatas, pura confissão pessoal feita da exposição crua da intimidade. O caráter da crítica à linguagem que o poeta pernambucano notava em Ana C. lançava luz sobre o aspecto construtivo de seu trabalho, perspectiva contrária à leitura dominante que se fez da geração a que pertenceu a poeta, leitura feita, em alguma medida, por alguns dos próprios protagonistas dessa geração, que reivindicavam a experiência e a escrita imediata do poema contra a opacidade e o desvio de uma elaboração crítica mais demorada da linguagem e da representação.

Entretanto, ainda que tivesse percebido cedo o lugar esquivo que Ana Cristina ocupava naquele momento, inserida – como que tragada violentamente para dentro dela – tanto no contexto da poesia carioca de fins da década de setenta quanto dos impulsos mercadológicos e *pop* que vinham das transformações do mercado editorial brasileiro,

<sup>178</sup> Leite, 2014, p. 196.

<sup>179</sup> Fala do poeta pernambucano radicado no Rio de Janeiro, quando se refere ao seu interesse por Ana C. na entrevista que concedeu à Flora Süssekind, Beatriz Bracher e João Guilherme Quental (Leite, 2014, p. 231).

<sup>180</sup> Leite, 2014, p. 231.

<sup>181</sup> *ibidem*.

que tinham feito de *A teus pés* (1982) um fenômeno cultural avassalador e até certo ponto surpreendente, Sebastião não seguiu incólume a “uma comoção muito natural”<sup>182</sup> com a morte de Ana Cristina, o que aparece em “Duas visitas”, poema de memória e luto. Apesar de haver diferenças na maneira da memória e do luto se manifestarem nesse poema, como veremos adiante, se comparado aos de Armando Freitas Filho citados acima, o que predomina nele ainda são os encontros (sobretudo o último, a segunda visita que compõe à segunda estrofe) dos dois poetas, e a meditação melancólica das semelhanças e das diferenças que os aproximavam e separavam.

#### Duas visitas

Fui visitá-la  
com meu black book  
(minha real Penélope era Drácula).  
Mostrou-me o *lay out* do seu.  
“Engraçado” eu disse “os seus  
em cima e os meus embaixo:  
é a simetria pela inversão”.  
Telefonou:  
“Gostei muito  
do seu lúgubre livrinho preto”.

Cinco anos depois  
foi a vez de ela me visitar.  
Enquanto fiz um café  
ficou de pé  
olhando o canal e o mar  
em silêncio.  
Isso foi um ano antes do salto.

Depois de ler o poema, talvez seja preciso recordar: à primeira vista, a poética de Sebastião Uchoa Leite pode parecer muito diferente, talvez até irredutivelmente diferente, daquela que caracteriza, de modo mais ostensivo, a obra de Ana Cristina. A contenção cuidadosa dos versos, a tendência à economia verbal e a restrição à livre expansão da metáfora são apenas alguns dos aspectos que, a princípio, interpõem-se entre os autores e dificultam exercícios de aproximação crítica. Ana C. atravessa os gêneros, repete e acumula imagens, convoca o leitor para dentro do texto ao transgredir continuamente os limites da escrita por meio de procedimentos exaustivos de endereçamento e performatização do texto. Mas recorde-se a sugestão crítica de

---

<sup>182</sup> Leite, 2014, p. 230.

Sebastião, fixada num verso sintético, construído muito habilmente: “é a simetria pela inversão”.

A similitude contraditória e a afinidade não aparente começam a ser apresentadas pela justaposição que está no título do poema e em toda a sua estrutura, assentada na recordação e na análise comparativa. Em primeiro lugar, a proximidade pela inversão está na disposição gráfica dos livros de ambos os poetas, livros quase artesanais e de fatura experimental: a dimensão composicional de *Antilogia*, o black book de Sebastião, (“lúgubre livrinho preto”), aponta para baixo, para o chão: o livro foi impresso na horizontal, suas páginas se abrem como a tampa de um caixão (onde dorme Drácula, “a sua real Penélope”), a mancha gráfica assenta os poemas ao rés da página. Já em *Cenas de abril* lê-se na vertical, os poemas ao alto (de acordo, quem sabe, com a sugestão primaveril, ainda que fora de contexto, que o título sugere), como os livros convencionais, embora guarde, em contraste com a feição lúgubre de *Antilogia*, os tons claros e as marcas caligráficas, índices de uma escrita sobretudo corporal e urgente da autora, atada à intensidade do presente.

Ainda que no último verso da segunda estrofe de “Duas visitas” o salto seja o marco determinante para situar a data em que ocorrem os encontros, o poema esvazia qualquer possibilidade de uma explicação biográfica muito clara para o suicídio, e mesmo para a datação precisa dos encontros – que supomos, pelas pistas deixadas no poema, terem ocorrido em torno aos livros publicados no mesmo ano de 1979. Os escritores se conheciam, é certo, e tiveram contato entre si pela presença de uma figura em comum, o crítico Luiz Costa Lima – nesse momento professor da PUC-Rio e interlocutor, ainda que com bastante desconfiança, de Ana C. e alguns dos seus parceiros intelectuais e de geração. No entanto, dessa rede de referências rastreável e clara, algo é transtornado. A memória e o luto embaralham tudo. A precisão elíptica do poema, marca da poesia de Sebastião Uchoa Leite, se vê paralisada pelas contas (e referências) incertas espalhadas pelos versos, de cuja certeza o leitor não pode mais compartilhar. E se o olhar meio perdido, direcionado para o mar, da interlocutora da voz poética carrega certa melancolia, podendo mesmo ser percebido como uma espécie de antecipação premonitória do ato suicida, as imagens secas e diretas do poema, seus versos mínimos, não oferecem, no entanto, nenhuma explicação para ele, ou sequer para a eventual tristeza da poeta. O olhar perdido no horizonte contempla a paisagem e convida à contemplação, mas não avança para além disso. O poema não afirma nada. Mesmo que

em “Duas visitas” haja o registro desse olhar melancólico de Ana C., não se pode confundi-lo com uma busca em descrever Ana Cristina como uma pessoa melancólica ou triste, já que o poeta se abstém, no regime contido da escrita do poema, de qualquer comentário interpretativo. Mesmo de qualquer lamento. O texto procura fixar e evocar o instante, e logo a seguir o intervalo entre eles: numa visita entre um café e outro, o poeta pernambucano observa naquele instante o olhar absorto de sua interlocutora. Todo o silêncio e todo o mistério dessa cena atravessam o poema e emprestam a ele sua condição lacunar, reflexiva e sem explicações.

Embora o poema se mostre como um quebra-cabeça, evitando entregar de maneira inequívoca tanto o diálogo – uma vez que são apresentadas apenas duas falas curtas de ambos os interlocutores na primeira estrofe, restando apenas o silêncio na segunda com a supressão das aspas marcando o diálogo dos personagens – quanto outras informações sobre as visitas, além daquelas sobre o café que o enunciador fez para a visitante e do olhar que ela direciona ao mar; ainda assim não se pode deixar de situar “Duas visitas” na perspectiva dos anos 1980<sup>183</sup>, no que se refere à forma como Ana Cristina Cesar comparece em boa parte dos poemas que a ela aludem<sup>184</sup>, pois apesar das preocupações poéticas que o poema em foco manifesta, aqui ainda temos um modo de *escrever sobre* Ana C. Sebastião participa, com a singularidade de sua voz e de seu modo de observar a linguagem e o real, desse concerto de vozes que procurou recordar Ana C. e fazer o seu luto público, luto sobretudo literário.

---

<sup>183</sup> Significativamente este poema foi publicado em 1988, mesmo ano da publicação de *De cor*.

<sup>184</sup> Exceção é o poema “Das duas uma” (*Poemas*, 1987) de Angela Melim, dedicado a Ana Cristina Cesar, e no qual Melim estabelece diálogo íntimo com a poética de Ana Cristina.

#### 4. RETROCEDER PARA AVANÇAR: BREVE PERCURSO PELA POESIA BRASILEIRA PÓS ANOS 1970

Se antes vimos que a presença de Ana Cristina Cesar na poesia da década de 1980 ocorreu a partir de sua aparição fantasmagórica – em boa parte da poesia que fez alusão a poeta –, para que cheguemos ao modo da reproposição da poesia da carioca no nosso presente – “território aberto e ainda não de todo cartografado”<sup>185</sup> –, realizada nos poemas de Carlito Azevedo, Marcos Siscar e Marília Garcia, antes é preciso voltarmos às questões da poesia no Brasil nas últimas décadas, uma vez que vários estratos de tempo sobrevivem no que chamamos *contemporâneo*. Nesse sentido, “o discurso sobre o contemporâneo envolve, portanto, pelo menos uma história. Ele recorta, direta ou indiretamente, os eventos significativos do passado, elege seus interlocutores, próximos ou oponentes; estes o auxiliam a dar forma ao discurso na direção de determinadas perspectivas do pensamento”<sup>186</sup>, como assinala Marcos Siscar.

Os anos 1970, período que nos interessa, representaram um “momento seminal para a experiência contemporânea”<sup>187</sup>, de acordo com Viviana Bosi, pois ali foram colocadas com radicalidade interrogações sobre a transformação da arte.<sup>188</sup> Bosi salienta que é preciso examinar essa década como um momento que antecipa algumas das questões poéticas com as quais ainda se lida no presente. Para tanto se deve examinar esse período sem se limitar apenas à compreensão de sua produção poética como o registro do recém-vivido. O diálogo ambíguo, por exemplo, da geração dos anos 1990 com a Poesia Marginal parece ainda não ter sido devidamente avaliado, como aponta Solange Fiuza.<sup>189</sup> Tampouco “a assimilação, em novos termos, das possibilidades expressivas dos marginais”.<sup>190</sup> Lembremo-nos, por exemplo, nesse sentido, de “Na noite física” de Carlito Azevedo, “desentranhado de um poema de Charles Peixoto”, que integra *Sob a noite física* (1996).

<sup>185</sup> Ementa do minicurso “Os fundamentos do contemporâneo: a poesia brasileira dos anos 1990”, ministrado pelo professor Gustavo Silveira Ribeiro entre os meses de novembro e dezembro de 2020, online.

<sup>186</sup> Siscar, 2010, p. 198.

<sup>187</sup> Bosi, 2011, p. 233.

<sup>188</sup> Bosi, 2011.

<sup>189</sup> Fiuza, 2022, p. 156.

<sup>190</sup> Ribeiro, 2020.

As afirmações anteriores adquirem ainda mais sentido quando se pensa, sobretudo, numa obra como a de Ana Cristina Cesar, que desponta de modo controverso na paisagem poética dita marginal. O tensionamento absoluto da experiência e da ficcionalização, o refinamento da tradição, a impureza poética numa incorporação de formas não poéticas ou contraculturais, a tentativa de trazer para o rés do chão a cultura erudita por meio de uma voz poética instável<sup>191</sup> são dispositivos não de todo estranhos aos leitores iniciados de poesia contemporânea. Esses dispositivos permitem que a obra de Ana C. seja desloca do grosso da produção marginal de sua geração.

A majoritária produção dos poetas dos anos 1970, como se sabe, pretendia reagir com rebeldia e irreverência ao autoritarismo da ditadura militar, instituída em 1964, criando modos outros de produção e consumo de poesia, além de também reintroduzir, no panorama da arte e da literatura, o corpo como elemento criativo e ponto de destinação da experiência estética – questão a fim com muitas das propostas das neovanguardas em voga naqueles dias. Boa parte dos assim chamados poetas marginais retomaram a piada, a poesia-minuto, o coloquialismo, o humor, a espontaneidade, principais práticas de certo impulso inicial modernista, como forma de antagonismo cultural. Acrescentaram a esses elementos o entusiasmo pelo confessional, buscando capturar o presente a partir da experiência individual por meio do retorno do sujeito, numa tentativa de transpor para a poesia o cotidiano banal e o horizonte político sufocante. Além disso, a ressubjetivação da linguagem da poesia (resgatando simultaneamente o corpo e o prazer para dar novo *status* ao eu) era uma maneira de se colocar contra o intelectualismo, o formalismo e a suposta despersonalização das poéticas construtivistas dominantes, explicitadas mais amplamente por João Cabral de Melo Neto e pela atuação do grupo ligado à Poesia Concreta de São Paulo.

Ao viverem o momento do dismantelamento do “milagre brasileiro”, com o agravamento da repressão política, da violência policial e da censura, os poetas marginais não acreditavam no caminho para o progresso, delineado no debate intelectual de décadas anteriores. Desse modo, em contraposição ao racionalismo construtivo, estabeleceram formas variadas de vitalismo e fixação do presente. A poesia passaria a ser uma maneira de realização do sujeito, com a exposição da intimidade, da subjetivação como resposta à tendência à massificação do autoritarismo, entre outros

---

<sup>191</sup> Como ocorre em “Carta de Paris”, tradução muito particular que a poeta faz de “O cisne”, poema de Baudelaire, substituindo Andrômaca por “minha filha”, engendrando assim a familiaridade própria às cartas pessoais, e também o elemento de intimidade simulada, tom predominante de “Carta de Paris”.

aspectos. Em termos formais, a produção marginal ficou reconhecida, numa leitura dominante e em muitos sentidos injusta com ambas as partes, pela falta de apuro técnico, o que a distanciava, nesse sentido, dos poetas modernistas, bem como do virtuosismo concretista.

Em meados dos anos 1980, o cenário na poesia brasileira se modificava. Os poetas que surgiam em livro nesse período, no momento “pós-útopico” como ficou consagrado o período na expressão de Haroldo de Campos em texto de 1984, quando as “grandes questões” ou projetos coletivos já estavam esgotados, não eram mais compelidos a escolher entre posições estéticas radicais (e aparentemente excludentes), podendo dedicar-se muito mais à releitura do arquivo de formas da tradição.<sup>192</sup> Um conjunto de poetas desse período apresentava

certos traços formais muito constantes (a concisão extrema, a correção vocabular, a distância da coloquialidade e o diálogo com as artes plásticas, seu pendor geométrico e sua capacidade de abstração da realidade) e [o] retorno [...] a um imaginário alheio às intensas disputas políticas pelo sentido e a função da arte que dominaram a cultura brasileira nas décadas anteriores, fruto quem sabe do imperativo que era o combate à ditadura e seus valores (censura, moralismo, normalização da força e da violência, apego às tradições e ao nacionalismo acéfalo etc.).<sup>193</sup>

Combinaram, muitas vezes, de modo particular, matérias poéticas contrastantes, pois de distintas tradições, e interessaram-se pela apropriação sistemática de referências visuais extraídas das artes plásticas, num texto erudito e intermediário como aponta Gustavo Silveira Ribeiro “nisso em aceno às conquistas expressivas da vanguarda que, de um modo ou outro, a poesia centrada na performatização da voz e da biografia havia deixado em segundo plano”.<sup>194</sup> Mas como essa seleção de matérias de campos artísticos variados se dá mediante escolhas afetivas<sup>195</sup> –, guiadas pelo desejo de despertarem a temporalidade contida nas obras, a sua capacidade de intervir no presente,<sup>196</sup> ou dizendo de outro modo, sua potência crítica –, não sendo dirigidas por projetos poético-políticos bem delineados, alguns críticos que não se desprendem de valores do Modernismo brasileiro (nacionalismo, humanismo utópico, relação com a “modernização”)

---

<sup>192</sup> Gurgel, 2007, p. 229.

<sup>193</sup> Ribeiro, 2020.

<sup>194</sup> *idem*.

<sup>195</sup> Como demonstrou Luciana di Leone em *Poesia e escolhas afetivas* (2014).

<sup>196</sup> “Aspecto fundamental para refletir sobre a categoria de presente, isto é, a densidade de tempo histórico que ‘pervive’ nas obras, a absorção das afecções que as obras produzem, isto é, seu ‘efeito’ e sua ‘duração’”, como assinala Susana Scramin (2007).

consideram essa produção simplesmente uma retraditionalização que “recolh[e] as forças em decomposição da modernidade recente para transformá-las em convenções, arquivos, formas fixas e releituras intertextuais”.<sup>197</sup> Postula-se também que, numa volta às formas do sublime, a presença do corpo foi colocada entre parênteses, conforme considera Italo Moriconi: “eu acho que essa geração [dos anos 1990] é uma geração sublime, de coisas literárias e de coisas ricas. Mesmo que ela não use o imaginário de um lírico tradicional, porque são todos poetas muito originais, o Carlito Azevedo é um poeta muito original, mas sabe, é assim a madrepérola, a pérola...”.<sup>198</sup>

A estetização do cotidiano, a qual parece se referir Moriconi, parece se relacionar com a construção inicial de uma poética “que se afirma fundamentalmente inatual, isto é, descolada de uma representação imediata (seja no plano da linguagem, seja na mobilização dos temas) do seu próprio tempo. A preferência por um vocabulário e uma ambientação algo rara aponta nessa direção”.<sup>199</sup> Parece apontar ainda para o fato de que não se deve “ocultar o anacronismo que dela emerge e, com isso, esmagar surdamente o tempo sob a história”, mas sim “abrir a dobra e deixar florescer o paradoxo”<sup>200</sup> para suportar o sentido do mundo que se abre. Entretanto, ocorre uma significativa mudança na expressão lírica de Carlito, para mover-se em meio ao *collapsus linguae*, bem como ao colapso do próprio mundo (numa “expressão lírica de um mundo em colapso”<sup>201</sup>, como escreve Gustavo Silveira Ribeiro), enfrentando as ruínas<sup>202</sup> de um mundo que se nega a ideia de futuro (“Como pensar o futuro com tanta memória gravada nas retinas?”<sup>203</sup>, lembra Susana Scramin), a poesia volta-se para a “realidade” “não como suposição, mas como problema”.<sup>204</sup> E para encarar a atualidade desse problema, a atualização de poéticas (impuras) esquecidas ou lidas como um conjunto “de coisas todas à disposição para um processo de [...] trânsito, de um estado à outro da coisa sem jamais se reduzir a esta”<sup>205</sup>, um trânsito entre tradições.

---

<sup>197</sup> Simon, 2015, p. 2013.

<sup>198</sup> Moriconi In: Medeiros, 1997, p. 67.

<sup>199</sup> Ribeiro, 2020.

<sup>200</sup> Huberman, 2015, p. 33.

<sup>201</sup> Ribeiro, 2015, p. 30.

<sup>202</sup> Siscar, 2010, p. 155.

<sup>203</sup> Scramin, 2007, p. 96.

<sup>204</sup> Siscar, 2010, p. 166.

<sup>205</sup> Scramin, 2007, p. 56.

## 5. DO QUE FIZEMOS UM DO OUTRO (AO LER E ESCREVER): ESCREVER COM ANA C.

### 5.1 Carlito Azevedo: *No direction home*

[...] uma dicção/ que ainda avança/ à vontade e  
à deriva.]

(Juliana Krapp)

Em uma das Oficinas de Carlito Azevedo divulgadas no endereço eletrônico do Portal Literal entre o final de 2005 e o começo do ano seguinte, o poeta aborda, entre outros aspectos, a questão – poderíamos dizer moderna – da transformação, na poesia, de um “eu” soberano para o que ele chama de “permanência residual do eu”. Nesse sentido, ele escreve que o “eu”:

[...] agora não mais dominante, não mais senhor todo-poderoso do poema, não mais mandarim, mas sim reduzido a ser *mais* uma coisa entre coisas, um Eu que duvida de si, tem sido em geral mais prolífic[o] em bons poemas do que as tentativas anacrônicas de ressuscitar o Eu maiúsculo e imperial (sob o pretexto de um “fracasso” modernista) e do que as pósticas hipervanguardistas que alimentavam a fantasia de uma objetividade total.<sup>206</sup>

Desse modo, ao pensar sobre os procedimentos que contribuem para a configuração desse “eu” *como coisa entre as coisas*, Carlito retoma a noção de “poesia-em-vozes”, formulada por Flora Süssekind. Assim, ele aponta que “outra solução [...] foi, e continua sendo cada vez mais, a utilização do ‘poema em vozes’, no qual o poeta, mais do que ‘alguém que fala’, torna-se ‘alguém que escuta’”.<sup>207</sup> É precisamente a partir desse recurso que o poeta irá desenvolver os seus últimos livros, *Monodrama* (2009), *O livro das postagens* (2016) e o recentíssimo *Vida: Efeito V* (2024), levando-os a radicalizar a questão. Se nos primeiros – *Collapsus linguae* (1991), *As banhistas* (1993) e *Sob a noite física* (1996) – as preocupações do poeta se concentravam principalmente em torno de outras questões, as quais Luiz Costa Lima definiu, ao propor uma leitura de conjunto da poesia de Carlito, em 1996, com os termos “abstração” e “visualidade”; em

<sup>206</sup> Azevedo *apud* Scramin, 2010, p. 50.

<sup>207</sup> Azevedo *apud* Scramin, 2010, p. 51.

*Versos de circunstância* (2001)<sup>208</sup>, surge, em germe, o elemento dialógico na poesia de Carlito. Foi Flora Süssekind quem observou a importância desse elemento num poema como “Sobre uma fotonovela de Felipe Nepomuceno”. Transcrevemos o que ela assinala a esse respeito no ensaio “A imagem em estações – Observações sobre ‘Margens’, de Carlito Azevedo” (2008):

Uma fala corta a história pelo meio [...] mudando o foco do poema, criando uma segunda voz em meio ao relato e às consequências da derrapagem. Na verdade, mais do que sobre a narrativa, é sobre a composição que incide o corte. Fala bem marcada, graficamente marcada, entre aspas (“disse Aníbal”), com indicação clara do emissor, cabe a ela operar uma troca de registro e uma dramatização do relato, tendência que, no entanto, logo se retrai. Mantém-se, porém, a instabilização da perspectiva sugerida pela outra voz.<sup>209</sup>

Flora acrescenta ainda que outros textos de *Versos de circunstância* “se veriam invadidos por falas recortadas por aspas ou travessões, nas quais se advinham ou indicam diretamente outras vozes que não a do poeta”.<sup>210</sup> Mas será no livro posterior a *Versos de circunstância* que a poesia de Carlito Azevedo assumirá sua “inclinação à teatralização” vinculada a “certos modos narrativos de composição poética”,<sup>211</sup> para falarmos ainda com Flora Süssekind. É a partir dessa chave de leitura que a pesquisadora carioca irá se voltar para o poema “Margens”, que integrará o livro de Carlito lançado no ano seguinte ao texto de Flora – referimo-nos aqui, é claro, a *Monodrama*. Dialogando principalmente com o dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac e com o compositor norte-americano John Cage, Flora Süssekind irá propor para a leitura de muitos dos poemas de *Monodrama* um modo (in)específico de teatro:

Nada que realmente se aproxime de certo entendimento convencional do drama, baseado em diálogos intersubjetivos, figuras empaticamente bem definidas, histórias, com começo meio e fim, urdidas como consequências de momentos voltados teologicamente para formas diversas de clímax. Nada cuja apreensão exija imediata exteriorização, encenação, locução. E, no entanto, trata-se de algo que envolve formas de ver e ouvir, como disse John Cage, numa das muitas definições de teatro ensaiadas por ele.<sup>212</sup>

<sup>208</sup> Livro com tiragem de cem exemplares e que pode ser entendido como volume que se localiza no meio do conjunto da produção poética de Carlito Azevedo até aqui, ao separar os livros publicados na década de 1990 daqueles que apareceram nos últimos quinze anos.

<sup>209</sup> Süssekind In: Pedrosa; Alves, 2008, p. 71.

<sup>210</sup> Süssekind In: Pedrosa; Alves, 2008, p. 71-72.

<sup>211</sup> Süssekind In: Pedrosa; Alves, 2008, p. 63.

<sup>212</sup> Süssekind In: Pedrosa; Alves, 2008, p. 64.

Um teatro que procederia então a partir de uma “montagem de vozes”<sup>213</sup> discordantes, poderíamos complementar. O que Flora Süssekind irá chamar nesse seu ensaio, logo nas primeiras linhas, de “desdobramento coral”, e que se mostrará fundamental para a leitura de *Monodrama*, parece estar em consonância com a proposta de Sarrazac<sup>214</sup> em livro posterior ao ensaio de Flora. Em *Poéticas do drama moderno* ([2012] 2017), ao pensar sobre “a coralidade”, no capítulo intitulado “A impersonagem”, o dramaturgo francês aponta que:

Nas dramaturgias modernas e contemporâneas, uma tal coesão de conjunto é praticamente impossível, por falta de uma comunidade autêntica. Hoje, não temos mais da comunidade senão uma nostalgia torturante, e de coro, um avatar longínquo: a *coralidade*. Entendemos por isso um coro disperso, disseminado e, sobretudo, *discordante*. Uma polifonia rompida: “uma multiplicidade de vozes e de consciências independentes e não confundidas”.<sup>215</sup>

Há ainda um aspecto relevante, entre outros, nesse estudo elaborado por Sarrazac sobre o drama moderno, que pode ser pensado para a leitura de *Monodrama* e *Livro das postagens*. O dramaturgo, ao se lembrar de uma crítica feita por Lukács em relação à abundância de personagens secundárias no teatro naturalista, escreve que: “o que era uma censura sob a pena do teórico húngaro pode ser interpretado, de modo mais favorável, como o efeito de uma mutação profunda de escrituras dramáticas – passagem do drama-na-vida para o drama-da-vida, o que se traduz por uma desestruturação e uma

---

<sup>213</sup> Expressão que aparece no poema “Coração, cabeça e estômago”, de *Vida: Efeito V* (2024). Nesse último livro de Carlito Azevedo o teatro é ainda referência importante, veja-se a recorrência da menção a Brecht. Além da alusão a ele no título do livro, o dramaturgo alemão comparece também nos poemas “Coração, cabeça e estômago”, “Sutura” e em “O céu do Rabi”. É preciso notar, contudo, que em *Vida: Efeito V* ganham importância, ao lado do teatro, as referências à Psicanálise e à música. (Embora essa última já aparecesse com alguma frequência em *Monodrama*, ela adquire importância, diríamos, central em *Livro das postagens*, como veremos adiante). Outra diferença importante, nesse último livro, ocorre em relação à escuta. Se em *Monodrama* o sujeito poético se dispunha a escutar a “desconexão absoluta de/ todas as falas do mundo” (e de “todos os sonhos do mundo”, como escreve em “Pálido céu abissal”), ele passa a prestar atenção, em *Vida: Efeito V*, não somente às vozes, mas a todos os sons ao redor, sob o influxo, ao que parece, da “deep listening”, *atitude de uma escuta atenciosa e paciente, aberta para a natureza sonora da existência a partir de um estado profundo de consciência*. Esse conceito foi formulado pela compositora e acordeonista norte-americana que esteve associada aos movimentos da vanguarda da música eletrônica e experimental, Pauline Oliveros (tão importante para Carlito, como ele deixa claro nas “Notas sentimentais” de *Vida: Efeito V*). A *escuta profunda* para a prática composicional, reivindicada pela compositora, é absorvida por Carlito para a produção poética em *Vida: Efeito V* (o que já estava se desenhando em um poema como “H”, quando ele se concentra ali nos barulhos produzidos pela máquina de hemodiálise da mãe). Nesse sentido, ele escreve no poema “Balaio”, cena II de “Baleia”: “Quase só/ olho para baixo;/ mas os ouvidos/ criam laços/ com todas/ as nuvens auditivas/ ao redor,/ venham de/ onde vierem,/ do trânsito,/ das vozes,/ dos cães da rua,/ das rãs coaxando/ nos buracos de/ um jardim/ ou do tremor/ de todas as palmeiras/ súbito desconectadas/ do chão/ sólido/ do bairro/ do Flamengo” (Azevedo, 2024, p. 14).

<sup>214</sup> Nome que consta, aliás, nas referências bibliográficas do ensaio mencionado.

<sup>215</sup> Sarrazac, 2017, p. 163.

des-hierarquização do conjunto das personagens dramáticas”.<sup>216</sup> Desierarquização, convém lembrar, é gesto moderno por excelência, forma de refazer, em chave crítica e horizontalizante, a estrutura do drama clássico, assentado em papéis bem definidos e funções rigidamente estabelecidas para os personagens, que os separam e diferenciam, pela importância que terão no enredo. Desse modo, Sarrazac acrescenta que a identidade das personagens que vão emergindo no drama moderno se torna difícil de delimitar, progressivamente dando lugar a uma construção mais aberta e mais fragmentada dos personagens, cujas vozes vão se justapondo na cena.

Embora *Monodrama* seja peça fundamental para o entendimento do projeto poético de Carlito que vem sendo desenvolvido nas últimas duas décadas, e que apresenta tonalidades diferentes de seu projeto inicial<sup>217</sup>, de *Monodrama* nos interessará, por ora, apenas essa breve retomada<sup>218</sup>, no que ela poderá contribuir para o estudo de nosso objeto central: o *Livro das postagens* (2016), que para nós está mais próximo de *Luvas de pelica* pelo fato de ambos serem livros não antologizáveis. Nesse livro de 2016, o elemento teatral se associa de modo determinante ao elemento musical, o que torna singular esse livro no conjunto da obra de Carlito Azevedo.

Além disso, o *Livro das postagens* nos interessa também porque a estranheza e a dificuldade de leitura diante das quais se vê o seu leitor nos parecem algo próximas àquelas que o leitor de *Luvas de pelica* experimenta. A semelhança entre esses dois livros não deve ser localizada somente no fato de que em ambos o aspecto fragmentário, a não linearidade e a incorporação do elemento dialógico (mesmo que apenas tangenciado, ou sugerido, em alguns momentos) sejam os eixos organizadores. Se nos limitássemos a apontar apenas isso estaríamos simplificando a complexidade desses livros. Ao lado dessas características deve ser colocada também uma determinada postura que tanto Ana Cristina Cesar quanto Carlito Azevedo assumem diante do trabalho poético. Eles pressionam os limites do poema (o que veremos também ser

---

<sup>216</sup> Sarrazac, 2017, p. 172.

<sup>217</sup> Ainda que não completamente, uma vez que a criação de imagens sobre as quais incide a luz se mantém importante, assim como os momentos líricos que atravessam muitos de seus poemas, apenas com uma mudança de vocabulário.

<sup>218</sup> Sobre *Monodrama* remetemos aos textos de Gustavo Silveira Ribeiro “A experiência da destruição na poesia de Carlito Azevedo” (2014), “A canção dos escombros: Walter Benjamin e a poesia brasileira contemporânea” (2019) e “O coração lacerado: a poesia brasileira em direção a Pasolini” (2020); de Eduardo Sterzi “Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos” (2013) e de Osvaldo Manuel Silvestre, ainda que dele discordemos em alguns pontos, os quais, no entanto, não caberia serem discutidos aqui “A poesia e a condição pós-média: o caso de *Monodrama* de Carlito Azevedo” (2017).

realizado pela poesia de Marília Garcia, que abordaremos no último capítulo desta tese), ao estruturarem o poema a partir de outras “formas de ver e ouvir” (Cage) e também de ler.

No caso de Ana Cristina, além das cartas (lembremo-nos que “epistolário” é título de um dos blocos de *Luvas de pelica*) e da inserção do trabalho tradutório (como se lê em “Primeira tradução”, título de outro bloco desse mesmo livro), em *Luvas de pelica* a forma – diríamos quase que determinante – escolhida por ela para estruturar esse livro é o cartão-postal, tantas vezes mencionado e que assume o centro da cena no “Epílogo”. Ana Cristina Cesar parece identificar que nessa forma estariam reunidas, ao menos, cinco de suas preocupações naquele momento: a) o *diálogo lacunar*, que, não se deve esquecer, no cartão-postal está vinculado à falta de privacidade, uma vez que qualquer um pode ler o que se encontra no verso do cartão – ele *é e não é* (ao mesmo tempo) uma comunicação particular e privada; b) a presença e o uso da imagem (desenho, fotografia e pintura) na elaboração do que poderíamos chamar ‘cena da escrita’; c) o jogo com a ideia de endereçamento, em que se cruzam as questões da *destinerrância* (discussão conceitual e problema de forma que será desenvolvido no capítulo seguinte, ao tratarmos da poesia de Marcos Siscar); d) o jogo com a ideia de biográfico e e) o estudo de ritmos distintos, possibilitado pelos textos ora mais longos (com variações no tamanho das orações) ora brevíssimos, uma vez que não há regras para a extensão do texto em um postal. Há somente o espaço em branco do cartão, sendo esse o único delimitador de sua extensão.

Nesse ponto, será preciso realizar uma espécie de deriva, ao suspender a discussão sobre o cartão-postal em *Luvas de pelica*, para desenvolver melhor o que apontamos no último item de nossa listagem. Ao falarmos em estudo de ritmos em Ana Cristina Cesar, cumpre retomar o que escreveu Flora Süssekind em “A poesia andando”, texto sobre o livro *As banhistas* de Carlito Azevedo. Nesse ensaio, Flora menciona Ana Cristina Cesar e seu *Caderno de Portsmouth* (1980). O objetivo dessa menção não é estabelecer, como sabem os leitores de “A poesia andando”, vínculos diretos entre os dois poetas. Ana Cristina é ali recuperada na seção “Os tempos da lírica”, e aparece junto a outros autores quando a crítica pensa sobre “o trabalho com a linha, o rabisco, o desenho, entendidos como recursos rítmico-narrativos”.<sup>219</sup> Flora aponta que esse *Caderno* de Ana Cristina seria

---

<sup>219</sup> Süssekind, 1998, p. 176.

um estudo de ritmo, ao que parece inspirado tanto pelos *écrits bruts*, sobretudo os de Francis Palanc, quanto por um livro como *Mouvements* (1951), de Henri Michaux. Nele, com base no movimento ora dispersivo, ora concentrado, de pequenas formas soltas, Ana Cristina tanto explora, aos poucos, todo o espaço de cada folha, mesmo as espirais que prendem o caderno, quanto sugere sequências, pequenas histórias gráficas, por meio da repetição das formas página a página.<sup>220</sup>

É curioso como que de um *Caderno* ao qual boa parte da fortuna crítica de Ana Cristina dispensa pouca atenção (isso se deve simplesmente a raridade dessa publicação?) – ou que quando a ele se refere, o compreende como “desenhos que constituem um fracasso”<sup>221</sup>, como escreve Gonzalo Aguilar em seu já citado “*Luvas de pelica* de Ana Cristina Cesar: o olho e a luva”<sup>222</sup>, e, nesse argumento, o crítico argentino encontra a justificativa para a sorte diversa que o *Caderno* conheceu quando comparado às outras publicações da poeta carioca – Flora, argutamente, retira desse material por assim dizer lateral aspectos que julgamos fundamentais para a leitura de *Luvas de pelica*.

É preciso não esquecer que foi a mesma crítica que indicou, em texto publicado em 1995, que o *Caderno* seria “gêmeo (perverso) de *Luvas de pelica*”<sup>223</sup>, ressaltando com isso, evidentemente, o vínculo estreito entre ambas as publicações. Talvez pudéssemos compreender essas duas produções de Ana Cristina Cesar como lados de um mesmo trabalho (de uma mesma face) com a imagem (desenho/pintura/fotografia) e com o trabalho verbal. Nesse sentido, o *Caderno* diferenciaria-se de *Luvas* tão somente pelo fato de que no primeiro o protagonismo é desempenhado pela imagem (ainda que exista no *Caderno* também matéria verbal), e em *Luvas* é o verbal que exerce o papel de personagem principal. Embora o livro de 1980 se estruture a partir da forma do cartão-postal, como assinalamos antes, isto é, a partir da vontade de reunir texto verbal e visual (veja-se, por exemplo, as descrições de várias das imagens que supostamente circulam nos cartões nesse livro de Ana Cristina), a matéria que vai ser experimentada em ritmos diversos – valendo-nos aqui do que Flora diz para o *Caderno* – em *Luvas* é o texto verbal. É por isso que o Michaux mirado em cada uma dessas publicações de Ana Cristina é um Michaux ao mesmo tempo igual e diferente, uma vez que a vista de cada um dos lados da face dificilmente entregará uma mesma imagem (é a foto de perfil que agrada a poeta de *Luvas*). Desse modo, ao *Caderno*, como escreve Flora, interessa o

<sup>220</sup> Süssekind, 1998, p. 176-177.

