

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**LUIZA POSSEBON RIBAS**

*Eles não disseram tudo:*

por um suplemento do suplemento de Ana Cristina Cesar em Carlos  
Drummond de Andrade

**Dissertação de mestrado em Literatura  
Brasileira sob orientação da professora  
doutora Maria Lucia de Barros Camargo.**

Florianópolis, Fevereiro de 2012

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

R482e Ribas, Luiza Possebon

Eles não disseram tudo [dissertação] : por um suplemento do suplemento de Ana Cristina Cesar em Carlos Drummond de Andrade / Luiza Possebon Ribas ; orientadora, Maria Lucia de Barros Camargo. - Florianópolis, SC, 2012.

74 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Cesar, Ana Cristina. 2. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 - Crítica e interpretação. 3. Literatura. I. Camargo, Maria Lucia de Barros. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

Pra minha mãe e pro meu pai. Sempre.  
Pro Fred.  
Pra Rita, pra Amélia.



## **Agradecimentos**

São bem poucos e bem fortes.

À Maria Lucia, que topou entrar comigo (ou me deixar entrar com ela) nessa história sem fim e que ainda se dispôs a continuar.

Ao Raúl, por tudo aquilo que me fez querer correr pro computador.

À Rê, com quem estive por todo o caminho, mesmo quando a gente achou que era Sísifo.

À Flávia, mais do que ela imagina.



O inconsciente estético, consubstancial ao regime estético da arte, se manifesta na polaridade desta dupla cena da palavra muda: de um lado, a palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída à sua significação linguageira por um trabalho de decifração e de reescrita; do outro, a palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo corpo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito humano para o caminho da grande renúncia, para o nada da vontade cuja sombra schopenhaueriana pesa com toda força sobre essa literatura do inconsciente.

Jacques Rancière, O Inconsciente Estético.





## Índice

Resumo	p. 6
Apresentação	p.7
O trabalho ele-mesmo	p. 9
Alguma Poesia	p. 14
Brejo das Almas	p. 16
A Rosa do Povo	p. 19
Novos Poemas	p. 36
Claro Enigma	p.40
Fazendeiro do Ar	p. 57
Considerações finais	p.69
Referências	p.72
Anexos	cd



## **Resumo**

A dissertação que aqui se apresenta consta da análise de comentários feitos por Ana Cristina Cesar às bordas de seu exemplar do livro *Reunião*, de Carlos Drummond de Andrade. A intenção foi trabalhar as marginais a partir de uma lógica do suplemento derridiano em um esforço de determinação que pretendeu voltar sempre para a poesia, especialmente de Ana C.. O procedimento se justifica como método escolhido para possibilitar uma abertura das escrituras pelo atrito e em direção oposta àquilo que se identificaria como influência do cânone. Alguns pressupostos teóricos foram estabelecidos para que se pudesse minimamente (e no que concerne a uma dissertação de mestrado) “dar conta” do trabalho, sem pretensões de esvaziar o objeto; esta pesquisa continua (e permanecerá) aberta a novas significações.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar, Carlos Drummond de Andrade, marginalia, suplemento.

## **Resumé**

La dissertation ici présentée comprend une analyse des commentaires faits par Ana Cristina Cesar à propos de son exemplaire du livre *Reunião*, de Carlos Drummond de Andrade. La démarche a été de travailler les aspects marginaux à partir d'une logique du supplément derridien dans un effort de détermination qui a toujours prétendu revenir à la poésie, surtout celle de Ana C. La procédure se justifie comme méthode choisie car celle-là permet une ouverture des écritures par la confrontation et en direction opposée à ce qui pourrait être identifié comme une influence du canon. Certains concepts théoriques préalables ont été établis pour rendre minimalement possible (en ce qui concerne une dissertation de master) "une procédure complète"; sans prétention de vider l'objet ; cette recherche continue (et perdurera) ouverte à des nouvelles significations.

Mots Clés: Ana Cristina Cesar, Carlos Drummond de Andrade, aspects marginaux, supplément.



## Apresentação

O trabalho que aqui se apresenta é resultado de uma série de leituras realizadas e que, concatenadas, construiriam uma cena para a relação poética de Ana Cristina Cesar com Carlos Drummond de Andrade, relação esta que foi sendo estabelecida aos poucos no decorrer destes dois anos de pesquisa (o que tornará, provavelmente, notável para o leitor, o fato de que o texto foi construído em vários tempos, em etapas diferentes de debruçamento e de esforço). Os aportes teóricos elencados serviram para fundamentar a análise dos comentários feitos por Ana no livro de Drummond e, mais do que isso, para pensar a operação poética com que ela trabalhou.

A princípio, a intenção era que, a partir das marginais inscritas no *Reunião*, fosse possível voltar para a poesia de Ana em um procedimento que destacaria os pontos de contato dela com Drummond a partir de uma lógica da, por assim dizer, inspiração. O esforço feito abriu outras chaves de leitura que, se não invalidaram totalmente a ideia inicial, deixaram-na ainda mais potente na sua negação, já que se pode constatar que a poesia dela nada tem de indulgente.

Harold Bloom, em seu texto *A angústia da Influência*, indica que escritores contemporâneos padecem de um mal estar causado pelo cânone, quer dizer, há que se dispor a um esforço de superação, seja negando ou tentando uma diferenciação em relação àquilo que já foi legitimado e institucionalizado como “boa literatura” feita pelos “poetas fortes”:

Na argumentação deste livro, tem-se a história poética como indistinguível da influência poética, uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros.

Meu interesse é apenas por poetas fortes, grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte. Os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam-se. Mas nada se obtém a troco de nada, e a apropriação envolve as imensas angústias do endividamento, pois qual criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BLOOM, Harold. *A angústia da influência: Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 56

Evidentemente nas questões levantadas por Bloom infere-se uma noção de originalidade como meta impraticável: se tudo é resultado de leituras que se fez, o ineditismo não existe e é impossível saber onde determinada coisa “começou”. Já com Walter Benjamin tem-se que origem nada tem de comum com gênese, que a origem está ligada a um salto em direção a um novo:

O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado.<sup>2</sup>

A diferença substancial das duas concepções é que a primeira reivindica uma fundação inegável, uma História oficial (com h maiúsculo) das ideias dividida certamente em escolas e vanguardas, todas devedoras umas das outras e em que a última é sempre a mais evoluída. O tempo, em Harold Bloom, parece ser facilmente cortado por períodos, por eras, por fatos, enfim. Se, por outro lado, concebe-se a história e o tempo como este eterno vir-a-ser e declinar benjaminiano, em que as coisas estão todas ligadas umas às outras porque são puro movimento, é possível pensar que Ana Cristina Cesar está para Drummond da mesma forma que as coisas-todas estão para sua pré e pós-história, ou seja, em constante inacabamento e metamorfose.

Mais ainda, se com Jacques Lacan pode-se falar nos *noms-du-père* como uma instância reguladora, como uma lei em sua plena soberania a ser desafiada a todo instante, pode-se também falar nos *nãos-do-pai*. Quer dizer, a operação poética de Ana Cristina, assim se constatou, nada tem de indulgente ou de obediente. A *persécution* que nada mais é do que a *père-sécution* é por um pai morto, por um túmulo vazio, por, enfim, uma lei vazia; é um seguir o nada infinito guiado por uma máscara falha, por uma ausência de rosto, por uma fantasmagoria. Portanto, se Harold Bloom pretendia uma “fortidão” do poeta atrelada às leituras que ele fez e a um

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 67-68.

passo à frente em relação à influência de origem, com Ana Cristina Cesar tem-se justamente o fingimento desta originalidade, o fingimento do acato à lei, o fingimento do interesse no museu, o fingimento do fingimento: uma in-servidão voluntária (talvez não formulada ou escrita, mas certamente sintomática do *Inconsciente Estético*). Ana Cristina está constantemente dizendo o *non-du-père* enquanto estuda sob que condições é possível ver em Drummond um pai fundador; ela não quer reproduzir Drummond nem “superar” a *angústia de sua influência*, a questão posta em jogo é sempre um flerte com a morte, no abismo, no limite, em uma operação que é a da des-originalidade, da des-orientação. Ler Ana Cristina Cesar implica infundavelmente armar o teatro das vozes e das sombras nos engendramentos (por vezes) invisíveis de sua poética.

## O trabalho ele-mesmo

Tendo já assimilado a discussão feita sobre o palimpsesto em Ana Cristina Cesar<sup>3</sup> parto, num salto, para pensar na operação da escritura, tirando de campo justamente o valor da escrita em prol do esquecimento e do apagamento: a intenção é ler com a borracha, no fantasmático, por trás da máscara (da marca no papel) que é a única possibilidade de apresentação, porque a poesia fala de um sujeito cindido, de um *eu* fragmentado, de um fingimento, de uma verdade que nunca se escreve, de um enigma, da possibilidade, enfim, de a máscara cair e do susto que se leva com a ausência de um rosto por trás dela<sup>4</sup>.

A escritura do *eu* pressupõe um semblante<sup>5</sup>, um símbolo<sup>6</sup> e é

---

<sup>3</sup> Esse debate pode ser consultado no livro-tese de CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos Olhos Pardos: Uma leitura sobre a poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

<sup>4</sup> Interessante pensar na máscara na maneira como Lacan a expõe através do “neurótico” Goethe, ao lembrar no seu gesto de farsa justamente “[...] o disfarce que os deuses usavam para descer para o meio dos mortais”, mas para além da megalomania delirante, o que se põe em jogo é uma relação de sobrevivência dado que: “É que por meio deste modo de se disfarçar, os deuses buscavam, sobretudo, evitar aborrecimentos e, para resumir, era um modo deles não terem de considerar a familiaridade dos mortais como ofensas. O que os deuses mais arriscam a perder quando descem ao nível dos mortais é sua imortalidade, e o único modo de escapar disso é precisamente pôr-se no nível deles”. (2008, p.34-5).

<sup>5</sup> Na teoria do *Eterno Retorno* de Nietzsche o que sempre retorna é um semblante, não há identidade, há um vazio inerente, o sujeito volta diferido, metamorfoseado, por assim dizer. Este eterno vir-a-ser implica também um contínuo adiamento, uma postergação.