<sup>221</sup> Aguilar In: Di Leone; Garramuño; Puente, 2006, p. 314.

<sup>222</sup> Aguilar In: Di Leone; Garramuño; Puente, 2006.

<sup>223</sup> Süssekind, 2007, p. 64.

artista de *Mouvements* (1951), já em *Luvas de pelica*, nós dizíamos no capítulo sobre Ana Cristina, é o Michaux ensaísta de *Émergences-Résurgences* (1972) que é invocado.

Há ainda outro ponto do excerto que citamos de Flora Süssekind que nos interessa para a leitura de *Luvas de pelica*, e que diz respeito à repetição (de formas, no caso do *Caderno*). Se no *Caderno* vemos desenhos que compõem variações a partir de uma provável forma matriz simples (seriam as “26 mulheres grávidas tomando banho de sol na praia” a base da qual partiriam as outras formas? São elas que geram e expõem as outras variações? Poderíamos nos perguntar em divagação pelas páginas do *Caderno*), o leitor de *Luvas de pelica* também se depara com retornos de imagens ou cenários ao longo dos trinta e três blocos. Menos do que identificar todas as voltas em diferença que ocorrem em *Luvas de pelica*, recuperaremos duas, apenas a título de exemplo. No bloco vigésimo segundo, o sujeito poético diz “Não posso parar de colar figuras na parede”, imagem que volta, em diferença, no bloco trigésimo primeiro, no qual se lê “Não me peça para arrancar as figuras da parede”. Em ambos os casos, inicia-se com a partícula negativa e se repete a imagem das “figuras na parede”. Entretanto, se na primeira ocorrência a voz do poema fala sobre adesão, o ato de colar, já na segunda se trata de movimento oposto, isto é, de desprender-se.<sup>224</sup>

Alguns locais também se retem, por exemplo, a francesa Place des Vogues. Essa praça aparece inicialmente no trecho de “Epistolário do século XIX”: “A técnica que dá certo (politicamente correta):/ sentar na Place des Vogues quentando sol”. E retorna no bloco imediatamente anterior ao “Epílogo”, num contexto em que o sujeito lírico sente uma “dor forte de repente” e é levado por um casal (sempre aquele mesmo triângulo atravessando o livro) ao hospital. Quando regressa, um homem havia desmaiado e lhe conta como seria o desmaio (“você vê tudo num minuto”). É possível supor que o homem seja aquele mesmo que acompanha a voz do poema, junto com sua mulher (o casal referido), ao hospital. É como uma tentativa de reprodução de um certo fluxo (que corresponderia a sensação causada pelo desmaio) que a imagem da praça retorna: “Você pode também/ sentar *de novo* na Place des Vogues, que é/ perfeita, cartão-postal mágico voador”.

---

<sup>224</sup> Não seria despropositado supor que decorar o quatinho ou, pelo contrário, desfazer a decoração estaria relacionado, nesse livro, com o estabelecimento das relações amorosas e ao rompimento delas. Dessa perspectiva, não importa muito saber se é com Reinaldo, Mick, Luke ou Joe, os nomes masculinos que vão surgindo ao longo de *Luvas de pelica*, que o sujeito se encontra em cada bloco, porque, assim como a Shirley e seu chileno, está-se, no fundo, sempre às voltas com o desencontro e a indiferença: “[...] aqueles sucessos que a Shirley/ gosta para falar infinitamente no chileno/ indiferente que eu sempre confundo”. Outro exemplo ainda é o do Luke “que faz sempre igual”, bloco trigésimo segundo.

Assim, há um evidente vínculo entre as duas ocorrências, uma vez que sentar na praça representaria no segundo trecho um modo (também uma técnica, assim como no primeiro) que poderia causar uma sensação semelhante àquela do desmaio, isto é, a vertigem. Parece que a simetria absoluta da Place des Vogues, com suas idênticas trinta e seis casas de tijolinhos, nove de cada lado de um quadrado que delimita a praça, é compreendida pelo sujeito poético a partir de um desconforto. A simetria exata parece opressiva. Note-se que a poeta escreve que a praça “é perfeita”. Em “Epistolário do século XIX”, nos versos imediatamente anteriores à invocação da praça, quando a personagem, ao que parece, visita uma galeria, ela diz “aqui pensei que essa história/terminava num círculo perfeito”, usando novamente esse adjetivo tão pouco humano, muitas vezes soando mais irônico do que propriamente descritivo. Assim, o que pode ser compreendido como algo afirmativo no primeiro trecho (“dá certo”), no segundo pode gerar, talvez, um problema, talvez mesmo uma sensação de recusa que é, antes de tudo, física.<sup>225</sup>

Destacar as repetições em *Luvras de pelica*, e pensar qual é o lugar e a função do pequeno livro de Ana C. é importante porque também em *O Livro das postagens* as repetições ocorrem – e têm também papel estruturalmente decisivo, segundo queremos propor. E, o que é o principal, em ambos os livros a identificação dessas repetições colabora para a leitura, como o ritmo e o compasso de um entrecho musical. Exatamente nisso estaria assentada uma outra significativa semelhança entre o livro de Ana Cristina Cesar e o de Carlito Azevedo: eles perdem se não forem lidos como sendo constituídos por um único poema.<sup>226</sup> Por isso, consideramos acertada a observação que faz Diana Klinger quando escreve, ao analisar (entre outros objetos) o *Livro das postagens*, em “Poesia, documento, autoria” (2018) que:

uma das particularidades do *Livro das postagens* é que os poemas não têm nenhuma autonomia; apesar de ser um livro fragmentário, os poemas são avessos a qualquer possibilidade de antologização. Pois tudo aqui é uma questão de composição: esse é o procedimento mais importante em jogo.

<sup>225</sup> Esse, contudo, não seria o único modo de ler essa passagem. Em razão da ambiguidade de *Luvras de pelica* poderia-se pensar na sensação causada pelo desmaio, ver tudo num minuto, como uma experiência surpreendente positivamente, uma vez que está associada também à “sala de ópio com Fats Waller cantando Two Sleep People em câmera bem lenta” como ainda à “primeira vez que alguém te cobriu de beijos”. Mas outra imagem se choca com essas tão amenas: “o nervoso de perder o trem por dois minutos”. De qualquer modo, não resta dúvida que essas imagens se referem à letargia (“um cinema hipnótico”).

<sup>226</sup> Ainda que Carlito tenha separado o livro em duas partes, o que faz sentido para sua proposta, e não invalida o que estamos sugerindo, como discutiremos adiante.

Observação que pode também ser estendida para *Luvas de pelica*, ainda que o que se pode entender como composição e processo no livro da poeta de *A teus pés* seja diferente.

Entretanto, não é possível acompanhar integralmente a leitura que Diana Klinger oferece do livro de Carlito, uma vez que ela confia piamente na chave de leitura que o próprio poeta entrega no texto de orelha de *Livro das postagens*, o que é demonstrado quando ela reproduz em seu texto, *ipsis litteris*, o que Carlito escreve sobre o “Livro das postagens”: “No segundo [poema], uma montagem, o poema é cortado a toda hora por citações, imagens, paráfrases [...], postagens, frases ouvidas, recebidas por carta, telegrama, e-mail e inbox”. Repetir as palavras do autor (o que é curiosamente sugerido ao cão em o “Livro do cão”) importa menos do que tentar identificar o que ele coloca em jogo quando diz o que diz. Parece que há em seu gesto uma reinvidicação, como fazia Ana Cristina Cesar em seu tempo (com objetivos específicos naquele momento), da inscrição da vida (que entrará no poema de Carlito a partir das imagens da violência que nos assola, em meio a recuperação de uma História mundial e brasileira extretamente totalitária) no poema, da fricção entre eles. Por isso, não nos interessa ler o *Livro das postagens* sob a perspectiva da noção de escrita não original. Parece-nos mesmo que uma leitura desse tipo se mostra pouco produtora.

Aproximar Carlito Azevedo de Kenneth Goldsmith não parece ser o melhor caminho a seguir. Não se trata, obviamente, de perceber algum demérito no modo de escrita de Goldsmith. Pelo contrário, uma boa leitura do poeta norte-americano, como demonstra (ao fazê-la) Marjorie Perloff (“Pontes conceituais/ Túneis digitais. *Traffic*, de Kenneth Goldsmith”), evidencia como podem ser observados aspectos interessantes em *Traffic*. Mas, note-se, Perloff desconfia a todo o tempo das declarações de Goldsmith, e é só assim que ela consegue perceber o que lemos ali em seu texto. Assim, quando nos opomos a esse tipo de leitura para o *Livro das postagens* é simplesmente porque duvidamos de que se trate ali de uma escrita “mais conceitual do que diretamente expressiva”, como escreve a crítica nascida na Áustria ao estudar “O gênio não original”.

A impessoalidade característica desse modo de escrita, e recuperada por Diana Klinger ao analisar o livro de Carlito, impessoalidade presente, por exemplo, no livro citado de Goldsmith quando o poeta reproduz os relatórios de tráfego fornecidos por uma rádio de

Nova York, está em consonância com a técnica que Perloff chamará, no primeiro capítulo de *O gênio não original*, de “escrever-através”. O que buscaremos sustentar em nossa leitura de o *Livro das postagens* é que Carlito Azevedo não *escreve-através* do Facebook, no segundo momento do livro, mas *ao modo* dessa rede social tanto no que diz respeito à desconexão presente no fluxo das postagens, como ao plasmar dicções que assumimos ao escrever nas redes e nas mensagens pessoais enviadas pelo celular.

Mas voltemos ao trecho de Diana Klinger que citamos anteriormente. Nele, a crítica escreve que no livro de 2016 de Carlito *tudo é uma questão de composição*. Como se sabe, entre os muitos sentidos da palavra *composição* está o de *obra musical*. Acreditamos que resida aí uma boa chave de leitura para o *Livro das postagens*, que, no entanto, não é desenvolvida por Diana Klinger. A ostensiva referência musical com a qual se abre o “Livro do cão”, ao lermos ali um título como “Prólogo canino-operístico”, parece não ter despertado a curiosidade daqueles que escreveram textos mais extensos sobre o *Livro das postagens*.<sup>227</sup> Por que não apenas um “Prólogo canino”? Por que “operístico”? São questões que, para nós, não devem ser evitadas.

Quando o leitor do livro identifica que, entre outros trechos que aparecem no prólogo e que se repetem na segunda parte do livro (o que não é de se estranhar, já que se trata de um “Prólogo operístico”, deixemos de lado por ora o fato de ser “canino”) está “lulu vamos cruzar a fronteira” (p. 27), começa a ser desenhada uma possível resposta para essas duas perguntas que o leitor pode se colocar diante desse livro. Vejamos como se repete esse trecho em “Livro das postagens” (segundo momento do livro). Ele retorna na página quarenta e nove com uma pequena modificação “*Vem, minha querida, há que cruzar a fronteira/ esta noite mesmo!*”, e com a seguinte indicação logo abaixo do trecho: “*Lulu, Alban Berg*”.

Saber que Berg foi aluno de Arnold Schönberg, criador do dodecafonismo, ao qual Berg, entretanto, não aderiu integralmente (pelo menos não ao serialismo), pois também recebeu influxo de Gustav Mahler, compositor ligado ao romantismo do século XIX, sendo Berg, por isso, conhecido como “o romântico do dodecafonismo”; ou ainda que esse compositor foi mestre do Theodor W. Adorno também compositor, tendo esse filósofo alemão escrito sobre Berg em mais de uma ocasião, chegando mesmo ao ponto

---

<sup>227</sup> Aqui faremos referências apenas àqueles textos que têm como objeto principal o *Livro das postagens*, por isso, não listaremos os textos que mencionam de passagem esse livro. Nesse caso, veja-se, por exemplo, a resenha “A poesia em cubos de Carlito Azevedo” (2016), de Milena Britto e o ensaio “Um prólogo, uma estranha forma coral e o depois” (2021), de Natalie Lima.

de dedicar a seu estudo todo um livro (*Berg: o mestre da transição mínima*, 1971) é algo de importância relativa nesse momento. Por ora é preciso atentar para o fato de que, abaixo da menção a Berg, vemos a reprodução do trecho de uma partitura, com palavras em alemão. Há um nome na parte de cima da partitura, “Schigolch”, e esse nome está posto sobre uma indicação entre parênteses, “schleppend”, que poderia ser traduzida como “devagar” ou “arrastado”. Sob a partitura há a frase “Hü, klei-ne Lu-lu: wir müs-sem heut’t noch ü-ber die Gren-ze”, exatamente dessa forma que transcrevemos. O nome “Lulu” se encontra inserido aí, o que contribui para que se possa perceber que aquela frase que lemos no início da página é a tradução dessa linha verbal e musical em alemão.

A partitura dá a indicação das notas e do modo como essa frase deve ser cantada pela personagem Schigolch: de um modo “arrastado” – as sílabas partidas indicam a velocidade, talvez até uma certa gagueira na dicção, próximo ao choro e ao lamento. Assim, não podemos ignorar como a ópera *Lulu* tem destaque no *Livro das postagens*. Não seria preciso ler, por exemplo, uma entrevista que Carlito Azevedo oferece ao *Suplemento Pernambuco*, em 2016, na qual diz “essa ópera, talvez, [seja] a obra de arte que mais amo na vida”, para perceber como o poeta insiste (principalmente nesses trechos que citamos) na referência a essa ópera de Berg. Mas as alusões musicais não se limitam a *Lulu*, pois o “Livro das postagens” está repleto delas, como veremos adiante. Por isso, acreditamos que assim como o cartão-postal configura uma forma de ver e ler que estruturaria *Luvas de pelica* – sendo o seu modelo composicional privilegiado e horizonte criativo – em *Livro das postagens* a ópera seria uma forma de ver e ouvir que cumpriria essa mesma função, ocupando papel estruturalmente próximo. Todavia, seria um tipo de ópera (in)específica, assim como aquele tipo de teatro pensado por Flora Süssekind para a leitura de *Monodrama*. Consideramos que é por isso que o prólogo deve ser “operístico” e não apenas “canino”.

Percorrido esse caminho, nos interessa agora recuperar o que Berg nos faz ver e ouvir em sua ópera *Lulu*, que escreveu (o libreto) a partir de duas peças do dramaturgo Frank Wedekind, *O espírito da terra* (1895) e *A caixa de Pandora* (1904). Antes, porém, deve ser assinalado que Wedekind tem papel importante na história do teatro moderno. Ao escrever sobre sua concepção de tragédia, Lukács assinala que Wedekind teria encontrado para ela “novas formas de expressão, novos e profundos impulsos, ao tornar grotesco o dia a dia capitalista”, acrescentando que a rebeldia radical de Wedekind contra as formas inativas de vida burguesa liga-se a um “real vigor artístico de

representação”, como relembra o germanista Erwin Theodor em “Frank Wedekind, precursor do teatro atual”. Nesse texto, Theodor esclarece que:

A tônica constante do seu teatro é o protesto contra os aspectos enganosos da vida burguesa e contra a dramaturgia naturalista. Nos dramas de *Lulu*, provavelmente os mais importantes de sua obra e certamente aqueles aos quais dedicou mais tempo de elaboração (de 1892 a 1913), Wedekind enaltece a moral da amoralidade e a beleza física, mas também nas demais peças ou procedem suas personagens principais do mundo decadente, ou então apresentam-se como párias da sociedade, aventureiros, artistas de circo, prostitutas e homossexuais, a desenvolver um humor caricato, resultado do choque sofrido pelo moralista e idealista ao enfrentar a realidade da vida burguesa no limiar do nosso século.<sup>228</sup>

Antes de continuarmos acompanhando o texto de Erwin Theodor, cumpre destacar aqui o fato de que podem ser assinaladas afinidades entre o perfil das personagens que o dramaturgo alemão escolhe para suas tragédias e aquelas que surgem nos últimos livros de Carlito. Não seriam os imigrantes que atravessam *Monodrama* (como não se lembrar da tão marcante imagem da garota coreana se picando?, entre outras figuras do tipo) – e o *Livro das postagens* – os exilados políticos dos países abatidos pelas ditaduras militares, ou ainda os judeus perseguidos pelo nazismo uma espécie de “párias da sociedade”? Note-se, nesse sentido, a imagem do “maltrapilho/ sentado no meio-fio” que surge em *Vida: Efeito V* (“Balaio”, cena II).

Voltando à Wedekind. Erwin Theodor o compreende como trilhando um “caminho anti-teatral” (será por isso que Wedekind tanto interessou a Brecht, que escreveu sobre ele em mais de uma ocasião?), no qual surge uma visão grotesca da nossa realidade:

Wedekind torna-se, desta maneira, precursor decidido do drama moderno e as modificações do caráter trágico correspondem à verificação da experiência nova do nosso mundo. Se Dürrenmatt, na sua *Visita da Velha Senhora*, apresenta não a luta em favor da justiça e sim o processo de compra dessa justiça, se Beckett em *A Espera de Godot* apresenta figuras para as quais já não existe evolução, que vivem à beira de um abismo invisível sem entender as vozes que dele se levantam, demonstrando as suas palavras, intermináveis e desprovidas de senso, a falta de sentido de todas as tentativas de expressão, empreende também Wedekind a eliminação de qualquer fixação conceitual e a inversão total dos valores anteriormente aceitos. A tragédia em *Lulu*, assim como em tantos outros dramas mais modernos é, por assim dizer, a decomposição da própria tragédia.<sup>229</sup>

<sup>228</sup> Theodor, s/d, p. 140.

<sup>229</sup> Theodor, s/d, p. 149.

Mas qual seria o enredo da tragédia *Lulu*, que Berg transforma em uma ópera de três atos (o último tendo ficado apenas esboçado em razão de sua morte, e que foi concluído por Friedrich Cerha)? *Lulu* tem início com um breve Prólogo, que na ópera atinge cerca de cinco minutos. A personagem responsável por nos iniciar no enredo é o Domador de circo, que nos convida a ver os animais de sua tenda. Ele diz: “Vivam a emoção de ver animais domados pelo engenho do homem. O que vocês vêm nas tragédias? Mascotes! Criaturas dóceis e belas... tão dóceis e insípidas como as pessoas sentadas ao seu lado”. Após esse convite, ele passa a apresentar seus animais. Fala-nos do tigre, do urso, do macaco, do camelo, dos répteis e crocodilos até se chegar à serpente. Surpreendentemente, nesse momento, seu ajudante traz a personagem Lulu, que representa, evidentemente, aquele animal.

Ao pensar sobre a função do prólogo nas peças operísticas, Richard Wagner irá escrever em seu texto “A abertura” que no prólogo o compositor deve trabalhar para “a inteligência da intenção dramática”. Assim, deve encaixar “na abertura motivos característicos, desenhos e ritmos retirados da ópera” de modo a surgirem “como incidentes indicadores ou decisivos”.<sup>230</sup> Concluindo em seu texto que a tarefa do compositor é a de, no prólogo, “resolver a questão superior e filosófica da obra, e exprimir imediatamente o sentimento que nela se expande e que a percorre em toda a extensão como um fio condutor”.<sup>231</sup> É tanto musicalmente quanto em relação à trama que o prólogo deve oferecer uma ideia do que se verá nos atos da peça. Por isso, é preciso prestar atenção às palavras do Domador quando ele diz sobre os seus “animais domados”, bem como a própria escolha de Wedekind de iniciar sua peça com essa personagem e, conseqüentemente, em um cenário circense (o que permanecerá na ópera de Berg). O circo não é, em si mesmo, uma espécie de ópera bufa, espetáculo de variedades que não está distante, em diversos momentos, de uma paródia da grandeza e da seriedade da ópera? Não é necessário, para os nossos propósitos, acompanhar a trama cena a cena, basta um breve resumo, ao qual passaremos.

Lulu é uma bela mulher da qual não é possível saber as origens familiares. O libreto informa apenas que ela foi encontrada por Schigolch, justamente aquele personagem da partitura que Carlito insere em seu livro, e vendida para o Dr. Schön, que parece ser um dono de jornal, e que se torna amante secreto de Lulu. O romance que estabelecem é escondido porque ele espera obter um casamento com uma mulher influente. Assim, Dr.

---

<sup>230</sup> Wagner *apud* Sousa, s/d, p. 41.

<sup>231</sup> *ibidem*.

Schön arranja para Lulu um bom casamento com um médico, sem, contudo, abrir mão dos encontros amorosos com ela. Casada com o médico, então, Lulu será a modelo de um pintor, com o qual estabelecerá também um caso amoroso. Ocorre que seu primeiro marido a encontrará nos braços do pintor. Essa descoberta faz com que o médico tenha um ataque e morra. Com isso o pintor torna-se o segundo marido de Lulu. Mas ao descobrir, por sua vez, que Lulu tem um caso com Dr. Schön, o apaixonado pintor se mata. Com isso, Dr. Schön se torna o terceiro marido de nossa bela Lulu. A ciranda do melodrama<sup>232</sup> continua quando Dr. Schön, ao descobrir todos os outros amantes de Lulu, tenta forçar sua esposa a se matar, o que ela não faz. Durante a luta que travam essas duas personagens, a mulher dispara um tiro fatal contra o Dr. Schön. Assume o lugar de marido de Lulu o próprio filho do Dr. Schön, o jovem Alwa. Mas outras personagens também são perdidamente apaixonadas pela sedutora mulher: a condessa Geschwitz, que é capaz de assumir o lugar de Lulu na prisão, o estudante e o príncipe. O próprio Schigolch e uma outra personagem ligada ao circo mantêm relações ambíguas com Lulu.

Elemento importante na peça é o retrato de Lulu feito por aquele que foi seu segundo marido, uma vez que esse retrato irá atravessar toda a ópera. No último ato, a imagem surge como um modo de se comparar a antiga exuberância de Lulu com a sua atual degradação física, pois nesse momento da peça a mulher cumpre o papel de uma prostituta decadente, que será assassinada por um de seus clientes, ninguém menos que Jack, o Estripador. Há um espelhamento na peça que é marcado pela reaparição de todos os três atores que foram os maridos de Lulu, que retornam no Ato III como seus clientes, antes, é claro, do encontro fatal com Jack. Assim, Lulu, que foi a responsável, de certo modo, pela morte dos três homens (e que sobre eles exerceu poder absoluto: lembre-se das palavras do Domador no prólogo sobre todos aqueles animais domados), perde a vida na mão de um estripador – dificilmente poderia se pensar em uma morte mais aviltante. Estaria nisso uma espécie de expiação dessa mulher por suas atitudes? Não parece ser esse o caso.

Para tentarmos responder a essa pergunta sobre o motivo de uma morte assim tão baixa para uma personagem que imperou durante quase todo o desenvolvimento da ópera de

---

<sup>232</sup> O melodrama é um gênero menor, de instrução popular e forte apelo emocional. Também os cartões-postais estão entre os 'gêneros' textuais menores, ou as possibilidades materiais de composição, que aparecem em Ana C. Essa ligação com a baixa cultura, com o elemento lacrimoso que a atravessa, poderia ser destacada como outro ponto de conexão entre os poetas, que partem desses gêneros para submetê-los a intenso processo de transformação e combinação.

Berg, recuemos no tempo para recuperarmos uma tragédia de Eurípides, *Hécuba* –, citada, aliás, por Carlito Azevedo em seu “Prólogo canino-operístico” (“Eu vim farejar ossos com Hécuba/ É horrível a vergonha e a humilhação”). *Hécuba* se constitui de duas partes integradas pelo progressivo sofrimento da protagonista: a primeira gira em torno do sacrifício de Polixena solicitado pelo fantasma de Aquiles; a segunda incide sobre a cruel vingança de Hécuba contra Polimestor, rei trácio, e o assassino de seu filho Polidoro. O cenário da peça é a costa da Trácia, próxima de Tróia, onde estão os gregos impossibilitados de retornarem a seus lares. Nessa tragédia grega é marcante a questão da instabilidade da *týkhe* (“sorte”, “fortuna”) na vida humana. Maria Cristina Rodrigues da Silva Franciscato esclarece que nessa peça a sorte:

pode, facilmente, passar de um extremo ao outro: Hécuba, a rainha dos troianos “ricos em ouro” e esposa do “muito próspero Príamo”, encontra-se agora “escrava, velha, sem filhos...” (492–95). A reviravolta sofrida por ela, por sua família e pelas mulheres que compõem o coro é paradigmática da condição humana, sujeita ao imponderável.<sup>233</sup>

Aqui caberia perguntar-nos se, entre outros aspectos, poderíamos incluir também a ideia da instabilidade da sorte no que se refere ao interesse de Carlito Azevedo tanto por *Lulu* quanto por *Hécuba*. Lembremo-nos, por exemplo, do que ele escreve na página cinquenta e seis do *Livro das postagens*:

O contrabaixista Ron Carter dizia que sua função num quinteto de jazz (e ele tocava no quinteto de Miles Davis) era tocar sempre a nota que impedisse os outros músicos de tocar a nota que eles imaginavam que iam tocar, obrigando-os sempre a encontrar uma nota inesperada. Penso sempre nessa frase, obsessivamente, mesmo sem ser músico, e acho que é porque no fundo a vida, tal como a vivo, é o meu Ron Carter, sempre fazendo soar a nota que me impede de tocar a nota que eu achava que ia tocar, e me obrigando a encontrar outra, à queima-roupa, numa fração de segundo. Às vezes desafino feio, falho, perco o tom e o rebolado, e os amigos me vão recolher no lixo, entre trapos de lágrimas, gatos e espinhas de peixe, e outras vezes mando tão bem que o pequeno público do enfumaçado e noturno pub dos corações solitários se levanta, dança na pista e entre as mesas, esboça um sorriso entre as lanterninhas japonesas dos cigarros e ao final aplaude e grita, olhos brilhantes: mais um! E eu toco um novo solo feito de lembranças de ter sido

---

<sup>233</sup> Franciscato, 2014, p. 27.

recolhido no lixo, entre trapos de lágrimas, gato e  
espinhas de peixe. Disse o Paul Valéry que um leão é  
feito de carneiros devorados, eu sou um carneiro feito  
de leões ferozes ludibriados.

Parece que estamos longe daquela visão afável (adjetivo que damos apenas à citação que faremos) de Guimarães Rosa, que escrevia em *Grande Sertão: veredas*, num trecho muito citado desse livro: “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam e *desafinam*”.<sup>234</sup> No livro de Carlito não parece tão bonito assim desafinar, pois quando isso ocorre se é “recolhido no lixo”, e de lá somente se volta com a ajuda dos amigos. De qualquer modo, ironicamente, é a partir da matéria desse momento “dramático” que se pode tocar um “novo solo”.<sup>235</sup> Entre o afinar e o desafinar parece haver apenas uma questão de sorte – *tykhé* – no sentido da tragédia grega.

Mas cumbre destacar ainda, do trecho que acabamos de citar do *Livro das postagens*, outros dois pontos importantes para a leitura que estamos propondo, isto é, ler esse livro tendo no horizonte um tipo (in)específico de ópera. O primeiro concerne à escolha de uma metáfora musical para dizer da inconstância que caracterizaria a vida humana. Assim, é o *contrabaixista* que tocava num quinteto de *jazz* quem a oferece ao poeta. Toda a sequência do trecho vai girar em torno do campo musical. Deve-se *tocar a nota* que impede de se tocar a nota imaginada para a sequência. Veja-se que para falar sobre a escrita, Carlito recorre à metáfora musical. O que se desdobrará na espirituosa comparação, que se pode supor, dos leitores de poesia ao público de *jazz*: “pequeno público/ do enfumaçado e noturno pub dos corações solitários”.

<sup>234</sup> Rosa, 2019, p. 24. Note-se como a partir da citação de *Schopenhauer e a criação literária europeia* (escrito em francês e ainda sem tradução para o português. *Schopenhauer et la création littéraire*, 1989), de Christian Berg, Carlito irá criticar o que Berg chamará de “consolação ética” para qual serviu a filosofia de *Schopenhauer*: “*Schopenhauer não parava de repetir: “O objetivo de nossa/ existência não é a felicidade”, “Só há um erro inato: aquele/ que consiste em crer em que existimos para sermos felizes”, e esta/ última afirmação, retomada por Nietzsche (“A vida é má e não/ podemos torná-la melhor”) teve um eco imenso em toda a/ Europa, onde serviu um pouco para tudo e até de consolação/ ética. Basta lembrar de Ossip Mandelstan sendo deportado/ para a Sibéria, onde Stálin o deixaria morrer, e dizendo à sua/ mulher: “Quem te meteu na cabeça que você deveria ser feliz? (Azevedo, 2016, p. 68). Uma “consolação ética” que produziria uma espécie de apatia, da qual o cão do “Prólogo canino-operístico” tenta tirar a plateia.*

<sup>235</sup> Essa relação entre vida e obra, mas especificamente entre sofrimento e criação aparece também em outro momento do livro quando uma voz feminina diz: “*Por lá fiz também uma descoberta/ assustadora. Estava realmente mau, mas sentei para/ trabalhar e de repente tudo foi melhor do que nunca. Será que todas essas bobagens sofre sofrimento e/ criação são verdade? Isso seria realmente nojento*” (Azevedo, 2016, p. 61).

Outro ponto significativo daquele trecho de *Livro das postagens*, e que está intrinsecamente ligado ao anterior, é o fato de que quando se escolhe tocar uma nota inesperada é preciso aprender a improvisar (“sempre fazendo soar a nota que me impede de tocar/ a nota que eu achava que ia tocar, e me obrigando/ a encontrar outra, à *queima-roupa, numa fração de/ segundo*”). Ora, é precisamente isso que se obriga o cão do “Prólogo canino-operístico” a se fazer: “Me obrigam a improvisar”.<sup>236</sup> Não resta dúvida de que o “Livro do cão” deve ser realmente lido como um prólogo para o “Livro das postagens”. É, por isso, que, insistimos, se o primeiro é um poema operístico, o segundo também deve ser. Mas por que o prólogo operístico é “canino”? Ainda é preciso investigar alguns motivos razoáveis para essa escolha antes de passarmos, de fato, à leitura de alguns trechos do longo poema (insistindo na hipótese de que o “Livro do cão” e o “Livro das postagens” devem ser compreendidos como um único poema).

O “Prólogo canino-operístico” é constituído por dezoito *trechos* – e aqui não se deve pensar em *blocos*, termo que usamos para nos referir aos fragmentos de *Luvas de pelica*, pois o ritmo musical será elemento fundamental nesse prólogo. Se compararmos o prólogo de *Livro das postagens* com o de *Lulu*, veremos como o primeiro apresenta uma extensão incomum para uma típica ópera (mas já sabemos que não é esse o caso em o *Livro das postagens*). Outras características do “Prólogo canino-operístico” são o uso de um mesmo tamanho para a letra/fonte, e a opção pela letra em redondo, como se diz em tipografia quando há a ausência do itálico. É preciso contrastar esses dados com a presença tanto de diferentes tamanhos para a fonte quanto o uso do itálico na segunda parte do livro. Essa distinção nos leva a supor que o fato de ser uma única voz que percorra todo o prólogo<sup>237</sup> explique a ausência desses recursos usados na segunda parte do livro. Outro aspecto importante do prólogo é a marcação gráfica das pequenas pausas entre os trechos. Há trechos mais longos e outros breves. Neles podemos notar três tipos de variações: as pequenas (entre oito e quatorze versos), as médias (entre vinte e quarenta e sete versos) e as maiores (entre cinquenta e oitenta e três versos). O menor trecho é o que possui cinco versos (trecho décimo segundo) e o maior possui cento e dois (trecho décimo). Há também muitas repetições de estruturas entre os trechos, assim

<sup>236</sup> Azevedo, 2016, p. 13.

<sup>237</sup> Repare-se que mesmo no quinto trecho, quando aparecem as aspas, é o próprio cão que recita Rosmarie Waldrop (*The Reproduction of profiles*, 1987): “E se eu fechasse os olhos e recitasse:/ ‘Me parecia que morreria/ se meu nome não tocasse/ ou se ele me tocasse apenas/ com sua extremidade,/ deixando o interior acessível/ a muitas antenas – uma chuva ao acaso,/ desabando das nuvens’”. (Azevedo, 2016, p. 18).

como dentro de um mesmo trecho. Muitas vezes elas ocorrem no início dos versos. Mas podem ocorrer também no final. Vejamos rapidamente dois exemplos:

**Décimo trecho:**

*como se nada tivesse que ser dito  
como se não estivessem batendo à porta  
como se não estivesse batendo na nossa cara  
como se não fosse urgente  
como se todas essas orelhas caninas  
espetadas no ar em doce expectativa  
não precisassem ser sacudidas  
não leram acaso a cartilha política?  
não leram acaso as cartas do místico?*

Nesse trecho, a estrutura “como se” ainda irá retornar mais vinte e uma vezes. Vejamos agora um exemplo de repetição ao final do verso.

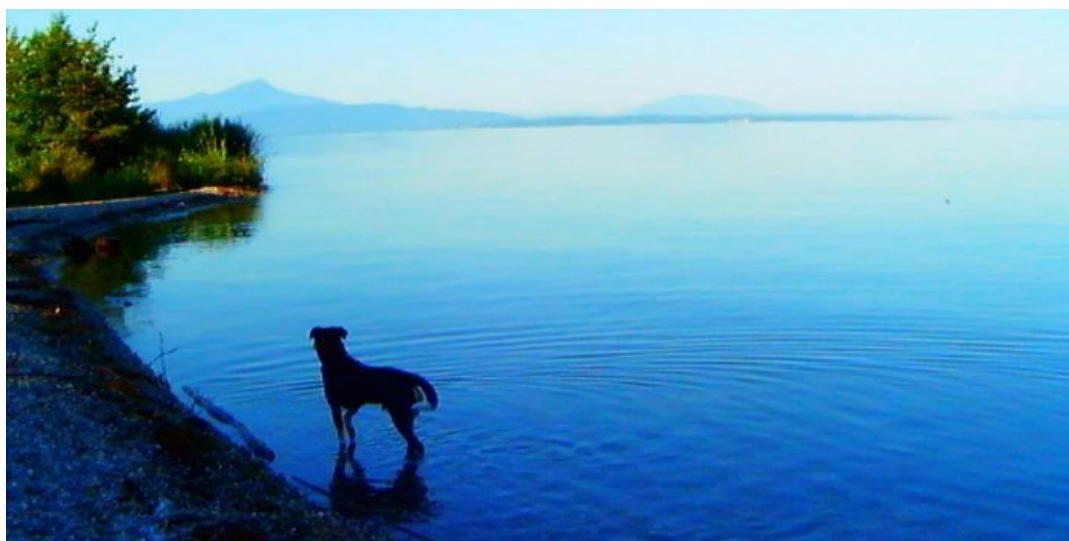
**Trecho décimo quarto:**

*as explosões podiam ser ouvidas a uma distância de  
o cheiro podia ser sentido a uma distância de  
os pedaços foram lançados a uma distância de*

Essas sequências de repetições vão definindo um ritmo próprio para o Prólogo, e funcionam como um ritornelo. Pode-se dizer ainda que criam a sensação de sufocamento a que se refere, em vários trechos, o cão do “Prólogo canino-operístico” (“o respirável é o mundo/ fora do cubo/ aqui dentro só o irrespirável”, décimo quinto trecho, ou ainda, “ninguém suspira/ onde não se respira”, décimo primeiro trecho). O cão, como sabemos, é o responsável pela condução do Prólogo, assim como era o Domador de circo em *Lulu*. Típica das peças de teatro, temos no Prólogo a rubrica “o cão”, e é a partir daí que ele solta a língua. Esse animal invoca os nomes de três escritores russos (Marina Tsvetaeva, Anna [Akhmátova, é possível supor] e Maiakovski), de dois cineastas (Godard e Miguel Gomes), de dois pintores (Cézanne e Claude [Monet, podemos arriscar]) e de uma “tendência da arte” (como aparece no Primeiro Manifesto Dadá) vanguardista do início do século XX (Dadá). Chama a atenção o fato de que sempre após essa invocação o cão repete a mesma frase: [ele/ela] “me conhece”. Em “Ações artísticas/ ações políticas: Cultura e política no Brasil pré/pós impeachment” ([2016], 2022), ao pensar na aparição da figura do cão na produção cultural recente, incluindo aí o *Livro das postagens*, Flora Süssekind vê nessa frase referência ao poema “walfischesnachtgesang (canção noturnadabaleia)” de Augusto de Campos. Ela parece identificar com isso semelhanças na “dramatização da

voz” entre esse poema (quando relembra das diferentes variantes discursivas da “canção noturna da baleia” apresentadas pelo poeta no show *Poesia é risco*, dizendo que “havia a voz do poeta soando através da *persona* da baleia” em texto sobre Augusto de Campos)<sup>238</sup> e o “Prólogo canino-operístico”. Ainda em “Ações artísticas/ ações políticas”, Flora irá escrever que o cão de Carlito é “habitado por outros – pelo cão de *Adeus à linguagem*, de Godard, pelo de Marina Tsvetaeva, pelo dos desenhos de Maikóvski”.<sup>239</sup> E poderíamos ainda nos lembrar do cão da trilogia “As mil e uma noites” (2015) do cineasta português Miguel Gomes, do cão dos esboços de Cézanne, daquele das pinturas de Monet, de outro mencionado no título de um livro de Tzara, “A rosa e o cão” (*Le rose et le chien*, 1958), nome de um dos poetas fundamentais do Dadaísmo, como se sabe.