<sup>6</sup> Em todo símbolo há uma relação tensa entre uma imagem e um esforço de determinação, desta relação partem os conceitos de Analogia e de Afinidade, sendo a primeira mais romântica e egocêntrica e a segunda mais como uma estratégia de percepção. Este debate é desenvolvido por Walter Benjamin no seu texto cujo título é justamente *Analogia e Afinidade*, no qual o

fragmentação do corpo, do *eu* sempre em movimento na busca do que o complete, do que, de alguma forma, lhe deixe (lhe faça crer) inteiro. Nesta movimentação, a metamorfose: o sujeito não se mantém o mesmo enquanto se desloca (tem-se, aqui, o *Eterno Retorno* nietzschiano). A poesia de Ana Cristina Cesar é, portanto, ação: parte de um ponto e se volta a outro. O deslocamento não tem uma direção fixa, com metas ou objetivos (pré)determinados, é o movimento ele mesmo, um andar à deriva, num infinito de desdobramentos no qual mesmo o desejo que impulsiona o caminhar se modifica eternamente. Com Jacques Lacan tem-se que o objeto do desejo, representado pelo *petit a*, é sempre projetado no desejo do Outro, através de uma pulsão, o sujeito está sempre em busca desta realização inalcançável; esta noção deverá ser sempre ativada no decorrer deste texto.

Ler Ana Cristina Cesar é ler este caminho no qual a existência se precede e se sucede em livre flutuação de sentido, e tentar perceber quais (ou quem) são as pedras que se lhe atravessam. Indo atrás do resíduo, das sobras, das pistas e dos rastros que Ana C. deixa na escritura (num trabalho que, por vezes, implica percorrer o arquivo) torna-se possível identificar a biblioteca com a qual ela opera. Partindo para uma exemplificação disto que venho tentando dizer, pode-se ler no poema a seguir aquilo que poderia se configurar como um além da *Angústia da influência*<sup>7</sup>:

pedra lume  
pedra lume  
pedra  
esta pedra no meio do  
caminho  
ele já não disse tudo,  
então?<sup>8</sup>

Na leitura do cânone (uma literatura toda-arquivo), Ana Cristina Cesar se depara (se confronta) com o próprio fazer poético e se lança uma pergunta (*ele já não disse tudo, e então?*). O elemento angustiado neste poema infere um debruçamento da poeta face à sua escritura; está em debate o mito da originalidade mas que vai em sentido contrário em relação àquele defendido por Harold Bloom. Quando Ana Cristina diz *ele já disse tudo*, o movimento se dá em um para-além no qual não há esforço de

---

método é a crítica à analogia e à teoria de um símbolo como metamorfose (a referência do texto de Benjamin pode ser consultada no final deste trabalho).

<sup>7</sup> Faço alusão aqui ao livro de Harold Bloom que leva título homônimo.

<sup>8</sup> CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e Dispersos*. São Paulo: Ática, 1998. p. 194.



apropriação (*clinamem*), completude ou antítese (*tessera*), ou repetição e descontinuidade (*kenosis*<sup>9</sup>) de tudo o que se leu em Drummond; não existe a necessidade de se afirmar em relação a ele, de se referenciar seja para negá-lo ou para “complementá-lo”. Isso tudo pode ser melhor explicitado a partir do próprio poema: a *pedra lume*, a pedra da luz - que tem luz, ou que traz a luz, reflete, como um farol (ou *Os faróis*, com Baudelaire) reflete, como um espelho reflete imagens – ou a pedra do isqueiro, numa leitura mais livre, que é a que faz o lume; e é também a expressão *dar a lume*<sup>10</sup> que significa, no que se refere a uma obra, ser publicado, sair, vir à luz. Se a *pedra* foi dita, não resta senão um tipo de poesia pós-eventual, na qual o acontecimento (o objeto) está exaurido, esvaziado, opaco, e excede as possibilidades de representação<sup>11</sup>.

Ao que se confere, vide anotações encontradas no arquivo e vampiragens<sup>12</sup> encontradas nos poemas, Ana Cristina Cesar tentou refratar (refletir?) o lume de Carlos Drummond de Andrade para sua poesia. Não como quem se presta a tributos ou outras demonstrações que o valham, já que a poesia de Ana C. nada tem de indulgente, mas como quem por vezes lida com uma luz que não guia mas que ofusca a visão; onde há luz, por fim, há sombra.

A intenção (e é preciso que se mantenha isto em foco durante toda a leitura deste trabalho) é ler a marginália de Ana C. inscrita no exemplar do livro *Reunião* de Carlos Drummond de Andrade<sup>13</sup>, a partir daquilo que Jacques Derrida chamou de suplemento quando discutiu, por efeitos de leituras de Rousseau, um procedimento de leitura e de escritura que partia de uma lógica de substituição, representando a falta anterior de uma presença:

---

<sup>9</sup> As três nomenclaturas são de Harold Bloom.

<sup>10</sup> Consultado no dicionário Aurélio, versão digital.

<sup>11</sup> Aquilo que excede as possibilidades de representação é a loucura, a morte. As noções de Foucault convergem para este ponto de discussão em que o poder é justamente a parte da linguagem não solucionável pelo discurso embora o acompanhe.

<sup>12</sup> “Vampiragem” é o termo utilizado por Maria Lucia de Barros Camargo em seu livro-tese já anteriormente citado, na caracterização do procedimento palimpséstico da poesia de Ana Cristina Cesar.

<sup>13</sup> A edição à qual se refere é a de 1969. Ana Cristina tinha dado o livro de presente para a mãe Maria Luiza, alguns anos depois ela o tomou de volta para estudá-lo. O exemplar, talvez por isso, não se encontra entre aqueles da biblioteca pessoal de Ana abrigados no acervo do Instituto Moreira Sales. O acesso a este material se deu por intermédio (por empréstimo, também) da professora Maria Lucia de Barros Camargo que, pelo contato com a família de Ana Cristina na época da escritura de sua tese, teve a autorização para fotocopiar e utilizar o livro.

O suplemento, sempre será mexer a língua ou agir pelas mãos de outrem. Tudo aqui é reunido: o progresso como possibilidade de perversão, a regressão em direção a um mal que permite ausentarmos e agirmos por procuração. Por escrito. Esta suplência sempre tem a forma dos signos. Que o signo, a imagem ou o representante tornem-se forças e façam “mover-se o universo”, este é o escândalo<sup>14</sup>.

O suplemento não tem sentido próprio, ele é externo e pura atribuição de significação que tenta compensar uma ausência, ele é uma experiência simbólica que faz parte de um jogo de auto-afecção (em que tudo o que toca é também tocado) e é também contraditório, porque tenta restituir um impossível. Derrida complementa, ainda:

A auto-afecção é uma pura especulação. O signo, a imagem, a representação que vêm suprir a presença ausente são ilusões que são o troco. À culpabilidade, à angústia de morte e castração acrescenta-se ou antes assimila-se a experiência da frustração. *Ocasionar a mudança*: em qualquer sentido que seja entendida essa expressão descreve bem o recurso ao suplemento<sup>15</sup>.

Nada mais apropriado para designar a operação com a qual Ana Cristina leu Carlos Drummond de Andrade: as notas dela não são feitas aleatoriamente ou se encontram desconexas de um “sentido maior”, mas se inscrevem de maneira a destacar (sublinhar, colocar asteriscos, flechas...) aquilo que parece ter “saltado aos olhos”; as anotações se dão, ainda, em vários níveis de compreensão e interpretação, daí o fato de a lógica do suplemento se instaurar, aqui, como a operação por ela encontrada. Como em um jogo em que se recomeça a partida toda vez (puro gasto de energia), procedo aqui da mesma forma: tento operar um suplemento do suplemento, reabrindo as possibilidades de potência e de sentido nestas tantas ausências (o impossível) da escritura acumulada de Drummond com Ana Cristina.

O exemplar de Ana do livro *Reunião*<sup>16</sup> é vasto em considerações e pequenas análises cunhadas nas bordas do livro que ela deve ter feito

---

<sup>14</sup> DERRIDA, Jacques. Gramatologia. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2011. p.181.

<sup>15</sup> DERRIDA, Jacques. Gramatologia. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2011. p.189.

<sup>16</sup> Todos os poemas trabalhados aqui assim como os outros do exemplar do *Reunião* encontram-se anexados (na versão fac-similar) no cd.

enquanto no curso de Letras da PUC do Rio de Janeiro no começo dos anos 70. Parto daqui, então, para uma tentativa de “leitura da leitura”, ordenando os meus apontamentos sobretudo na sequência imposta pelas páginas do livro e separando (como quem organiza uma coleção a partir de um método eleito) os poemas uns dos outros por asteriscos; alguns dos poemas contam apenas com sublinhados ou destaques sem maiores intervenções, estes últimos deverão entrar, feito intrusos, na análise de outros a partir do momento em que algumas reverberações teóricas se tornarem importantes; aqui deverei me ater especialmente àqueles cujas anotações impliquem maiores possibilidades de abertura, não pretendo, com isso, ignorar os outros no sentido de justificar, com a minha escolha que eles (os comentários e os poemas) sejam menos interessantes, mas a leitura que se desenvolverá pretende justificar uma certa unidade no procedimento de estudo de Ana para o qual aquilo que se deixa de dizer não muito acrescenta e em nada modifica as considerações finais, além disso, não há nenhuma intenção de exaurir o objeto de pesquisa, pelo contrário, potencializando estes textos e colocando-os em contato, pretende-se possibilitar novos caminhos de operação para com eles.

## Alguma Poesia

Neste, que é o primeiro livro da *Reunião*, são várias as marcas de leitura deixadas por Ana Cristina: palavras sublinhadas, asteriscos, sinalizações que remetem a outros poemas e outros tipos de destaque aparecem frequentemente; apesar disso, o único poema cujas anotações são mais abrangentes é o da página 16, intitulado *Poesia*. Nele, Ana C. aponta brevemente o que pode ser desenrolado em uma espécie de teoria da poesia e do fazer poético (vários poemas cujas análises seguirão no decorrer deste trabalho, convergem para estas mesmas noções).

A problematização da poesia como um impossível está aqui presente através das concepções de poéticas explícitas ou implícitas. Quer dizer, já ao lado do título, Ana Cristina anota *negação do conteúdo semântico (teoria implícita)*, o que direciona para uma leitura que tende a separar a experiência poética daquilo que resultou no “produto” poema. Na *negação do conteúdo semântico* infere-se que há algo por trás, em um além das palavras, ou em um apesar delas; há uma esfera da poesia cuja percepção só se dá numa espécie de a-semântico, não se presta à mera decifração dos códigos significantes.

Jacques Rancière aponta para um inconsciente estético no qual a palavra corresponde a sua presença e ao mesmo tempo a tudo aquilo que nela tem de ausente:

...existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência do pensamento, é uma presença eficaz do seu oposto. Há, portanto, sob um ou outro aspecto, uma identidade entre o pensamento e o não-pensamento, a qual é dotada de uma potência específica. A essa ideia de pensamento corresponde uma ideia de escrita. Escrita não quer dizer simplesmente uma forma de manifestação da palavra. Quer dizer uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca<sup>17</sup>.

A palavra, portanto, nunca diz aquilo que pretende dizer, já que

---

<sup>17</sup> Rancière, Jacques. O inconsciente estético. São Paulo: 34, 2009. p. 34.

está carregada desta potência, desta possibilidade de abertura infinita e, ao mesmo tempo que diz, reduz. No caso da leitura que Ana Cristina faz da *Poesia*, então, a “negação do conteúdo semântico” é justamente a intenção da operação com estes pressupostos, como ela mesma indica na anotação que se referencia aos dois últimos versos de Drummond<sup>18</sup>: *teoria explícita. surrealismo: a poesia como uma experiência vivencial irrecuperável (no nível semântico)*. É o impossível da poesia se impondo a cada tentativa da palavra.

Então parece ser possível afirmar que, para Ana C., assim como para Drummond, a concepção de fazer poético está atrelada a condições em que gasto (dispêndio, “desperdício”) de tempo e energia são inerentes. Isso significa, ainda, que a poesia como experiência (no sentido benjaminiano de *Erfahrung*) só é possível com a distração, com a aceitação das regras deste jogo em que nunca se ganha e no qual o único objetivo é o jogo ele mesmo. *Gastar uma hora pensando um verso* e não escrevê-lo apesar de a *poesia do momento estar inundando a vida inteira* é legitimar este “perder tempo” não como aquele que resultaria obrigatoriamente em algum tipo de produtividade material, mas como aquele através do qual se permite alguma *Erfahrung*. E nada disso se escreve com a palavra, para voltar a falar com Rancière:

[...] essa literatura se vincula à outra identidade do *logos* e do *pathos* de que eu falava há pouco, aquela que vai, ao contrário da primeira [que busca desvelar um segredo que se revela através de histórias individuais], do claro ao obscuro e do *logos* ao *pathos*, isto é, à pura dor de existir e à pura reprodução do sem-sentido da vida. Ela aciona também uma outra forma de palavra muda, que já não é mais o hieróglifo inscrito diretamente nos corpos e submetido a uma decifração. É a palavra solilóquio, aquela que não fala a ninguém e não diz nada, a não ser as condições impessoais, inconscientes, da própria palavra<sup>19</sup>.

A noção (para fechar esta discussão agora, mas que voltará à pauta no decorrer deste trabalho) parece poder ser reconhecível em Ana Cristina:

---

<sup>18</sup> O poema inteiro é: Gastei uma hora pensando um verso / que a pena não quer escrever. / No entanto ele está cá dentro / inquieto, vivo. / Ele está cá dentro / e não quer sair. / Mas a poesia deste momento / Inunda minha vida inteira.

<sup>19</sup> Rancière, Jacques. O inconsciente estético. São Paulo: 34, 2009. p. 39

Estava no canto do quarto esperando o carteiro soar quando  
resolvi te escrever assim mesmo.  
Assim mesmo sem resposta, abrindo meu caderno de notas seis meses depois.  
Folheio seis meses à toa; a folha não é macia nem tem marca d'água extraforte com dobras de envelope que viaja de avião, selado com dois anjos inocentes que rasguei.  
Dois anjos inocentes!  
A folha é muito dura e hoje é o dia mais longo do ano com ou sem você. Thank you very much, thank you very much.  
A próxima canção que vou cantar é Me Myself I (aplausos fortes e breves e mais longos) que neste verão quero dedicar a você que não me escreve mais e é diretamente responsável pelo meu flerte com o homem dos correios. Tonight... maybe one of these days... he wrote a letter about a girl... Are you ready?  
One, two, three – estou mestre em abrir envelopes.  
“Kiss you anelipsy if...?”  
Se o quê?  
Entendeu agora por que a folha é dura e chupa a tua tinta?  
Bota tudo, ele me falou.  
Over here on the piano...  
and on this side of the stage...  
Não estou pegando direito. Por que estão vaiando agora? Você será possível que não avisou que se mudou? Eu estou escrevendo para a peça vazia, para a louca senhoria, para a locatária com mania? Me desculpe mas isso é uma grande covardia<sup>20</sup>.

## **Brejo das Almas**

Deste livro poucos foram os poemas que tiveram mais do que versos sublinhados ou outro tipo de marcação que infira uma reflexão

---

<sup>20</sup> CESAR, Ana Cristina. A teus pés. São Paulo: Ática, 1999. p. 137-138.

mais detida de Ana C., a maioria das marcas deixadas se restringe aos X assinalados ao lado de alguns títulos como que destacando-os, provavelmente, por preferência. Ainda assim, são sintomáticos os destaques como que pertencentes a um exercício atento de leitura: o título do livro em destaque na página 30, por exemplo, aparece com a breve nota: *desejo irrealizado(ável)*; o poema *Segredo*, leva um X de destaque e o primeiro verso aparece inteiro sublinhado: *A poesia é incomunicável*.

Para além da discussão sobre arte em oposição à comunicação (a “função” da arte), a questão que aqui parece ser levada em conta é justamente a deste impossível da poesia, da palavra que fala mas não é, deste *desejo irrealizado(ável)* que ao pretender tocar as coisas, perde-as. É o que se pode notar, ainda, nas anotações por ela feitas nas bordas do poema *O lutador*<sup>21</sup>, do livro *José*, em que se aponta justamente para este *desejo de tornar a luta útil, discurso ideológico* apesar de se ter consciência da *lógica contraditória do poema*,

O debate está presente em toda a poesia e também no exercício de leitura que Ana Cristina Cesar faz com Drummond, ela parece estar com o olhar sempre voltado a estas questões e talvez deixe de fazer considerações mais vastas em alguns poemas do *Brejo das Almas* justamente por causa deste “foco”. Não, entretanto, este o caso do *Necrológio dos desiludidos do amor*, neste sim, alguns rastros do lápis afiado de Ana C. são encontrados mais proficuamente. O título, ao invés de um, leva três X ao lado e dele partem, ainda, duas setas, uma para cada lado; a primeira liga-se na explicação: *necrológio: elogio fúnebre*, em uma breve definição de vocabulário que vem a corroborar aquilo que se disse anteriormente sobre o fato de a leitura de Ana Cristina Cesar se dar em diferentes níveis de compreensão. A segunda seta aponta para a nota: *oposições, negações, gozo/remorso, paixões/caixões, ilusão/desilusão*. Os pares de palavra fazem do poema de Drummond um esquema de leitura em que está pressuposto um tipo de jogo no qual coexistem dois lados aparentemente excludentes no qual as bipolaridades formam uma constelação de pontos que, ligados, acabam por configurar um tipo impossibilidade da não-oposição, quer dizer, as coisas todas acontecendo e sendo juntas.

Na autópsia dos desiludidos de amor, o que se encontra debaixo da carne (da máscara) são *vísceras imensas, tripas sentimentais e um*

---

<sup>21</sup> O poema *O lutador* encontra-se na página 67 do exemplar do *Reunião* e, assim como todos os outros poemas discutidos aqui, está anexado no cd..

*estômago cheio de poesia*, se se concorda com a anotação de Ana quando diz que *o médico é o analista do amor: literalidade*, este legista-analista em seu procedimento só faz abrir o sujeito e tirar-lhe uns pedaços e o prefixo de negação: *os desiludidos seguem iludidos, / sem coração, sem tripas, sem amor*, só faz remover a resistência inicial do paciente:

Agora nos aguarda uma outra tarefa, na extremidade oposta do Eu, por assim dizer. Ele nos é apresentado por uma observação feita no trabalho analítico, uma observação bem antiga, na verdade. Como não raro acontece, foi necessário muito tempo até nos resolvermos a apreciá-la. Como sabem, toda a teoria psicanalítica se acha realmente construída sobre a percepção da resistência que o paciente oferece, em nossa tentativa de torna-lhe consciente o seu inconsciente. O sinal objetivo da resistência é suas ideias espontâneas não aparecerem ou se afastarem muito do tema tratado. Ele também pode reconhecer subjetivamente a resistência no fato de ter sentimentos dolorosos ao se avizinhar do tema. Mas este último sinal pode estar ausente. Então dizemos ao paciente que deduzimos, da sua condita, que ele agora está em resistência, e ele responde que nada sabe, que nota apenas que as ideias espontâneas se tornam mais difíceis. Revela-se que estávamos certos, mas sua resistência também era inconsciente, tão inconsciente quanto o elemento reprimido em cuja remoção trabalhávamos<sup>22</sup>.

O texto de Freud do qual se tirou este trecho chama-se, justamente, *A dissecção da personalidade psíquica*: é então este médico legista-analista que, remexendo nas estranhas pela remoção da resistência (que é o sintoma) pode chegar, junto de seu paciente, à conclusão anotada por Ana Cristina ao lado da quarta estrofe do poema de Drummond de que tudo é *ilusão: não há paixões mas caixões*, aos desiludidos de amor cabe o cemitério, onde *as amadas dançarão um samba bravo, violento, sobre a*

---

<sup>22</sup> FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 207



tumba deles, enquanto suas almas ficam abandonadas ao brejo.