Imagem 20 – Frame do filme *Adeus à linguagem*



Fonte: Site Plano Crítico

<sup>238</sup> Cf. “Coro a um. Notas sobre a Canção noturna da baleia”, 2022.

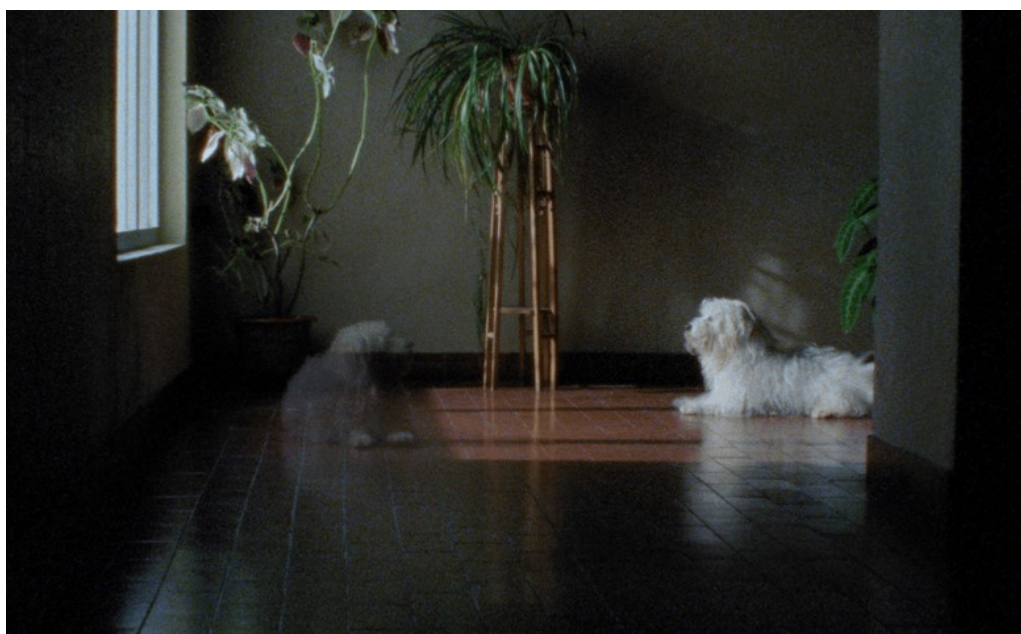
<sup>239</sup> SÜSSEKIND, 2022, p. 283.

Imagem 21 – Desenho de Vladimir Maiakovski



Fonte: Cartas de amor a Lili Brik

Imagem 22 – Frame da trilogia *As Mil e uma Noites*



Fonte: Site Cine Set

Imagem 23 – *Sleeping dog* (1876-1878), desenho de Paul Cézanne (Pênsil sobre papel)



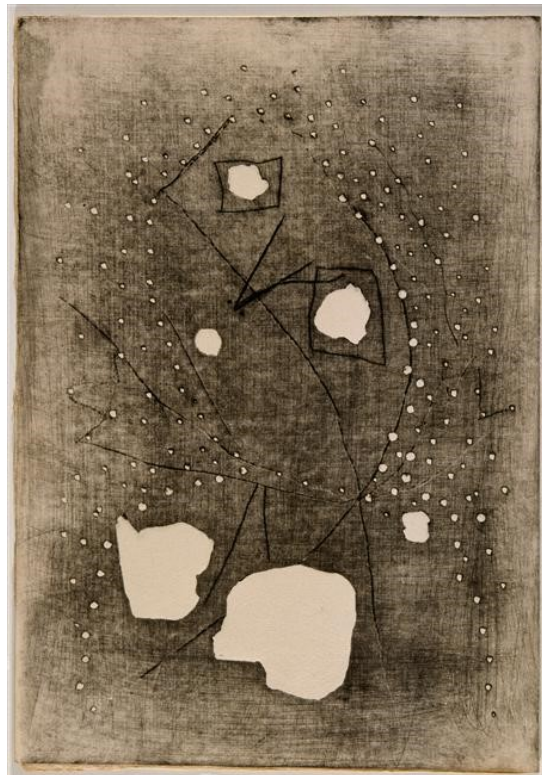
Fonte: Kunstmuseum Basel

Imagem 24 – *Camille with a Small Dog*, de Claude Monet



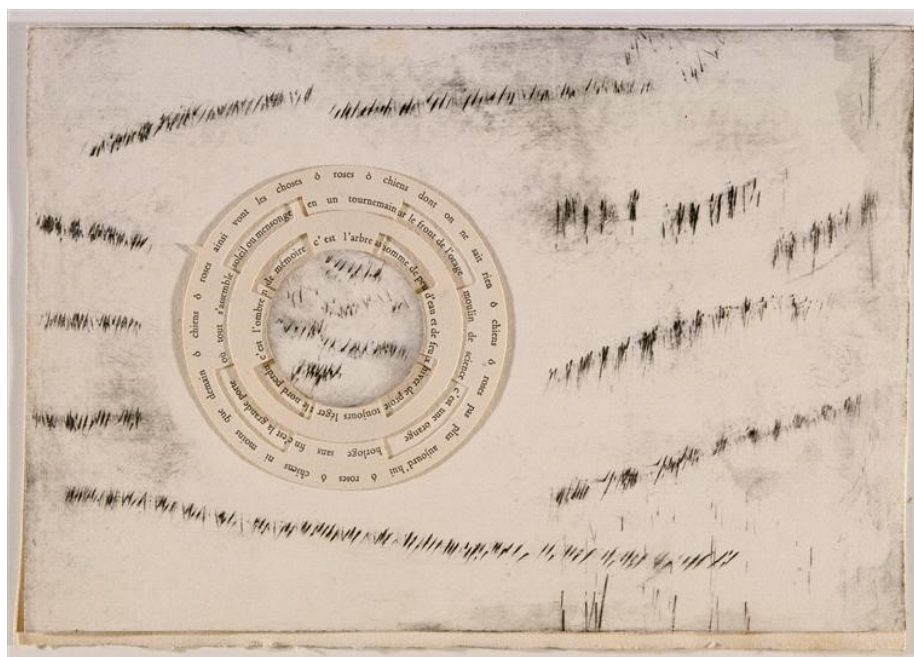
Fonte: Foundation E.G. Bührle

Imagem 25 – Prancha 1 de *La rose et le chien*



Fonte: Musée National Picasso

Imagem 26 – Prancha 2 de *La rose et le chien*



Fonte: Musée National Picasso



Então se ao que diz Flora Süssekind sobre o cão do Prólogo ser “habitado por outros” juntarmos o que escreve Gustavo Silveira Ribeiro em “O coração lacerado: a poesia brasileira em direção a Pasolini” (2020), quando menciona o *Livro das postagens*<sup>240</sup>:

Os nomes que atravessam o poema, invocados como fiadores de um conceito específico de poesia, pertencem a artistas que ou pagaram com a própria vida a relação tempestuosa que mantiveram com a sua época (Marina Tsvetaeva, Maiakóvski, Anna Akhmátova, o mesmo Pasolini), ou levaram às últimas consequências as potencialidades de sua arte, tornando-se um incômodo e uma ameaça ao establishment estético (Paul Cezanne, Godard), o que sempre teve consequências políticas diretas. O silêncio, o exílio, a autoimolação dos poetas russo-soviéticos (e também de Pasolini), indicadores da crispação que mantiveram com o poder e os consensos imperantes, são parte incontornável dos seus trabalhos. Do mesmo modo, a demolição formal e ideológica, executada desde dentro da maquinaria artística por inventores radicais como Cézanne e Godard, os afastaram dos salões de amenidades que muitas vezes constituem a faceta principal do campo cultural. Esses autores, contraexemplos no poema de Carlito, são os que se fizeram presentes, os que permaneceram junto ao chamado lançado por suas obras; são esses os que suportaram ver, na sua época, a “absoluta gangrena”.

teremos já compreendido de modo substancial alguns dos motivos para a aparição dos nomes que surgem no “Prólogo canino-operístico”.

Mas ainda resta aquela enervante (porque difícil de responder) pergunta: Por que é um cão a personagem do Prólogo? Assinalamos a pouco que após a invocação dos nomes, o cão repete sempre a expressão [ele/ela] “me conhece”. Entretanto, note-se que no primeiro trecho aparecem três nomes femininos que fogem a essa regra: Ofélia, Eurídice e Hécuba. É “a minha poeta”, diz o cão, que fala ao animal sobre as duas primeiras: “A minha poeta falava-me de Ofélia/ A minha poeta falava-me de Eurídice” (sublinhe-se aí a repetição de estruturas como já mencionamos). Não é difícil imaginar que nesse primeiro trecho “minha poeta” refere-se à Tsvetaeva, a quem o cão menciona um pouco antes da aparição dessa expressão, e vai da poeta russa recuperando dados biográficos, como, por exemplo, uma anotação que ela fez em seu diário sobre o cão que surge com

---

<sup>240</sup> Lembremo-nos de que a epígrafe desse livro é retirada de Pasolini: “Já não podemos realmente estar de acordo: estremeço,/ mas é em nós que o mundo é inimigo do mundo”.

uma cartolina no pescoço<sup>241</sup>: “Quando me aproximei magro/ Acreditando que um coração de poeta/ sentiria pena de mim/ E me livraria da cartolina/ Que me tinha pendurado no pescoço/ Com os dizeres escritos a lápis:/ *Matem Lênin e Trotsky ou eu serei comido*”.<sup>242</sup> Sobre Ofélia, Tsvetaeva fala no poema “Encontro”<sup>243</sup>, já sobre “Eurídice” ela fala em “Fios telegráficos”<sup>244</sup>, ambos os poemas foram traduzidos para o português por Décio Pignatari.

---

<sup>241</sup> Ainda que sem a frase, essa mesma imagem do cão aparece também em “O anjo boxeador”, de *Monodrama*.

<sup>242</sup> Azevedo, 2016, p. 13-14.

<sup>243</sup> “Encontro

Vou chegar tarde ao encontro marcado,  
cabelos já grisalhos. Sim, suponho  
ter-me agarrado à primavera, enquanto  
via você subir de sonho em sonho.

Vou carregar esse amargo – por largo  
tempo e muitos lugares, de penedos  
a praças (como Ofélia – sem lámurias)  
por corpos e almas – e sem medos!

A mim, digo que viva; à terra, gire  
com sangue no bosque e sangue corrente,  
mesmo que o rosto de Ofélia me espie  
por entre as relvas de cada corrente,

e, amorosa sedenta, encha a boca  
de lodo – oh, haste de luz no metal!  
Não chega este amor à altura do seu  
amor... Então enterre-me no céu!”.  
(*Marina*. Tradução Décio Pignatari. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.)

<sup>244</sup> “Fios telegráficos

Aos postes cantores  
em áreas de fios  
– suportes do céu –  
envio o pé  
de que sou parte,  
nestes baixos

vibrante de poste a poste  
– alameda de suspiros –  
meu telegrama:

– ã ã ã ã – mo...

Ouçõ – peço – (Formulários  
não suportam tal palavra:  
– fios são diretos!)

O próprio Atlas  
apoiou nesses postes  
a raia dos deuses equestres ...  
ao longo dos fios, envio  
a televoz: a a a a-deus

Esta ouvindo! Últimas notas  
da minha garganta:

É necessário observar que Tsvetaeva não fala sobre Hécuba ao cão. No caso de Hécuba, é mais do que se escutar alguém falando sobre ela, e sobre ela não se diz “me conhece”. Nessa diferença é que, acreditamos, devemos buscar uma chave para a escolha do cão como personagem do Prólogo. Transcrevemos o verso em que aparece o nome de Hécuba: “Eu vim farejar ossos com Hécuba”. Nesse verso não se trata apenas de acompanhar Hécuba para depois o cão farejar os ossos, pois o termo “farejar” parece uma ação que Hécuba também realiza. Desse modo, podemos entender que *ambos* irão farejar os ossos. Se assim for, eles só podem ser iguais, isto é, Hécuba se torna também uma cadela. É por isso que não há distância entre eles. Nesse ponto, é preciso voltar à tragédia de Eurípides. Nela, ao final da peça, a vítima da ação vingativa de Hécuba, Polimestor, já cego, prenuncia a transformação de Hécuba em cadela, com olhares vermelhos como fogo (v.1265). O rei da Trácia havia escutado de Dioniso (v. 1267) sobre essa transformação. Assim, na sepultura de Hécuba constará a seguinte inscrição “túmulo da infeliz cadela, um sinal para os nautas” (v.1273). Mas antes mesmo da transformação física, figurativamente Hécuba já se encontrava em um processo de animalização, uma vez que tendo sido vítima de uma série de violências e de crueldades, ela também vai se tornando cruel e desumana. Maria Cristina Rodrigues da Silva Franciscato relembra, nesse sentido, o que escreve Stephen G. Daitz,

a maior perda de Hécuba é a da sua humanidade: escrava da ânsia de vingança contra Polimestor, ela se transforma figurativamente numa cadela raivosa, pressagiando a posterior transformação física. O ato de

---

Per-dão- Por- deus...

Cordame de navio  
em mar de lavouras  
– pacíficos e atlânticos –  
– sempre mais alto –  
as mensagens se fundem  
na trama de Ariadne:  
    -Vo o o! - te...  
e os lamentos: Não – vou – dei-xar...

Fios guardas de aço  
das vozes do inferno,  
sempre mais distantes,  
e ainda pedindo - “Tenham pena! ... Piedade!”

Pena ou piedade? (Tal ruído  
se distingue no coral dantesco?  
O grito, quando a morte chega  
– por valas e aterros –  
o último): gemido da paixão imortal  
de Eurídice – Que pena,  
    que...  
    q...?”

(Marina. Tradução Décio Pignatari. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.)

cegar o rei trácio é justificável pelo código tradicional, mas o massacre dos filhos inocentes e o modo como ela se vangloria do feito não se justificam.<sup>245</sup>

A animalização do humano, sua transformação em cão, no que isso poderia corresponder em perda da capacidade de solidariedade e de empatia pelo outro (note-se que o poeta prefere a palavra “cão” em detrimento de “cachorro”, uma vez que a primeira parece possuir uma camada de sentido mais pejorativa), que estamos sugerindo para a leitura do Prólogo de Carlito a partir da recuperação da figura de Hécuba, não se refere apenas a personagem dessa primeira parte do livro, como se sugere nos seguintes versos (segundo trecho): “Olho para vocês aí sentados/ as orelhas caninas espetadas/ em doce expectativa/ e sinto falta de céu, de horizonte”.<sup>246</sup> Esses versos que irão se repetir nos trechos décimo, décimo primeiro e décimo quinto com pequenas modificações – e que ecoam, de certo modo, as palavras do Domador do Prólogo de Lulu: “Criaturas dóceis e belas... tão dóceis e insípidas como as pessoas sentadas ao seu lado” – não deixam dúvida de que a plateia do espetáculo improvisado pelo cão também é canina.

O que torna inevitável concluirmos que o mesmo poderia ser usado para se referir aos leitores de *Livro das postagens*. Mas, se o que estamos dizendo for cabível, o que o “Prólogo canino-operístico” anteciparia (como é a sua função na ópera) da segunda parte do livro? Nesse ponto não é difícil para o leitor de *Livro das postagens* responder que é a violência e a crueldade, sinônimos para falta de solidariedade e empatia, tão características aos regimes totalitários, às perseguições políticas e ideológicas, às invasões de países aos seus países vizinhos, aos governos que se dizem democráticos mas fazem sofrer sua população mais vulnerável economicamente para atender aos interesses de grandes corporações (veremos, por exemplo, um diálogo na página sessenta e sete que recupera o cenário brasileiro de 2014, momento das manifestações contra a realização da Copa do Mundo no Brasil).

Após todos esses dados recolhidos e recombinações, podemos, enfim, passar à leitura um pouco mais detida de dois trechos do “Prólogo canino-operístico”. Optamos pela transcrição do maior e do menor trecho, o que nos permitirá, terminada a leitura de cada um deles, contrastá-los, buscando assim compreender as possíveis razões para terem a extensão que têm

---

<sup>245</sup> Franciscato, 2014, p. 28.

<sup>246</sup> Azevedo, 2014, p. 16.

**Décimo trecho:**

O autor deveria estar aqui  
mas é como se não fosse urgente  
como se nada tivesse que ser dito  
como se não estivessem batendo à porta  
como se não estivesse batendo na nossa cara  
como se não fosse urgente  
como se todas essas orelhas caninas  
espetadas no ar em doce expectativa  
não precisassem ser sacudidas  
não leram acaso a cartilha política?  
não leram acaso as cartas do místico?  
é como se fosse indiferente  
ou impossível  
vir aqui dar uma satisfação  
como se *isso* não fosse a razão de ser  
da coisa toda  
(*isso*, a razão, a coisa toda  
toda a piada)  
como se alguém pudesse se dar ao luxo  
de guardar bofetadas na mão  
chocar os ovos no despenhadeiro  
sob a lua  
como se eu preferisse estar aqui  
(não prefiro)  
como se eu tivesse escolhido ficar aqui  
(não escolhi)  
como se não existisse a estepe  
e mais acima as nuvens da estepe  
que se desdobra sempre em mais estepe  
e em tempestade e vento da estepe  
como se não fosse questão de vida ou morte  
quem devia falar aqui preferiu ficar em casa?  
quem nos devia palavras  
preferiu esconder-se?  
sua casa é se esconder?  
é como se me fosse agradável  
ser assim exposto  
à desonra  
e ao ridículo  
e à exaustão  
como se cupins já não roessem a cortina  
como se os ratos já não estivessem roendo o teatro  
como se não fosse urgente  
tocar todo mundo a pontapés  
chocar ovos no despenhadeiro  
como se não víssemos  
a um palmo do olho  
a pinça do escorpião  
como se as palavras pudessem se dizer sozinhas  
mane thecel phares  
contadas pesadas divididas  
e pronto  
como se os funcionários municipais  
já não tivessem ido embora

depois de varrer a rua  
 dar a descarga nos esgotos  
 apagar a luz da praça  
 enfim o show diário  
 dos funcionários municipais  
 como se daqui a pouco não fosse tarde  
 (já é tarde)  
 como se neutrinos não nos atravessassem  
 (atravessam)  
 como se a própria Via Láctea  
 como se o próprio universo  
 (quero ver quem desafia a Via Láctea  
 quero ver quem desafia o universo)  
 como se quisessem fazer  
 o instante de expectativa  
 durar para além da expectativa  
 suspenso no ar  
 e o que fica suspenso  
 no fim  
 sou eu  
 sem palavras  
 e não aparece ninguém  
 porque o autor está ocupado  
 escreve cartas ao rabino  
 ou  
 fala ao celular com a modelo  
 ou  
 coça o braço da poltrona  
 ou  
 escuta o astrônomo decifrar  
 céu-acima a vertigem das estrelas  
 de boca aberta  
 é como se me fosse dado matar-me  
 (não me é dado  
 sinto muito)  
 como se não chovesse  
 não fizesse sol  
 e a terra não tremesse  
 lá onde provavelmente se encontra  
 (mas não se move  
 onde se encontra  
 e nem onde não se encontra)  
 mas saibam que aqui sim  
 aqui sim  
 aqui dentro do cubo  
 chove  
 faz sol  
 e terra treme

Apesar da inconveniência da citação desse longo trecho, acreditamos que, talvez, as vantagens que ele pode oferecer para uma possível compreensão do Prólogo compense a eventual inconveniência. Nesse sentido, ressaltamos alguns aspectos importantes. A

urgência a que se refere o cão faz com que entremos em um fluxo (diríamos) quase que estonteante. Contribui para isso a extensão do trecho, mas, principalmente, as várias repetições da estrutura “como se”. O ritmo é acelerado em razão dos muitos versos curtos, e de outros curtíssimos (com apenas uma palavra). Reivindica-se que o autor assuma seu lugar dado a urgência do momento: “como se não estivesse batendo na nossa cara”.<sup>247</sup> Nesse momento grave<sup>248</sup>, não se pode “guardar bofetadas na mão”. O cão, mesmo que seja a base de “pontapés”, solicita o comparecimento do autor para que se retire o público da espécie de letargia na qual ele se encontra com as suas “orelhas caninas/ espetadas no ar em doce expectativa”. Trata-se de um dever: “quem devia falar aqui preferiu ficar em casa?/ quem nos devia palavras/ preferiu esconder-se?”. Dever esse que é a “razão de ser/ da coisa toda”.

Vai ficando claro que há aqui uma provocação feita aos poetas para que dêem atenção ao momento catastrófico, o qual impõe atitudes urgentes. Mas não se trata de um pedido para que se anuncie alguma boa nova (“Não existe grande anúncio”, nono trecho). Nem mesmo se fixa como e o que deve ser anunciado (“Não dou nem testemunho, nem ouvidos/ me disseram que anunciasse./ (O quê?)”, segundo trecho). O que se passa, entretanto, é próximo a um cenário de guerra: “O autor deveria estar aqui./ Vou morrer repetindo a ladainha./ Será assim que ocorre numa guerra?” (décimo oitavo trecho).

Assim, não estaríamos distante daquele cenário de *Monodrama*, quando num poema como “Um confeitiro da cidade de X... observa a foto do asteroide 433 Eros contra um fundo de estrelas num único pixel iluminado”, o anjo boxeador “entoava bem baixinho”: “É a guerra. É a guerra. É essa maldita guerra...”.<sup>249</sup> É curioso que o livro de Carlito Azevedo publicado em 2009 tenha um título que possui, entre outros sentidos, o de um tipo de ópera escrito especificamente para um único solista vocal com acompanhamento instrumental e, ocasionalmente, um coro de apoio. Como não pensar assim no anjo boxeador e em todas as outras vozes que entram no livro como coralidade (para falarmos aqui com Flora e Sarrazac)? Se uma ópera fosse, *Monodrama* só poderia

<sup>247</sup> No verso imediatamente anterior, o cão informava que estavam “batendo à porta”. Dificilmente o leitor habituado com a poesia de Carlito Azevedo não se lembre – ao ler esses dois versos – do poema “Sobre portas” (*Monodrama*): “Quando este mundo com cara de Goya/ (como disse Lawrence Ferlinghetti traduzido por Leminski)/ dissolve sabe-se lá que matéria impura do fundo mais espesso de/ seu centro incandescente e ergue, batendo-as, portas de ferro contra/ nossas caras e pretensões democráticas [...]” (Azevedo, 2009, p. 70).

<sup>248</sup> Como não lembrarmos também da iminência da agressão, do ataque previamente sabido num verso como “como se não tivéssemos/ a um palmo do olho/ a pinça do escorpião” (Azevedo, 2016, p. 24).

<sup>249</sup> Azevedo, 2009, p. 57.

se tratar de uma tragédia, conforme a leitura que faz desse livro Gustavo Silveira Ribeiro: “*Monodrama* tem na violência e na devastação suas mais significativas matrizes imagéticas. Tiros, explosões, espancamentos, tortura, portas que se fecham ‘contra / nossas caras e pretensões democráticas’: todo o tipo de agressão e de renúncia, todas as formas da degradação se fazem notar no livro [...]”.<sup>250</sup> Também Eduardo Sterzi, ao escrever sobre *Monodrama*, identifica que “a circunstância de fundo, em Carlito como em [Roberto] Saviano, é a de uma guerra civil, nunca de todo declarada, que acaba por se confundir com a própria vida e da qual ninguém sai completamente ileso”.<sup>251</sup> Sterzi acrescenta ainda que:

O desafio que se coloca para ele [Carlito], tanto quanto para qualquer um que se disponha a encarar e dizer seu próprio tempo, é o de conseguir transformar essa realidade hostil (essa vida que se dá a perceber como uma guerra, e que, precisamente por ser hostil, é atravessada dialeticamente pelo desejo, pelo sonho e pela utopia) em experiência [...].<sup>252</sup>

Acreditamos que é exatamente isso que faz Carlito Azevedo não apenas em *Monodrama*, como também em o *Livro das postagens* (e ainda, apesar de essa ser só uma impressão inicial, que não poderemos desenvolver, em *Vida: Efeito V*). Num cenário repleto de imigrantes, de exilados e de perseguidos, como é a segunda parte de *Livro das postagens*, há algum espaço para pequenas cintilações, ainda que sejam apenas “fogos-fátuos”, para falarmos com Sterzi. Ou lampejos como vaga-lumes na escuridão absoluta da História, para falar com Georges Didi-Huberman (certamente um interlocutor, aqui, de Eduardo Sterzi). Lembremo-nos, nesse sentido, da “perfeição entorpecida” da mulher nua de cabelos molhados que surge no início da segunda parte do livro, assim como, num plano macropolítico, das manifestações de 2014 e das ocupações das escolas pelos estudantes secundaristas em 2016, nas páginas cinquenta e sete e sessenta e sete, respectivamente – esse último um fato antes de tudo intuído pelo livro de Carlito, dada a data de lançamento do livro, que coincide com o auge desses protestos. Assim, aparece no livro apenas a menção à primeira escola (de Pinheiros, São Paulo) ocupada.

---

<sup>250</sup> Ribeiro, 2014, p. 72.

<sup>251</sup> Sterzi, 2013, p. 134-135.

<sup>252</sup> Sterzi, 2013, 135.

Feita essa breve digressão, retornemos ao décimo trecho do “Prólogo canino-operístico”. Há nele a menção ao teatro e às cortinas, ambos estão sendo roídos; o primeiro por cupins e o segundo por ratos. É possível identificar nesse trecho ao menos quatro pontos que reaparecem em “Livro das postagens”: a) ideia de urgência, que surge no diálogo das quatro personagens que conversam sobre as manifestações de 2016 (“É caso de urgência”); b) a expressão *mane thecel phares*, que retorna na página cinquenta; c) a imagem dos esgotos, que por sua vez surge novamente na última cena do livro, nos versos “de repente penso nos alemães/ fugindo pelo esgoto”; d) a imagem da terra tremendo, que regressa, na página cinquenta e seis, por meio da citação de *Naturales Questions* de Sêneca, quando esse último retoma Tales de Mileto:

“A terra flutua sobre a água. Mover-se-ia como um navio;  
quando se diz que ela treme,  
em verdade  
flutuaria em consequência do movimento da água.”

Desse trecho é preciso notar, por último, a aparição da imagem do celular, que está entre uma das suposições levantadas para explicar a ausência do autor:

escreve cartas ao rabino  
ou  
fala ao celular com a modelo  
ou  
coça o braço da poltrona  
ou  
escuta o astrônomo decifrar  
céu-acima a vertigem das estrelas  
[...]

Com alguma frequência, quando se pensa a respeito das postagens que aparecem mencionadas no título desse livro de Carlito Azevedo, ou mesmo na palavra “Facebook” na primeira cena da segunda parte do livro, esquece-se de vincular essa menção ao aparelho *celular*, palavra que irá emergir mais de uma vez em “Livro das postagens”. Pensar sobre o celular nesse livro é importante se compreendermos o aparelho celular como um propiciador da proliferação das redes sociais digitais. Em uma entrevista concedida em 2010 (ou seja, seis anos antes de *Livro das postagens*), ao jornal *O globo*, quando trata dos anos de governo de George W. Bush, Carlito diz que aqueles anos: “somente poderiam se sustentar em guerras e culminar em uma coisa tão

idiota como o atual culto ao telefone, situação digna de Ionesco”.<sup>253</sup> Para falar sobre o celular, Carlito invoca o Teatro do Absurdo. Talvez o poeta estivesse pensando, por exemplo, em uma peça como *A cantora careca* (1949), na qual os personagens não exatamente dialogam entre si, e sim pronunciam frases que não correspondem a respostas. O que mostra que eles estão completamente desencontrados uns dos outros, em diálogos de surdos. Para ficarmos em apenas um exemplo, recordemos da cena absolutamente tragicômica (cena IV), em que o casal Sr. e Sra. Martin entabulam uma conversa na qual após perceberem várias coincidências entre a vida de ambos descobrem finalmente que são casados. É ostensiva, portanto, a crítica que Ionesco realiza das relações intersubjetivas. Carlito parece transferir essa visão de Ionesco para a questão, tão característica de nosso tempo, das mensagens por celular e pelas redes sociais digitais.

A referência ao celular já estava presente em *Monodrama* em “Uma tentativa de retratá-la”, livro no qual Carlito escreve: “Um derradeiro ‘motivo’ seria o da/ Jovem Em Um Carro Veloz/ Falando Ao Celular; *clausura/ móvel* onde soletrar palavras de/ amor e perder tudo”.<sup>254</sup> É importante observar como o poeta opta por deixar isolada no fim do verso a palavra “clausura” que colocamos em destaque, palavra que serve de adjetivação para o celular. Por meio dessas citações de 2009 (*Monodrama*) e de 2010 (a entrevista), se percebe que Carlito estava elaborando esse vínculo, muitas vezes sufocante (essa dependência atual do celular seria algo como respirar “dentro de um cubo vibracional”?), como lemos em um trecho do Prólogo), que estabelecemos com esse aparelho. É, porém, em o *Livro das postagens* que o celular surgirá com mais frequência ao longo do livro. Já no início da primeira cena do “Livro das postagens”, a voz responsável por nos mostrar que há um transcorrer do tempo<sup>255</sup> e uma possível mudança na relação entre os amantes que surgem nessa primeira cena, diz da mulher que entra no quarto que ela “não diz nada, *afunda* na cama digitando no celular”. Por que o poeta escolhe precisamente esse verbo quando a mulher entra em cena com o celular? Cumpre colocar essa pergunta ao lermos essa passagem. Ainda mais se essa

---

<sup>253</sup> Azevedo, 2010, s/p.

<sup>254</sup> Azevedo, 2009, p. 51.

<sup>255</sup> Na página cinquenta e nove lemos que “é noite já”, na página seguinte “por aqui amanheceu”. Dez páginas depois o leitor se vê diante da informação de que “Toda a tarde consumida no pensamento/ de onde dormir esta noite”. Assim, é arriscado tentar definir a duração exata dos acontecimentos. Parece mesmo que não convém essa tentativa, uma vez que o sujeito do poema escreve “não sei quanto tempo se passou”. Assim, essa indeterminação faz parte da proposta do poema.

cena for contrastada com outra em que se fala novamente dessa mulher nua: “até você voltar das aulas da faculdade/ e se *jogar* na cama nua”. O verbo já não apresenta mais aquele sentido de naufrágio.

O outro trecho do “Prólogo canino-operístico” que transcreveremos, como mencionamos, é o menor deles, isto é, o trecho décimo segundo.

Eu vim porque me trouxeram  
eu disse: estou vendo a lenha  
eu disse: estou vendo o altar  
eu disse: estou vendo a faca  
mas onde está o cordeiro?

Composto de apenas cinco versos, esse trecho apresenta a preparação para uma cena sacrificial. Todo o cenário já está montado: é possível ver, como nos é dito pelo cão, a lenha, o altar e a faca. Falta apenas o animal que será imolado. Sugere-se que, na realidade, o animal também já está presente na cena: trata-se do nosso pobre cão do “Prólogo canino-operístico”, “magro” e sem “força nenhuma” (segundo trecho). Não é mais necessário apontarmos as repetições nesse trecho, uma vez que estamos familiarizados com essas estruturas reiteradas. Cumpre apenas observarmos que a sensação de desconfiança sobre as razões de estar ausente da cena aquele que será o imolado – o que causaria suspeitas pavorosas, e que está tão somente sugerido no trecho – é melhor reproduzida num trecho curto. Caso fosse longo criaria toda uma preparação para o final, o que diminuiria, a nosso ver, seu impacto. A *secura* do trecho, pelo contrário, colabora para sua estranheza. Mas, além disso, esse trecho prenuncia uma cena do “Livro das postagens”. Referimo-nos àquela que está entre as páginas quarenta e três e quarenta e quatro:

O documentarista Raymond Dépardon partiu para a  
Tchecoslováquia  
quando o estudante Jan Palach  
ateou fogo ao próprio corpo  
na praça São Venceslau  
num protesto político

Dépardon foi esperto de não passar por Viena  
mas sim por Nuremberg  
e mesmo os vistos de entrada  
conseguiu mentindo que ia a Praga  
cobrir o concerto de Charles Aznavour  
Chegou a tempo de filmar o angustioso minuto de silêncio por Jan  
Palach

Quando  
no meio da rua  
bábas, operários, carros, mães, crianças  
tudo parou  
congelado  
como a flecha de Zenão

Dépardon:

*“Felizmente para o meu filme um carro piscou o farol  
senão pensariam que eu tinha filmado uma fotografia”*

Assim, terminada a leitura do “Prólogo canino-operístico”, podemos passar, finalmente, à segunda parte de *Livro das postagens*. Deve-se assinalar que para a leitura que sugerimos desse livro é preciso cruzar dois aspectos: o operístico e a questão do fluxo das postagens nas redes sociais digitais, incluindo aí também o envio de mensagens pelo celular. Carlito parece ter identificado nesse tipo de organização digital das informações pessoais<sup>256</sup> (supreendentemente fornecidas pelos próprios usuários) aquele modo de composição que já o interessava desde *Monodrama*: a desconexão absoluta de todas as vozes. Nas redes sociais, como sabemos, as postagens vão aparecendo de maneira dispartada, sem um fio<sup>257</sup> que as reúna a partir de um mesmo tipo de conteúdo. Por outro lado, é preciso assinalar que embora as postagens formem um conjunto bastante heterógeno, elas dizem algo do nosso presente, mostrando os vínculos, inclusive, com um passado recente. Não parece ser outro o motivo de interessar ao poeta a foto de uma menina pendurada em uma escada na Embaixada Argentina enquanto os pais, brasileiros exilados, aguardavam o seu destino, isto é, a resposta de para qual país poderiam partir. Assim como faz com um trecho da partitura da ópera *Lulu*, Carlito também insere em seu livro a foto dessa criança na escada. Essa foto terá muito importância no livro, surgindo em várias cenas do que poderíamos pensar como o Primeiro Ato de “Livro das postagens”.

A princípio pode parecer arbitrária a separação dessa parte do livro em atos, mas é possível perceber, por exemplo, que a menção à foto aparece até um determinado momento do livro (até a página cinquenta e seis). O que poderia nos auxiliar na divisão

<sup>256</sup> É interessante, nesse sentido, mencionar que em uma de suas entrevistas, Carlito Azevedo diz imaginar que se Ana Cristina Cesar estivesse viva e vivendo esse momento das redes sociais ela escreveria, provavelmente, um livro chamado INBOX.

<sup>257</sup> A não ser algoritmos que se referem à preferências e ligações com os outros usuários com os quais se interage com mais frequência.

da segunda parte do livro em atos. Se for legítimo pensar o segundo momento do livro nesses termos, diríamos que a importância da foto, e a menção à flecha de Zenão, marcariam o primeiro ato. Sendo assim, o segundo começaria na sequência da mesma página cinquenta e seis, momento a partir do qual outras questões são colocadas. Deixa-se de lado a ideia do paradoxo do tempo-espço e menciona-se com mais frequência questões amorosas, ruídos na comunicação entre supostos amantes, ganhando importância ainda a ideia de que “há muita história por vir”, momento no qual surge o diálogo sobre a truculência dispensada aos manifestantes em 2014. Prosseguindo com essa proposta, poderíamos entender a breve citação da canção “Cheer Up, Charlie” como uma espécie de prelúdio que nos conduziria para o ato final. Essa citação encontra-se na página sessenta e nove:

“Cheer up, Charlie. You get blue like everyone...”

Willy Wonka & the Chocolate Factory

“Anime-se Charlie”, exorta a Sra. Bucket, mãe do garotinho no filme *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, em uma de suas cenas cantadas, quando a atriz Diana Sowle é dublada pela cantora Diana Lee, um dos momentos mais marcantes desse filme. O uso das aspas e o do itálico marca as entradas de outras vozes nessa “ópera” de Carlito Azevedo. Ainda quando não há o uso desses recursos, a organização da página, quando é uma voz diferente daquela do personagem que abre esse segundo momento do livro, apresenta-se de maneira lacunar. Assim, haveria pausas de durações variadas entre os versos de uma mesma fala/canto. Nesse ponto, não devemos perder de vista a frase da partitura de *Lulu*. Se não em canto, poderíamos pensar em uma fala rítmica em “Livro das postagens”. Não podemos deixar de mencionar, nesse sentido, o que Carlito Azevedo escreve na página sessenta e seis: “[...] enquanto combato meus fascistinhas internos me/ apaixono pelo teatro e pela *Tempestade*”. (Além de ser a peça de Shakespeare, *Tempestade* encontrou algumas montagens operísticas).

Ao falarmos sobre o interesse de Carlito pelo teatro (veja-se, por exemplo, e para citarmos apenas dois, as menções a Brecht em *Vida: Efeito V* e aquela a Ionesco, que aparece na entrevista aludida anteriormente), é impossível não lembrarmos também do interesse de Ana Cristina Cesar pela dramaturgia. Parece mesmo que ela chegou a estudar teatro durante um tempo, como aponta Michel Riaudel. Mas, além disso, em *Luvras de pelica* a poeta elabora um Epílogo bem ao modo de apresentações teatrais, há

toda uma performance típica do teatro ali. E, antes do Epílogo, Ana Cristina Cesar escreve no décimo nono bloco de *Luvás*, após a reiteração de agradecimentos em inglês (“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) [...]”. Porém, um pouco mais adiante o sujeito poético se pergunta: “Eu estou escrevendo para a peça vazia [...]?”.<sup>258</sup> Estaria aí no interesse dos dois poetas cariocas pelo teatro as afinidades que podem ser observadas entre eles? De qualquer modo, o que podemos afirmar é que dificilmente *Luvás de pelica* e *Livro das postagens* despertem um amor à primeira vista em leitores não especializados. Parece que o amor, no que se refere a esses livros, tem mais chance de nascer a partir da convivência. É o convívio, portanto, que possibilita uma familiaridade (não exatamente um entendimento, assim como ocorre nas relações intersubjetivas) com os ardis de ambos os poetas.

---

<sup>258</sup> Cesar, 1987, p. 107.

## 5. 2 Marcos Siscar: quando nos dizemos, quando nos escrevemos

*Hoje/ é este ponto que parece o/ último possível  
quando digo*

(Annita Costa Malufe)

Em *Luvas de pelica*, o sujeito poético exhibe no bloco décimo primeiro, como vimos, a preocupação em relação ao extravio das cartas, ao seu destino sem previsibilidade, ou, em outros termos, ao seu destino errante – incluindo nessa preocupação até mesmo a possibilidade de os textos nunca chegarem (“algumas [cartas] não chegam nunca”) – uma vez cumprido o envio. Dizendo sim ao jogo (de cartas) proposto por Ana Cristina Cesar, este em particular, poderíamos considerar que, dentre as tantas missivas escritas pela poeta, e postas por ela no rumo incerto do mundo, uma dessas cartas alcançou o poeta Marcos Siscar. O endereço não estava na carta, mas ele a recebeu. Marcos escreve de volta a Ana Cristina. Veremos adiante como ele responde a ela. Deve-se sublinhar desde já que para elaborar uma resposta é preciso aceitar a questão colocada pelo outro, dando a ela, entretanto, uma dimensão própria e pessoal. É preciso fazer da pergunta lançada por outrem uma coisa sua – internalizando-a e fazendo com que a resposta seja, desse modo, necessária, e talvez até urgente.

É interessante, nesse sentido, retomar o que escreve o filósofo alemão Peter Sloterdijk em *Regras para o parque humano* (publicado em alemão em 2000, e traduzido para o português em 2018), livro concebido como uma resposta a outro alemão, Martin Heidegger, mais precisamente como resposta a sua *Carta sobre o humanismo* (1946) – como Sloterdijk deixa claro no título. Não convém reconstruir aqui toda a discussão presente no livro, o que nos levaria longe demais e, o pior, nos afastaria de nossos propósitos em relação à menção deste livro. Basta, por ora, lembrarmos que Sloterdijk considera a história da filosofia como a escrita de uma “corrente de cartas ao longo das gerações”, uma vez que um livro pode ser compreendido como uma longa carta que lança uma *sedução* e, conseqüentemente, um *desejo* de resposta, o que se dá com a elaboração de um outro livro. Assim Sloterdijk explica:

a escrita não só estabelece uma ponte tele comunicativa entre amigos manifestos vivendo espacialmente distantes um do outro no momento do envio da correspondência, mas também põe em marcha uma operação rumo ao que não está manifesto: ela lança uma *sedução* ao longe, uma *actio in distans*, no idioma da magia da antiga Europa, com o objetivo de *revelar o amigo desconhecido enquanto tal* e levá-lo a ingressar no círculo de amigos. De fato, o leitor que se *expõe* a essa carta mais longa pode entender o livro como um convite, e, caso se entusiasme pela leitura, apresentar-se então ao círculo dos destinatários para lá dar testemunho do recebimento da mensagem.<sup>259</sup>

A provocação é clara e muito interessante. O pensamento se move por meio dessas trocas dissimétricas e intempestivas – toda resposta vem, em certo sentido, fora do seu tempo, como que tardia e desconforme. As cartas têm sempre um alvo, mas podem ser recebidas por qualquer um. O que era particular de um contexto (de uma conversa) específica pode desviar-se, se transformar, motivando, assim, respostas inesperadas – respostas diferidas. Desse modo, poderíamos conjecturar que Siscar ingressa (publicamente) no círculo de amigos de Ana Cristina em 1999, quando publica seu primeiro livro de poemas *Não se diz*. Mas, possivelmente, sobre essa conjectura poderia se lançar uma pergunta: em que consiste exatamente essa amizade? O que os une? Para começar a responder a essas questões devemos nos voltar para o primeiro livro de Siscar, tentando, ao mesmo tempo, elaborar hipóteses para o que pode estar sendo negado no título, ou, dizendo de outra maneira, o que é apontado em *Não se diz* como uma possível interdição. Arriscaríamos supor que naquele momento de lançamento do livro não se podia dizer ‘eu’ em poesia. As leituras (às vezes equivocadas) de Cabral e a ascensão do que se convencionou chamar depois de ‘Geração 90’ pareciam negar essa possibilidade, ou pelo menos cercá-la de profunda desconfiança. É nisso precisamente que devemos buscar o que torna Marcos Siscar pertencente ao círculo de amigos de Ana Cristina, insistindo com isso na imagem de Sloterdijk. O pronome pessoal e sua relação com as cartas.

Contudo, ao respondermos que a presença da palavra ‘eu’ nos poemas é uma das afinidades de Marcos Siscar com Ana Cristina Cesar formulamos uma resposta incompleta. Não é possível considerar de modo proveitoso o uso dessa palavra em poesia se não atentarmos para a outra ponta da questão, isto é, o uso também fundamental do termo ‘você’ (ou outras formas de referenciar o outro enquanto outro)

---

<sup>259</sup> Sloterdijk, 2018, p. 10.

na elaboração da poética tanto de Siscar quanto de Ana Cristina (pensamos aqui principalmente em *Luvas de pelica*). Para prosseguir por esse caminho, leiamos o poema “Depois do amor”, que integra a quarta seção (“Depois do amor o poema”)<sup>260</sup> de *Não se diz*:

Depois do amor

se um dia morrer o amor que nos une  
se por descaso ou descuido *eu* estiver  
enganado e o lóbulo da orelha esquecido  
perder-se no espelho da sala ao lado escute  
agora o que lhe digo esta voz que lhe diria  
que a prefiro e para dizê-lo *você* será preciso<sup>261</sup>

Assinalar simplesmente a presença dos termos “eu” e “você” nesse poema é nos movimentarmos no campo da obviedade. Ressaltar a sua sintaxe ligeiramente estranha e desconforme, também. Importa marcar o que Marcos Siscar coloca em jogo quando emprega a palavra “você”. Formularíamos a questão, tendo em vista o último verso do poema, do seguinte modo: *para dizer [algo] é preciso um você*. Mas acreditamos que aqui não se trata, como poderia parecer à primeira vista, daquilo que diz o linguista francês Émile Benveniste<sup>262</sup> sobre “a consciência de si mesmo só [ser] possível se experimentada por contraste”<sup>263</sup>, porque o contraste, para o linguista, reside, como sabemos, no uso do *eu*, ponta *interior* da comunicação, que fala a um *tu*, a ponta *exterior*, posições, entretanto, reversíveis, e que dependem de quem assume a enunciação. Assim, Benveniste aponta:

Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade – que *eu* me torne *tu* na alocução daquele que por sua vez se designa por *eu*. Vemos aí um princípio cujas consequências é preciso desenvolver em todas as direções. A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por

<sup>260</sup> O livro *Não se diz* possui seis seções: “A palavra e a dor”, “Na cidade dos reis”, “Metaphorikos”, “Depois do amor o poema”, “O poema resolve ser Borges” e “Tercetos morais e um dístico”.

<sup>261</sup> Siscar, 2013, p.

<sup>262</sup> Aqui estamos seguindo tanto as colocações de Celia Pedrosa (2014), em “Poesia, crítica e endereçamento”, que considera o endereçamento como uma reconfiguração “de um aspecto básico analisado por Benveniste”, como o que também aponta Joëlle de Sermet (1996) em “L’adresse lyrique” (texto a que Celia Pedrosa remete em seu ensaio).

<sup>263</sup> Benveniste, 1976, p. 286.

isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*.<sup>264</sup>

Mostrar como a dicotomia interior e exterior pode ser deslocada e reconfigurada de muitos modos constituirá um dos eixos da poesia de Marcos Siscar em livros posteriores a *Não se diz* – veja-se, por exemplo, um título como *Interior via satélite* (2010) –, assim como o poeta tentará *desconstruir*, e devemos sim ouvir aí um termo relativo a Jacques Derrida, filósofo estudado por Siscar, as oposições entre altura e chão (em *Manual de flutuação para amadores*, 2015). Mas voltemos ao poema “Depois do amor” para tentarmos demonstrar porque nos afastamos do estudo de Benveniste. No primeiro verso, o sujeito poético menciona um *nós* unido pelo amor (“se um dia morrer o amor que nos une”). Fica claro que esse *nós* se constitui por um *eu* (“se por descaso ou descuido *eu* estiver/ enganado”) e um *você*, aquele que surge no último verso (“para dizê-lo *você* será preciso”). Mas entre o *eu* e o *você* aparece uma imagem que pode complicar um pouco a leitura do poema: *o espelho da sala ao lado*.<sup>265</sup> E é atentando para essa imagem, e para o que pode estar inscrito nela, que pensar a dinâmica dos pronomes a partir de Benveniste pode mostrar-se insuficiente para a leitura de “Depois do amor” e outras porções da obra de Marcos Siscar. Interessa-nos muito mais pensar com Evando Nascimento, a partir das conferências de Jacques Derrida pronunciadas em 1984 e 1986, nos Estados Unidos, publicadas sob o título *Psyché: inventions de l'autre*. Como fica claro a partir do título, as conferências tratam do “invento ou a invenção do outro”, a constituição de uma exterioridade como dado não natural, e também, em certa medida, como contraponto (e complemento) do eu. Nascimento nos lembra que essas conferências de Derrida tiveram como motor inicial um poema de Francis Ponge, “Fables”. Nesse sentido, Evando Nascimento escreve:

O invento ou a invenção *do* outro vem explicitamente nomeado *a partir* do poema de Ponge como *Psyché*, referência tanto ao mito de

<sup>264</sup> Benveniste, 1976, p. 286.

<sup>265</sup> Heitor Ferraz Melo (2003) pensa também, em “Release do livro *Metade da arte*”, de Marcos Siscar, sobre a função da imagem do espelho em alguns poemas de Siscar, ele se refere mais especificamente ao poema sem título que começa com o verso “O que você quer me dizer me diga” (2003, p. 16). Nesse sentido, escreve Melo “[...] o caráter reflexivo dessa poesia não se dá entre o poeta e suas entranhas, numa atitude cismarenta, mas sim entre o poeta e o outro – um ‘você’ que está presente em quase todos os poemas, às vezes de forma explícita, às vezes como uma sombra esquiva, mas suficientemente forte para armar um diálogo meditativo. Muitas vezes esse ‘eu’ também funciona como um duplo do próprio poeta. ‘O que você quer me dizer me diga/ na sua frente sou um puro espelho’, escreve Siscar” (Melo, 2003). Ainda que a leitura que proporemos dialogue com a de Heitor Ferraz Melo, tentaremos demonstrar como não apenas o *você* está inserido no próprio *eu*, mas também o próprio poema que se faz constitui esse *eu poético*, precisamente nesse momento.

Eros e Psiquê, quanto ao que em português recebe o nome de psichê, e que o *Aurélio* dá como galicismo, significando “Grande espelho móvel e inclinável montado numa armação”. A conjunção do nome próprio e do nome comum. Porém, a marca individual de cada um, a *psychê* de cada um – espelho e seu reflexo, partidos – deverá ser lida como *invenção do outro*. O *do outro* nesse sintagma poderia levar a imaginar ou um genitivo de objeto ou de sujeito, mas o valor aqui é indecível. É do, pelo e para o outro que vem a invenção, como um *apelo* [negrito nosso] [...] Invenção do outro, **para mim e a partir de mim** [negrito nosso] [...].<sup>266</sup>

O “você” que se inventa em “Depois do amor” pode ser pensado como invenção *a partir* do próprio “eu”, como heterogeneidade intrínseca ao “eu”, por isso não nos parece adequado pensar que há estabilidade no sujeito poético de Marcos Siscar, pois há nele, como tentaremos demonstrar, fundamentando-nos nas considerações de Michel Collot, a co-presença de duas instâncias. Em 1990, ao pensar sobre o sujeito lírico na poesia moderna, o teórico e crítico francês irá se referir ao Outro e ao Mesmo, mas sublinhando que se trata do “Outro no Mesmo” – como ele nomeia um de seus ensaios, traduzido para o português, em 2006, por Marcelo Jacques de Moraes. Nesse ensaio, Collot escreve: “Parece-me que a alteridade poética reside antes em uma tensão irresoluta entre o Mesmo e o Outro, convidando-nos a superar sua exclusão recíproca, inscrita na lógica aristotélica, para pensar sua co-pertença conflituosa”.<sup>267</sup> O crítico relembra, nesse sentido, a arquifamosa “Carta a Georges Izambard” (de 13 de maio de 1871) escrita por Rimbaud, extraindo dessa carta a frase, sem dúvida, mais conhecida do poeta: “Eu é um outro”. As considerações que Collot apresenta a respeito da frase de Rimbaud nos dão amparo para pensar o que propõe a poética de Siscar em sua afinidade com a de Ana Cristina. O crítico francês aponta que:

Entre o poeta e seu *dizer* [grifo nosso] se constitui igualmente uma relação complexa de referência e diferença, um diferendo íntimo perfeitamente resumido pela famosa fórmula de Rimbaud: “EU é um outro”. Essa fórmula recusa, a meu ver, tanto o esquema tradicional da expressão, que reduz o texto a uma simples cópia da subjetividade, quanto uma teoria moderna que, rejeitando com justiça essa identificação, evacuasse o sujeito da escrita ou o limitasse a um simples efeito de linguagem. Mais do que reduzir um ao outro os termos da relação, parece-me mais interessante interrogar a interação entre eles, tentar compreender de que maneira, nos jogos de linguagem, o eu se recoloca em jogo. Ora, é precisamente sobre essa interação que a proposição de Rimbaud nos convida a meditar.<sup>268</sup>

<sup>266</sup> Nascimento, 2015, p. 355- 356.

<sup>267</sup> Collot, 2006, p. 29, grifo nosso.

<sup>268</sup> Collot, 2006, p. 36 (grifos nossos).

É preciso ler atentamente o que Collot nos diz nesse trecho, pois, se, por um lado, a inadequação em se reduzir o “eu” poético – o crítico está ali pensando na poesia moderna, principalmente a francesa – “a uma simples cópia da subjetividade” é uma ideia aceita em larga escala nos textos críticos sobre poesia, por outro, a outra ponta da questão – isto é, a necessidade de não se reduzir “o sujeito da escrita a um simples efeito de linguagem” – parece, algumas vezes, mal compreendida ao se escrever sobre Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar.<sup>269</sup> Nesse sentido, interessa-nos continuar a acompanhar Collot no ensaio mencionado, principalmente quando ele se debruça sobre a resposta de Rimbaud à sua mãe, quando ela o havia interrogado sobre *Uma temporada no inferno*. Da resposta do poeta, Collot escolhe o seguinte trecho: “Eu quis *dizer* o que isso *diz*, literalmente e em todos os sentidos”. A consequência que Collot tira desse excerto é importante para o que estamos argumentando: “A escrita ocorre no intervalo entre um *Eu* e um *isso*, entre uma primeira pessoa e um neutro, mas também na implicação recíproca entre ambos”.<sup>270</sup> A partir do trecho de Rimbaud, Collot assinala que “trata-se de integrar ao Eu este Outro, essa *terceira* pessoa que se afirma através da palavra”.<sup>271</sup> Faríamos uma pequena emenda na frase de Collot, modificando apenas a ideia de que essa terceira pessoa se *afirma*.

<sup>269</sup> Haja vista um estudo como o de Annita Costa Malufe (2006), que chega a afirmar que “poesia para ela [está se referindo aqui à Ana Cristina], como veremos, é uma verdadeira construção de real: o texto é um universo autônomo, independente do mundo de carne e osso, distinto de seu autor, um objeto a ser manuseado e recriado pelo leitor” (2006, p.), desconsiderando com isso que *quebrar lanças* pelo “literário, apenas literário” se apresenta como ação crítica anódina em se tratando de Ana Cristina Cesar. Pensar que o texto está fora do real, do “mundo de carne e osso”, é desconsiderar as fricções entre escrita e vida que estão no *coração* da poética de Ana Cristina Cesar e também na de Marcos Siscar, poeta que Annita Costa Malufe irá estudar agora ao lado de Ana Cristina em seu livro publicado em 2011, *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Nele, a partir da *Lógica do sentido* de Gilles Deleuze, a autora direcionará seu interesse para procedimentos poéticos que contribuem para o “ataque às camadas da proposição” (sobretudo “o ataque ao significado”) em Ana Cristina; e para a instauração do silêncio na poesia de Siscar (um “silêncio povoado”). Novamente aí aparece a reafirmação da autonomia da linguagem, entendida como algo que está fora do real. Annita escreve, ao citar Silvio Ferraz, referindo-se à poesia de Siscar: “as frases se desfazem para dar lugar a um sentido que não pertence ao universo da representação de uma realidade ou de uma ideia” (*apud* 2011, p. 129). Acreditamos que o que atravança a leitura de Annita Costa Malufe, em alguns momentos, tanto no que se refere à poesia de Ana Cristina Cesar como à de Marcos Siscar, seria o fato de a autora desconsiderar que Deleuze pensa a linguagem como *estrutura* (ao reler o Estruturalismo, mas entendendo a estrutura não como um sistema, e sim como um jogo entre duas séries: 1- elementos do real e 2- elementos do imaginário) e também como *acontecimento* (a estrutura é pensada não apenas a partir da teoria estoica dos incorpóreos, mas também a partir da Psicanálise). Ao deixar de lado o acontecimento, deixa-se, por sua vez, o simbólico, que é instalado por ele e é o campo privilegiado da arte. Como exemplo de um equívoco de *Poéticas da imanência* citamos a passagem que se encontra na página 103, quando a autora escreve que Ana Cristina Cesar “copiou **literalmente**, mudando apenas as quebras de linha” o poema “Variações sérias em forma de soneto”, de Manuel Bandeira. Em “Atrás dos olhos das meninas sérias”, poema em que Ana Cristina incorpora Bandeira, a poeta substituiu o pronome “ele”, presente em Bandeira, por “ela”. Mudança que se mostrará fundamental para o sentido dessa apropriação. Cf. Camargo, 2003, p. 191-194.

<sup>270</sup> Collot, 2006, p. Como não notar a repetição do verbo dicendi na resposta de Rimbaud? É precisamente a reiteração desse verbo um dos elementos que avultam em *Metade da arte*, livro de Siscar publicado em 2003.

<sup>271</sup> Collot, 2006, p. 37. Infelizmente não foi possível consultar o texto em francês.

Preferirmos pensar que o “terceiro incluído”, para nos valermos do título de um belo poema do português Manuel Gusmão (*Teatros do tempo*, 2001), pode existir apenas na sua indecidibilidade entre ter e não ter um corpo. Busquemos em alguns versos do poema de Gusmão o que queremos dizer: “como quem faz um novo corpo: nós/ uma terceira pessoa: o corpo/ que eles não têm, nunca terão/ e contudo nasce quando corpos a si mesmos/ se refazem na incalculável beleza ameaçada do amor”.<sup>272</sup> Não poderia se tratar de uma afirmação, já que o próprio Collot explica que a “alteridade poética” expõe a “familiar estranheza”.<sup>273</sup> Entendemos essa “alteridade poética”, como a nomeia Collot, a partir de um deslizamento entre a alteridade presente no próprio poeta e a alteridade de um outro. Em *Os outros em Lacan* (2012), Antonio Quinet explica: “[...] o grande Outro, cujo discurso é o inconsciente, que se manifesta nos sonhos, lapsos, sintomas e chistes e que, por ser da ordem do simbólico, é tecido de linguagem e pode ser ‘encarnado’ no Outro do amor”.<sup>274</sup> O outro é outro *a partir* do “eu” e para o “eu” – aquele leitor (imprevisível) que se assume como destinatário do poema.

Não parece ser outra a leitura que Marcos Siscar (2011) elabora da poesia de Ana Cristina Cesar, em diálogo próximo com Michel Collot. Preocupando-se em ler a poesia da carioca justamente sob o enfoque da política da alteridade que, para Siscar, estaria presente na encenação da intimidade, e também na questão do *endereçamento*, o crítico irá entrelaçar esses dois aspectos (alteridade e endereçamento) na articulação que sustenta seu esforço de leitura. Seguindo as pistas que ele dá em *Ana Cristina Cesar*, publicado na coleção “Ciranda da poesia” da Editora UERJ, fica claro porque Siscar prefere usar o termo *destinação* no lugar de *endereçamento*. Nesse ensaio, ele usa expressões como *percalços da destinação* ou ainda *drama*. Mas, além disso, podemos escutar *destino* na palavra *destinação*, no que ela carregaria de imprevisibilidade e até de desencontro e negatividade radical, isto é, de trágico, um destino em ação, que se

---

<sup>272</sup> Pareceu-nos *irresistível* (um dos nomes da poesia, aliás, para Marcos Siscar, como ele afirma em depoimento à Célia Pedrosa) não nos lembrarmos de “O terceiro incluído”. Valeria a pena aproximá-lo de “Depois do amor” (guardando com cuidado as diferenças de retórica e de estratégias usadas em cada poema. Em Manuel Gusmão, por exemplo, a dicção filosófica predomina) pela afinidade que compartilham, isto é, de que esse outro – no caso de Gusmão, sendo explicitamente um terceiro, já no de Siscar o outro está sob a ideia do *nós* – se produz por meio do amor. Há nisso uma longa tradição filosófica que une amor e poesia, para ficarmos em apenas um exemplo citemos Octavio Paz. Além disso, é curiosa a semelhança entre a conhecida expressão de Manuel Gusmão “razão apaixonada”, usada por ele para se referir à poemas, com a de Michel Deguy, “razão ardente”. Esse último, pensador e poeta francês importante para a poesia e o trabalho ensaístico de Marcos Siscar.

<sup>273</sup> É assim que Marcelo Jacques de Moraes traduz o termo freudiano usado por Michel Collot.

<sup>274</sup> Quinet, 2012, p. 1.

movimentaria com um rumo incerto. De forma arguta, Paula Glenadel (2024)<sup>275</sup> vê ressoar no termo *destinação* a palavra derridiana “*destinerrance*”, proposta pelo filósofo franco-magrebino em *O cartão-postal* (publicado em francês curiosamente no mesmo ano de *Luvas de pelica*). Com essa noção, Derrida quer dar ênfase a possibilidade do extravio daquilo que é enviado a um outro.<sup>276</sup>

Assim, de modo distinto do termo *endereçamento*, no qual faria eco a palavra *endereço* no que ela poderia significar como um rumo certo e morada fixa, Siscar opta pela imprevisibilidade que estaria presente na palavra *destinação*. Nesse sentido, ele aponta que: “não há como definir de antemão a identidade de um público leitor, uma vez que a identidade está em jogo no próprio ato da destinação”.<sup>277</sup> Mas o poeta e crítico brasileiro não pensa apenas no leitor quando reflete sobre a destinação poética. Em outro trecho do mesmo ensaio, ele escreve: “A sinceridade [do *eu*] é ambivalente, pois foge ao cálculo do que é real e do que é fingido, do que é projeto e do que é sintoma”.<sup>278</sup> A alteridade seria, pois, uma faca de dois gumes. A consequência que Siscar tira daí é que ainda que Ana Cristina Cesar em seus textos críticos e em entrevistas fale de *fingimento* em poesia, imbuída pelas teorias poéticas dos anos 1970, explica o crítico, em sua própria poesia ela vai lidar com outras questões mais complexas do que se poderia imaginar no lance de distanciamento completo do autor em relação ao *eu poético*, isto é, distanciamento que o protegeria (não o *expondo*) dos riscos ocasionados pela produção do poema. É ao mostrar as fissuras do Outro no Mesmo que o sujeito se arrisca. Siscar vai lembrar ainda da frase de Ana Cristina (“Nele [no caderno terapêutico] eu sou eu e você é você mesmo”) em “Fogo do final”, último poema de *A teus pés* (1982), assinalando que:

Fazer a diferença entre o poema e o caderno terapêutico significa fazer a diferença entre a possibilidade de destinar-se e a fatalidade de manter-se presa em si mesma, na homogeneidade ou na literaridade de um eu exposto, achatado, sem direito aos dilemas da sinceridade com que a poesia requisita o outro”.<sup>279</sup>

<sup>275</sup> O artigo de Paula Glenadel “Altérités de la poésie: éléments pour une critique poétique contemporaine au Brésil” é esclarecedor, pois aí ela busca mapear e discutir as principais propostas teóricas que circulam sobre o contemporâneo.

<sup>276</sup> Sublinhamos que aí reside a mesma preocupação do sujeito poético de *Luvas de pelica* em relação às suas cartinhas e cartões-postais, como escrevemos no início deste capítulo.

<sup>277</sup> Siscar, 2011, p. 40.

<sup>278</sup> Siscar, 2011, p. 50.

<sup>279</sup> Siscar, 2011, p. 52.

Se entendermos a ideia de *se expor* como sinônimo de *se arriscar* ao desconhecido, não poderíamos falar sobre um eu “literal, achado” que se expõe. Mas no texto de Siscar o significado de *exposto* parece ser apenas *algo que é mostrado*. Feita essa ressalva, podemos falar junto com o crítico: só se passa para o campo do poético quando o Outro co-habita o Mesmo. É por isso que o caderno terapêutico não serve para a poesia, uma vez que o *eu* permanecendo *eu* não consegue dar recados (“desistiu de dar recados”, ainda em “Fogo do Final”).

É inegável que tanto Ana Cristina Cesar como Marcos Siscar tiram proveito para o trabalho poético das discussões psicanalíticas. Como já assinalamos ao escrever sobre *Luvas de pelica*, Ana Cristina manteve contato frequente com um círculo de psicanalistas em sua segunda temporada na Inglaterra, e esse influxo pode ser notado no livro que estava produzindo naqueles anos. Marcos Siscar também dá indícios do lugar que tem a psicanálise em sua poesia. Veja, por exemplo, o poema “Psicanálise caseira”<sup>280</sup>, que integra *Tome seu café e saia*, livro imediatamente seguinte a *Não se diz*:

Psicanálise caseira

há coisas de sobra que não se dizem  
há coisas que sobram no que se diz  
nossa miséria é uma alegria de palavras?

A repetição aí tanto das estruturas iniciais dos dois primeiros versos (numa anáfora), como a repetição (com pequenas diferenças) dos verbos (*sobrar* e *dizer*, o segundo de acentuada importância na poesia de Siscar), é um claro aceno ao comportamento da repetição para o qual a Psicanálise busca explicações e do qual arranca tantas consequências sobre o funcionamento da linguagem e dos mecanismos do Inconsciente. Além disso, o primeiro verso aponta para as interdições (novamente o “não se diz”) responsáveis pelo silenciamento.<sup>281</sup> Por sua vez, o segundo verso chama a atenção para o fato de que muitos sentidos (aqui poderíamos falar também em desejo?)<sup>282</sup> não explícitos estão contidos no que o sujeito fala ou diz. Valeria a pena retomar nesse ponto a carta de Rimbaud citada por Collot, para ainda projetarmos sobre ela, e sobre a leitura de Collot, outras questões. Na sequência da famosa frase, o poeta escreve: “Azar

<sup>280</sup> Em *Metade da arte* (2003), o título “Psicanálise caseira” retornará para nomear uma das seções desse livro.

<sup>281</sup> O silêncio será um dos temas de *O roubo do silêncio* (2006).

<sup>282</sup> No caminho inverso de Ana Cristina: “você/ não fala/ trai/ um desejo [...]” (Cesar, 1987, p. 98).

da madeira que se descobre violino, e danem-se os inconscientes que discutem sobre o que ignoram completamente!”.<sup>283</sup> Como se desenredar de algo que se desconhece?

Para retomar o poema “Depois do amor”, que permanece no nosso horizonte, citemos um interessante texto de Viviana Bosi sobre outro poema de Marcos Siscar (“uma carroça na curva vem vindo lentamente costeando”).<sup>284</sup> Nesse texto, a crítica coloca o foco no aspecto temporal, ou melhor, nas variações temporais dos poemas analisados, como o título de seu texto evidencia. A autora chama a atenção para “o andamento arrastado, que se espraia em sequências repisadas”<sup>285</sup> no poema que analisa. Se pudermos falar sobre “sequências repisadas” em “Depois do amor”, justamente com a repetição do verbo *dizer*, conjugado em tempos verbais distintos (“escute/ agora o que lhe digo esta voz que lhe diria”<sup>286</sup>), essas sequências, nos parece, fazem com que no poema que estamos analisando haja uma circularidade, reforçada ainda pelas assonâncias e aliterações. O que poderíamos supor como estando vinculado com a impossibilidade de se desenredar da questão do Outro no Mesmo. Nesse sentido, deve-se notar que no penúltimo verso de “Depois do amor” *não se diz* “minha voz”, mas “esta voz”, isto é, digo com a voz de um outro.<sup>287</sup>

Em 2003, reunindo os dois livros que haviam sido lançados até aquele momento (*Não se diz* e *Tome seu café e saia*), Marcos Siscar dá ao público *Metade da arte* (com novos poemas agrupados sob título homônimo, e ainda com o inédito *A terra inculta*). Desse livro, cuja memória baudelairiana é incontornável, visível desde o título, nos interessa o poema “Autobiografia não autorizada”:

Não sou você nem eu nem isto  
faço de mim o nosso excesso artifício você  
já me tem mas me quer meu melhor  
retrato distorce o que me visto preciso  
de um beijo a outra metade  
quem sabe é você  
que enquanto desisto é que resisto

<sup>283</sup> Marcelo Jacques de Moraes traduz além dessa Carta, outras de Rimbaud. As traduções estão publicadas na *Revista Alea* (2014).

<sup>284</sup> Cf. BOSI, “Variações do tempo em dois poetas contemporâneos”, s/d.

<sup>285</sup> Bosi, s/d, p. 4.

<sup>286</sup> Siscar, 2003, p. 113.

<sup>287</sup> Assim podemos propor um imaginário diálogo entre Rimbaud e Siscar, se for possível entender como quase sinônimos o “isso” de Rimbaud referindo-se ao seu livro, e “esta voz” de Siscar como sendo a voz do poema, que também é sua como voz de um Outro. Fala do primeiro: “eu quis dizer o que isso diz”. Ao que o segundo responde: “o que lhe digo esta voz que lhe diria”.

Aqui novamente surgem os pronomes *eu* (repare-se que, no primeiro verso, se trata de duas ocorrências desse pronome: um primeiro oculto, que exerce influência no verbo ser, “*eu não sou*”, e um segundo explícito “nem *eu*”), *você* e um oculto *nós* (que ressoa em “nosso”), e se acrescenta agora o impessoal *isto*. Seguindo o que o título nos propõe, isto é, que devemos ler o poema como uma “autobiografia” (apesar de “não autorizada”), é preciso começar perguntando de quem seria essa autobiografia. Uma hipótese: seria do primeiro “eu” que diz que não é nem *eu*, nem *você* e nem *isto*, numa tripla negação. Acreditamos que as negações se explicam pelo fato de que o sujeito poético (aquele primeiro *eu* oculto) não é apenas o *eu* fingido (puramente linguagem), nem apenas o *você* entendido aqui como o Outro (alteridade absoluta), nem apenas o *isto* (o poema, próximo ao modo como Rimbaud se referiu ao seu *Uma temporada no inferno* com o uso de “*isso*”). Mas se esse *eu poético* diz não ser nenhum desses pronomes apenas, é porque ele se constitui dos três ao mesmo tempo. Insistimos: o sujeito poético é o poema<sup>288</sup>, é o Outro, é o Mesmo. É precisamente nesse “excesso” que o *eu* se faz (“faço de mim”), um “excesso” que por sua vez pode ser compartilhado (ele é *nosso*), ou, em outros termos, pode ser objeto de destinação (para usarmos, retomando-a, a noção empregada por Siscar). Mas esse “excesso”, evidentemente, não deixa de passar pelo filtro do trabalho com a linguagem, esse “excesso” será também construído, num artifício.