## A Rosa do Povo

Nas páginas 82 e 83 do *Reunião*, figuram os poemas *Anoitecer* e o começo de *Nosso tempo*; no primeiro há apenas uma palavra anotada e sublinhada: *medo*, palavra esta que bem se pode compreender face ao tom sombrio de um anúncio de morte, de um silêncio e de uma sombra enunciados no poema<sup>23</sup>. Logo em seguida, tem-se o *Nosso tempo*, e aí sim Ana se detém em uma leitura mais alentada, pode-se dizer isso desde que se nota que as linhas estão numeradas e que existem, ainda, várias outras marcas como setas, asteriscos, grifos e afins.

O poema de Drummond se divide em 8 partes, já na primeira, Ana anota: *metonímia: recurso que evita o panfleto (palavras abstratas*<sup>24</sup>), o que faz notar que a leitura dela não se dá apenas de maneira impressionista em que bastariam destaques de passagens eleitas, ou ainda, em sentido “vampirizador”; ao contrário, pode-se bem dizer que Ana Cristina estudou Drummond em um tipo de movimento que conciliou uma estratégia de leitura em vários níveis. Algumas considerações são, portanto, apenas registradas como um destaque intrínseco do poema, outras parecem ser elucidativas (dizem respeito ao vocabulário ou a algum recurso de escrita) e outras, ainda, surgem quase como sínteses de leitura, como por exemplo, esta do final da primeira parte do *Nosso tempo*: *única possibilidade de falar explodia*, que se referencia à última estrofe<sup>25</sup>. Há também um grande número de referência a outros poemas do mesmo livro (e de outros) que parecem querer ligar (por “tema”?) uns aos outros quase como compondo um único e enorme poemão<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> É curioso, ainda, notar, que nas edições posteriores das Obras Completas de Drummond, assim como na *Nova Reunião* de 1987, entre estes dois poemas está um terceiro cujo título é justamente *Medo*. No *A Rosa do Povo* de 1945, o *Medo* também lá está e é dedicado a Antonio Candido; na apresentação ao livro, Drummond diz o seguinte: “Algumas ilusões feneceram, mas o sentimento moral é o mesmo – e está dito o necessário”. Ele *não disse tudo*, então, *disse o necessário*?

<sup>24</sup> Este comentário se encontra ligado à segunda estrofe do poema em que se lê: *A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua. / Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.*

<sup>25</sup> A estrofe à qual me refiro é *Tenho palavras em mim buscando canal, / são roucas e duras / irritadas, enérgicas / comprimidas há tanto tempo, / perderam o sentido, apenas querem explodir.*

<sup>26</sup> Uso aqui a expressão “poemão” numa alusão (numa brincadeira e num jogo de contatos infundáveis) àquilo que Cacaso disse ser o “movimento” dos “poetas marginais”. Para ele havia tamanha semelhança entre aqueles que escreveram poesia no anos 70 (em especial aqueles que

No verso 20, ainda do *Nosso tempo*, Drummond escreve *mas eu não sou as coisas e me revolto*, ao que Ana C. escreve mais abaixo: *je me révolte donc nous sommes*, numa referência direta a uma das mais conhecidas citações do livro de Albert Camus *L'homme révolté*<sup>27</sup>, escrito em 1951, no romance, Camus indica que o “homem revoltado” é aquele que diz não e afirma ainda que este não representa uma fronteira, um limite:

frontière à partir de laquelle un autre droit lui fait face et le limite. Ainsi, le mouvement de révolte s'appuie, en même temps sur le refus catégorique d'une intrusion jugée intolérable et sur la certitude confuse d'un bon droit, plus exactement l'impression, chez le révolté, qu'il est “en droit de”. La révolte ne va pas sans le sentiment d'avoir soi-même, en quelque façon, et quelque part, raison. C'est en cela que l'esclave révolté dit à la fois oui et non. Il affirme, en même temps que la frontière, tout ce qu'il soupçonne et veut préserver en delà de la frontière. Il démontre, avec entêtement, qu'il y a en lui quelque chose qui “vaut la peine de...” qui demande qu'on y prenne garde. D'une certaine manière, il oppose à l'ordre qui l'opprime une sorte de droit à ne pas être opprimé au-delà de ce qu'il peut admettre. [...] La conscience vient au jour avec la révolte<sup>28</sup>.

Para além de esta marcação indicar o tipo de leitora que Ana Cristina Cesar foi, articulando e movimentando livremente sua biblioteca, parece também o caso de afirmar que ela era um pouco este *l'homme révolté* cuja consciência vem à luz com a revolta, quero dizer que Ana parece estar sempre num lugar à beira, no limite, na fronteira, *en abîme*; as leituras e as escrituras por ela realizadas não fazem senão ser a realização material de um corpo sempre tensionado que diz *oui et non* ao mesmo tempo, que está sempre jogando com as possibilidades. Tudo está inscrito

---

apareceram na antologia de Heloisa Buarque de Holanda *26 poetas hoje*, que a impressão que se tinha é que estavam todos escrevendo o que seria um enorme mesmo poema, um “poemão”.

<sup>27</sup> O texto de Camus pode ser encontrado e baixado em formato de pdf através do site em francês [http://classiques.uqac.ca/classiques/camus\\_albert/homme\\_revolte/homme\\_revolte.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/homme_revolte/homme_revolte.html). O domínio pertence à Universidade do Quebec em Chicoutimi, onde as leis de domínio público preveem que os textos podem ser disponibilizados livremente a partir dos 50 anos de morte do autor.

<sup>28</sup> CAMUS, Albert. *L'homme révolté*. Paris: Folio. p. 27-29

no corpo, puro atravessamento de linguagem, uma massa de significantes passíveis de significação.

Esta visão do homem revoltado corrobora ainda o que Drummond diz logo em seguida no verso 21: *Tenho palavras em mim buscando canal*, que Ana sublinha num gesto que só faz imaginar esse corpo (de novo) cheio de palavras, cheio de potência, todo abertura. Para continuar defendendo que a leitura/escritura de Ana é uma coisa só-corpo, pode-se apontar para a segunda parte do poema que começa com o verso *este é tempo de divisas, tempo de gente cortada*, de onde parte a anotação de Ana: *divisa: representações (bandeira, partido, exercício, etc) / limite (sectarismo)*; de novo se tem um indício de uma operação com o poema que se dá na carne, no mais profundo do eu em que as *representações* são as formas pelas quais se pode manifestar a *divisa*, mais ainda: simbolizá-las. Simbolizando, então, o *limite*, se dá para este lugar cujo único atrativo é a impossibilidade de lhe atravessar, uma presença (presença para ausência) que quer dizer que se fica sempre do lado de cá. A *divisa* entretanto neste caso, é de tempo; como se é que se faz para colocar uma *representação (bandeira, partido, exercício, etc)* no tempo? E mais: por se dividir o tempo, se divide também as pessoas, que partem com *mãos viajando sem braços em obscenos gestos avulso*. O tempo, a *divisa*, o limite e a representação (linguagem, poesia) se encontram, então, referenciados no corpo deste sujeito poético cindido e fragmentado, avulso.

Mais adiante, na terceira estrofe da parte 2, Drummond escreve *símbolos obscuros se multiplicam* a que Ana puxa uma seta e escreve *poesia?*. A “dúvida” sintomática reaparece:

te livrando:

castillo de alusiones  
forest of mirroirs

anjo  
que extermina  
a dor<sup>29</sup>

“Te livrando” da verdade, então? Te libertando e também “pondo em livro”<sup>30</sup>, institucionalizando? O castelo de ilusões e a floresta de

---

<sup>29</sup> CESAR, Ana Cristina. A teus pés. São Paulo: Ática, 1999. p.60

<sup>30</sup> Estas duas considerações estão parafraseadas do livro-tese de Maria Lucia de Barros Camargo: Atrás dos olhos pardos. Chapecó: Argos, 2003. p. 143.

espelhos fazem lembrar um tipo de perdição que encontra referências em Jorge Luis Borges e sua Biblioteca de Babel sem fim (e em tantos outros contos dele) assim como na “floresta de símbolos” de Baudelaire. O espelho em questão implica uma teoria da imagem, uma *floresta* de espelhos, mais ainda, indica uma teoria da imagem que leve em consideração todo o jogo que se tem de reflexos em ilusões.

Se se concebe a imagem como aquilo pertencente ao sensível (tanto quanto a cor, o som, o gosto, o cheiro), querendo, desta forma, inferir que ela nos interpela e nos constitui como sujeitos o tempo todo, pode-se recorrer ao texto de Emanuele Coccia no qual ele afirma que é a partir deste sensível (desta imagem) que se pode penetrar nas coisas e nos outros. Desta maneira, com o espelho se teria como um sensível de si, uma imagem de representação e identificação independente do sujeito ele mesmo:

O sensível tem lugar apenas porque, para além das coisas e das mentes, há algo que possui uma natureza intermediária. Esse corpo intermediário se faz conhecer, em todas as suas propriedades, no espelho; simultaneamente exterior aos sujeitos e aos objetos, é nele que estes transformam o próprio modo de ser e se tornam fenômenos, e aqueles colhem o sensível que precisam para viver [...]. No espelho, o sujeito não se torna objeto para si mesmo, mas se transforma em algo puramente sensível, algo cuja única propriedade é o ser sensível, uma pura imagem sem corpo e sem consciência. No espelho tornamo-nos algo que não conhece e não vive, mas que é perfeitamente cognoscível, sensível, ou melhor, é o sensível por excelência<sup>31</sup>.