Essa fricção entre subjetividade e controle será desdobrada nos livros posteriores de Siscar a partir da imagem do carrapicho (que “aparece sem aviso” em *O roubo do silêncio*; e em *Interior via satélite*: “minha intimidade é o nosso carrapicho”). Em *O roubo do silêncio* (2006), o carrapicho irá remeter explicitamente às *Flores do Mal* de Baudelaire ([1861, 1868], 2019).<sup>289</sup> O poeta francês cindiu a sua obra, dramaticamente, entre o excesso e o cálculo, a emergência furiosa do mundo e a contenção do pensamento que julga e fraciona o real. Essa dupla orientação irá ser decisiva tanto para Siscar quanto, em certa medida, para a própria Ana C., leitora de Baudelaire como

<sup>288</sup> Veja, por exemplo, o poema “Ao sair encoste o portão”: “Não estou no poema. Eu é o poema. Digo que é e repito. Digo/ é e tusso. Diga é. Estamos no cardiologista. Eu tenho coração e/ decerto vou morrer disso. Você não. Você não morrerá nunca” de *Isto não é um documentário* (Siscar, 2019, p. 77).

<sup>289</sup> Assim, Siscar se coloca como herdeiro de uma modernidade poética que operou com o lirismo de modo complexo. Em alguns ensaios será precisamente esta a defesa que o crítico fará da poesia de Baudelaire, refutando algumas leituras que apontam no poeta francês “falta de coesão interna [...], fraqueza e vulnerabilidade [...]”. Cf. “A parte da ficção: o problema da contradição em Charles Baudelaire”.

indiciam de modo direto os chamados poemas gatográficos. Já em *Manual de Flutuação para amadores* (2015), vemos a figura do jardineiro que apara o mato (“contrariando o dia claro e os cortes difíceis/ as raízes renitentes”)<sup>290</sup>, onde se instala o contrariante carrapicho (“áspera misericórdia”, irá escrever Siscar).

A ideia do excesso volta nos versos três e quatro de “Autobiografia não autorizada”, e se observa no recurso da repetição do pronome oblíquo “me”, ressaltando a vontade de posse (“já me tem mas me quer”), e sublinhando o erotismo (da linguagem), como o entende Roland Barthes ([1977], 1981): “toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é ‘eu te desejo’”.<sup>291</sup> No quarto verso de “Autobiografia não autorizada” (“meu melhor/ retrato distorce o que me visto”), a estranheza da construção gramatical constrói, juntamente com o sentido dos versos, a impossibilidade de capturar a imagem do *eu*, uma anamorfose (para usarmos a imagem sugerida por Célia Pedrosa)<sup>292</sup>, da qual mesmo o “melhor retrato” não consegue escapar. O retrato (embora sendo o melhor) captura algo que em si mesmo já era um encobrimento (“me visto”), um modo do mascaramento, para retomar um termo caro à tradição poética, e que deita raízes no universo do teatro (*persona*, máscara). Algo próximo do que escreve Ana Cristina em *Luvas de pelica*: “foto muito oblíqua, de lado, olheiras/ invisíveis na luz azul”. Difícil será encontrar um rosto bem definido no retrato, porque o que há são sobreposições e deslocamentos.

É por isso que “a sinceridade é difícil entre nós” (“Caro leitor” de *Tome seu café e saia*).<sup>293</sup> Desse modo, entre o *eu* e o *você* só pode haver, então, uma “cumplicidade inimiga”, como afirmava notoriamente Silviano Santiago ao escrever sobre Ana Cristina Cesar. Uma vez que essa cumplicidade inimiga interessa a Marcos Siscar, como também havia interessado a Ana Cristina, ambos compartilham, repetimos, a estima por Charles Baudelaire, autor do muito conhecido “– Leitor irmão – hipócrita – meu semelhante!” (na tradução para o português de Júlio Castañon Guimarães). Ao que Ana Cristina Cesar replicará o poeta francês: “Abomino Baudelaire querido”<sup>294</sup>, ao

<sup>290</sup> Siscar, 2015, p. 35.

<sup>291</sup> Barthes, 1981, p. 64. Erotismo presente no poema “Depois do amor” (marcado no lóbulo da orelha do(a) amante), e várias vezes mencionado em *Luvas de pelica*.

<sup>292</sup> Cf. Pedrosa, “Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte”, s/d, site *Jornal de poesia*.

<sup>293</sup> Siscar, 2003, p. 67.

<sup>294</sup> Maria Lucia de Barros Camargo (2003) aponta que aí Ana Cristina esta “dialogando francamente” com a obra de Baudelaire, uma vez que para a autora de *Atrás dos olhos pardos* essa construção de Ana Cristina presente no poema “21 de fevereiro” (*Cenas de abril*, 1979) remeteria à frase “La femme est

identificar na poesia de Baudelaire a destinação. Mais ainda: num duplo gesto, Ana Cristina faz do próprio poeta um personagem de seu poema<sup>295</sup> e lhe endereça o texto. Por sua vez, Marcos Siscar, em artigo publicado em 2019, irá ler Baudelaire preocupando-se em observar no poeta francês “a retórica da alteridade e [a] ética da destinação”.<sup>296</sup>

Nesse ponto, cumpre destacar o que assinala Jean-François Lyotard em conversa com Jean-Loup Thébaud (1979) sobre Baudelaire e a modernidade, entre outros temas. É Danielle Grace de Almeida (2018)<sup>297</sup>, que ao tratar de Francis Ponge, retomará esse diálogo do filósofo. Assim, ela escreve que:

O filósofo [Lyotard] acredita que é possível identificar uma obra moderna através da relação autor-leitor, que se estabelece diferentemente ao longo do tempo. Melhor dizendo, a ideia imprecisa que o artista possa ter a respeito de seu público e de um perfil atrelado a ele evidenciaria um fenômeno da modernidade.<sup>298</sup>

É se enveredando por esses caminhos que Lyotard irá localizar em Baudelaire a presença da consciência poética que seria própria à modernidade. Ainda, segundo Almeida, que aí está acompanhando a argumentação de Lyotard:

Em “Perda de Auréola”, por exemplo, o personagem recém-destituído de sua auréola é identificado por alguém não nomeado e que é o único a reconhecê-lo. Tudo isso nos leva a crer, a partir dos pressupostos de Lyotard, que Baudelaire, neste aspecto, está na fronteira entre os “modernos” e os “clássicos”. Isso porque ele não só escreve sem um destinatário claro, o que Lyotard chamaria de “modernidade”, quanto não consegue definir qual seria exatamente o rosto de seu público. O que não condiz, segundo o filósofo, com a atitude dos escritores “clássicos”, a partir da qual “o autor pode escrever se colocando ao mesmo tempo na posição de leitor”.<sup>299</sup>

Se o autor moderno não sabe ao certo para quem escreve, como imaginar que o envio encontrará seu destinatário? Como o envio, ou o poema, não correria o risco de ser

---

naturelle, c'est-à-dire abominable”, encontrada no livro *Meu coração desnudado* ([1897], 2018), do poeta francês.

<sup>295</sup> Assim como ela faz também em sua peculiar tradução de “O cisne”.

<sup>296</sup> Cf. “A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, história e destinação em *le Spleen de Paris*”.

<sup>297</sup> Cf. “Poéticas da modernidade em Francis Ponge e Charles Baudelaire”. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3, 2018, p. 273-289.

<sup>298</sup> Almeida, 2018, p. 283.

<sup>299</sup> Almeida, 2018, p. 284.

extraviado nesse caminho? Valeria a pena citar um trecho de um “cartão-postal” de Derrida, datado de “8 de junho de 1977” (teria sido enviado para Ana Cristina?), porque nele se inscreve o conflito que se coloca para a poesia na modernidade: “O desejo de vencer o princípio postal: não para aproximá-la, enfim, e levá-la, fazer com que ele vença a distância, mas para que me seja dada, através de você, a distância que me concerne”.<sup>300</sup> Como não imaginar que a consciência da alteridade causará mal-entendidos na interlocução? Nesse sentido, Danielle Almeida assinala: “A interlocução falhada, na obra de Baudelaire, poderia ser pensada como um anúncio da crise da poesia”<sup>301</sup>, instalada, poderíamos dizer, a partir da consciência da alteridade poética. Não é possível pensar, portanto, essa alteridade a não ser por meio da “cumplicidade inimiga”:

No movimento em direção à modernidade, é interessante perceber que, se a poesia repensa suas fronteiras e nesse gesto provoca questionamentos a respeito de um eu fragmentado e atravessado pela alteridade, por outro lado, ela revela a consciência de que o outro é resistência e impenetrabilidade. Ou seja, o outro se impõe evidenciando sua inacessibilidade, expondo sua recusa mais severa.<sup>302</sup>

Assim, para que possamos falar de destinação em Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar não podemos perder de vista esse conflito fundamental, inserido em ambos os poetas tanto em sua produção poética como em textos elaborados por meio de outro tipo de discurso. Se em Siscar esse tema aparece nos textos sobre Baudelaire e Ana Cristina, nessa poeta o tema surge não somente no depoimento que ela dá no “curso literatura de mulheres no Brasil”<sup>303</sup>, mas também nas versões do texto “Un signal d’arrêt” (que, lembremos, será incorporado, com alterações, em *Luvás de pelica*). Quando se menciona “Un signal d’arrêt”, é preciso ter em mente que além dessa incorporação no livro de 1980 existem outras versões desse texto (no mínimo duas). Uma delas é a versão que consta na reunião (diríamos problemática, uma vez que apresenta uma troca de palavra que altera a discussão posta em *Luvás de pelica*<sup>304</sup>) da poesia de Ana

<sup>300</sup> Derrida, 2007, p. 35.

<sup>301</sup> Almeida, 2018, p. 284.

<sup>302</sup> Almeida, 2018, p. 286.

<sup>303</sup> O depoimento, de 1983, pode ser lido em *Crítica e tradução* cuja primeira edição é de 1999. A transcrição das fitas da aula (esclarece-se em nota de rodapé) foi feita por Ana Cláudia Coutinho Viegas, autora de um estudo sobre Ana Cristina (*Bliss & blue – segredos de Ana C*, 1998) e Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro. A edição final do texto é de Beatriz Resende.

<sup>304</sup> Justamente no bloco que incorpora o texto “Un signal d’arrêt”, isto é, no bloco intitulado “Epistolário do século XIX” lemos, no primeiro verso após o título, “Civilizada pergunto se o seu destino trai um desejo por cima de/ todos os outros”, quando o correto seria “Civilizada pergunto se o seu desenho trai

Cristina Cesar, publicada, em 2013, pela Companhia das Letras. A outra versão é a apresentada no Catálogo *Bia Wouk. Veinte Dibujos* (1984), mais extensa do que aquela da Companhia das Letras. Nessas versões, Ana Cristina deixa claro seu interesse teórico e poético pela questão do “interlocutor”, como ela nomeia nas versões do texto. Há para a poeta um conflito que se coloca nos seguintes termos: “tematizar o interlocutor” ou “sublimar o interlocutor”. Poderíamos afirmar, tendo em mente *Luvas de pelica*, que ela se decide pela primeira alternativa. Mas se ela assim o faz, é, entretanto, sem “massagens de cumplicidade, não,/ não é assim”.<sup>305</sup> Todas essas ponderações, apresentadas em termos muito explícitos, desaparecem na incorporação desse texto em *Luvas de pelica*. Se a explicitação delas não serve para o poema, essas ponderações são, contudo, importantes para a crítica. Ajudam a entender, por exemplo, como Ana Cristina buscará formular essas preocupações nomeando-as de “problemas de técnica”. Há ainda outro texto da poeta relevante quanto a essas preocupações líricas. Marcos Siscar irá chamar a atenção para ele em seu texto de apresentação do livro *Escrever para quem? Ana Cristina e o endereçamento*.<sup>306</sup> Trata-se de um manuscrito de Ana Cristina publicado pela Companhia das Letras (2013).<sup>307</sup> Siscar o compreende como “um ‘manifesto’ poético do endereçamento”, e sobre esse texto o crítico escreve:

Não é difícil notar como essa “grande questão” [refere-se aqui à frase de Ana Cristina encontrada no manuscrito: “A grande questão é escrever *para quem?*”]. A poeta marca com um traço as palavras que destacamos em *itálico*] do endereçamento se estampa nos textos de Ana Cristina Cesar, tanto pela mobilização de um leitor/interlocutor preciso, quanto pelas tomadas de partido em relação à existência pública da escrita (poesia, crítica etc.); tanto pela crítica à manipulação do endereçamento ao “povo” quanto pela recusa à lógica restritiva e conservadora do mercado.<sup>308</sup>

---

um desejo por cima de/ todos os outros”. Comparem-se a edição de 2013 com as primeiras edições de *A teus pés*, embora o erro poderia ser identificado apenas pelo fato de que a palavra “destino” destoa da conversa que se estabelece ali sobre justamente desenho e escrita, na fricção que o cartão-postal oferece entre esses dois modos de representação. Destino errante de *Luvas*!

<sup>305</sup> Cesar, 2013, p. 417.

<sup>306</sup> Publicado em 2023 pela Editora Asa da Palavra (Unicamp), em *Escrever para quem?: Ana Cristina e o endereçamento* Marcos Siscar reúne textos escritos por alunos da disciplina que ele ofereceu sobre a poeta no primeiro semestre de 2022.

<sup>307</sup> Embora Marcos Siscar diga, em seu texto de apresentação do livro, que o texto de Ana Cristina a que ele se refere encontra-se no livro *Antigos e soltos* (2008), organizado por Viviana Bosi, o texto em questão faz parte, na verdade, da seção com inéditos da poeta, publicados na edição de 2013 da Companhia das Letras, seção nomeada “Visita à oficina”. Em nota, Armando Freitas Filho, responsável pela curadoria editorial, esclarece que os textos apresentados nessa seção são fruto da pesquisa realizada pelo poeta e compositor Mariano Marovatto, no arquivo da poeta no Instituto Moreira Sales. Marovatto também foi o responsável pelo estabelecimento do texto da edição.

<sup>308</sup> Uma das muitas afinidades entre o Derrida de *O cartão-postal* com Ana Cristina Cesar encontra-se justamente nessa pergunta sobre o destinatário do texto. Na apresentação do livro, melhor seria dizer no primeiro texto enviado (a datação deste texto encontra-se ao final, sendo esta a única diferença que possui em relação aos outros envios cujas datas estão no início), o filósofo escreve: “Quem escreve? *Para quem?*”

Para ficarmos com os termos usados por Ana Cristina, poderíamos dizer que a “grande questão” colocada no manuscrito é a preocupação em encontrar um modo pelo qual ela poderia driblar o “leitor ninguém” que a causava “horror”, e que ela localizava em João Cabral de Melo Neto. Para a poeta, a carta resolveria esse problema. Nesse sentido, cada texto “se torna uma *Correspondência Completa*”, assim ela escreve. – Uma vez que esse manuscrito é datado de 1980, é claro que a poeta está se referindo ali ao título de seu livro –. Ela continua: “de onde [da *Correspondência Completa*] se estende o desejo das correspondências entre nós”. A opção pela prosa, tanto na dicção do diário quanto na da carta, estaria vinculada à vontade de se evitar “esses trancos da dicção da frase de pedras”, no que ela está citando justamente Cabral, especificamente o poema “Paráfrase de Reverdy”, de *Museu de tudo* (1974). Se Ana Cristina afirma, em mais de um lugar, que sua geração é anticabralina, nesse manuscrito ela explicita seus desencontros com a poética de Cabral. A poeta carioca não deseja os trancos (os obstáculos da sintaxe, com os quais se depara o leitor do poeta) da dicção cabralina. Ela prefere os sobressaltos (“Um gesto/ dramático e sus...” , ou ainda, “Luke/ veio de repente sem camisa e eu disse em/ português que susto” em *Luvás de pelica*) que a poesia pode produzir.

A leitura do manuscrito é inequívoca: ela recusa a dicção cabralina porque, para ela, essa dicção representaria uma “renúncia à sedução”. E se Ana Cristina declara, naquele seu depoimento no curso ministrado por Beatriz Resende, em 1983, que “existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro”<sup>309</sup>, essa “renúncia” não poderia jamais interessar a ela. Isso não, pois Ana Cristina quer escrever sob o *signo da paixão*, como fica claro em *Luvás de pelica* (“A paixão,/ Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente”, lemos logo no início do livro, numa espécie de aviso: “Beware”). Voltando à leitura do manuscrito, ela explica: “Veja-se os meus livros: entre a prosa e a poesia, entre o discursivo e o sobressalto”.<sup>310</sup> Assim, ela

---

E para enviar, destinar, expedir o quê? Para que endereço? Sem nenhum desejo de surpreender, e com isso de captar por meio da obscuridade, devo, pelo que me resta de honestidade, dizer que finalmente não sei” (2007, p. 11). Cumpre notar ainda que é precisamente esse trecho de Derrida que está na seção “Legendas” da plaquete *A viva* (2022), lançada por Marcos Siscar pela Coleção “Círculo de poemas”, parceria entre as editoras Luna Parque e Fósforo.

<sup>309</sup> Cesar, 2016, p. 294. Repare-se como o emprego que ela faz da palavra *desejo* é frequente nesse depoimento. Regina Helena Souza da Cunha Lima colocará o enfoque justamente na presença do desejo ao analisar a poesia de Ana Cristina Cesar em livro publicado em 1993, *O desejo na poesia de Ana Cristina*. Em texto de apresentação, Lúcia Frabini de Almeida assinala: “a perda da imagem do mundo é um outro modo de dizer o esquecimento. A modernidade é também o tempo da amnésia, o receptáculo sem fundo dos resíduos: o que caiu no indiferenciado, o que se transformou no próprio esquecimento, o que se se transmutou no olvido. ‘Esquecer alguém, algo, produz discurso, faz texto’, disse a autora uma vez [parece aqui estar se referindo à Regina Helena Souza da Cunha Lima]” (1993, p. 14).

<sup>310</sup> Cesar, 2013, p. 415.

contrapõe a “poesia que sobressai, lúcida, pedra” à “poesia que desliza, embala, aplaina, seduz”. A ela não interessa nenhuma dessas duas opções. Se os motivos da rejeição pela primeira são evidentes, a ponto de ser descenessário apresentá-los aqui, talvez a recusa de Ana Cristina pela segunda alternativa imponha uma explicação, já que a sedução está contida nesse outro tipo de poesia que ela menciona no manuscrito. O que deslinda sua rejeição é o uso que a poeta faz ali da palavra *embala*. O significado para essa palavra poderia ser buscado nas canções de ninar (“dorme, que eu cuido de/ você e não me assusto; dorme, dorme”, *Luvás*). Em *Luvás de pelica* os acontecimentos se dão, com muita frequência, *de repente* (“*De repente* faço uma anticarta”, “A luz apagou *de repente* às dez da noite” ou ainda “*Depressa* porque é bliss”). Se ela identifica, sem nomear diretamente, a poesia que estava sendo feita na década de 1980 como estando encarnada naquelas duas alternativas que ela recusa para si, então, Ana Cristina somente pode se achar “muda entre partidos”, como ela escreve no manuscrito.

É precisamente nesse manuscrito que podemos buscar um início para a resposta que Marcos Siscar envia a Ana Cristina. Retomemos, nesse ponto, o que escrevemos no começo deste capítulo: *para elaborar uma resposta é preciso aceitar a questão colocada pelo outro, dando, entretanto, a ela uma dimensão própria*. Marcos Siscar aceita a questão do desejo pelo “interlocutor” (nos termos de Ana Cristina) colocada pela poeta carioca, ou em seus próprios termos, a questão da destinação, a entendendo, assim, como relevante para a produção poética, mas dá à questão uma dimensão singular, tingindo-a com sua alteridade. Não é na prosa (carta, diário, cartão-postal) que ele encontra o seu modo de elaborar a questão, mas sim no verso.<sup>311</sup> Com esse movimento, Marcos Siscar se distancia de Ana Cristina. Podemos dar um nome próprio para esse suposto desentendimento entre os dois poetas: João Cabral de Melo Neto. Por isso, arriscaríamos conjecturar que Siscar cita o manuscrito não *apenas* porque o entende como uma espécie de “‘manifesto’ poético do endereçamento”, o que justificaria a sua menção a esse texto. Mas *também* porque ali Ana Cristina está discutindo (ao apontar o que ela não quer de Cabral) a dicção cabralina. Siscar não menciona em sua apresentação do livro *Escrever para quem?* a presença de Cabral no manuscrito de Ana Cristina (poderíamos tentar uma “psicanálise caseira”, indagando:

<sup>311</sup> Annita Costa Malufe (2011, p. 199) nota bem que: “E o interessante é justamente notar que ali [no poema “Carta a João Cabral” em *Metade da arte*] não é o poema que assume a forma de expressão de uma carta, mas ao contrário, é a “carta” que assume a forma de expressão de um poema”. E devemos assinalar que Marcos Siscar se insere num grupo de teóricos que compreendem a dimensão do poema a partir do verso. Ainda quando ele escreve em prosa é o verso que está em seu horizonte. Discussão essa que surge em vários textos ensaísticos de Marcos Siscar.

“como elaborar o próprio desejo?”). Acreditamos que é justamente aquilo que Ana Cristina rejeita em Cabral, pensando por ora apenas no manuscrito da poeta, isto é, os trancos da dicção cabralina, o que seduz Marcos Siscar. Fabiane Renata Borsato (2009), em uma arguta resenha sobre *O roubo do silêncio* apontou as semelhanças entre os dois poetas: “A reiteração lexical, semântica e fonética, as frases curtas e entrecortadas, a novidade constante da sintaxe e a aproximação inusitada de imagens e discussão exaustiva das mesmas aproximam a obra de Siscar da poética de João Cabral”.<sup>312</sup> Retendo esses elementos apontados por Borsato, vejamos o poema que se inicia com “não se diz voltar um rio se vai” (*Não se diz*):

Não se diz voltar um rio se vai  
com espirais de alga se devolvendo  
não se diz ficar quando ascende  
pela onda ao espírito do movimento  
nunca as mesmas águas mas por revide  
sempre remontando sua fonte  
não se diz sugar do rio extrai-se  
pela linha tensa o dom da completude  
(as sanguessugas remontam pelo corpo  
às veias abertas do rio de oiro)  
ao rio se vai não se diz voltar  
com seu sangue próprio ao que o reclama

Celia Pedrosa (2004)<sup>313</sup> ao pensar o motivo do rio em Siscar, no que inclusive teria de “águas cabralinas”, aponta que Siscar “escava o leito em busca de um espaço entre a estética da fluidez”, na qual Pedrosa inclui justamente o “excesso sentimental” (lembremo-nos do “nosso excesso” do poema “Autobiografia não autorizada”) e a “estética da ascese, do corte”. É como se Siscar estivesse ao mesmo tempo, de alguma forma, com Ana Cristina Cesar e com Cabral. Com isso não queremos dizer, por óbvio, que em Ana Cristina Cesar exista apenas excesso, como vimos a poeta se preocupa com “problemas de técnica”. Mas para ela a sintaxe aparece como contorno (“Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo)”, porque importa o “discurso fluente como ato de amor”).<sup>314</sup> Assim, o ritmo desse discurso não se dá por meio de trancos, mas de sobressaltos, como ela mesma explica. Já em Siscar, o verso impõe uma experiência lancinante, ou um gesto de rasgo e ferida, ou um ‘corte de desmesura’.<sup>315</sup> Será preciso paciência para o amor, é como se esse poeta dissesse a seu leitor, pois se trata de

<sup>312</sup> Borsato, 2009, p. 227.

<sup>313</sup> Cf. Pedrosa, “Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte”.

<sup>314</sup> Cesar, 2013, p. 237.

<sup>315</sup> Cf. “Impor à sintaxe um corte de desmesura”, Siscar, 2003, p. 120.

cumplicidade inimiga. Paciência para retomar a leitura do poema (“Você tem pressa. Mas para onde fugiria? Não/ há nada além de nós”, *Isto não é um documentário*, 2019)<sup>316</sup>, tentando com isso observar melhor as ambiguidades (os mal-entendidos entre os amantes) que, entre outros procedimentos, o corte e a falta de pontuação, ou mesmo uma pontuação inesperada, pode gerar. É Michel Deguy quem diz:

Ele despontua, segundo um hábito centenário, certamente, já que o ganho é considerável: desencaixando as ‘associações’, encadeando, escorregando, a frase faz-se geminada, cissípara, hermafrodita [diríamos hoje intersexual]. E a frase despontuada obriga o leitor a retomá-la, a relê-la; a começar a aprender seu lancinamento – decor [...].<sup>317</sup>

Um “rio se vai” sem poder *retornar* (palavra fundamental para muitos poemas de Siscar)<sup>318</sup>, encontrando pelo caminho empecilhos para a fluidez, mas, ao mesmo tempo, “por revide” está “sempre remontando sua fonte”. O leitor de Marcos Siscar poderia substituir, se quisesse, e sem muito prejuízo para o sentido dessa palavra em seu projeto poético, cremos, a palavra *fonte* por *interior* ou *origem*. Mas apenas se levar em conta os deslocamentos que essas palavras adquirem nos poemas. Assim, observando como o *interior* estabelece com o *exterior* uma relação complexa, muito distante da dicotomia usual (“a ficção interior é bem real. é a terra”).<sup>319</sup> No que diz respeito à origem, ela só pode ser pensada a partir da ficção (“a ficção origem”).<sup>320</sup> Por isso, não há como voltar. Restando apenas remontar *a sua* origem, e não remontar *à* sua origem, como algo que pudesse ser encontrado de uma vez por todas. Ainda que o interior seja “onde não se fica” (afinal como seria possível permanecer nesse lugar que não é estável?), não se deve abdicar dele, parece ser o que nos diz Marcos Siscar em seus poemas, assim como em seus ensaios.

Nesse sentido, em 2002, Siscar publica na Revista *Inimigo Rumor* (n.13) “A máquina de João Cabral”, texto no qual justamente irá mostrar o embaraço pelos quais pode passar uma compreensão estanque dos termos “interior” e “exterior” na obra do poeta do Recife. Seu objeto principal de análise é uma carta de Cabral enviada a Clarice

<sup>316</sup> Siscar, 2019, p. 57.

<sup>317</sup> Deguy, 2003, p. 78.

<sup>318</sup> Citemos, por exemplo, “Ensaio sobre o retorno” (*Interior via satélite*), [“Quis escrever o retorno o retorno era tudo o que eu queria”] (*Manual de flutuação para amadores*) e “Essai sur le retour” (*Isto não é um documentário*).

<sup>319</sup> Siscar, 2010a, p. 17.

<sup>320</sup> Siscar, 2010a, p. 17.

Lispector. Nessa carta, os temas do poeta vão desde um projeto de revista literária até a apresentação de um livro que estava elaborando naquele momento, *Psicologia da composição* (1947). Do que foi enviado para Clarice Lispector por Cabral, Siscar extrai o seguinte trecho:

De certo modo é este o primeiro livro que consigo fazer com alguma honestidade para com minhas ideias sobre poesia. É um livro construídíssimo; não só no sentido comum, i.é, no sentido de que trabalhei muitíssimo nele, como num outro sentido também, mais importante para mim: é um livro que nasceu de fora para dentro. Quero dizer: a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i.é, não é um trabalho posterior ao material, como recorrentemente; mas, pelo contrário, é a própria determinante do material. Quero dizer que primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço.<sup>321</sup>

Siscar, após citar esse trecho da carta do poeta pernambucano, irá reconstruir o pensamento de Cabral sobre poesia, por exemplo, em relação à sua recusa quanto a “ideia de precedência do espontâneo em poesia” até chegar à imagem que será central para a argumentação que constroi em “A máquina de João Cabral”. Essa imagem, como sabemos, é a máquina de algodão de açúcar usado por Cabral com o objetivo de exemplificar sua compreensão do modo com que julgava ter trabalhado na elaboração de *Psicologia da composição*. Cabral explica assim o funcionamento da máquina:

Você a olha, no começo, e só vê uma roda girando, depois, uma tênue nuvem de açúcar se vai concretizando em torno dela e termina por ser algodão. A imagem me serve para dizer isso: que primeiro a roda, i. é, o trabalho de construção; o material – que é inspiração, o soprado pelo Espírito Santo, o humano, etc. – vem depois: é menos importante e apenas existe para que o outro não fique rodando sozinho no vazio (prazer individual, mas sem justificação social, imprescindível numa arte que lida com coisa essencialmente social, a palavra).<sup>322</sup>

A estratégia adotada por Siscar em seu texto sobre Cabral é mostrar como a aporia pode ser localizada na própria imagem usada pelo poeta pernambucano para explicar a predominância do exterior em seus poemas. Como afirmar, de forma categórica, que o exterior está localizado na roda da máquina de algodão de açúcar? Ao estar a roda coberta pela nuvem de açúcar poderíamos imaginar que o interior da máquina seria

<sup>321</sup> Cabral *apud* Siscar, 2010b, p. 288.

<sup>322</sup> Cabral *apud* Siscar, 2010b, p. 293.

exatamente a roda, se mantivermos como elemento referencial a nuvem de açúcar. É como se o entendimento dependesse da posição em que nos encontramos.<sup>323</sup> Nosso interesse ao mencionarmos esse texto de Siscar sobre Cabral está em mostrar como a afinidade de Marcos Siscar com Cabral não é completa (e seria possível falar alguma vez em afinidades absolutas, já que sempre está em jogo a diferença?), e sim conflituosa. Se, por um lado, Siscar se interessa pela dicção “de trancos” cabralina, pelos modos com que o poema de Cabral *diz*, por outro, afasta-se desse poeta no que se refere à sua defesa da poesia antilírica.

Ao pensar nos elos da poesia de Marcos Siscar com a de João Cabral de Melo Neto é curiosa uma coincidência de datas: Siscar publica seu primeiro livro exatamente no ano da morte de Cabral, 1999. Em texto de 2022, Ivan Marques irá recordar como a morte do poeta pernambucano foi recebida pela imprensa: “Nos dias que sucederam a morte de João Cabral de Melo Neto, ocorrida em 9 de outubro de 1999, a imprensa lamentou não apenas a partida do poeta, considerado o maior em atividade no Brasil, mas também o encerramento de um longo período da poesia brasileira”.<sup>324</sup> Se o “geômetra engajado” estava morto então não seria mais preciso ter de se haver com ele? Não parece ser esse o caso, uma vez que João Cabral surge com alguma frequência nos poemas de Siscar, ora sendo nomeado<sup>325</sup> ora de modo enviesado.<sup>326</sup> Vejamos um poema abertamente endereçado a Cabral, que está no livro *Metade da arte*, numa seção, note-se bem, intitulada precisamente “Cartas ao inimigo” (não será demais insistirmos na felicidade da noção de “cumplicidade inimiga” de Silviano Santiago):

Carta a João Cabral

Monoglotas austeros  
batem portas outros rangem  
pedras intempéries  
de voz que apenas  
deixam (você decide  
você me leva me transfere

<sup>323</sup> Ana Cristina já chamava a atenção para isso em *Luvás de pelica* (“– está vendo aquele lago com/ patos? não, você não vê daí, da janela da/ cozinha parece mais outro país –”). Poderíamos imaginar que Marcos Siscar responde com os versos de *Interior via satélite*: “do alto a terra é uma colcha de retalhos costurada pelos rios/ é um poema de João Cabral querendo ser pura superfície”.<sup>323</sup> Mas a terra é assim quando a olhamos do alto, se quisermos ver outras imagens além dessa “colcha de retalhos” é preciso mudar de posição, “é preciso mudar/ de ares mudar de escala”, como escreve Marcos Siscar.

<sup>324</sup> “Uma geração pode continuar a outra”: João Cabral de Melo Neto e o modernismo” (2022).

<sup>325</sup> Ver, por exemplo, “Carta a João Cabral” (*Metade da arte*), “Interior sem mapa” (*Interior via satélite*) e “[Do alto a terra é uma colcha de retalhos costurada pelos rios]” (*Interior via satélite*).

<sup>326</sup> Cf. “Veraneio sentimental” (*Metade da arte*) e “As jaboticabeiras” (*Interior via satélite*).

pelo tédio do árido pelos  
interiores da cautela onde  
a exclamação afoita medra  
deixo-lhe aqui o monumento  
esta cinza de cacos meu abraço  
pronto para o salto adjetivo)  
o post scriptum

Se em qualquer carta está inscrito o desejo de correspondência, como coloca Ana Cristina Cesar, a carta de Siscar a Cabral (escrita em versos) exprime também discordâncias logo no início, ao que nos parece. Nesse sentido, poderíamos começar nos perguntando a quem o sujeito poético se refere com o uso do termo “monoglotas”, termo que assume no poema o sentido de uma afronta. Claro está que o alvo da afronta não pode ser o próprio Cabral, pelo simples motivo do adjetivo estar no plural. Além disso, a distinção feita pelo poema é flagrante: há um “eles” (os monoglotas) a quem se liga tudo o que está fora dos parentêses e um *você* a quem, por sua vez, está vinculado o que se encontra delimitado pelos parentêses – um *você* de quem se é próximo e por quem se tem afeto, pois o sujeito poético deixa no poema um abraço.<sup>327</sup> Apesar de se tratar de pessoas distintas – de um lado, os monoglotas austeros, e, de outro, provavelmente, o poeta pernambucano destinatário da carta –, elas mantêm algum tipo de vínculo, pois foram colocadas lado a lado. O poema nos diz ainda que os monoglotas austeros são de, no mínimo, dois tipos: os que “batem portas” e os que “rangem pedras intempéries/ de voz”. Se os monoglotas austeros reivindicam “as pedras” de Cabral, não resta dúvida, podemos identificá-los com os poetas que declaram seu pertencimento a uma linhagem cabralina.

Entre os dois tipos de monoglotas há os que impedem a passagem, impedem a possibilidade de se transitar de um lugar a outro (o ir e voltar dos versos?), e fazem isso com certa agressividade, eles “batem as portas”, são veementes. Ao passo que os outros produzem sons ásperos com as pedras de Cabral, fazem delas obstáculos para a voz (ao fragmentar as palavras?). Estamos aqui às voltas, ao que tudo indica, com os poetas

<sup>327</sup> Não é possível afirmar se “a cinza de cacos” se refere a esse abraço. Mas se assim fosse, diríamos que ela está vinculada com a cinza derridiana (1999), que “queima-tudo”, é “o que resta sem restar”, sendo o paradigma do rastro para Derrida. Assim, “cinza de cacos” diria sobre um sujeito instável, uma vez que é feito de cacos, perpassado por esse “queima-tudo”. Nesse sentido, vale a pena mencionar o que escreve Siscar em *Poesia e crise* (2010): “O fogo da escrita queima o papel na medida em que escrever, escrever-se é, também, no fundo, deixar-se consumir por um outro; é reconhecer-se na diferença consigo mesmo; não exatamente apagar-se, diluir-se no outro, mas ter revelado por esse outro sua própria contrariedade” (p. 50).

concretos.<sup>328</sup> Desse modo, podem ser eles os monoglotas austeros. Mas por que chamá-los de “monoglotas austeros”? Ainda que eles tenham sido inflexíveis (austeros) ao decretarem o fim do verso, ao reivindicarem apenas esse sentido para a questão colocada pelo famoso texto de Mallarmé, “*Crise de vers*”,<sup>329</sup> nomeá-los de “monoglotas”, a princípio, parece não fazer muito sentido, pois foram todos eles tradutores – sendo, aliás, a tradução parte importante de seu programa.