A imagem não é apenas transmissível mas também apropriável, o que significa que ela pode ser um dos modos pelos quais os sujeitos se mimetizam uns aos outros. Nestes espelhos todos da floresta de Ana (no castelo de ilusões), o que não faltam são imagens (tão infinitas!) para apropriação, para mimetização, para que se perca e se reencontre incontáveis vezes. Mas no poema, ela está *te livrando* de que? Quase como uma explicação, tem-se na página anterior do *A teus pés*:

Minha boca também  
está seca

---

<sup>31</sup> COCCIA, Emanuele. A vida sensível. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010. p.20-21

deste ar seco do planalto  
bebemos litros d'água  
Brasília está tombada  
iluminada  
como o mundo real  
pouso a mão no teu peito  
mapa de navegação  
desta varanda  
hoje sou eu que  
estou te livrando  
da verdade<sup>32</sup>

Impossível não lembrar de Jacques Lacan e de sua concepção sobre o Real (aquele que não cessa de não chegar. Voltarei à discussão mais à frente) e de retomar o que venho dizendo sobre a escritura de Ana como aquela que se inscreve no corpo. O mapa da navegação, através do qual é possível se encontrar e se locomover, é o peito do outro; a sede que não se sacia independentemente da quantidade de água que se tome é quase um não conseguir falar por uma boca amarrada de securra (é possível aqui que se remeta ainda a vários outros poemas de Ana, assim como de Drummond, em que se lê esta dificuldade em falar, como, em um exemplo evidente, é o caso daquele que diz: *não consigo falar nem escrever fluentemente (assim parece)*<sup>33</sup> e também do *Mas viveremos: e que dificuldade de falar*<sup>34</sup>); a vista que se tem é do alto de uma varanda, é uma contemplação de longe, o sujeito não se encontra envolvido nas coisas que vê, e é tudo mentira, quer dizer: da verdade se poupa, do segredo se esquece, do enigma se desvia... há sempre este inatingível se apresentando e se negando à apreensão, o que se sabe é aquilo que o corpo diz na forma de um sintoma, de um sentir, o Real, diz Lacan, é “ou totalidade ou instante evanescido. [...] é sempre o choque com alguma coisa”<sup>35</sup>.

Em outros trechos do *Nosso tempo*, Ana faz anotações que poderiam ser destacadas por conta da atenção dela em relação àquilo que acontecia no Brasil (e no mundo) tanto no sentido histórico quanto literário. Na parte 4 do poema ela escreve à margem direita: *Graciliano Ramos, Memórias do Cárcere: o outro texto da mesma época e problemática* e depois, na parte 5: *o negócio na marcha do mundo capitalista*. Estas duas

---

<sup>32</sup> CESAR, Ana Cristina. A teus pés. São Paulo: Ática, 1999. p.59

<sup>33</sup> CESAR, Ana Cristina. Inéditos e Dispersos. São Paulo: Ática, 1998. p. 175

<sup>34</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Obras Completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 203.

<sup>35</sup> LACAN, Jacques. Nomes-do-Pai. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 45

anotações indicam a familiaridade de Ana com os processos culturais e políticos da época corroborando o fato de alguns dos críticos de então terem identificado *A Rosa do Povo* como sendo o livro mais político de Drummond. Este destaque mais político é dado por Ana até o final neste poema, formando uma espécie de tradução de seu sentido; na última parte (8), ela escreve: *poema = arma / destruição do capitalismo anúncio da utopia*, com o que completa (*mas viveremos p. 134*), retomando o poema que leva este título e fazendo com que os dois se conversem quase em eco<sup>36</sup>.

\*

O poema *Fragilidade*, na página 92 do livro de Drummond tem vários versos sublinhados por Ana C.; ela anota na borda superior da página aquilo que parece ser a definição tirada de um dicionário para a palavra “arabesco” (...*caprichoso, imitando folhagens, à maneira dos árabes*), o que indica o tipo de leitura que ela realizava – retomando o que vinha dizendo sobre o poema anterior, Ana C. lia em vários níveis de significação: semântica, sintática, interpretativa... – o mais relevante, entretanto, é outro comentário que se encontra em um pedaço de papel solto dentro livro:

#### FRAGILIDADE

- marca a cisão

- o verso não atinge, não recupera as coisas

- o real é inatingível, é um impossível

- escrever é dissipar o real (ler ontem)<sup>37</sup>

- imagens em que o real foge, se imobiliza

O final do poema de Drummond diz: [...] *não mais / que um arabesco, apenas um arabesco / abraça as coisas, sem reduzi-las*; quando Ana Cristina escreve que *o verso não atinge, não recupera as coisas* e que o

---

<sup>36</sup> Nas três últimas estrofe do poema *Mas viveremos* (unidas com um colchete por Ana Cristina), Drummond escreve: Pouco importa que dedos se desliguem / e não se escrevam cartas nem se façam / sinais da praia ao rubro coraçado. / Ele chegará, ele viaja o mundo. // E ganhará enfim todos os portos / avião sem bomba entre Natal e China, / petróleo, flores, crianças estudando / beijo de moça, trigo e sol nascendo. // Ele caminhará nas avenidas, / entrará nas casas, abolirá os mortos. / Ele viaja sempre, esse navio, / essa rosa, esse canto, essa palavra.

<sup>37</sup> As palavras sublinhadas são dela.

*real é inatingível*, ela acaba por situar a poesia e o real na mesma esfera. Das cinco observações que ela faz, quatro vão no mesmo sentido: pensar a poesia como isto que não atinge as coisas, que toca mas não chega “lá”, não *recupera*, deixa as coisas perdidas onde elas estão; da mesma forma o real não se deixa pegar. É possível, ainda, pensar nesta *FRA GILIDADE* em letras maiúsculas para além de restrita referência ao título do poema, mas como também um estado volúvel, que despedaça ou quebra facilmente, se danifica, e que pode ser ainda característica de sujeito ou coisa pouco estável, sem solidez, ainda precário ou efêmero, de ânimo fraco ou pouco resistente (em um sentido figurado<sup>38</sup>). *Marcar a cisão*<sup>39</sup>, então, pode estar relacionado e este conjunto de especificidades referentes à fragilidade, pode estar nomeando essa linha que corta o sujeito poético (e o poema), que separa as coisas umas das outras, numa dissidência (poética?)<sup>40</sup>.

A *fragilidade* é do poema. Há que se tomar cuidado, portanto, para não quebrá-lo ou desfazê-lo, há que se fazer que ele seja *apenas um arabesco que abraça as coisas, sem reduzi-las*. Da mesma forma, é *fragilidade* (do poema, do poético) aquilo que Ana comentou: *escrever é dissipar o real (ler ontem)*, anotação esta que faz referência também ao outro poema de Drummond que aparece na mesma página, *Ontem*, o último verso diz justamente: *escrevo, dissipo*. É possível pensar este *ontem*, então, como um tempo que ficou para trás, mais do que isso, que está perdido para sempre (o que se evoca, se memoriza do passado nunca pode ser maior do que o presente, nunca se recupera), da mesma maneira acontece com o *objeto a* de Jacques Lacan, perdido e inalcançável na forma de um desejo que não se alcança.

Drummond escreve no quarto verso do poema: *e teu rosto é quase um espelho onde brinca o incerto movimento*; este verso soa quase como uma explicação do procedimento de leitura de Ana numa lógica de reflexo em que o que se vê é o que está projetado no desejo do outro, é a imagem apropriada e mimetiza do outro (retomando o Coccia da *Vida sensível*).

---

<sup>38</sup> O vocábulo foi consultado na versão eletrônica do dicionário Houaiss.

<sup>39</sup> *Cisão*, ainda, como aquilo que n’*O fim do poema*, de Giorgio Agamben, se chamou de *enjambement*: a possibilidade do corte dos versos que só vão ser complementados no verso seguinte, configurando uma “oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica”. De acordo com Agamben, o último verso de um poema não é possível porque nele não existe o *enjambement*.

<sup>40</sup> Ainda com Giorgio Agamben, pode-se trazer a noção de cisão como aquela pertencente ao contemporâneo: “Quem pode dizer: “o meu tempo” divide o tempo, escreve neste uma cesura e uma descontinuidade; e, no entanto, exatamente através dessa cesura, dessa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos.” AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 71.

Neste jogo de influências que se dá através das imagens (do sensível), constitui-se o eu poético de Ana Cristina assumidamente interpelado pela contaminação, ainda mais: esta contaminação pelas imagens leva à dissipação do autor (de Ana Cristina e de Drummond), não se sabe mais quem é cada um já cada um é também um outro, não que haja uma espécie de autor-fundido-resultante, há sim duas intensidades poéticas contaminadas, porém singulares. Como se nesta apropriação de imagens (e de bibliotecas) é que residisse a única possibilidade de dizer “eu”.

\*

Já à página 117 do *Reunião* tem-se os poemas *Desfile*, *Retrato de Família* e o início do *Como um presente*. No segundo se lê, antes do título, um X que parece revelar um tipo de preferência; do outro lado do nome do poema Ana escreveu = *olhos do poeta*. Permito-me em fazer aqui um breve relato sobre algumas considerações do *retrato* pra então justificar uma leitura da anotações deste poema.

Na *Câmara Clara*, Roland Barthes fala do *punctum* como um caminho pessoal de leitura de uma imagem; em oposição a ele, tem-se o *studium* que seria uma leitura da imagem tendo como pressuposto toda uma compreensão cultural de experiências acumuladas que poderiam ser feitas de maneira semelhante por qualquer sujeito inserido nesta cultura, esta percepção se realiza conscientemente a partir de certas impressões provocadas. O *punctum*, seria, então, um sentir que vem da imagem, “é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”<sup>41</sup>, é como se fosse uma picada ou pequenos buracos, manchas, cortes ligados a um acaso (digo “acaso” partindo do fato de que é mesmo Barthes quem indica que a palavra *punctum* significa também *lance de dados*). Quando se lê uma imagem através da lógica do *studium* é possível que se volte para aquilo que se configurou primariamente como a “intenção do fotógrafo”; com o *punctum*, o fotógrafo (o *operator*) está, por assim dizer e fazendo alusão a outro texto de Barthes, morto; mais do que isso: aquele que vê (*spectator*) tem que se dispor ao injustificável, ao irredutível, precisa deixar-se ferir. Ao retratado, Barthes chama *spectrum*, expressão esta que trava uma relação com espetáculo e ainda infere um retorno do morto, o espectro, fantasma.

Walter Benjamin, em um de seus textos mais discutidos *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, comentando sobre as questões

---

<sup>41</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.46



da fotografia indica que, em um retrato antigo, a aura do sujeito dá seu último adeus na expressão fugaz de um rosto.

O sujeito do retrato tem que ser parecido com o sujeito original, não há outra coisa que faça a ligação entre as duas instâncias já que a fotografia se faz justamente ao preço da separação de uma coisa da outra: o retrato é uma representação do vazio (da morte), registra um passado e está intimamente condicionado ao estado do retratado (o estado do retratado não se vê, a fotografia reduz o *corpus* ao corpo).

Há, porém, uma multiplicidade de focos que se instaura aqui, os *olhos do poeta* são aqueles que veem a fotografia, há ainda os olhos do retratado e o do fotógrafo; são três pontos de vista que não necessariamente convergem, mas que de alguma maneira, se sobrepõem.

Georges Didi-Huberman, falando a partir da leitura de Walter Benjamin a respeito de *O que nos vemos, o que nos olha*, diz:

Sob nossos olhos, fora de nossa visão: algo aqui nos fala tanto do assédio como do que nos acudiria de longe, nos concerniria, nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo. É a partir de tal paradoxo que devemos certamente compreender o segundo aspecto da aura, que é o de um *poder olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: “isto me olha”. Tocamos aqui o caráter evidentemente fantasmático dessa experiência, mas, antes de buscar avaliar seu teor simplesmente ilusório ou, ao contrário, seu eventual teor de verdade, retenhamos a fórmula pela qual Benjamin explicava essa experiência. “Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos” – ele acrescentava em seguida: “Essa é uma das fontes mesma da poesia”<sup>42</sup>.

Os olhares se permitem, portanto, todos se olham ao mesmo tempo que se deixam olhar, quer dizer, se cruzam, se perdem, se escapam (o mesmo jogo de interferências da poesia), o que em Drummond pode ser lido nos versos *o retrato não me responde / ele me fita e se contempla*. É Ana Cristina quem diz, do lado de cá da câmera fotográfica, sendo olhante e olhada:

Aprendo a focar em pleno parque. Imagino a onipotência dos fotógrafos escrutinando por trás do

---

<sup>42</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998. p. 149

visor, invisíveis como Deus. Eu não sei focar ali no jardim [!], sobre a linha do teu rosto, mesmo que seja por displicência estudada, a mulher difícil não se abandona para trás, para trás, palavras escapando, sem nada que volte e retoque e complete. Explico mais ainda: falar não me tira da pauta; vou passar a desenhar; *para sair da pauta*.

Pode-se dizer, agora com mais propriedade, que quando ela escreve no poema de Drummond *retrato não reflete um acontecido real. (jardim)* – *tornou-se fantástico, objeto construído no poema* é justamente tendo em vista esses pressupostos (talvez não exatamente estes, mas afins) que acabo de discutir. Os *olhos do poeta* são, então, os olhos do *spectator* que deve se decidir pelo *punctum* ou pelo *studium*, ou melhor: deve se deixar pungir, ferir e marcar, ou não. Estar vulnerável parece, aqui, uma decisão estética à qual Ana Cristina indica ter já assimilado; Drummond também, quando escreve nos últimos versos do *Retrato de família* que percebe *apenas a estranha ideia de família / viajando através da carne*, nada mais *punctum* do que esta viagem machucando o corpo.

\*

Em *Como um Presente*, Ana assinala dois X ao lado do título; do outro lado, na borda direita, ela escreve *negação / ausência / silêncio do obj.* num gesto que parece se referir à expressões por ela destacadas (*não, no escuro, esta gravata, silêncio...*) e que são justamente as que identificam no poema o sujeito que é um aniversariante já morto (*teu aniversário, no escuro / não se comemora*) e um pouco velho (*não mais te peço a mão enrugada / para beijar-lhe as veias grossas*). Na quebra da página 117 para a 118 na qual o poema continua, Ana comenta: *o pai não existe enqto. ser humano mas enqto. construção do filho (do poeta) – ver Retrato de Família e Convívio (190)*<sup>43</sup>. Jacques Lacan em seu livro *Nomes do Pai*<sup>44</sup> discute que o pai é resultado da criação do nome do pai, ou seja, é uma função

---

<sup>43</sup> Há neste ponto um desacordo com a dissertação de mestrado de Sílvia Maria Fernandes Cipullo (intitulada “Ana Cristina Cesar lê Drummond e defendida em 1994 na Universidade Federal de Santa Catarina), de onde venho comparando as anotações (já que em alguns casos, devido ao tempo amarelando as páginas, as notas de Ana C. geram certa dúvida). Sílvia indica que este comentário sobre o “pai” está vinculado ao poema *Retrato de família*, pelas minhas observações, enquadrando o comentário como pertencente ao *Como um presente*, apesar de que a análise, e talvez seja esta a hipótese mais acertada, possa dizer respeito aos dois poemas igualmente.

<sup>44</sup> LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

institucionalizada que atende pelo seu nome, “pai” é o símbolo de representação, o emblema, o pai é, antes de tudo, uma convenção cultural e uma lei. Isto significa que a este título podem ser enquadrados outros sujeitos além daquele geneticamente determinado; esta “substituição” pode acontecer mais frequentemente na relação do paciente com seu analista (situação em que todas as coisas são orientadas em um sentido simbólico) que, através de um amor de transferência, infere ao analista (ao chefe, ao mestre, a um representante de poder...) a função do pai. Jacques-Alain Miller resume melhor na contracapa do livro de Lacan:

Entendamos: o Pai não tem Nome próprio. Não é uma figura, é uma função. Sua função? A função religiosa por excelência, a de ligar. O quê? O significante ao significado, a Lei e o desejo, o pensamento e o corpo. Em suma, o simbólico e o imaginário.

O procedimento de leitura que Ana C. parece desenvolver para o *Como um presente* vai na direção contrária à da lei do Nome-do-pai que é a de juntar significante com significado, daí a necessidade de matar o pai (a lei): Ana não estuda a poesia de Drummond de maneira apenas interpretativa, atribuindo sentidos ou legitimando o discurso; como já se viu, ela transgredir, *suplementa* os poemas, criando uma espécie de fantasma na obra dele.

Na borda superior da página em que se inscreve o poema, Ana Cristina escreve, num esquema:

perto	= distante	
presença	= não-presença	A problemática da escritura:
	(sombra, fantasma, retrato)	o ser = não ser

De onde se pode retomar a questão lacaniana (e a discussão sobre o retrato discutida anteriormente pode também ser lembrada) partindo do pressuposto em que ser sempre implica um não-ser, o objeto presente sempre significa a ausência de outro, as duas faces opostas das coisas convivem no mesmo corpo, o impossível é a completude, a realização do desejo nunca é alcançada.

As mesmas impressões continuam no decorrer da leituras das anotações neste poema. No lado direito da página 119, Ana anota:

desejo de romper c/ o  
objeto do poema  
(pai, parentes, a terra.)

não é preciso o  
rompimento

afirmação da  
ausência do objeto:  
“te sinto”  
“te converso” =  
te escrevo

não respondes  
(estás ausente, não  
falas – o obj. não  
tem voz própria no  
poema) = não tens  
segredo, não há  
uma “coisa em si”,  
uma explicação  
última e transcendental  
para um poder  
(a função pai é  
criada pela ótica  
do filho).

A anotação, de tão bonita parece um poema-do-poema, mas mais do que isso, parece revelar uma leitura de formação, quer dizer, a impressão que se tem é que Ana Cristina estudou Drummond se projetando nele para então refleti-lo, refratá-lo. Explico: num jogo de aberturas e potências que encontram seu referente na esfera do impossível e do indizível com a morte (que é o contato com o Real), o choque só se assinala por aquilo que não se engana: a angústia. As marcações desta leitura parecem se direcionar, enfim, exatamente para este sentido, o fato de o sujeito poético (ou o sujeito-leitor que foi Ana Cristina) sentir e fazer a afirmação da presença da ausência deste pai (*te sinto, te converso...*) faz notar a projeção do desejo do Outro – ou, ainda com Lacan: “A neurose é inseparável, aos nossos olhos, de uma fuga diante do desejo do pai, o qual o sujeito substitui por sua demanda”<sup>45</sup> – e me parece ser justamente isso que

---

<sup>45</sup> LACAN, Jacques. Nomes-do-Pai. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p. 76.

Ana acaba fazendo com Drummond: construindo um pai (como um retrato, que é olhado e olha; como um fantasma) e projetando nele seus desejos de filha (de poeta). Ana cria e escreve Drummond.

Tanto é o interesse de Ana por isso que não se diz, que todas as vezes que a palavra “segredo” aparece no poema, ela circula; na última recorrência da palavra, ela escreve *PERGUNTA: não há uma desmitificação positiva da função pai, mas uma pergunta (não o tinhas. Então não era segredo?*<sup>46</sup>), aqui ela lê com a chave do mistério (em oposição se verá, mais adiante, que é diferente ler com a chave do enigma), quer dizer, os “segredos” do pai eram justamente aquilo que tinha sido construído pelo filho para a função, ou seja, os segredos não existiam e com essa percepção se desmitifica o pai para poder suportar a morte (o choque do Real). Ana explica melhor: *a transformação só é possível c/ a afirmação da ausência do objeto e conseqüente afirmação do poema. não há um segredo.*

Essa discussão em torno do pai e da angústia (da influência?) orientadas para o fazer poético e destacadas por Ana nas bordas do *Como um Presente*, me parecem ser bastante evidentes no poema *Confissão*:

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

meus pais  
me espanquem  
e aos cavalões também<sup>47</sup>

Tanto quanto no poema de Drummond, o de Ana C. quer reivindicar uma afirmação da poesia com a ausência da verdade (do objeto); no dela ainda se pode ler a fundação dos pais (no plural), o que vem corroborar com aquilo que se disse anteriormente sobre a projeção do

---

<sup>46</sup> A “PERGUNTA” à qual Ana Cristina se refere é de Drummond: *então não era segredo?* p.119.

<sup>47</sup> CESAR, Ana Cristina. Inéditos e dispersos. São Paulo: Ática, 1998. p.60

desejo (neste caso, poético) do Outro assumida pelo *eu*. Ana Cristina Cesar parece ter instituído os pais-poéticos (e foram tantos!) que lhe convieram, sem parecer, entretanto, ignorar o quanto de mitificação se infere numa relação assim (superando, de novo, a *Angústia da influência*).