Então restá-nos pensar apenas que o uso de monoglotas pode estar relacionado à questões ligadas ao sujeito poético e à destinação. Se como vimos, para a poesia de Marcos Siscar (em sua afinidade com Ana Cristina) a presença de um sujeito poético ganha importância, uma vez que assim o *eu* pode se destinar a um “você”, podemos dizer que, de modo contrário, o sujeito poético não apresenta interesse para o programa verbi-voco-visual concretista<sup>330</sup>, o que acarreta, conseqüentemente, a impossibilidade de se falar em destinação – não podemos perder de vista que usamos o termo “destinação” com o sentido que ele adquire dentro da discussão proposta por Siscar no ensaio sobre Ana Cristina. Assim, se não há destinação não se pode roçar a língua do outro, restando apenas o monolinguismo. Mas falta abordar o último verso que ainda remete aos “monoglotas austeros”. Ali está posto que o som áspero que produzem deixa um post-scriptum. Arriscaríamos, e é preciso correr riscos quando estamos lendo um poema, dizer que o pós-escrito que eles deixam se refere as orientações que os poetas concretos forneceram para a leitura de seus poemas, indicando o modo pelo qual o poema deveria ser lido.

---

<sup>328</sup> “Monoglota” era um dos xingamentos dos concretos a poetas menos cultos e mais líricos, que desacreditavam a experimentação em nome da emoção e do afeto expressos de modo subjetivo. Ferreira Gullar foi chamado assim por Augusto de Campos mais de uma vez.

<sup>329</sup> Marcos Siscar entrará nessa discussão propondo uma outra leitura para esse texto de Mallarmé. O crítico indica que a tradução para o português mais conveniente do título em francês seria “Crise de verso” e não a usual “Crise do verso”. A partir dessa diferença, Siscar afirmará que Mallarmé não estaria sugerindo o fim do verso, como se pudesse existir uma saída para a crise da poesia que fosse encontrada fora do verso, como foi a leitura realizada pelos poetas concretos. Para Siscar, Mallarmé estaria discutindo sobre as possibilidades do verso em sua crise. Essa diferença de posição no que diz respeito às relações entre poesia e verso produzirá também na França propostas distintas. Entre elas, a de um fora da poesia que seria buscado na prosa (aí poderiam ser incluídos Pierre Alferi e Jean-Marie Gleize, apesar de existirem diferenças entre os dois) e a de um lirismo crítico, que reivindicaria as potencialidades ainda possíveis no verso e na poesia lírica (Michel Deguy, de alguma forma, mas principalmente Jean-Michel Maulpoix). Não nos interessa, por ora, avançar nesse ponto ao tratarmos da poesia de Siscar. Mas é Lemos abordará essas questões em “Carlito Azevedo e Marcos Siscar: entre prosa e poesia, crise e saídas” em *Teoria, poesia e crítica* (2012).

<sup>330</sup> É preciso sublinhar aqui que estamos nos referindo aos poemas concretos produzidos durante a fase programática. Assim, um livro como *Galáxias* não entra nessa discussão, sendo esse livro, inclusive, citado por Siscar em seu texto sobre Haroldo de Campos, “Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos”, como o livro haroldiano das “passagens”. Poderíamos, então, aproveitando-nos da polissemia da palavra, dizer aqui, pensando no poema “Carta a João Cabral”, que *Galáxias* não faz parte dos poemas de “portas fechadas” (para o sujeito poético). Cf. *Poesia e crise* (2010, p. 309).

Vejamos agora o que se encontra entre parentêses, e que diz respeito diretamente a Cabral, observando nisso a relação de cumplicidade inimiga que Siscar estabelece com o poeta pernambucano.

você decide  
 você me leva me transfere  
 pelo tédio do árido pelos  
 interiores da cautela onde  
 a exclamação afoita medra  
 deixo-lhe aqui o monumento  
 esta cinza de cacos meu abraço  
 pronto para o salto adjetivo

É Cabral o sujeito dos verbos que estão presentes nos primeiros versos (*decide, leva, transfere*). Devemos repar, sem pressa,<sup>331</sup> o que pode estar em jogo no uso desse último verbo. Cabral *trans-fere* o sujeito poético de “Carta a João Cabral”, no que podemos ouvir o *movimento de ferir*. O *poeta* pernambucano fere o sujeito poético *pelo* (compreendendo a proposição *por+o* numa relação de causa) “tédio do árido pelos/ interiores da cautela onde/ a exclamação afoita medra”, o que estaria posto numa vontade *do poeta* de superfície (a vontade *do poeta* seria idêntica ao que se passa *no poema*, pensando o eu poético como o Mesmo e o Outro?)<sup>332</sup> que não deixaria espaço para a matéria-emoção<sup>333</sup> (“a exclamação afoita [de Cabral] medra”). Esse entendimento que tem Cabral da poesia (como devendo ser antilírica) provoca desgosto no autor da carta. Desgosto causado pelo cuidado em se evitar os perigos ou consequências quando se lida com o interior, com a *exposição* do *eu* (precisamente aquilo que faz Ana Cristina, ao se arricar, ao se expor colocando o *eu* em jogo no poema).

Se a “carta” é endereçada a Cabral, parece-nos que o pronome *você*, ao referir ao poeta, refere-se às suas declarações públicas, no que concerne à sua visão de poesia, e não exatamente à poesia de Cabral. Por isso, mesmo que esteja colocado na “carta” o

<sup>331</sup> É o próprio poeta que escreve em *Isto não é um documentário*: “Entenda/ se sou um pouco ríspido. Se mando fechar o portão que ficou/ aberto. Se peço para ler de novo. Se digo para procurar no/ Google. Se não deixo que andem por aqui às pressas” (2019, p. 77). Sigamos assim o seu pedido.

<sup>332</sup> Remetemos aqui à discussão, que se dá em outros termos e, assim, com consequências não idênticas as de Marcos Siscar sobre Cabral, que Alfredo Bosi realiza deste assunto em “Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto” (2004), na Revista *Estudos Avançados*, 18 (50), pp. 195-207.

<sup>333</sup> Cf. o livro intitulado precisamente *A matéria-emoção* [1997], traduzido para o português por uma equipe, assim lemos na folha de Copyright: a tradução foi realizada por Patrícia Souza Silva, a revisão da tradução por Ana Ferreira Adão, a revisão técnica por Débora Castro cuja revisão em português esteve a cargo de Marleide Anchieta e Aline Erthal. A coordenadora da equipe foi Ida Alves. A tradução saiu publicada pela Editora Oficina Raquel em 2018.

desgosto causado por esses aspectos com os quais o sujeito poético da “carta” não concorda, ainda assim é possível oferecer ao poeta pernambucano um monumento, isto é, a homenagem em questão, uma vez que a poesia cabralina poderia escapar às declarações de Cabral. Homenagem para a qual se escolhe “uma carta”, um gênero pessoal no qual se pode manifestar as emoções. Nisso, está já “o salto adjetivo” ao qual o autor da carta se refere, ao deixar de lado uma poesia substantiva, e dar espaço para “a química *do desejo*”.<sup>334</sup> Com isso fazendo coro com a ideia que ronda toda a produção poética de Ana Cristina, isto é, a possibilidade de abertura gerada pelo desejo (do autor da carta por Cabral, diríamos).

Há outro poema em que se estabelece mais uma vez os conflitos de Marscos Siscar com Cabral. Referimo-nos ao belo “Galo”, de *O roubo do silêncio*. Leiamos esse poema.

Como não dizer? Selvagem, quase mudo, e já uma compulsão órfica o denuncia. Como dar forma àquilo que rabisca? Convertido em bicho, cisca, com os olhos fundos no chão, nervoso, interessado pelo resto, fosco, pelo precioso corisco. O que se promete na voz projetada por sulcos de ronco? A matéria sonhada mais tarde se devolve em ondas de vômito. Triste não se diria, nem compulsivo. A atenção dividida, um olho, depois o outro, alternadamente se divisa. Os olhos arredondam-se em círculos concêntricos. O pescoço progride, por solavancos, teatro involuntário da serpente. Não é bicho de mato, nem bicho de monte. É cria de terreiro que de repente irrompe, estranho, dentro de casa, e espia. Caminha como cria de si mesmo. Inflama-se, branco, amarelo, violeta, enfundado, com o raiar do dia. E quando volta a si, é o bicho? Em seguida, nada, a ciscar, ou o resto apenas, penas. Como quem procurou saber-se em círculo, uróboro, anda, e só encontra indícios. Se restam-lhe penas no bico, é que gira ainda, revoluto, circunscrito. Do sossego ou da procura, apenas o resto fica. Inútil, malhado, carijó, perseguindo o risco de um outro. Não se tece sozinho uma manhã. Mas é difícil o dia em que estaremos juntos. Como converter-se no bicho do outro? O bicho do outro é o grito. O grito do bicho é outro. O bicho é grito de um outro. O cantar já distante, mal chega, se desfia. É madrugada e a cidade cose seu tecido translúcido. Sozinho e várias, ele desvaria. Liberdade é isso? Pela terceira vez se cala. Como não dizer? Isso, ele engole o dia. E finalmente se converte em crista, apenas, uma flor de ornamento.

<sup>334</sup> Cf. o poema “Simétrico defeito” em *Metade da arte*.

Poderíamos dizer que há nesse poema, de maneira algo criptografada (para o leitor que não esteja familiarizado com o projeto poético de Siscar), todas as questões sobre as quais estamos tratando: a) o Mesmo e o Outro no *eu* poético (sendo o foco colocado aqui sobre o sujeito poético de Cabral); b) as diferenças entre a compreensão de poesia de Cabral e de Siscar; c) a possibilidade do eu empírico do poeta ser traído pelo *eu* do poema, justamente pela alteridade inscrita no si-mesmo<sup>335</sup>, que pode irromper a partir daquela estranheza familiar (o *Unheimlich* freudiano).<sup>336</sup> Assim, apesar de haver interessantes considerações no texto “Marcos Siscar e o legando de João Cabral” (2019), no que se refere às diferenças entre Cabral e Siscar, nos afastaremos de Solange Fiuza em muitos pontos da leitura que ela oferece do poema “Galo”. Em razão da complexidade desse poema, é preciso que realizemos uma leitura cerrada para colocá-lo no circuito da destinação.

Como Solange Fiuza assinala, em “Galo” há um evidente diálogo com o poema “Tecendo a manhã” (*A educação pela pedra*), de Cabral. Mas deixemos, por ora, o texto de Fiuza. Nos primeiros versos lemos: “Como não dizer? Selvagem, quase mudo, e já uma/ compulsão órfica o denuncia”. O sujeito do poema lança uma pergunta para Cabral. Essa pergunta pode ser entendida de dois modos: 1- Como aceitar a interdição do *eu* no poema (o *eu* não se diz)? e 2- Como não apontar que talvez a presença do *eu*, ou do canto, exista também no poema de Cabral? Reparece-na palavra *denuncia*, isto é, a escolha da imagem do galo denunciaria ao menos o *desejo* do canto. A presença do *eu*, o lirismo, liga-se, sabemos, ao canto, à poesia órfica recusada por Cabral (“A flauta/ eu a joguei/ aos peixes surdos-/ -mudos do mar”). Para os peixes mudos, a flauta de Anfion não representa nenhuma ameaça, nenhuma possibilidade de canto, assim como, aparentemente, o galo de “Tecendo a manhã”, que repassa o *grito*. Assim ele aparece no poema de Siscar como um galo “mudo”. Mas ele é um galo que sofre de “compulsão”. É preciso entender como esse fenômeno é tratado pela psicanálise. A compulsão seria

<sup>335</sup> Título do livro de Paul Ricouer publicado originalmente em francês em 1990.

<sup>336</sup> Vale a pena destacar desde já as relações que essa noção freudiana mantém com um certo entendimento da noção de “sublime”. De Longino (com a tradução de Boileau, publicada em francês, em 1674) passando por Burke (1757), Kant (1790) e Schiller (1793) essa noção retorna na estética contemporânea nos textos de críticos de arte, teóricos da literatura e filósofos, entre outros. Assim, em 1987, foi publicado na França o livro *Du sublime* reunindo textos de alguns pensadores. Entre eles estavam Lyotard, Nancy e Michel Deguy. Já apontamos, em outra nota, que Deguy é um frequente interlocutor de Marcos Siscar. Assim, ambos compartilham o interesse em repropor o tema do sublime no debate contemporâneo. Nesse sentido, nos lembremos das relações que o chão estabelece com a altura (muitas vezes encarnada na imagem das nuvens) na poesia de Siscar. O ensaísta brasileiro *também se interessa pelo tema ao elaborar sua leitura dos Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa de Baudelaire*. É preciso levar tudo isso em consideração na leitura do poema “Galo”.

uma tentativa (ainda que fracassada) de *dizer não* ao imperativo superegóico. Jô Gondar esclarece sobre o fenômeno a partir do estudo de Freud:

Nas explicações que Freud apresenta sobre essa neurose, compulsão não é simplesmente sinônimo de obsessão, mas diz respeito a uma peculiaridade de determinados sintomas obsessivos: trata-se de pensamentos ou atos que o sujeito realiza ainda que lhe pareçam um corpo estranho, pensamentos ou atos movidos por uma força irresistível contra a qual o sujeito gostaria de lutar. A compulsão, nesse caso, resulta de um conflito psíquico e de uma luta subjetiva entre duas injunções opostas, estando o sujeito impossibilitado de escolher qualquer uma delas. Encurralado nessa hesitação exasperante, a resposta do sujeito é o ato compulsivo.<sup>337</sup>

Seguindo a explicação de Gondar, e o que o poema “Galo” nos diz, o galo de Cabral encontra-se num conflito (psíquico) e numa luta (subjetiva) entre a interdição ao canto (que lhe é imposta por Cabral) e seu desejo de cantar, por isso o motivo da compulsão.<sup>338</sup> E o galo possui outra característica importante para a leitura que estamos propondo, ele é “selvagem”. Devemos reter essa informação para recuperá-la adiante. Mas avancemos na leitura do poema: “Como dar forma àquilo/ que rabisca? Convertido em bicho, cisca, com os olhos/ fundos no chão, nervoso, interessado pelo resto, fosco,/ pelo precioso corisco”. Outra pergunta é enviada ao poeta pernambucano. Ela pode ser compreendida como uma questão relacionada à escrita do poema. Reformulando a pergunta: “Como dar forma ao poema”? Talvez uma pergunta que todo poeta se coloque ao escrever. Em seguida, volta-se novamente para o galo. Se ele foi *convertido* em bicho é porque antes ele deve ter sido outra coisa. Ele sofreu uma transformação ao deixar de poder cantar. Supomos então que antes de ser convertido em bicho ele tivesse uma voz, característica apenas humana. O galo está ou é, isso não altera muito o sentido nesse momento, *nervoso* porque quando *cisca* só pode olhar para o chão. Mas não é esse o seu desejo, parece insinuar o poema. O bicho se interessa pelo “corisco”, pela faísca elétrica ou centelha que ocorre por ocasião de trovoadas, portanto, o corisco é o “resto” do trovão. O chão pode ser um limite para a imaginação, é o que se coloca aí em questão. Seguindo: “O que se promete na voz/ projetada por sulcos de ronco? A matéria sonhada mais/ tarde se devolve em ondas de vômito”. Novamente outra indagação. Alguém promete (o próprio Cabral) alguma coisa (é em torno disso que se indaga) na

<sup>337</sup> Gondar, 2001, p. 28.

<sup>338</sup> Por isso nos afastamos da leitura do poema proposta por Fiuza, uma vez que ela entende o galo do poema como próximo de Siscar, seguindo, nos parece, uma pista falsa: a semelhança entre a sonoridade da palavra “ciscar”, que está presente no poema, e o sobrenome do poeta.

voz (aqui já não pode ser o bicho, então, a voz, sendo humana, só pode ser atribuída ao poeta pernambucano). Mas essa voz (de Cabral) é *projetada* (outro termo psicanáutico) em “sulcos de ronco”, deixando de ser humana, e passando a ser o grito do bicho, isto é, do galo do poema.

Nos versos seguintes “A matéria sonhada mais/ tarde se devolve em ondas de vômito”, podemos ler que aquele corisco pelo qual se interessa o pobre galo é devolvido ao poema depois de ter passado não pelo coração, mas pelo estômago, ele foi bem digerido e é agora é expelido pelas “ondas de vômito” (é a “flor! conhecendo que és fezes”). Os versos “Triste não se/ diria, nem compulsivo. A atenção dividida, um olho,/ depois o outro, alternadamente se divisa”, esclarecem que não se trata de uma patologização de Cabral, não é Cabral que é “triste e compulsivo”, mas o galo de seu poema, que é e não é Cabral, ao mesmo tempo, terceiro incluído. Por isso, mencionar a divisão. Parece-nos uma bela imagem essa formulada por Siscar a partir dos olhos do galo. Não conseguimos capturar pela visão os dois olhos do galo no mesmo momento (“alternadamente se divisa”) que o olhamos. Mas, o que é essencial para a leitura, o galo tem dois olhos, não há dúvida. É essa relação complexa que o poema “Galo” estabelece entre o galo de “Tecendo a manhã” e o próprio Cabral. O galo se mostrará, como veremos, o Outro de Cabral (“caminha como cria de si mesmo”). Avancemos então na leitura:

O pescoço  
progride, por solavancos, teatro involuntário da ser-  
pente. Não é bicho de mato, nem bicho de monte. É  
cria de terreiro que de repente irrompe, estranho, den-  
tro de casa, e espia. Caminha como cria de si mesmo.

O que se pode ler nesses versos é que se há fingimento (do teatro), ele pode ser, às vezes, sem influência da vontade. Nesse sentido, em *Isto não é um documentário*, Siscar irá escrever no poema intitulado “Ator de si mesmo”: “Não há como saber quem vem primeiro. Quem/ salva a própria pele. O ator ou seu papel. Como fazer o seu papel/ senão livrando-se da própria pele? Como se se imitasse”.<sup>339</sup> E é nesse ponto que devemos recuperar o adjetivo “selvagem” que foi atribuído ao galo no primeiro verso do poema homônimo. Apesar do galo ser “cria de terreiro”, o que quer dizer um bicho bem familiar, ele “irrompe *de repente*, estranho” (tão ao gosto de Ana Cristina). Ele é

---

<sup>339</sup> Siscar, 2019, p. 54.

estranho porque é familiar e selvagem (é Siscar rementendo evidentemente a Freud). A estranheza abre o sujeito para a potencialidade (“branco, amarelo, violeta”):

Inflama-se, branco, amarelo, violeta, enfunado, com  
o raiar do dia. E quando volta a si, é o bicho? Em  
seguida, nada, a ciscar, ou o resto apenas, penas. Como  
quem procurou saber-se em círculo, uróboro, anda, e  
só encontra indícios. Se restam-lhe penas no bico, é  
que gira ainda, revoluto, circunscrito

Há uma saída e uma volta, é o interior em sua relação com o exterior, ou o sujeito lírico fora de si, para falarmos uma vez mais com Collot (1996). Após a queima (“inflama-se”), ou a saída, resta apenas o resto desse processo (isto é, o poema). As *penas* parecem apontar para uma ambiguidade entre referir-se à estrutura ceratinizada que recobre o corpo do galo e um certo desgosto pelo poema elaborado. E a procura (pelo poema, pelo outro? não é possível decidir) estaria enredada num círculo. E

Do sossego ou  
da procura, apenas o resto fica. Inútil, malhado, carijó,  
perseguido o risco de um outro. Não se tece sozinho  
uma manhã.

Parece que aqui o sujeito poético sugere que ainda que se elabore o poema a partir de modos distintos (sossego ou procura, no que esse modo último teria de um eco drummondiano), o que importa no final é o resultado do processo: é o galo de Cabral, em sua acepção aqui de poema. Mas sugere também que nesse processo de escrita estão incluídos os poetas precedentes, com os quais o escritor estabelece uma batalha amorosa.<sup>340</sup> É aí que aparece o *nós* oculto em “estaremos”:

Mas é difícil o dia em que estaremos  
juntos. Como converter-se no bicho do outro? O bi-  
cho do outro é o grito. O grito do bicho é outro. O  
bicho é grito de um outro. O cantar já distante, mal  
chega, se desfia. É madrugada e a cidade cose seu teci-  
do translúcido. Sozinho e vários, ele desvaria. Liberdade é isso? Pela terceira vez se cala. Como não dizer?  
Isso, ele engole o dia. E finalmente se converte em  
crista, apenas, uma flor de ornamento.

<sup>340</sup> Expressão usada por Heloisa Buarque de Hollanda (2021).

“Mas é difícil o dia em que estaremos/ juntos” porque Cabral quer que seu galo produza apenas gritos, e o grito do “bicho” de Siscar é de outro tipo, ele é canto. Apesar do fato de que o canto na cidade (no contemporâneo) seja frágil (“mal/ chega, se desfia), não convém reprimi-lo, uma vez que ele não é canto de apenas um (de um coração ingênuo), mas de vários (alteridade). Se se ignora o corisco ou o brilho do dia (“engole o dia”) corre-se o risco de o poema se tornar “flor de ornamento”, no que essa imagem teria de inorgânico, é o poema quem diz.

Como vimos, é nesse lugar conflituoso em relação a Cabral que a poesia (e o ensaísmo) de Marcos Siscar pode ser lida. Assim, não se pode falar de anticabralismo, como disse Ana Cristina Cesar ao se referir à sua geração. Mas seria mesmo possível acreditar plenamente nessa recusa de Cabral por Ana Cristina?<sup>341</sup> Ainda que se trate de um diálogo atravessado por recusas, os poemas da carioca traem o anticabralismo de Ana Cristina. Se retormarmos, por exemplo, o poema “Fábula de Anfion” de Cabral e observarmos a primeira estrofe da seção “Anfion e a flauta” (“Uma flauta: como/ dominá-la, cavalo/ solto, que é louco?”) como não nos lembrarmos dos versos de “Contagem regressiva”?

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

Corri atrás  
da lebre louca<sup>342</sup> em corrida coerente  
atrás das tocas e escrevi: trejeitos.

Há uma preocupação (medo) de que a subjetividade corra solta, num fluxo sem corte. O mesmo medo de Cabral de não ter controle sobre a flauta-cavalo. O adjetivo empregado por João Cabral e por Ana Cristina é o mesmo: “louca”. Entretanto a solução encontrada

<sup>341</sup> Lembre-se d’“O poema e a trégua” (*Antigos e soltos*), no qual Ana Cristina estabelece diálogo com “O poema e a água”, de João Cabral de Melo Neto, ainda que seja com o primeiro Cabral de *A pedra do sono*.

<sup>342</sup> Vale a pena apontarmos, ainda que se trate de apenas uma conjectura, o datiloscrito, em inglês, de Ana Cristina, que se encontra na página 279 de *Antigos e soltos*. Trata-se ali de uma transcrição, não literal, do final do capítulo 4 e do início do capítulo 5 do livro *Aventuras de Alice no país das maravilhas* ([1865], 2013). Ana Cristina (como era próprio de seu método de criação, ao se apropriar apenas de passagens que a interessavam, deixando de lado outros trechos dos livros dos quais provinham as passagens apropriadas por ela) substitui a cena do encontro de Alice com a lagarta azul por um “um jovem estudioso que estava sentado no topo com muitos livros, folhas de papel e uma máquina de escrever ocupado fumando um baseado” (tradução provisória). Chama a atenção o fato de ela inserir a imagem da máquina de escrever no livro de Carrol. Se em *Aventuras de Alice no país das maravilhas* o coelho é personagem importante da história, por que não poderíamos pensar então que a IBM como “lebre louca” esteja dialogando, de certo modo, com Carroll?

por cada um deles será bem diferente. A única solução que se coloca para Cabral é o expurgo da subjetividade, livrando-se da flauta. Ana Cristina prefere correr (na velocidade das mudanças bruscas de assuntos) atrás da lebre louca, porque, afinal, a lebre corre *atrás das tocas* (ela passa por lugares secretos, talvez os quais a lebre só descubra mesmo no trajeto). A pontuação indica que a palavra “trejeitos” cumpre a função de explicar o que veio antes, isto é, a corrida da lebre louca. Fica claro: mesmo a lebre louca é apenas um trejeito, uma contração do rosto. No que ela estaria, então, de acordo com Marcos Siscar.

### 5.3 Marília Garcia: Por que você insiste em chamar de poema?

*Guardado/ de palavras novas, de rareza//  
esclarecido apenas/ pela repetição*

(Ismar Tirelli Neto)

Em *Parque das ruínas* (2018), a poeta, tradutora e editora carioca Marília Garcia insere em “O poema no tudo de ensaio”, segundo poema desse livro,<sup>343</sup> especificamente na seção “Testar os resistores”, uma pergunta que ela diz ter sido feita após a publicação de *Um teste de resistores* (2014): “por que você insiste em chamar de poema?”.<sup>344</sup> A inserção dessa pergunta em *Parque das ruínas* lança dois aspectos importantes para pensarmos a poesia de Marília Garcia: 1) o estranhamento que seu texto causa no leitor médio que tem como horizonte de expectativa<sup>345</sup> um *determinado* modo de configuração, um *determinado* modo formal para o que deve ser entendido como poema; 2) a vontade da poeta de que seus textos sejam lidos como *poemas*, isto é, lidos a partir desse modo, ao mesmo tempo variado e singular – não de gênero textual, uma vez que parece não mais fazer muito sentido falarmos nesses termos –, de *enquadramento* (palavra significativa em *Parque das ruínas*) do mundo. A maneira de olhá-lo (o mundo), por sua vez, irá motivar um modo singular de fazer perguntas sobre as coisas – e sobre a poesia em particular.

Fazer perguntas é, como se sabe, um modo de estranhar as coisas (e o mundo) ao redor. A multiplicação das perguntas, a insistência na incerteza sobre o próprio ato criativo, bem como sobre tantas outras coisas da realidade circundante, talvez seja um traço de aproximação a mais a unir, com um fio invisível e precário, Marília Garcia e Ana Cristina. Haveria, talvez, algo de especificamente feminino nessa atitude, colocar a dúvida como centro do trabalho artístico e poético? Seria um modo de esvaziar-se de si (ou das próprias certezas, o que em alguma medida dá no mesmo), que assinalaria antes uma maneira feminina de ir construindo o texto e o pensamento por camadas,

<sup>343</sup> Os outros são “Parque das ruínas” e “P.S”.

<sup>344</sup> Garcia, 2018, p. 69.

<sup>345</sup> Para usarmos o termo de Jauss sem, contudo, assumirmos um compromisso absoluto com a real dimensão de sua reflexão teórica.

circunscrevendo aquilo que se quer nomear, evitando, desse modo, a descrição assertiva e sintética? Os preâmbulos, paratextos e jogos com gêneros da intimidade que Ana Cristina, em seu tempo, dispara são formas de evitar, pelo artifício, o discurso direto e a confissão assertiva, a apropriação definitiva das coisas. Os adiamentos de Marília, suas digressões, excursos e desvios peripatéticos não seriam também uma maneira de expandir os limites da atividade criadora, e da capacidade de reflexão, que se dobraria, nesse sentido, na direção de objetos a cada vez diferentes, que se interrelacionam entre si de modo inesperado e surpreendente, denunciando uma outra forma de atenção dispensada a eles? O fato de Marília Garcia ser a única mulher entre os poetas escolhidos como parte dessa constelação de autores que se voltam, no tempo presente, para a poesia de Ana Cristina Cesar levanta inúmeras questões. Não temos propriamente respostas para elas, mas essas questões nos parecem significativas o suficiente para que as possamos formular aqui.

De volta ao encadeamento de ideias que vimos acompanhando, e seguindo com nossa investigação da pergunta colocada em *Parque das ruínas*, poderíamos deduzir que *Um teste de resistores* representaria no conjunto da obra<sup>346</sup> de Marília Garcia um tipo de marco ou mudança. Ainda que sua poesia comece a se modificar já em *Engano geográfico*, poema longo e prosaico que propõe um diálogo próximo com o poeta francês Emmanuel Hocquard, o que trará consequências formais para os livros seguintes de Marília Garcia, o seu *modus operandi* – o mesmo que será desdobrado nos últimos dois livros da poeta – irrompe em *Um teste de resistores*. Assim, é a partir desse livro que “a poeta reinventa sua obra”<sup>347</sup>, para para falarmos com Gustavo Silveira Ribeiro. O crítico assinala ainda que a poeta escreveria lançando mão de um modo “insidioso”, isto é, por meio de uma “tentativa de recolher e alinhar, com os recursos da narrativa ficcional, da prosa romanesca ou ensaística, que, no entanto, também se entremeia com as divagações especulativas e as derivas das intervenções performáticas e das instalações de palavras”.<sup>348</sup> Todos esses aspectos estão presentes em *Um teste de resistores*, *Parque das ruínas* e, de certo modo, também em *Expedição: nebulosa*.

---

<sup>346</sup> Composta até o momento de oito livros. Além dos já citados, a poeta publicou a plaquete *Encontro às cegas* (2001), *20 poemas para o seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Paris não tem centro* (2015), *Câmera lenta* (2017) e o recente *Expedição: nebulosa* (2023).

<sup>347</sup> Texto ainda inédito, apresentado como palestra na Universidad de Buenos Aires em agosto de 2024, sob o título *Quién puede contar? Las máquinas de ecos (y el silencio) de Marília Garcia*.

<sup>348</sup> *ibidem*.

Se estamos aqui colocando *Um teste de resistores* como uma espécie de marco no conjunto dos livros de Marília Garcia – e pensando em termos de certa continuidade da obra a partir desse livro –, é preciso apontar diferenças. Em *Paris não tem centro*<sup>349</sup>, por exemplo, há um fio narrativo menos errático do que aquele presente em *Um teste de resistores*. Ainda assim, a deambulação marca, como tema e como horizonte formal, a escrita do livro e, de certo modo, a obra seguinte da poeta. A ausência de centro, imagem bastante significativa escolhida por Marília, coloca a dispersão e a deriva no coração de seu processo criativo. Ou ainda, para dizer a mesma coisa de outro modo: a poeta prefere as margens como espaço privilegiado do seu trabalho, não talvez num sentido imediatamente social ou geográfico, mas no aspecto da fuga e no sentido circundante que sua escrita assume nesse momento, parecendo sempre dar voltas em torno da linguagem e dos assuntos que quer observar (sempre de lado, sempre à espreita, de certo modo), colocando-se à volta também com seus próprios procedimentos, que passam assim a ser cada vez mais explicitados, parte decisiva do conjunto da composição.

Dois anos após *Paris não tem centro*, Marília Garcia publicou *Câmera Lenta*. No que concerne a alguns aspectos formais, *Câmera Lenta* também se afasta de *Um teste de resistores*. Se nesse livro havia poemas longos<sup>350</sup> cujas partes apresentavam tamanhos variados<sup>351</sup>, em *Câmera Lenta* os poemas são mais facilmente antologizáveis, mostrando nisso um pouco da autonomia dos poemas em relação ao livro.<sup>352</sup> Se, por exemplo, escolhermos um poema de *Câmera Lenta* e dele extrairmos um excerto, seu sentido não ficará de todo comprometido, como ocorre, a nosso ver, com os poemas de *Um teste de resistores*. Essa diferença entre *Um teste de resistores* e *Câmera lenta* baseia-se, acreditamos, no fato de que um dos procedimentos fundamentais para *Um teste de resistores* é a montagem cinematográfica. Não é à toa que Marília Garcia irá

<sup>349</sup> Depois de *Um teste de resistores*, Marília Garcia se colocou como desafio escrever um poema em francês, *Paris não tem centro*. Mas a poeta não possuía pleno domínio da escrita nesse idioma, segundo ela própria declarou em entrevistas. Por isso, após escrever o poema em francês, ela pediu a uma amiga, a poeta Érica, que o traduzisse para o português. É evidente que com isso Marília Garcia coloca em discussão algumas questões pertinentes ao debate sobre poesia, por exemplo, a noção de autoria e de original. O poema se constitui por quatro partes: “1. [passagem de érica zingano]”, “2. “[o sim contra o sim]”, “3. [voltar para casa com sol le wit” e “4. [miragem com lu menezes]”. Há duas versões desse livro, uma de 2015 e outra de 2016.

<sup>350</sup> Veja-se, por exemplo, o poema “Blind light”, constituído por vinte e quatro partes, e que abre o livro.

<sup>351</sup> Lembremo-nos da parte treze, na qual lemos apenas uma única pergunta, “entrar no espaço interior equivale a sair?”, que faz ressoar em nós a poesia de Marcos Siscar, pouco próxima, entretanto, da de Marília Garcia se tomarmos como ponto de partida certas escolhas formais.

<sup>352</sup> A presença do verso, em sua concepção e forma mais tradicionais, assinala um outro ponto de diferença desse livro se comparado a *Um teste de resistores*.

optar por dividir o poema “Blind light” em blocos (assim como fez Ana Cristina Cesar em *Luvas de pelica*). Talvez seja tendo em mente esse procedimento articulador do discurso filmico, sobre o qual pensou teórica e artisticamente o cineasta russo Serguei Eisenstein, que Marília Garcia faz da menção ao filme *Pierrot le fou*, de Godard algo significativo em seu poema, filme que atravessa vários blocos (ou cenas) do poema.<sup>353</sup>

De qualquer modo, ainda que seja preciso apontar essas características dos dois livros que se seguiram a *Um teste de resistores* para que fique claro que temos em mente essas diferenças quando pensamos em continuidade, há algo que se modifica a partir do livro de 2014, e que permanece em *Parque das ruínas* e em *Expedição: nebulosa*. Nesse ponto, cumpre retomarmos o que disse o crítico mineiro sobre o método de escrita de Marília Garcia:

[uma] tentativa de recolher e alinhar, com os recursos da narrativa ficcional, da prosa romanesca ou ensaística, que, no entanto, também se entremeia com as divagações especulativas e as derivas das intervenções performáticas e das instalações de palavras.<sup>354</sup>

É fundamental para pensarmos sobre a poesia de Marília Garcia, e também para o argumento de que *Um teste de resistores* marca uma “reinvenção da obra” da poeta, o aspecto das “derivas das intervenções performáticas” assinalado pelo crítico, uma vez que é a partir desse livro que a poeta começa a apresentar seus poemas em leituras públicas. Esse modo de apresentação terá influência direta e decisiva no modo de escrita do poema. As retomadas tão características da fala, as recuperações de frases já ditas para se levar adiante determinado argumento, por exemplo, na leitura de uma palestra, serão incorporadas aos poemas de Marília Garcia, quando a poeta faz da repetição e da insistência um procedimento basilar da sua poesia. Esses dois procedimentos irão configurar as respostas para uma das perguntas de *Um teste de resistores*, no primeiro bloco do poema “Blind light”:

se penso na poesia  
quais recursos                      ao lado do corte  
poderiam contribuir para tornar o poema  
um poema?<sup>355</sup>

<sup>353</sup> Sobre a relação da poesia de Marília Garcia com o cinema remetemos aos textos “O corpo em câmera lenta caindo (depois do filme fez um poema)” (2015) e “Tudo o que em mim pensa está filmando” (2023), de Joana Matos Frias.

<sup>354</sup> *Quién puede contar? Las máquinas de ecos (y el silencio) de Marília Garcia*.

<sup>355</sup> Garcia, 2014, p. 15.