\*

Quando se chega à página número 142 do livro de Drummond, tem-se o começo do poema *Os últimos dias* ao qual Ana Cristina assinala um X ao lado do título. Alguns versos sublinhados e poucas palavras (duas: *morte* e *estátua* – o que nos remete de volta ao *Aliança*) escritas nas bordas fazem parecer que nada dito até então tenha despertado nela uma atenção mais especial. No virar da página, porém, o que mais se vê são as marcas da leitura. A impressão que se tem é que o poema de Drummond vai acontecendo para Ana aos poucos, vai tocando e crescendo, o resultado disso é uma das páginas com maior volume de anotações do livro todo.

Especialmente à estrofe final<sup>48</sup>, Ana interfere com uma nota que vai descendo desde o topo da página até além da metade, abraçando (como um arabesco?) também parte do poema seguinte. Neste comentário ela parece considerar os preceitos apontados por Roland Barthes no seu ensaio sobre *A morte do autor*; diz Ana:

a dissolução aqui é a futura morte do ser, morte que não se realiza no poema – o poema pelo contrário fala da vida, do desejo de viver, proclama a fraternidade. O fim do poeta é futuro e identificado à morte física do autor. Não se coloca a questão que a presença do poeta já se despede no poeta. [Curiosa, porém o poema termina com um adeus: afinal de contas, o poema está se despedindo do poeta, e, como em todo adeus, o enunciado acaba por se presentificar – o presente do texto portanto]. Ao falar da sua morte (futura), o sujeito do poema não se dá por morto, não considera a morte que o texto lhe impõe. [mas o adeus final, presentificando a morte, parece insinuar que “o morto: é o próprio canto”]. A morte é ainda um “tema”, pq. o poeta só a pode dizer se íntegro,

---

<sup>48</sup> *E a matéria se veja acabar: adeus, composição / que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade. / Adeus, minha presença, meu olhar e minhas veias grossas, / meus sulcos no travesseiro, minha sombra no muro, / sinal meu no rosto, olhos miopes, objetos de uso pessoal, ideia de justiça, revolta e sono, adeus, / vida aos outros legada.*

vivo porque só a vida do poeta garante a tematização da própria morte. (i.e. só a sobrevivência do conceito de “sujeito”, de autor íntegro).

Ao mesmo tempo que esta anotação faz lembrar que, para Barthes, a morte do autor como procedimento de leitura abre a escritura e faz encontrar seu leitor, pode-se dizer que Ana atrela a existência do poema à existência do poeta, quer dizer, só pelo fato de o poeta estar vivo (íntegro) é que ele pode falar da morte, esperá-la; melhor: ela parece sugerir, no final de seu comentário, que o que sobrevive, o que precisa sobreviver, é o autor como *função*; a *integridade* do poeta depende do *conceito de “sujeito”* e só assim ele, vivo, poderá falar na morte. O adeus que Drummond dá no poema presentifica a morte (e o texto), isso significa que aquilo que estava indicado por um futuro agora se impõe como um presente. Mas o poema escrito na página não faz pressupor um passado? O que acontece então nesta simbiose dos tempos? A morte se configuraria, talvez, como um sem-tempo. Nada se sabe da morte a não ser o fato de que ela está inerente a todos os sujeitos (daí a *sobrevivência* necessária do conceito). E no poema. Daí que o sujeito é o poema e não o poeta. A impossibilidade da morte é encarnada na bipolaridade do sujeito que “*não se dá por morto e não considera a morte que o poema lhe impõe*”, o sujeito, então, está morto e não o admite, depois de lançado o poema, o poeta deixa de existir, o que fica são só seus escritos. Drummond mesmo diz: [a hora esperada] *será rígida, sinistra, deserta, / mas não a quero negando as outras horas nem as palavras*. O poema existe para além e apesar do poeta: *vida aos outros legada*.

Se, então, a morte não se realiza no poema, ela é, entretanto, anunciada na forma de um adeus final, adeus este que, ao que indicou Ana, presentifica a morte, mas a morte do “canto”. Trata-se, portanto, da morte da poesia, da impossibilidade dela, da sua dissolução (decomposição: *adeus composição que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade*). Escritura e corpo se confundem e fundem, a morte de um está atrelada à existência do outro (e vice-versa), há uma condição de coexistência inferida, tanto como leitora quanto como escritora, Ana Cristina fez uma-coisa-só de seu corpo e sua poesia:

Seria uma forma paradoxal de desistir da procura do lugar do autor, por seu lugar próprio, o ser autor acontece ao sujeito – assim como, “Ana C.”, autora, está nas luvas de pelica que não são um lugar fixo, mas são inseparáveis, é a imagem do espelho. As

luvas tornaram inseparáveis a pele e o texto, *pele-ca*, sendo algo que acontece na mão que escreve, e que apenas faz sentido enluvada. No entanto, se as luvas fazem corpo e escrita inseparáveis, não fazem senão marcar a sua irredutibilidade. Essa imagem, precária, incompleta, enganadora, do autor é a única forma que ele tem de aparecer<sup>49</sup>.

As luvas seriam então, de acordo com Luciana di Leone, a forma através da qual Ana C. se utilizava para confundir o texto e a mão. Inseparáveis. É quase como se Ana não pudesse tocar diretamente a caneta, o lápis, precisasse sempre de um meio, de uma coisa artificial que intermediasse o contato, como se não fosse possível tocar a escritura sem se ferir (sem morrer?), ou fazer as duas partes do *eu* (corpo-escritura) entrarem em atrito. Este hífen que separa as duas coisas, que faz a mediação, é também, em uma leitura mais livre e evocando o Derrida da *Diseminación*, um hímen, um indecível:

el himen, confusión entre el presente y el no-presente, con todas las indiferencias que rige entre todas las series de contrarios (percepción / no-percepción, recuerdo / imagen, recuerdo / deseo, etc.) produce un efecto de médio (médio como elemento que envuelve a los dos términos a la vez: manteniéndose el médio entre los dos términos). Operación que “a la vez” introduce la confusión *entre* los contrarios. Lo que aquí cuenta es el *entre*, el entre-dos del himen. El himen “tiene lugar” en el *entre*, en entre la perpetración y su recuerdo. Pero ese medio del *entre* no tiene nada que ver con un centro<sup>50</sup>.

O hímen foi também tema de Ana quando escreveu nos seus *Arpejos* que apesar da coceira que sentia, não encontrava sinais de moléstia quando se olhava no bidê com um espelhinho, daí segue o comentário: *mas meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais*<sup>51</sup>. É possível que se diga, então, que deste entre-lugar que é o hímen, pouco se sabe além do fato de que se ele se romper, é irreversível.

---

<sup>49</sup> LEONE, Luciana di. Ana C.: as tramas da consagração. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. P. 26.

<sup>50</sup> DERRIDA, Jacques. La diseminación. Espanha: Espiral, 1997. p.320-321

<sup>51</sup> CRISTINA, Ana Cristina. A teus pés. São Paulo: Ática, 1999. p. 96



Talvez a luva seja, ainda, da mesma forma que o hímen, aquilo que possibilita a permanência do *conceito de “sujeito”* (voltando à anotação que Ana fez no poema de Drummond) e garante, assim, a *tematização da sua própria morte*. Quer dizer: só pelas artificialidades é que se pode manter vivo e dar o adeus final no poema. Ou “os adeuses finais”:

### **Último adeus I**

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

### **Último adeus II**

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

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

### **Último adeus III**

Tenho escrito longamente sobre este assunto  
Aizita traz o chá  
Bebericamos na varanda  
Nenhum descontrole na tarde  
Intervalo para as folhas caindo da árvore em frente  
que nos estra pela janela  
Não precisamos dizer nada  
O parapeito vaza outra indicação  
seca do presente  
Aizita vai ver na folhinha  
pendurada no prego da cozinha  
Acaba o chá  
Acaba a colher de chá

Longamente  
Eu também, bem, tenho escrito<sup>52</sup>

Se se pode dar 3 vezes o último adeus, é porque *o sujeito do poema não se dá por morto, não considera a morte que o texto lhe impõe e a morte não cessa de não chegar.*

## Novos Poemas

*Notícias de Espanha* e *A Federico García Lorca* são poemas frequentemente aludidos quando se fala em arte a propósito da Guerra Civil Espanhola<sup>53</sup>; Drummond, no primeiro, entoa uma espécie de súplica na qual clama por *navios que regressam, caixas de ferro e vidro, gaivotas que deixaram pelo ar um risco de gula* por notícias, então, da Espanha. O poema, apesar de “engajado”, tem em si todas as questões nas quais, através das anotações de Ana Cristina, tenho me detido: nenhuma das marcas deixadas por ela indica para análises de cunho mais social, o que pode ser entendido com um indicador importante do procedimento de leitura dela ao qual se infere uma noção forte de não utilidade (não função) da poesia (da arte). As posições de Ana C. estão presentes, portanto, inclusive na ausência do comentário; a ausência como um sintoma.

Logo no topo da página 158 onde figuram os dois poemas, Ana C. escreve: *(passado) depois – sucessão temporal ≠ marca – sinal ainda presente e visível*. Por este comentário, é possível evocar a concepção de história<sup>54</sup> de Walter Benjamin em que o passado nunca para de ser ativado no presente, em que estamos constantemente em contato com aquilo que foi porque o que foi continua sendo na forma de uma ruína, de uma marca no “agora”. A *sucessão temporal*, por outro lado, seria a configuração de um tempo cronológico, homogêneo, daí que, se na poesia de Drummond o que se nota são os vestígios, isso faz pressupor a inexistência de um acabamento em nome de, assim como em Benjamin,

---

<sup>52</sup> CESAR, Ana Cristina. A teus pés. São Paulo: Ática, 1998. p. 98, 99, 100.

<sup>53</sup> Além de Drummond, também Manuel Bandeira (*No vosso em meu coração*), Murilo Mendes (*Canto a García Lorca*) e Vinicius de Moraes (*A morte na madrugada*), para citar apenas alguns, se dedicaram ao tema.