O fato de os poemas serem primeiramente lidos antes de integrarem seus livros, o que possibilita inclusive que a poeta os vá modificando a cada apresentação, adaptando-os às situações e lugares em que serão apresentados, impulsiona um modo de organização dos poemas na página do livro. O leitor se depara com espaços entre as palavras, lacunas, que podem ser relacionados com as pausas que marcam a fala. Não estamos longe, portanto, dos poemas falados do crítico de arte e artista performático norte-americano David Antin, autor que a própria Marília nomeia, a modo de reinvidicação, no seu mais recente livro. Antes da referência mais detalhada em *Expedição : nebulosa*, a vizinhança do trabalho de Marília Garcia com o de Antin não era algo desconhecido, pois a própria poeta o mencionou em algumas entrevistas. Ainda pouco lido no Brasil, e ainda não traduzido apropriadamente, David Antin foi figura importante na discussão sobre poesia no contexto norte-americano até a sua morte, em 2016. No poema falado “Dialogue” (*Tuning*, 1984), Antin explica que quando a verdadeira conversa acontece,

people talk in a way that leads to the construction  
of new things                      discovery of new things and to the articulation  
of things that people had never recognized before<sup>356</sup>

Como se vê, a criação de novos objetos estéticos surge, para o autor, da conversa e da voz – modos de implicação da presença e do corpo, assim como da inserção contextual do poema numa dada situação específica. Não será em qualquer conversa, e em qualquer encontro de pessoas, que as “coisas novas” (os poemas, poderíamos dizer) vão surgir e se desenvolver. Assim, para pensar a questão da “conversa” nos poemas falados de David Antin é preciso considerar que a instituição desse método de escrita depende de uma “ocasião localizada”, isto é, de um lugar bem definido para a vocalização nesse contexto discursivo localizado. Apesar da impressão do improvisado e do acaso, que são de fato elementos importantes para o autor (e também, em certa medida, para Marília), a memória do construtivismo – com a racionalidade e busca de precisão que o acompanha – não pode ser deixada de lado aqui.

É impossível não nos lembrarmos do termo usado por Marília Garcia no “P.S” em

---

<sup>356</sup> Numa tradução literal:

“as pessoas falam de uma forma que leva à construção  
de coisas novas                      descoberta de coisas novas e à articulação  
de coisas que as pessoas nunca haviam reconhecido antes” (Antin, 1984, p. 220).

*Parque das ruínas: site specif* (“que este livro possa ser uma espécie de *site specif*”).<sup>357</sup>

Pertencente ao campo da arte, e posto com mais frequência em circulação a partir do final da década de 1960, esse termo refere-se às obras planejadas e construídas para um local específico, levando-se em consideração, portanto, o meio no qual ela será inserida. Desse modo, a noção de *site specif* funciona tanto para os textos de David Antin quanto para os de Marília Garcia, no rearranjo conceitual que está implicado na passagem do termo para obras predominantemente vocais, mas atadas ainda ao livro. Vejamos, nesse sentido, o que a poeta escreve no início do que ela chama de “nota” (mas que pode ser entendido como o terceiro poema de *Parque das ruínas*), o já citado “P.S”:

estes dois textos foram escritos para serem falados  
ao contrário desta nota que digito para ser lida

em nov de 2014           apresentei “o poema no tubo de ensaio”  
na jornada de literatura contemporânea da unifesp  
organizada por paloma vidal e leonardo gandolfi  
no começo de 2015    o texto foi reescrito  
e publicado no livro *sobre poesia: outras vozes*  
organizado por celia pedrosa e ida alves (7letras 2015)

em set 2016           apresentei pela primeira vez  
o “parque das ruínas” na ABRALIC da UERJ  
depois apresentei o trabalho outras vezes  
sempre com modificações no texto (e diferentes títulos)

uma das apresentações foi na casa de rui barbosa na  
*cultura brasileira hoje: diálogos*  
série organizada por flora süsssekind e tania dias  
que recentemente virou livro  
este texto foi publicado lá em uma de suas versões  
(casa de rui barbosa 2018)  
e no *câmera lenta* em versão curta que chamei de “compacta”  
a última apresentação que fiz dele foi em dez de 2017  
na PUC-SP  
no encerramento de uma disciplina  
da professora maria rosa duarte de oliveira  
[...]

Fica claro que o poema vai se modificando conforme o lugar em que será apresentado, e enquanto não for fixado na página de um livro. Ele está vivo e em diálogo com o mundo. O movimento é a sua lei. Mas a afinidade da poesia de Marília Garcia com

---

<sup>357</sup> Garcia, 2018, p. 84.

David Antin não reside apenas nesse aspecto. O poeta canadense Jason Camlot, ao escrever sobre Antin em “‘Talk Poetry’ as Genre: David Antin, Apostrophe, and the Institution of Poetry”, assinala que “a relação que é encenada num poema falado de Antin não é tanto uma relação objetual como uma relação social, que se baseia na fusão de modelos públicos e privados de comunicação”.<sup>358</sup> Por exemplo, no texto “Teoria e prática do pós-modernismo. Um manifesto” (*I never knew what time it was*, 2005), traduzido para o português pela própria Marília Garcia, Antin narra um episódio banal: o pedido da compra de um novo colchão feito por sua mulher, a performer e cineasta Eleanor Antin.

Acompanhamos todas as dúvidas e hesitações que a nova aquisição desperta em Eleanor: “Em que loja procurar um novo colchão?”, “Quais os critérios para se escolher um bom colchão?”, ou ainda, “A quem perguntar sobre o que seria exatamente um bom colchão?”. Assim como acompanhamos os supostos diálogos do casal Antin, e todas as respostas que David oferece a Eleanor diante de suas dúvidas sobre o fato de terem ou não acertado na escolha do colchão, quando finalmente se decidem por determinado modelo. Depois dessa aventura vivida na busca do colchão novo, David Antin encerra o texto da seguinte maneira:

então agora nós dormimos no belo colchão que eleanor  
escolheu com tanto esmero      ela continua com problemas  
nas costas      mas não tão graves quanto os que tinha antes  
então que este seja o melhor colchão possível pra ela e pra  
gente      ou não      e essa é a situação que eu acho que melhor  
descreve a nossa condição pós-moderna      na qual eu acredito  
que é preciso seguir o conselho de descartes      se você está  
perdido na floresta e não tem a menor ideia de qual caminho  
seguir      siga reto e em frente      pois provavelmente não será  
pior do que qualquer outra coisa<sup>359</sup>

Da narração de uma situação banal (mas narrada de modo cômico) experimentada pelo autor com sua esposa, o leitor é lançado, surpreendentemente, ao final do texto, na observação sobre a situação da “condição pós-moderna”. Algo semelhante ocorre em “A poesia é uma forma de resistores?” (*Um teste de resistores*), de Marília Garcia.

<sup>358</sup> Camlot, 2002, p. 287.

<sup>359</sup> Conferir o blogspot de Marília Garcia onde está disponível a tradução: <<http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/search/label/david%20antin>>.

Também aí o leitor se depara com nomes próprios (Celia Pedrosa, Nathalie Quintane, Leo[nardo Gandolfi]), e é a partir de uma situação igualmente banal, a queima da resistência do chuveiro, que a poeta se vê às voltas com reflexões sobre poesia:

[...]

estava tomando banho com o chuveiro elétrico ligado  
quando a resistência do chuveiro queimou  
antes de morar em são paulo  
eu tomava banho com chuveiro a gás  
eu não sabia que o chuveiro elétrico tinha resistência  
quando descobri que o problema do chuveiro  
era a resistência  
me lembrei de uma mensagem que recebi há dois anos  
da celia pedrosa  
me lembrei da mensagem que recebi há dois anos  
da celia pedrosa e que me fazia uma pergunta  
sobre a poesia  
“a poesia é uma forma de resistência?”  
tentei responder a pergunta da celia pedrosa  
tentei entender a pergunta da celia pedrosa  
pedi ajuda ao google  
tomei notas  
escrevi  
me fiz outras perguntas  
e não consegui responder a pergunta  
da celia pedrosa [...]<sup>360</sup>

A equivocidade do termo *resistência*, a resistência em muitos sentidos (ora banais, ora políticos e grandiloquentes), está na base da passagem entre um aspecto e outro no poema de Marília, cujo salto quer suprender o leitor desavisado. Tendo em mente os excertos tanto de David Antin quanto de Marília Garcia, é possível percebermos como uma discussão teórica avança para dentro do texto de ambos. É por isso que Jason Camlot escreve: “Uma das coisas enervantes e excitantes do trabalho de Antin, então, é que a teoria da poesia que encontra significado poético na sua obra, e assim lhe confere o estatuto de poesia, é articulada na própria obra”.<sup>361</sup> Seria esse um dos motivos que teria, então, desencadeado aquela pergunta lançada à Marília Garcia, e inserida em *Parque das ruínas*? Ser ou não ser um poema, chamar ou não chamar, de modo autorizado, um texto de poema, essa é a operação que está em jogo e que recoloca, em outros termos e em época bastante diversa, angústias que atravessaram o trabalho e a inserção pública da obra de Ana Cristina Cesar.

<sup>360</sup> Garcia, 2014, p. 116.

<sup>361</sup> Camlot, 2002, p. 281.

Na pergunta “por que você insiste em chamar de poema?” pressupõe-se que o texto sobre o qual recai a pergunta *não se parece* com o que se entende por poema. Então a poeta deveria enquadrar o texto (ou o livro) a partir de outra definição? “Por que não ensaio?”, o leitor de *Um teste de resistores* poderia se perguntar. Mas Marília Garcia contra-argumenta ao lançar a questão: “O que faz um poema ser um poema?”. Questão essa que norteará algumas das seções de “o poema no tubo de ensaio”, por exemplo, “Testar a solidão” e “Testar a poesia”.

Repetimos: parece que é justamente o fato de se colocar essa pergunta (“O que faz um poema ser um poema?”) o que aproxima Marília Garcia de Ana Cristina Cesar. A procura de uma zona de escape para a poesia leva ambas a criarem poemas que querem se misturar com aquilo que não é poema, ou aparentemente não pode ser um poema, por forçar as fronteiras textuais. O resultado dessa mistura é a desestabilização perversa de uma possível identificação com a forma *poema*, encenando permanentemente a crise do poema – mas também sinalizando na direção de sua reinvenção. A experimentação está na base das afinidades que podem ser estabelecidas, nesse sentido, entre as duas autoras. Isso dá ao poema, tanto em Ana Cristina como em Marília Garcia, o ar de impostura, modo que elas assumem e incorporam até que possa ser ressignificado, sem perder de todo as marcas de sua condição imprópria, por assim dizer. É uma poeta portuguesa, que também buscou a seu modo uma poesia experimental – e foi uma das articuladoras da PO.EX, não menos –, quem nos diz: “E quando o poema é bom/ não te aperta a mão:/ aperta-te a garganta”.<sup>2</sup> Se pudéssemos modificar o último verso de Ana Hatherly, poeta extraordinária e uma referência subterrânea do trabalho de Marília Garcia, escreveríamos que o “bom poema”, para Ana Cristina Cesar e Marília Garcia, ao invés de apertar a garganta do leitor é aquele que aperta a própria garganta para testar até que ponto aguenta, até que ponto pode suportar o ar rarefeito e a garganta constrita, como um teste de resistência, como um teste para a voz e para o corpo – como um teste de poesia, enfim.

Nesse ponto, cumpre lembrar o diálogo aberto que Marília Garcia propõe com a poesia de Ana Cristina Cesar em “a garota de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente”.<sup>362</sup> Em 2014, esse poema (com alguns acréscimos) irá aparecer em *Um teste de resistores*,

---

<sup>362</sup> Poema inicialmente escrito para a antologia *A nossos pés*, organizada por Manoel Ricardo de Lima na ocasião dos vinte e cinco anos da morte de Ana Cristina Cesar, como mencionamos no início desta tese. A primeira edição da antologia é de 2008. Depois, em 2017, amplia-se o número de poetas participantes. O poema de Marília Garcia fez parte já da primeira edição.

agora nomeado “Ordem alfabética”. Nele, as citações de Ana Cristina não são pacificamente incorporadas, pois que penetram o poema de Marília Garcia obedecendo a um método de construção, exposto já no título do poema – a montagem sob outra ordenação formal. Além disso, “Ordem alfabética” é atravessado por perguntas que, supomos, demonstram o desejo de extrair a poética de Ana Cristina esquivando-se de sua hagiografia – para usarmos vocábulo empregado por Flora Süssekind<sup>363</sup> –, por exemplo: “como extrair o áudio de uma imagem congelada?”<sup>364</sup> Como “deixar a escuta aberta *para ouvir*”<sup>365</sup> algo que já estava ali?”<sup>366</sup> na poesia de Ana Cristina. Ou ainda: “como proceder para ‘perceber outras relações’ nessa poesia ‘a partir d[e seus] próprios versos’?”<sup>367</sup>, indagação presente em “Blind light”, poema imediatamente anterior a “Ordem alfabética”, no qual, inclusive, menciona-se o poema em questão. Transcrevemos um excerto do décimo nono bloco de Blind light” em que surge essa menção:

19.

em 2008  
para participar de uma antologia  
em homenagem a ana cristina cesar  
fiz um poema chamado  
“a garota de belfast  
ordena *a teus pés*  
alfabeticamente”  
o poema partiu de uma brincadeira de leitura  
peguei todos os versos do livro  
*a teus pés*  
e coloquei em ordem alfabética  
foi uma maneira de ler o livro de ana c. de outra forma  
de deslocar o contexto de onde tinham saído os versos  
para poder perceber outras relações a partir  
dos próprios versos  
foi uma maneira de conhecer ana c. outra vez  
parece que a gente está sempre buscando conhecer de novo  
refazer o caminho até as coisas  
percebi por exemplo que a palavra “atravessar”  
se repete muitas vezes no início dos versos  
ou então que o “agora” é o marcador temporal  
mais frequente ocupando o início dos versos  
o procedimento deixa a gente curioso  
para ler por exemplo  
quais são as linhas que começam com o pronome “eu”  
nos poemas de ana c.

<sup>363</sup> Cf. “Hagiografias” em *Coros, contrários, massa* (2022).

<sup>364</sup> Mesmo que não tenha a interrogação no trecho citado, ela pode ser subentendida.

<sup>365</sup> Imagem que aparece em *Câmera lenta* e é retomada em *Um teste de resistores*.

<sup>366</sup> Cf. *Câmera Lenta*. A mesma preocupação ronda *Parque das ruínas*, mas nesse livro vincula-se ao desejo de conseguir *ver* nas imagens algo que já está lá e que ainda não se viu.

<sup>367</sup> Garcia, 2014, p. 33.

ou pelo “você”

*a teus pés* em ordem alfabética foi apenas um jogo de leitura  
do qual parti para fazer o poema  
[...] <sup>368</sup>

A inclinação de alguns dos poemas de Marília Garcia – este que acabamos de transcrever, por exemplo – para o ensaio faz coincidir no próprio poema criação e crítica da processualidade, tão comum ao seu trabalho. A poeta observa e discute os procedimentos que estruturam sua escritura, trazendo-os assim ao primeiro plano (“o procedimento está presente em tudo/ mesmo que não seja repetido tal/ e qual mesmo que não seja repetido/ tal e qual mesmo que não seja/ repetido”). <sup>369</sup> O *procedimento* usado em “Ordem alfabética” é esclarecido no preâmbulo <sup>370</sup>, espécie de comentário sobre “a garota de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente”, ao informar que se operou a extração dos versos de *A teus pés* que começam com a letra “a”. Com isso, Marília Garcia procura deslocar os versos de Ana Cristina para poder “conhecer ana c. outra vez” <sup>371</sup>, conhecer de novo a poeta “que conta a história que não pode ser contada”. <sup>372</sup> Vejamos, então, como ela inicia o poema “Ordem alfabética”:

já falei sobre este poema  
“a garota de belfast                      ordena *a teus pés*  
alfabeticamente”  
então começo de novo  
queria contar como foi o *começo*  
*beginning again*  
contar como comecei a escrever  
este poema  
peguei o livro *a teus pés*  
e reordenei os versos  
em ordem alfabética  
depois peguei uma personagem de joseph brodsky  
que estava em belfast                      *dangerous town* ele diz  
ela tinha os cabelos curtos  
para que menos partes suas sofressem  
quando alguém a machucasse

<sup>368</sup> Garcia, 2014, p. 33.

<sup>369</sup> Garcia, 2014, p. 22.

<sup>370</sup> E que tem se tornado, cada vez mais, um padrão nos textos de Marília Garcia, descrevendo o evento do qual os textos emergem.

<sup>371</sup> Garcia, 2014, p. 33.

<sup>372</sup> Cesar, 2013, p. 97.

a garota de belfast fez o poema  
 recortando os versos de ana c. que começavam  
 com a letra *a*  
 hoje é dia 18 de dezembro de 2013  
 e estamos imersos em listas e mais listas  
 que seguem enumerando os acontecimentos do ano  
 os maiores feitos e os melhores  
 isso foi o que eu disse para ela  
 mais cedo quando o telefone tocou  
 e estávamos as duas soterradas em tantas  
 listas  
 o som ao redor *é um grande filme*  
 ela disse e eu concordei  
 mas não queria saber de listas  
 eu disse e pensei que hoje  
 é dia 18 de dezembro de 2013  
 e estou mais para outro tipo de enumeração  
 em ordem alfabética  
 escolha um livro de que você goste  
 e ordene alfabeticamente

Falar em *procedimento* – colocar os versos de um poema alheio em ordem alfabética, no caso do poema que estamos observando –, é também falar em *dispositivo*.<sup>373</sup> Essa noção percorre os textos teóricos dos autores franceses que integram o *Questions Théoriques*<sup>374</sup>, grupo interdisciplinar surgido em 2007, que reúne filósofos, estetas, teóricos da arte, medievalistas e poetas. Um de seus integrantes, Christophe Hanna, aponta que, durante a década de 1990, “o surgimento de um certo número de rótulos, em particular o de OVNI (objetos verbais não identificáveis) provocou um questionamento das categorias com as quais reconhecemos e analisamos os objetos literários do presente

<sup>373</sup> Ao investigar a genealogia do conceito de *dispositivo* a partir dos estudos de Michel Foucault (termo que para o filósofo francês nomeava o modo de inscrição e atuação do poder), Giorgio Agamben aponta o paradigma cristão da *oikonomia* (palavra grega que significava, grosso modo, “governo divino do mundo”, “providência” e que na tradução latina deu origem à ‘dispositio’) como base dessa genealogia. E generalizando as classes dos dispositivos foucaultianos, define com esse termo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (Agamben, 2005, p. 13). Nesse sentido, para Agamben, a profanação seria o *contradispositivo*. Parece que em Christophe Hanna o sentido de *dispositivo* como “potencial aberto de funcionalidades”, ainda que remeta de algum modo às fontes filosóficas de Foucault, Deleuze e Lyotard, ganha ressalvas, pois como esclarece João Camillo Penna retomando Hanna “enquanto a noção nesses filósofos ‘determina uma ação difusa da sociedade sobre os indivíduos’, o dispositivo poético inventado por Ponge consiste no inverso, na ação do sujeito sobre as instituições e a sociedade (Hanna, 2010, p.14 *apud* Penna, 2017). Assim, é curioso observar a tensão que se instala na aproximação do termo *procedimento* como “ordem a ser seguida” ou ainda, “um conjunto ordenado de passos para se chegar a um objetivo” com a abertura que a noção de *dispositivo* adquire para o ‘grupo’ de *Questions théoriques*.

<sup>374</sup> João Camillo Penna chama a atenção em “O dispositivo *Questions théoriques*” (2017) para o fato de que o termo *dispositivo* aparece pela primeira vez no texto “Le Dispositif Maldoror-Poésies”, de *Méthodes*, escrito por Francis Ponge.

e do passado”. Por isso, continua ele, “tornou-se necessário construir uma teoria *ad hoc*”.<sup>375</sup> Para Hanna, “de agora em diante, poesia = composição das interações formas/ contextos”.<sup>376</sup> Desse modo, novas formas de escrita literária demandariam novas teorias. É nesse cenário que Hanna arrisca uma definição de *dispositivo textual*, ao pensar sobre os agenciamentos operados por essa noção:

um dispositivo textual é um agenciamento de elementos textuais de formas e de naturezas variadas, retirados de um contexto-fonte e situados em um contexto-alvo. Esse contexto-alvo é um ambiente codificado, por exemplo, um livro, um capítulo, um apêndice, ou até mesmo um cartaz tabular com leitura indicada por flechas, um supermercado ou um *peep-show*: ele pode portanto ser de formas, naturezas, gêneros diferentes. [...] O dispositivo, por “efeito de disposição”, ou seja, ao provocar uma interferência entre o código do contexto-alvo e o código determinante do uso original de cada elemento, confere ao conjunto uma função segunda, subsumida. O agenciamento induz em um outro plano uma “significação segunda”.<sup>377</sup>

No trabalho de Marília Garcia, o dispositivo pode facilitar o propósito da poeta de produzir *furos* no poema, a partir dos microdeslocamentos e deslocamentos contextuais, e contribuir ainda para perceber “o fio invisível/ que faz mover as coisas”.<sup>378</sup> É o que ela parece buscar em “a garota de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente”:

#### **a garota de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente**

98 voltas pelo parque antes de cair em  
círculos sobre o próprio peso  
98 vezes dizia o mesmo:  
*você pode ou não pensar em algo*  
*definitivo*. parecia a garota de belfast com  
sua memória dobrada como um paraquedas  
dentro do tecido eletrizado.  
enquanto falava descia a  
escada lateral recortando os ruídos  
da orquestra. a roda da bicicleta  
girando em *loop* esfarelando os  
reflexos no ar e seis horas parada diante  
do ralo, *pode ou não pensar em algo*, sentada na beira do  
quarto. olha de longe quando o carro  
passa, desce à noite pelos trilhos  
quando tudo é uma vingança

<sup>375</sup> Hanna, 2021, s/p.

<sup>376</sup> Hanna, 2003 *apud* Lemos, 2014, p. 74.

<sup>377</sup> Hanna, 2003, *apud* Penna, 2017, p. 113.

<sup>378</sup> Garcia, 2017, p. 95-96.

fala de pontes atravessando os túneis  
da cidade e ordena *a teus pés*  
alfabeticamente

a anoitecer sobre a cidade  
a câmara em rasante  
a correspondência  
a curriola consolava  
a dor  
a espera  
a intimidade era teatro  
...  
a tomar chá, quase na borda  
a voz em off nas montanhas  
abre a boca, deusa  
abria a cortina  
acho que é mentira

pode ou não pensar que era sua voz em mountain hill  
a uma velocidade de 1 km/h ou mil. antes  
de voltar para a Irlanda já começara a perder. entende  
que só depois de o blindex esfarinhado contra a  
cabeça, só em poucos segundos até que a cabeça  
contra o blindex, mas era apenas parte  
do trajeto, não tinha como calcular as noites ou linhas  
em que passaria.

“como extrair o áudio de uma imagem  
congelada” era a etiqueta que colava nas paredes  
para tentar descobrir como chegar com precisão  
e ao fundo a voz pela fresta  
a ordenar este livro:

agora nessa contramão  
agora chega  
agora é a sua vez  
agora estamos em movimento  
agora pouco sentimental  
agora sou profissional  
água na boca  
agulhadas

ou vertigem das alturas. você pode acordar trinta anos  
depois com a imagem ainda mais viva  
quando o quarto está às cegas

as cartas  
as cartas, quando chegavam  
as lupas desistem  
as mulheres e as crianças  
asas batendo  
atravessa a ponte  
atravessando a grande ponte  
atravessa vários túneis da cidade  
autobiografia. não, biografia

aviso que vou virando um avião  
 azul deixo as chaves soltas no balcão  
 azul que não me espanta<sup>379</sup>

Em “Ordem alfabética”, poderíamos dizer que as *ferramentas* do processo de escrita (a escolha de um procedimento para a extração de versos de *A teus pés* cruzada com a apropriação de uma personagem do poema “Canção de Belfast”, de Joseph Brodsky) dilatam aspectos próprios da poesia de Ana Cristina – seu gosto pelo artifício, sobretudo, e pelos códigos que se misturam ao tecido do acaso e da vida comum.

Em algumas entrevistas e depoimentos, assim como no poema “Blind light”, Marília Garcia diz que a organização dos versos de *A teus pés* realizada em “Ordem alfabética” permite observar as palavras que se repetem com frequência no início dos versos, como, por exemplo, a palavra “agora”. Mas o que mais nos interessa, entretanto, nesse modo de composição do poema, e no resultado desse processo experimental, é que nele está em jogo um modo de leitura da obra de Ana Cristina, um modo de se relacionar com ela a partir do reconhecimento do elemento fragmentário, e dos extravios, fundamentais para a autora de *Cenas de abril*. Modo de leitura *criativo*, é preciso lembrar: ele se dá como impulso à escrita, como percepção do que, na poesia de Ana Cristina, se move e é capaz de transformar-se em outro texto, em novas textualidades – em convite e provocação, para dizer em duas palavras. Ambos intensificados em “Ordem alfabética”. Diríamos mesmo que, nesse poema, Marília Garcia leva a provocação ao extremo.

O recurso em se colocar uma personagem de Brodsky como a agente da ordenação dos versos do poema cria muitas dobras ficcionais. Se observarmos que o “eu” que diz “já falei sobre este poema”, nomeia outro, uma personagem ficcional como responsável por fazer o poema, construindo assim o próprio ato de escrita (e o representando ficcionalmente), é possível considerar também esse um modo de leitura que Marília Garcia realiza da poesia de Ana Cristina. Basta lembrarmos-nos de *Correspondência completa*, quando talvez por parecer insuficiente o distanciamento ficcional já pressuposto como parte do processo de criação artística, Ana Cristina inventa uma personagem a qual dá o nome de ‘Júlia’ para assinar a única carta que compõe esse livro.

---

<sup>379</sup> Garcia, 2014, p. 43-46.

Em “Ordem alfabética” também se evidencia a proximidade, ainda que apresente resultados diferentes em alguns aspectos, que há entre a poesia de Marília Garcia e a discussão, algo atual, sobre a pós-poesia na França. Não devemos nos esquecer, por exemplo, que Marília Garcia escreveu sua tese de doutoramento sobre Emmanuel Hocquard (1940- 2019), poeta francês que participou desses debates. Assim como não convém perder de vista que a interseção entre a pesquisa e a especulação teórica, de um lado, e a atividade criativa, de outro, são esteios seguros do trabalho de Marília.

O conceito de pós-poesia foi formulado por Jean-Marie Gleize em *Sorties* (2009) como desdobramento das considerações que compõem seu *Les chiens noirs de la prose* (1999). Em *Sorties* (2009), reavaliando o lirismo, e ao mesmo tempo pensando acerca das formas de saída da poesia dos gêneros canônicos, Gleize expõe uma cartografia do sortimento (ou das saídas) da poesia francesa contemporânea, identificando nela algumas categorias, conforme observa Bénédicte Gorrillot: (I) *a poesia*, academicismo influenciado por Paul Valéry, e que teria como exemplos Yves Bonnefoy e Philippe Jaccottet; (II) *re-poesia*, neolirismo praticado por James Sacré e Jean-Michel Maulpoix; (III) *neo-poesia*, a das vanguardas textualistas (Denis Roche), das formalistas (Jacques Roubaud), das sonoras (Julien Blaine e Bernard Hiedsieck) e das glossolálicas (Christian Prigent); (IV) *pós-poesia*, escrita literalista ou objetivista, posta em prática pelo próprio Gleize e por Dominique Fourcade, entre outros. Ainda em *Sorties*, circunscrevendo a atenção à *pós-poesia*, Gleize escreve que:

Desde o início dos anos 1980, ela [a pós-poesia] produz todo tipo de “textos”, de objetos textuais [que] – [...] se caracterizam (o que, de imediato, é o mais espetacular) por dispositivos de montagem que reúnem citações, notas, amostragens, compactação, montagem, processamento de um material heterogêneo [...] contaminado pela imagem, o som).<sup>380</sup>

A pós-poesia, ao renunciar à retórica poética tradicional, volta-se para a matéria e para os acontecimentos que compõem o real. Assim, se ela o experimenta, é a partir da seleção de fragmentos. Manipula-os (na acepção de “fazer funcionar utilizando as mãos”) por meio de *dispositivos* como, por exemplo, a montagem, o corte, a colagem, a reflexão metapoética (construindo enunciados que dizem o que fazem numa pretensão realista), a linguagem literal (como forma de neutralizar o caráter musical do texto) e a apropriação

<sup>380</sup> Gleize *apud* Gorrillot, 2016, p. 36.

da linguagem de outras formas artísticas (as artes plásticas, a fotografia e o cinema). Os articuladores da pós-poesia acreditam que assim reformulariam o real, ao mesmo tempo que neutralizariam o elemento lírico. Os enunciados produzidos desse modo buscam comunicar a realidade por meio da “nudez integral” ou do “nu desnudado”.<sup>381</sup> Gleize nomeia esses enunciados de “altitude zero”, título do segundo capítulo de *Chiens noirs de la prose*. Com o intuito de observarmos como esses textos se materializam, vejamos um fragmento do capítulo supracitado:

O capítulo 2 começa com o resumo de uma história. Há em primeiro plano, lá no alto, a frase que desfila (na esquina da W 81st ST9 e da Avenida Columbus, fundo preto, tela gigante): A POESIA NÃO É UMA SOLUÇÃO. Eu estou na janela, acima das copas das árvores. Esta desaparece na borda da tela e reaparece imediatamente na outra borda. Quando eu paro de olhar, vejo que ainda avança para o interior de meus olhos, dentro. A poesia não é uma solução. Não há solução. Ainda mais tarde, na noite, vem a pergunta. Quem a pôs? Eu penso nesta ligada àquela do tráfego. A passagem anônima, o fluxo ininterrupto, os motores na Avenida Columbus.<sup>382</sup>

Como podemos notar a partir desse trecho, a pós-poesia opera no processo de criação imagística, procurando expurgar, o quanto for possível, as metáforas e as analogias do discurso poético. Esse propósito vincula-se com a *pobreza* buscada por esses autores numa escrita literal, com o deslizamento da “poesia pura” para a “poesia poor” ou “poorpoetry”, que encaminha (“rumo à”, para falarmos com Pierre Alferi) a conformação *poema* para a conformação *prosa*. Percurso posto em prática pela história moderna da poesia, que é “[...] a história da sua impureza, da sua contaminação, da sua prosaificação, por exemplo, e da sua popularização. [...] Claro que a pobreza, a impureza têm a ver com a escolha da prosa versus a poesia no poema [...]”,<sup>383</sup> de acordo com Gleize.

Desse atravessamento da poesia com outras linguagens (não apenas as artísticas, mas também a judiciária no exemplo que se segue) surge a noção de *documento poético*, utilizada por Franck Leibovici para descrever o procedimento empregado

<sup>381</sup> Gleize, 2009.

<sup>382</sup> Gleize, 2009, *apud* Gorrillot, 2016, p. 37.

<sup>383</sup> Gleize, 2009, p. 392.

por Charles Reznikoff<sup>384</sup> em *Testimony. The United States 1885-1990. Recitative*. Esse livro se baseia na recolha de materiais provenientes de arquivos judiciais, recontextualizados ao serem inseridos em um livro de poesia. Desse modo, os poemas de *Testimony* são integralmente peças de autos judiciais deslocados e reinvestidos de sentido a partir da operação descontextualizadora a que são submetidos. A esse processo Leibovici nomeia “implementação”:

a implementação é a ativação de uma função de um objeto dentro de um quadro de referência especificador e determinante. Esse procedimento faz assim como que ‘passar’ um objeto – ou um enunciado de nosso mundo cotidiano ao mundo da arte.<sup>385</sup>

Marília Garcia lança mão não apenas dos *documentos poéticos*, como dispositivo utiliza também a *repetição*, a *insistência*, com as quais busca produzir um *furo* na linguagem e no poema, ao questionar a originalidade e propor uma abertura do poema para outras coisas (fora da poesia). Assim o texto poético atravessa e é atravessado por essas coisas como modo de compor a negatividade (re)ativa e criativa. “[É] preciso que alguma coisa pare, que alguma coisa objete. De objetos-freios. No lugar de um apelo ao vazio (do qual não há nada a dizer, salvo entrar numa penível mística da escrita), partir de uma rejeição do pleno e do disponível”<sup>386</sup>, escrevem Pierre Alferi e Olivier Cadiot, traduzidos por Masé Lemos.

Marília Garcia constrói poemas por meio da experiência sensorial do pensamento, que experimenta com o corpo, e o que antes era percurso dos personagens do poema ou do sujeito lírico passa a ser o percurso do próprio texto. Numa reinventividade permanente da poesia, numa “retomada do esforço pela invenção de uma ‘prosa particular’ (Baudelaire) enfrentamento direto (ou melhor, tão direto quanto possível, aquém das identificações genéricas) da língua, de seus usos (dicionário, lógica das proposições, paisagem dos estereótipos) [...]”<sup>387</sup>, no dizer de Gleize. Elaborando plataformas criativas para a restrição da subjetividade a partir de proposições externas (como em “Ordem alfabética”), numa tentativa de domar o acaso, além de incidir sobre a especificidade formal, trabalhando sobre uma expectativa de gênero que

<sup>384</sup> Poeta objetivista novaiorquino, traduzido parcialmente para o francês por Jacques Roubaud, o que deixa evidente o interesse dos poetas experimentais na França pela poesia objetivista norte-americana.

<sup>385</sup> Leibovici, 2007 *apud* Penna, 2017, p. 107.

<sup>386</sup> Alferi; Cadiot, 1995 *apud* Lemos, 2014, p. 66.

<sup>387</sup> Gleize, 2004, p. 46.

nunca se realiza.

Voltemos à ideia do “teste de poesia”, mas pensando agora em *Luvas de pelica*, de Ana Cristina. Nesse livro, a autora testa se é possível inserir no poema o excerto (algo extenso) de sua tradução do capítulo XVIII do livro de memórias *Katherine Mansfield. The memories of LM*, de Ida Backer (“Primeira tradução”). Ana Cristina testa também a inclusão no poema de trechos da correspondência que trocou com Bia Wouk (“Epistolário do século XIX”). Testa ainda se é cabível aproximar o poema da pintura, seja por meio de uma éfrase enviesada, como vimos no caso da gravura de William Hogarth, seja por meio de uma referência clara à obra pictórica de Tintoretto. Esse gesto configura a vontade de Ana Cristina de construir o poema a partir da passagem crítica e desestabilizadora por outras artes. É assim que ela introduzirá referências aos cartões-postais, que – não devemos esquecer – possuem imagens de obras de arte (“E outros [cartões] de museu aqui”).<sup>388</sup>

Essa passagem crítica e desestabilizadora por outras artes pode ser identificada também na referência que tanto Ana Cristina Cesar quanto Marília Garcia fazem às visitas a galerias. O que, no caso da primeira, está posto no próprio “Epistolário do século XIX”: “(circulo sozinha pela/ galeria) tela a tela”; e no bloco trigéssimo segundo de *Luvas de pelica*: “Dias em que ler jornal saca lágrimas e do fundo da cabeça/ figuras da galeria nacional, anjos suspensos no ar/ de cabeça para baixo, um deles no peito de/ Vênus e em volta os outros olhando, flechando,/ rodopiando entre cortinados, lençóis/ desarrumados, pássaros, pavões, lagostas, aviões./ Logo logo vou lá de novo”, trecho que como já apontamos trata da descrição do quadro *A origem da Via Láctea* exposto na National Gallery.

Outra afinidade que é possível identificar ao ler *Parque das ruínas* ao lado de *Luvas de Pelica* é o fato de, no primeiro, trechos de cartas se transformarem em imagens. Além disso, há nesse livro de Marília Garcia entradas de diário e menções a cartões-postais (e a própria inserção deles). Em *Parque das ruínas*, os *modos de ver*, assim como no livro de Ana Cristina, também estão postos em primeiro plano. Nesse sentido, a crítica argentina Ana Porrúa (2021) escreve que

Como modo de apresentação anoto que *Parque das ruínas* é um

---

<sup>388</sup> Cesar, 1987, p. 118.

ensaio sobre os modos de ver ou, melhor dizendo, sobre as possibilidades de ver no registro do momento algo ocorrido na própria prática e nos projectos que se associam a testemunho e se afastam dele. As pinturas de Debret na missão artística francesa no Brasil na primeira metade do século XIX, a película *Smoke* (1995) de Wayne Wang, *Blow up* (1966) de Antonioni, *Imagens de mundo e epitáfios da guerra* (1988), um documentário de Harun Farocki, os *Diários* (1973-1983) de cineasta israelense David Perlov, e também o projeto fotográfico da artista Rose-Lynn Fisher, *Topografia das lágrimas* (2017). Brevemente poderia dizer que o que os une é a indagação sobre o ato de ver/mirar, a incidência do tempo, mas também a posição (próxima/distante) da mirada.<sup>389</sup>

É por isso que esse livro nos interessa de maneira particular dentro da obra de Marília Garcia, uma vez que não perdemos de vista, ao lê-lo, a obra de Ana C., contraparte de um diálogo que se traça fragmentariamente.

Antes de avançarmos, é preciso, porém, recuperar rapidamente a informação da importância que tem para Marília Garcia a poesia de Emmanuel Hocquard. No artigo “*Um teste de solidão. Passagens em Emmanuel Hocquard*”<sup>390</sup>, Marília Garcia traduz alguns dos sonetos (nada convencionais) de *Um teste de solidão*. Nos primeiros versos do soneto XV, lemos: “A regra diz que *ver* é um verbo de ação./ Eu mudo a regra e digo que *ver* é um verbo/ de estado (ou de mudança de estado)”, escreve Hocquard pela mão de Marília Garcia. Ainda que no trajeto poético-reflexivo que propõem os últimos livros de Marília Garcia a solicitação à visão não esteja excluída deles, pois os objetos estéticos que atravessam, de múltiplas maneiras, o processo da escrita, são, com frequência, filmes e trabalhos de arte contemporânea que existem para ser *vistos*, em *Parque das ruínas* ver de um outro modo está relacionado com “uma mudança de estado”. Ao relacionarmos esses dois elementos, poderíamos pensar no que a poeta escreve sobre um modo de “furar o presente”: olhar para a História como fantasma materializado no corpo disperso das ruínas. O método, ou procedimento, utilizado para tanto, a nosso ver, fundamenta-se naquele desenvolvido pelo historiador de arte alemão, de origem judaica, Aby Warburg. Procura-se tanto em Warburg quanto em Marília Garcia (sobretudo em *Parque das ruínas*) construir um “pensamento por imagens”, como escreve Georges Didi-Huberman para se referir ao método de Warburg. Acompanhemos o que diz Didi-Huberman sobre o atlas de imagens *Mnemosyne*:

<sup>389</sup> Porrúa, 2021, p. 33.

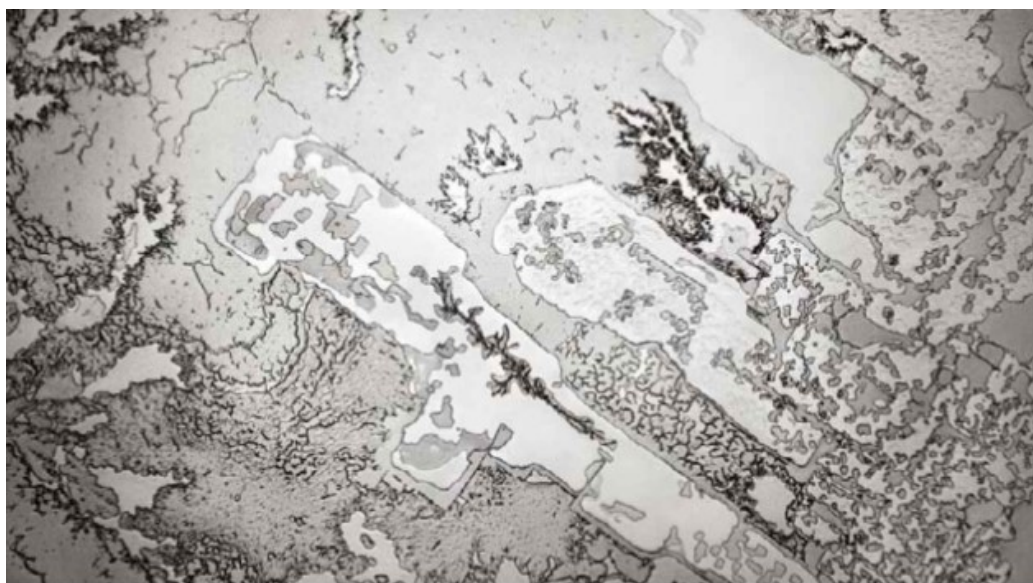
<sup>390</sup> Garcia In: Pedrosa; Alves, 2008. Note-se que em *Parque das ruínas*, o poeta francês aparecerá mais de uma vez citado em “O poema no tubo de ensaio”.

Antes de qualquer outra coisa, *Mnemosyne* é uma disposição fotográfica. Num primeiro momento, as impressões em papel, extraídas da imensa coleção reunida por Warburg, foram coladas em grandes pedaços de papelão preto, agrupados por temas e regularmente dispostos *uns ao lado dos outros*, borda com borda, por todo o espaço – elíptico – que era ocupado, em Hamburgo, pela sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg.<sup>391</sup>

Destacamos dessa citação o modo de disposição das imagens no atlas, porque é isso o que mais nos interessa para tratarmos das imagens em *Parque das ruínas*: a disposição de uma imagem *ao lado* da outra, o que está diretamente relacionado com a capacidade de ver as coisas em relação.

*Parque das ruínas* é composto de dezessete blocos numerados, antes do primeiro bloco, porém, a poeta apresenta o que ela chama de “epígrafe em forma de imagem”, e, depois do último, temos uma seção intitolada “Despedida”. A “epígrafe” é formada por quatro imagens que Marília Garcia retira do livro *Topografia das lágrimas*, da artista norte-americana Rose-Lynn Fisher, como a própria poeta informa nessa epígrafe.

Imagem 29 – Tears of timeless reunion (in an expanding field)



Fonte: *The Topograph of Tears*

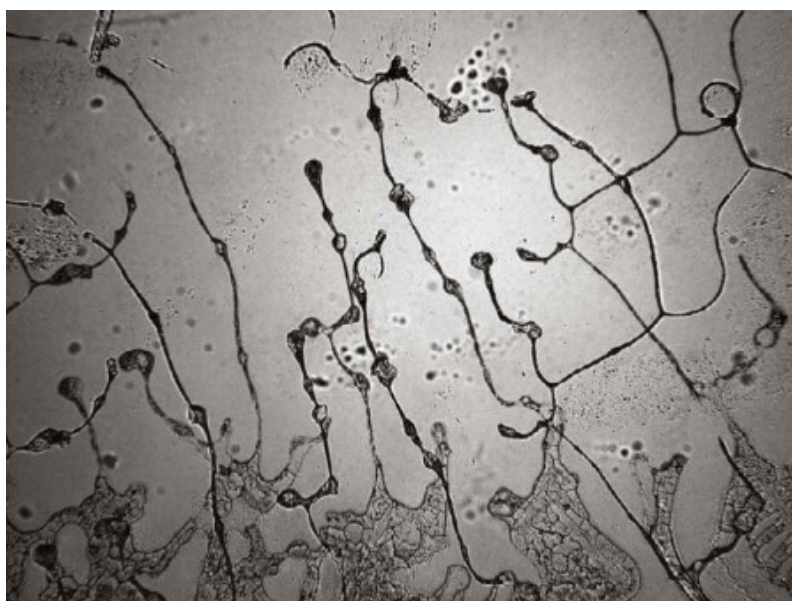
<sup>391</sup> Didi-huberman, 2013, p. 383.

Imagem 30 – The pull between attachment and release



Fonte: *The Topograph of Tears*

Imagem 31 – Tears for those who yearn for liberation



Fonte: *The Topograph of Tears*

Imagem 32 – Tears of change



Fonte: *The Topograph of Tears*

Marília Garcia trata, nessa parte inicial de *Parque das ruínas*, de brevemente explicar em que consiste o trabalho de Fisher:

[...]

em “topografia das lágrimas”  
 a artista pegou uma lágrima      colocou sobre uma lâmina  
 e deixou secar      depois pôs a lâmina  
 em um microscópio para ver  
                                  fez isso com mais de 100 lágrimas  
 aumentando 100 ou 400x  
 e experimentou com lágrimas próprias e alheias  
 [...]

Retomando o modo que a própria artista norte-americana se refere a esse seu trabalho, Marília irá escrever que esse é uma espécie de “atlas temporário”. Veja-se como a ideia da temporalidade (substancial para *Parque das ruínas*), do efêmero, já está inscrita na própria “epígrafe” do livro. A poeta também dirá que Rose-Lynn Fisher “viu que as lágrimas/ têm uma linguagem própria” e que

essas imagens  
 que parecem feitas de longe  
 mostram algo que está muito muito  
 perto



\*chácara do céu\*

e

\*parque das ruínas\*

e fiquei pensando em como fazer para passar do céu  
 para as ruínas e depois voltar ao céu  
 os dois museus ficam um ao lado do outro  
 – têm entre eles apenas uma passarela de ligação –  
 por que um tinha sido batizado  
 como *céu* e o outro como *ruína*?

Parece despertar a curiosidade da poeta o fato de que esses dois prédios com histórias parecidas tenham tido destinos distintos. O prédio do Museu Chácara do céu foi recebido como herança pelo mecenas Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968). herdado por ele em 1936, Castro Maya resolveu demolir o prédio em 1954 e construir um novo com arquitetura moderna. Já o Parque das ruínas, também herdado, era de propriedade de Laurinda Santos Lobo (1878-1946), conhecida como mecenas da *Belle Époque* carioca.<sup>394</sup> Entretanto, o prédio que hoje se conhece como Parque das ruínas ficou abandonado após a morte de Laurinda. Ainda que a vontade da proprietária fosse que esse prédio se transformasse em museu, isso não ocorreu. É a partir da proximidade desses prédios, que “têm entre eles apenas uma passarela de ligação”, que Marília Garcia inicia seu pensamento por imagem que vai singularizar o seu modo de acercar-se, pela escrita, das coisas e dos fenômenos.

Ainda no primeiro bloco, a poeta insere uma fotografia da construção do prédio da UERJ, iniciada em 1960, e logo abaixo, a fotografia de Nuremberg, cidade alemã que ficou em ruínas após a Segunda Grande Guerra – e que depois, ainda arruinada, sediou os primeiros julgamentos dos crimes de guerra nazistas. Note-se que as imagens não possuem legendas, nem mesmo a indicação da fonte, há apenas algumas informações no poema. A imagem da UERJ em construção entra em choque com a situação que aquela Universidade enfrentava em 2016, um terrível processo de desmonte perpetrado pelo governo do Estado do Rio de Janeiro, que havia suspenso todo o financiamento para a educação superior. A foto da construção da Universidade Estadual do Rio de Janeiro ao ser posta junto à das ruínas de Nuremberg é contaminada por essa, salta aos olhos, por

<sup>394</sup> Santos Lobo promovia, em sua residência, festas que contavam com a presença de artistas como, por exemplo, Tarsila do Amaral e Heitor Villa-Lobos.

meio desse processo, a destruição que ocorria na UERJ – bem como, talvez, a promessa ainda incerta, àquela altura, da sua futura reconstrução.

Imagem 33 – Fotografia da construção da UERJ



Fonte: *Parque das ruínas*

Imagem 34 – Nuremberg em ruínas após a Segunda Grande Guerra



Fonte: *Parque das ruínas*

Nesse ponto, voltemos a Didi-Huberman e suas observações sobre o atlas *Mnemosyne*. O crítico de arte escreve que:

Fazer quadros com fotografias (sobretudo fotos de quadros)? Essa poderia ser uma definição mínima da história da arte por seu ângulo mais prático. Que faz, em geral, quem pratica essa disciplina? Primeiro, viaja pela diversidade mais desnorteadora, mais contrastante: passa de uma cultura a outra, de uma época a outra, do conhecido ao estranho, de um museu a outro [...] Seu denominador comum é a escala fotográfica. Ela lhe permite pôr tudo isso na mesa de trabalho, depois ordená-lo de acordo com suas hipóteses, a fim de produzir uma *série comparativa* desses objetos tão distantes no espaço e no tempo reais.<sup>395</sup>

Uma foto da construção de uma Universidade no Rio de Janeiro, em 1960, e outra foto de uma cidade alemã destruída, foto realizada por volta dos anos de 1945, só podem ser aproximadas a partir de uma certa mirada, uma mirada que poderia alterar, talvez, a realidade. É assim que Marília Garcia lança, no oitavo bloco do poema, a pergunta sobre essa possibilidade, a partir do personagem do filme *blow up*:

ele amplia as fotos      ele amplia tanto que perde  
o todo – perde a paisagem e chega a um espectro  
um borrão

um fora de foco  
ele estaria alterando a realidade com o seu procedimento?

Insistindo ainda na conversa sobre a percepção da realidade, outro personagem que atravessa (de modo invisível?) vários blocos de “Parque das ruínas” é o espectro da mulher que morreu congelada (ou que caiu no rio) ao esperar seu amante nazista enquanto o marido lutava na resistência francesa. Essa história faz parte do projeto do “diário sentimental da pont marie” que Marília Garcia desenvolveu na França.<sup>396</sup> É sobre a possibilidade de se perceber esse espectro que giram as últimas fotografias da ponte (as quatro últimas imagens do poema “Parque das ruínas”).

<sup>395</sup> Didi-huberman, 2013, p. 385-386.

<sup>396</sup> Num movimento contrário àquele que aparece por meio da menção a Debret e à Missão Artística Francesa – agora é uma artista brasileira quem vai até o território francês e ali *registra*, com seus recursos, o que ouve, vê, sente e pesquisa.

Imagem 35 – Última fotografia da sequência de quatro imagens que aparecem ao final do poema “Parque das ruínas”



Fonte: *Parque das ruínas*

Se já nos voltamos para algumas imagens do livro *Parque das ruínas* a partir de uma suposta semelhança entre o que faz Marília Garcia e o método de trabalho de Aby Warburg (mas podemos pensar também no que *Luvras de pelica* teria de montagem, mas no caso do livro de Ana Cristina, porém, se trataria de uma montagem cinematográfica), falta ainda vermos, no horizonte de afinidades entre Ana Cristina e Marília Garcia, como essa última se interessará pela incorporação do diário em *Parque das ruínas*. Nesse sentido, vejamos o bloco décimo primeiro em que há a menção ao “diário”:

# 11.

ao escrever o *diário sentimental da pont marie*  
também pensava no *diário 1973-1983* de david perlov  
um filme-ensaio-biografia  
em que ele grava o tempo passando  
e a própria vida

ele faz um registro do meio  
seria possível furar o presente  
com o olho da câmera?

*leva tempo aprender como fazer*  
diz ele

e registra o dia a dia:  
as filhas crescendo      os amigos      o cotidiano

o *diário* 1973-1983 abarca o que acontece  
e não parece haver nada de “extraordinário” para ser visto  
apenas o que está ali  
mas como fazer para ver o que está ali?

[*leva tempo aprender como fazer*]

A poeta parece querer dizer ao colocar lado a lado o *diário* da ponte – do qual faziam parte também as fotografias que eram tiradas todos os dias a partir de um mesmo ângulo e em um mesmo horário – e o *diário* de Perlov que: “leva tempo aprender como fazer” para apreender o incomum. Mas tanto a montagem ao modo de Warburg como as imagens em série (da ponte) podem ajudar a descobrir possibilidades ainda não percebidas. Também as perguntas são recursos dos quais os poetas podem se valer em busca desse fim. Por exemplo, em “testar o mundo”, de *Parque das ruínas*, “as perguntas mais simples que existem”, postas lado a lado

\*o que é isso?\*

e

\*para que serve?\*

podem se estender para a indagação do que é o poema, e para que ele serve. Essas são perguntas que parecem atravessar de maneira contínua tanto *Luvas de pelica* quanto *Parque das ruínas*. As duas poetas parecem responder que o poema é um modo singular de olhar para as coisas. Se para Ana Cristina o poema serve para falar da paixão (pelo interlocutor) para Marília ele serve para que se exista a possibilidade de colocar perguntas.

## 6. MOMENTO DO ENVIO

*Luvas de pelica* é atravessado por uma triangulação dos desejos, não apenas nas situações vinculadas à voz principal do poema, mas que pode ser encontrada também nas citações dos filmes e livros que aparecem nesse livro. Levando em consideração esse fato, a figura do triângulo também estruturou esta tese.

Estudamos três poetas que estabeceleram com Ana Cristina um contato poético na década de 1980: Ledusha, Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite. Inicialmente Ledusha parece se aproximar de Ana Cristina pelo interesse sobre o feminino (e também o feminismo), mas o modo como cada uma delas irá desenvolver, em termos formais, esse interesse em comum será muito distinto. É por isso que assinalamos que Ledusha escreve *por cima* dos interesses poéticos que ambas as poetisas compartilham, ao ponto de, em alguns poemas, cair em clichês do feminino.

Armando Freitas Filho é caso exemplar de uma poesia que se volta, com muita frequência, para Ana Cristina, ao fazer da poeta um fantasma que sempre retorna. A morte repentina da amiga, em 1983, significou para Armando Freitas Filho um acontecimento bastante doloroso, como fica claro nas entrevistas que ele concedeu sobre o tema. E como também está posto em vários poemas de seus poemas. Às vezes a morte da poeta surge no texto de Armando de modo enviesado, outras vezes há a menção um pouco mais direta. Nesse sentido, em um livro como *De cor*, a dor da perda é o motor para o trabalho poético.

No caso de Sebastião Uchoa Leite, o episódio do desaparecimento de Ana Cristina da cena literária brasileira dos anos 1980 ocorre de modo isolado. Está poeticamente registrado em apenas um poema, “Duas visitas” (*Obra em dobras*). Ainda que trate do assunto de modo enviesado, Sebastião Uchoa Leite foge da cristalização de uma Ana Cristina melancólica. O tom do poema opta pelo nebuloso, mas não pelo patológico.

Insistindo com a imagem do triângulo, escolhemos três poetas brasileiros, que começaram a publicar entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, para serem lidos ao lado da poética de Ana Cristina. O interesse que Ana Cristina e Carlito Azevedo compartilham pelo teatro parece ser o fio que conduz as afinidades que podem

ser localizadas na poesia de ambos. Nesse sentido, acreditamos que a “poesia-em-vozes” pode tanto ser pensada para *Luvas de pelica* quanto para o *Livro das postagens* (2016), de Carlito Azevedo. Foi exatamente isso que tentamos apresentar no capítulo em que nos debruçamos sobre a poesia de Carlito.

Marcos Siscar, poeta e crítico, foi colocado numa vizinhança com a poeta carioca a partir da discussão sobre o endereçamento poético ou, como prefere Siscar, da destinação. Pensar o papel do leitor e o espaço para que o diálogo e as trocas possam ocorrer na produção poética interessa tanto a Ana Cristina quanto a Marcos Siscar. Por meio de um percurso que se voltou tanto para a produção ensaística como a poética de ambos procuramos desenvolver os pontos de contato, mas também o lugar em que eles se distanciam, e que pode ser identificado, sobretudo, na questão da importância ou não do verso.

Por fim, colocamos lado a lado a poesia de Ana Cristina Cesar e Marília Garcia. Nessa aproximação tivemos em mente a produção (de ambas) de uma poesia impura, que se volta para questionamentos sobre a (in)especificidade do poema. Como dissemos, o resultado dessa mistura é a desestabilização perversa de uma possível identificação com a forma *poema*, encenando permanentemente a crise do poema – mas também sinalizando na direção de sua reinvenção.

Todos esses aspectos que estudamos na poesia de Carlito Azevedo, Marcos Siscar e Marília Garcia fazem parte do livro *Luvas de pelica*, objeto principal de nossa leitura de Ana Cristina Cesar. Ao acreditarmos que esse livro é fundamental para a compreensão do projeto poético da escritora carioca, propomos uma análise um pouco mais detida dele. Nossa leitura tentou observar como se desenvolvem ali preocupações sobre questões vinculadas à representação poética, preocupações que sempre rondaram a poesia de Ana Cristina Cesar. É assim que em *Luvas de pelica* a poeta irá abrir espaço para o diálogo com a pintura, que circula, nesse livro, por meio dos cartões-postais. No que diz respeito a esse último, a nosso ver, ele fornece a Ana Cristina Cesar um modelo estrutural do qual ela se apropria em *Luvas de pelica*, uma vez que o cartão-postal reúne vários dos interesses da poeta no final da década de 1970: o endereçamento, as relações entre texto e imagem, o lacunar e o fragmentário, as relações entre o público e o privado, entre outros aspectos. Ana Cristina também testa, nesse livro, as fronteiras do que se conhece por poema. Insere, assim, a tradução que realiza de um capítulo de um

livro de memórias. Insere ainda fragmentos de cartas para desenvolver seu trabalho com a “poesia-em-vozes”. Por tudo isso, acreditamos que a poeta carioca ainda tem muito a dizer à poesia brasileira contemporânea, pois ainda não terminamos de ler Ana Cristina Cesar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *Outra travessia*. Santa Catarina, 2005.
- AGUILAR, Gonzalo. In: DI LEONE, Luciana; GARRAMUÑO, Florencia; PUENTE, Carolina. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- ALCIDES, Sérgio. *Armadilha para Ana Cristina Cesar. E outros textos sobre poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.
- ALMEIDA, Danielle Grace. “Poéticas da modernidade em Francis Ponge e Charles Baudelaire”. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3, 2018, p. 273-289.
- ALMINO, Elisa Wouk. Entrevista. LANIUS, Marcela. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 42, p. 01-13, 2022.
- ANTIN, David. Teoria e prática do pós-modernismo. Um manifesto. Traduzido por Maílha Garcia. Disponível em: <<https://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/search/label/david%20antin>>. Acesso em: 15 out. 2024.
- AZEVEDO, Carlito. *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.
- \_\_\_\_\_. *As banhistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Versos de circunstância*. 7Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. *O Globo*, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Livro das postagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Vida: Efeito V*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2024.
- BACKER, Ida. *Katherine Mansfield: The Memories of LM*. Nova Iorque: Taplinger Publishing, 1972.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes by Roland Barthes*. Nova Iorque: Hill & Wang, 1977.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Edusp, 1976.

BORSATO, Fabiane. Frações de poesia: outras metades da arte para dias difíceis. *Itinerários*, Araraquara, n. 28, p.225-229, jan./jun. 2009.

BOSI, Viviana. “Variações do tempo em dois poetas contemporâneos” (consulta online).

\_\_\_\_\_. Cinco pontas de uma estrela, *Revista Cult*, 2006.

\_\_\_\_\_. *Antigos e soltos. Poemas da pasta rosa*. (org.) Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2008.

\_\_\_\_\_. *Poesia em risco* (itinerários a partir dos anos 60). (Tese de Livre-docência). Universidade de São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. Ana Cristina Cesar: “Não, a poesia não pode esperar”. In: *Sereia de papel*. Visões de Ana Cristina Cesar. FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana (orgs.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

\_\_\_\_\_. *Poesia em risco. Itinerários para aportar nos anos 1970*. São Paulo: Editora 34, 2021.

BRITTO, Milena. A poesia em cubos de Carlito Azevedo. *Periódicos UNEMAT*, 2016.

BRIZUELA, Natalia. Espelho, buraco na parede. Teu retrato, buraco na parede. Ana Cristina Cesar e a fotografia. In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; DI LEONE, Luciana. *Experiencia, cuerpo y subjetividades*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

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

\_\_\_\_\_. Do fim do poema à ideia de prosa: para reler Ana Cristina Cesar. In: *Poéticas do olhar*. E outras leituras de poesia. PEDROSA, Celia, CAMARGO, Maria Lucia de Barros (orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CAMLOT, Janson. “Talk Poetry” as Genre: David Antin, Apostrophe, and the Institution of Poetry. *Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, 2002.

CAMPOS, Augusto. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Caderno de Portsmouth/Colchester*. Rio de Janeiro, Ptyx, 1990.

\_\_\_\_\_. In: FREITAS FILHO; HOLLANDA, *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

COLLOT, Michel. O Outro no Mesmo. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. *Revista Alea*, 2006.

\_\_\_\_\_. *A matéria-emoção*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Éd. du Seuil, 1977.

DEGUY, Michel. In: SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Campinas: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. Che cos'è la poesia?. *Inimigo rumor*, n. 10, 2001.

\_\_\_\_\_. *O cartão-postal. De Socrates a Freud e além*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

DI LEONE, Luciana. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DORRA, Henri. *The symbolism of Paul Gauguin*. Londres: University of California Press, 2007.

FLIEDL, Gottfried. *Gustav Klimt*. Londres: Taschen, 1989.

FLORES, Guilherme Gontijo. (Entrevista) In: SILVA, Julia de Cunto Leite Moreira. *Efeito Ana C: a presença de Ana Cristina na poesia brasileira contemporânea*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, 2021.

FRANCISCATO, Maria Cristina Rodrigues da Silva. Hécuba e as troianas: ecos da guerra do peloponeso em Eurípides. *Let. Cláss.*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 25-37, 2014.

FREITAS, Angélica. *Canções de atormentar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

FREITAS FILHO, Armando. *De cor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

\_\_\_\_\_. *Máquina de escrever*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Rol*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Arremate*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

FRIAS, Joana. In: (Documenta) *A escrita do cinema: ensaios*. org. ROWLAND, Clara Rowland; BÉRTOLO, José. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 125-142.

\_\_\_\_\_. In: *Oscilações: poesia em todos os sentidos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2023, p. 241-276.

FUIZA, Solange. Carlito Azevedo e a reelaboração crítica do legado cabralino. In: *Tradições e versos plurais: encontros com a poesia contemporânea*. PIRES, Antônio Donizeti; VICENTE, Adalberto Luis (orgs.). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022.

GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Um teste de solidão: passagens em Emmanuel Hocquard*. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Encontro às cegas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Megamíni, 2014a.

\_\_\_\_\_. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014b.

\_\_\_\_\_. *Paris não tem centro*. Rio de Janeiro: Megamíni, 2015.

\_\_\_\_\_. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

\_\_\_\_\_. *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

GARRAMUÑO, Florencia. Poderes da afetividade: a destituição do sujeito e o seu potencial de resistência. *Escritos/ três*. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 3, n. 3, 2009.

GLENADEL, Paula. Altérités de la poésie: éléments pour une critique poétique contemporaine au Brésil. *Galáxia* (São Paulo, online), v. 49, 2024, pp. 1-20.

GLEIZE, Jean-Marie. *Sorties*. Paris: Questions Théoriques, 2009.

GONDAR, Jô. Sobre as pulsões e o dispositivo psicanalítico. *Ágora*, v. IV, n. 2, jul/dez, 2001, p. 25-35.

GORRILLOT, Bénédicte. Esboço de uma geografia poética francesa contemporânea: o legado variado de Francis Ponge. *Revista Alere*, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, ano 9, v. 14, n. 2, dez., 2016.

GURGEL, Nonato. Territórios da poesia. In: *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, ano 15, n. 27, 2007.

GUSMÃO, Manuel. *Teatros do tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

HANNA, Christophe. “Les Questions Théoriques”: une recherche des années. *La revue du Comité pour l’histoire du CNRS*, tome X, n.1, 2021.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. A imaginação feminina no poder In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOWE, Jeffery. *The symbolist art of Fernand Khnopff*. Michigan: University Microfilms International, 1979.

\_\_\_\_\_. (ed). *Psyche, Symbol, and Expression*. Boston: Mc Mullen Museum of art, 2001,

KAPLAN, Julius. *Gustave Moreau*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1974.

KLINGER, Diana. Poesia, documento, autoria. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 55, p. 17-33, set./dez. 2018.

LACAMBRE, Geneviève. *Gustave Moreau – Magic and Symbols*. New York: Abrams, 1999.

LAGERWALL, Sonia. In Search of the “Chimerical” Émile Zola: Le Rêve illustrated by Carlos Schwabe. *Between Light & Darkness. – New Perspectives in Symbolism Research*. Disponível em <<https://birchandstar.org/wp-content/uploads/2014/06/lagerwall.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2024.

LEDUSHA. *Risco no disco*. São Paulo: Luna Parque, 2016.

\_\_\_\_\_. *Finesse e fissura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Obra em dobras*. São Paulo: Duas cidades, 1988.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Sebastião Uchoa Leite. In: *Sobre Sebastião Uchoa Leite*. SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (orgs.). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

LE MOS, Masé. “A Mecânica Lírica: alguns objetos contemporâneos”. *eLyra*, n. 3, 2014.

\_\_\_\_\_. Carlito Azevedo e Marcos Siscar: entre prosa e poesia, crise e saídas *Teoria, poesia e crítica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LIMA, Manoel Ricardo. *A nossos pés*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

LIMA, Natalie. Um prólogo, uma estranha forma coral e o depois. *Revista Landa*, 2012.

MALLARMÉ, Stephane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2003. 2 vol.

MALUFE, Anita Costa. *Territórios dispersos*. São Paulo: Annablume, 2006.

\_\_\_\_\_. *Poéticas da imanência*. Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MANSFIELD, Katherine. *15 contos escolhidos de Katherine Mansfield*. Tradução de Mônica Maia. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.

MELIM, Angela. *Mais dia menos dia*. Poemas reunidos (1974-1996). Rio de Janeiro: 7letras, 1996.

MICHAUX, Henri. *Émergences-Résurgences*. Paris: Skira, 1972.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Um modo de Midas*. Estudo sobre a poesia marginal. Dissertação de mestrado, UERJ, 1997.

MOLINO, Denis Donizeti Bruza. *Interpretação e ilustração: obra gráfica e reflexão artística de Odilon Redon*. Dissertação de mestrado. Programa de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2006.

MOREAU, Gustav. COOKE, Peter (ed.). *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*. 2 vol. Paris: Fata Morgana, 2002.

MORICONI, Italo. *Ana C.: o sangue de uma poeta*. São Paulo: e-galaxia, 2016.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vegas, 2000.

NASCIMENTO, Evanto. *Derrida e a literatura*. São Paulo: É Realizações, 2015.

PEDROSA, Celia. A poesia e a prosa do mundo. *Gragoatá*, Niterói, n. 28, 2010.

\_\_\_\_\_. Poesia, crítica e endereçamento. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte, *Jornal de poesia* (online).

PENNA, João Camillo. Acontece?. *Revista Alea*, Rio de Janeiro (UFRJ), jan-jul. 2003, v. 5, n. 1, pp. 95-116.

\_\_\_\_\_. O dispositivo *Questions théoriques*. In: GORRILLOT, Bénédicte; MORAES, Marcelo Jacques de; LEMOS, Masé; GLENADEL, Paula. (orgs). *Poesia e interfaces: operações, composições, plasticidades*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno*. de William Morris a Walter Gropius. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2004.

PORRÚA, Ana. Prólogo. In: *Monodrama*. Buenos Aires: Kriller71 Ediciones, 2015.

\_\_\_\_\_. Emplazamiento y ruina: trayectos del poema de Marília Garcia. *Estudios de Teoría Literaria*. Revista digital: artes, letras y humanidades, v. 10, n. 21, mar. 2021.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. São Paulo: Zahar, 2012.

RETALLACK, Joan. A Conversation with Rosmarie Waldrop. *Contemporary Literature*, v. 40, n. 3, 1999, pp. 329-377.

RIAUEDEL, Michel. *Intertextualité et transferts (Brésil, États-Unis, Europe): réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar* (Rio de Janeiro, 1952-1983). Tese de doutoramento. Université Paris X – Nanterre, 2007.

\_\_\_\_\_. Complicado como um Tintoretto. Disponível em: <[http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm\\_id=68](http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm_id=68)>. Acesso em: 20 ago. 2024.

\_\_\_\_\_. O autor invisível: tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar. In: *Sereia de papel*. Visões de Ana Cristina Cesar. FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana (orgs.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. A experiência da destruição na poesia de Carlito Azevedo. *O eixo e a roda*, v. 23, n. 1, 2014.

\_\_\_\_\_. A canção dos escombros: Walter Benjamin e a poesia brasileira contemporânea. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, 2019.

\_\_\_\_\_. Ementa do minicurso “Os fundamentos do contemporâneo: a poesia brasileira dos anos 1990”, 2020, on-line.

\_\_\_\_\_. *O coração lacerado. A poesia brasileira em direção à Pasolini*. Remate de Males. Campinas, v. 40, jul./dez., 2020.

\_\_\_\_\_. *Quién puede contar? Las máquinas de ecos (y el silencio) de Marília Garcia*. Palestra proferida na Universidad de Buenos Aires (2024). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OtutlrgQ0Fk>>. Acesso em: set. 2024.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RUTIGLIANO, Stefania. The Tintoretto effect: Longhi, Sartre, Bernhard. *Between*, Roma, v. 1, n. 1, mai. 2011, p. 2.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poéticas do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. Saint Marc et son double. *Obliques*, Paris, n. 24/25, 1981, pp. 171-202.

SCRAMIN, Susana. *Literatura do presente*. Chapecó: Argos, 2007.

\_\_\_\_\_. *Carlito Azevedo*. Ciranda de poesia. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2010.

SEGANTINNI, Giovanni. *Ver Sacrum*, n. 5, 1899.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. A poesia e a condição pós-média: o caso de *Monodrama*, de Carlito Azevedo. *Texto Poético*, v. 13, n. 23, p. 448-484, jul./dez. 2017.

SIMON, Iumna. A retraditionalização frívola. O caso da poesia. *Cerrados*, Revista do Programada de Pós-Graduação em Literatura, n. 39, 2015.

SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Interior via satélite*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Poesia e crise*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

- \_\_\_\_\_. org. *Escrever para quem?* São Paulo: Asa da palavra, 2023.
- \_\_\_\_\_. Entrevista com Marcos Siscar. In: MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência*. Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas, SP: Autores associados, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Manual de flutuação para amadores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. De volta ao fim. O “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- \_\_\_\_\_. Escrita de Carlito Azevedo continua reconhecível em *Livro das postagens*. *O Globo*, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Isto não é um documentário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.
- \_\_\_\_\_. A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, história e destinação em *Le Spleen de Paris*. *Alea*. v. 21, n. 2, 2019.
- \_\_\_\_\_. *A viva*. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.
- SMITH, Roberta. So Typecast You Could Scream. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2009/02/13/arts/design/13munc.html>>. Acesso em: nov. 2024.
- \_\_\_\_\_. SOUZA, Elisabete M. Richard Wagner: leitmotiv e música dramática. *Philosophica*, 36, Lisboa, 2010, pp. 25-44.
- STERZI, Eduardo. *Do céu do futuro. Cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos. *Celeuma*, v.1, n. 1, 2013.
- SÜSSEKIND, Flora. A poesia andando. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária*. Polêmicas, diários & retratos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. A imagem em estações – Observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. Objetos verbais não identificados. Caderno Prosa e verso. *Jornal O Globo*, 21 set. 2013.
- \_\_\_\_\_. *Coros, contrários, massa*. Pernambuco: CEPE Editora, 2022.

THEODOR, Erwin. Frank Wedekind, precursor do teatro atual. *Revistas Usp*, s/d.]

VERAS, Eduardo. Baudelaire e o drama da incompreensão. *Alea*, v. 24, 2022, p. 95-114.