<sup>54</sup> Estas noções foram extraídas e simplificadas do texto *Sobre o conceito de história* que pode ser consultado em BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

um *continuum*. Ainda neste sentido, com Georges Didi-Huberman temos que:

Tal seria, para finalizar, o infinito recurso dos vaga-lumes: sua retirada, quando não se tratar de fechamento sobre si mesmos, mas “força diagonal”; sua comunidade clandestina de “parcelas de humanidade”, esses sinais enviados por intermitências, sua essencial liberdade de movimento; sua faculdade de fazer aparecer o desejo como o indestrutível por excelência (e me vêm à memória as últimas palavras escolhidas por Freud para sua *Traumdeutung* [A interpretação dos sonhos]: “esse futuro, presente para o sonhador, é modelado, pelo desejo indestrutível, à imagem do passado”). Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, – em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca<sup>55</sup>.

Ou seja: cabe ao leitor (trazendo a discussão para uma esfera mais reduzida e, por assim dizer, aplicada) continuar significando o texto, dar-lhe potência. Este é o procedimento de leitura com o qual Ana Cristina opera quando diferencia *sucessão temporal* e *marca*, as ruínas da Guerra Civil Espanhola se mantém abertas sempre, da mesma forma com o poema, que acaba sendo projetado por ela no seu exercício (sem inferir aqui, é preciso deixar claro, que este processo se dê através de uma *Angústia da influência*) e no seu estudo.

---

<sup>55</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 154-155.

O desejo indestrutível, ao qual se refere Didi-Huberman, é também insaciável e inalcançável. Anota Ana que, em Drummond, diz respeito à *função-rosa do poema (arma)*, à vontade de fazer de sua luta, de seu exercício (e aqui volta a breve discussão feita a propósito d’*O lutador* bem como em outros poemas nos quais a questão da função da arte é levada em conta) alguma coisa útil: a única arma que se tem é a flor, a antítese radical da bomba que se pretendia, ou mais, a única arma que se tem é a palavra flor<sup>56</sup>, ainda mais distante no que diz respeito às possibilidades de *romper o muro que envolve a Espanha*, o que só faz retornar a dúvida drummondiana: *o que vale um canto?*, que em Ana C. se “responde” em:

Nada, esta espuma<sup>57</sup>

Por afrontamento do desejo  
Insisto na maldade de escrever  
Mas não sei se a deus sobe à superfície  
Ou apenas me castiga com seus uivos.  
Da amurada deste barco  
Quero tanto os seios da sereia.<sup>58</sup>

Se a escritura, então, é colocada em cheque (choque?) e não para de dizer “por que?”, o sujeito não tem nada a fazer senão se posicionar<sup>59</sup>, não como quem toma partido e escolhe já para sempre um lado para estar, mas como quem faz escolhas que são, *à la fois*, precisas e paradoxais, e que só se dão por uma montagem que, longe de querer esvaziamentos, quer ativação. Daí que Ana Cristina Cesar anota ao lado do poema *Aliança*, já à página 160, uma série de breves considerações: - *separação suj./obra, - luta do suj., - suj. constrói a obra, - suj. se mantém íntegro* em um exercício de leitura que, certamente, foi dos mais problemáticos para ela, já que a discussão é recorrente tanto nestas marginais espalhadas pelo *Reunião* quanto na sua própria poesia, de tal maneira que o debate ainda voltará no decorrer deste trabalho e de

---

<sup>56</sup> Cito, por evocação, o poema *Antiode*, de João Cabral de Melo Neto, em que *flor é a palavra flor*. Este poema voltará a ser citado mais adiante neste trabalho sobre efeito da análise das notas de Ana Cristina para o *Canto Órfico* de Drummond.

<sup>57</sup> Para além da discussão em questão, este poema é ainda exemplo claro da “vampiragem” de Ana C., o título é a tradução literal do primeiro verso do poema *Salut*, de Mallarmé.

<sup>58</sup> CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998. p.97.

<sup>59</sup> Faço aqui referência ao texto: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado, 2008.

forma mais detida<sup>60</sup>. O que chama também atenção nas marcas deste *Aliança* é a pequena nota deixada por Ana praticamente no rodapé da página, como em outros poucos casos, como um poema do poema:

*Deitado componho  
desisto levanto  
percorro  
achei volto*

As palavras todas são extraídas de Drummond e aparecem destacadas nos versos; é como se Ana tivesse tirado uma espécie de sumo e traçado um percurso do poema em movimento (ou, apenas, um poema em movimento) para fazer outro, por assim dizer, “concentrado”.

A impressão que se tem ao longo de livro de Drummond e, por conseguinte, das anotações de Ana, é que há um olhar muito focado e que quer justamente o extrato deste fazer-poesia (o que em não infere, necessariamente, que haja uma influência ou submissão ou qualquer coisa neste sentido). Longe de querer instaurar uma pedagogia baseada naquilo “que o autor quis dizer”, a intenção é justificar, a partir destes destaques, este fato de que em todos os casos em que as anotações acabam por direcionar para uma leitura baseada em uma concepção de poesia e de fazer poético, a única resposta que se tem é o movimento, a metamorfose e a característica do impossível-de-dizer, do in-dizível, portanto, inerentes ao poema. E se no de Drummond tem-se que: *enquanto prossigo / tecendo fios de nada, / moldando potes de pura / água, loucas estruturas / do vago mais vago, vago. / Oh que duro, duro, duro / ofício de se exprimir!*, e no de Ana:

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

A poesia não – telegráfica – ocasional –  
me deixa sola –solta –  
à mercê do impossível –  
– do real<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> A opção de não debater longamente sobre este tema aqui foi feita em nome de uma pretensão de evitar que o texto fique em demasia repetitivo. As discussões em torno das anotações feitas por Ana Cristina às bordas do livro de Drummond são, por vezes, convergentes e não se quer estar a todo instante reiterando o discurso.

Fica quase impossível conceber que o título do livro dela<sup>62</sup> não tenha nada que ver com o poema dele:

[...] A diletta circunstância  
de um achado não perdido,  
visão de graça fortuita  
e ciência não ensinada,  
achei, achamos. Já volto  
e de uma bolsa invisível  
vou tirando uma cidade,  
uma flor, uma experiência,  
um colóquio de guerreiros,  
uma relação humana,  
uma negação da morte,  
vou arrumando esses bens  
em preto na face branca.  
De novo a meus pés. Estátua.  
Baixa os olhos. Mal respira. [...] <sup>63</sup>

Afinal, são *meus* ou teus os *pés*?

## Claro Enigma

*Memória, poesia e vida e seus pesares* são as três expressões do poema *Remissão* que Ana C. circulou. Bastante sintomático pensarmos os destaques saltando da página como que compondo uma abertura de pressupostos-poéticos aos quais Ana se voltou tantas vezes em sua escritura. As três coisas se fundem em uma só (uma mistura que se sente no corpo) através de uma espécie de jogo dos significantes onde um implica o outro sucessivamente. Na mesma página 164 do *Reunião*, leem-se duas anotações breves que parecem ir no mesmo sentido: o último verso do poema *Dissolução* é: *E sem alma, corpo, és suave*; Ana puxa uma seta da palavra *alma* e outra de *corpo*, na primeira ela escreve “*poesia*” ou *palavra* e na segunda, *poema* ou *silêncio*, o que infere que, na ênfase dada àquelas

---

<sup>61</sup> Vacilo da vocação. CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. Ática: São Paulo, 1999. p. 58.

<sup>62</sup> A expressão também aparece no poema *Fogo do Final*, na página 81 do *A teus pés*.

<sup>63</sup> O grifo é meu, para destacar o verso do qual, supostamente, saiu o título do livro *A teus pés*, o poema em questão continua sendo o *Aliança* e encontra-se, como já se disse e da mesma forma que todos os outros poemas de Drummond aqui discutidos, anexado ao cd no final deste trabalho.

três expressões, ainda se inferem as outras quatro e que o corpo, quando esvaziado de “*poesia*” ou *palavra* é que fica suave, o peso se atribui, aparentemente, àquilo que é não é concreto, que está em estado bruto esperando aberto em potência.

A segunda e terceira estrofes, então de *Remissão*, são unidas por uma chave que Ana parece ter desenhado em função do seguinte comentário: “*a vida e seus pesares*” *vão secando, desaparecendo no poema e nada resta de “sentimentos” ou “acontecimentos” que motivaram (forçaram) o ato de escrever*, esta marcação de Ana se remete ao fato de que, no poema, não sobrou nada daquilo que se escreveu ou do que se levou a escrever a não ser o próprio contentamento de escrever. A escritura por ela mesma, puro jogo de linguagem, gasto de energia, dispêndio de tempo; já disse Georges Bataille que a arte está incluída naquelas atividades consideradas improdutivas e que sua finalidade não é outra senão ela mesma, a literatura, mas especificamente, provoca “angustia y horror mediante representaciones simbólicas de la pérdida trágica”, mais ainda:

[...] el gasto poético deja de ser simbólico en sus consecuencias: de modo que en alguna medida la función de representación compromete la vida misma de quien las assume. Lo destina a las formas de actividad más decepcionantes, a la miseria, a la desesperación, a la persecución de sombras inconsistentes que no pueden proporcionar nada más que vértigo o rabia<sup>64</sup>.

Portanto angústia, vertigem, raiva são sensações inerentes àqueles que escrevem; com isso se reafirma o comentário de que *alma* é “*poesia*” ou *palavra* e que só sem essa alma é que o corpo é suave. Lacan, em seu ensaio “A instância da Letra no inconsciente, ou a razão desde Freud<sup>65</sup>” indica que, no gesto poético, o significante está deslocado de seu significado e o que se faz é deslocar para este lugar o sujeito, quer dizer, o significado é o sujeito na medida em que uma metáfora representaria um sintoma e uma metonímia, um desejo.

O gasto poético, portanto, se refere ao dispêndio de tempo e energia, mas também de pulsão por realização de desejo, como já disse (e

---

<sup>64</sup> BATAILLE, Georges. La noción de gasto. In.: Filosofia e historia. Córdoba: A. Hidalgo, 2003. p.117

<sup>65</sup> LACAN, Jacques. Escritos. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 223.

como se voltará a dizer). Ana Cristina ainda escreveu neste poema que:

o tempo (forma, interpretação) – desaparecem as formas nítidas do tempo/as manifestações do tempo no poema. tema do desaparecimento/embalsamento do tempo

O poema é o próprio sem-tempo (ou melhor, o próprio seu-tempo), se este tempo referido vai sumindo; a mesma coisa acontece ao poema ao tematizar-se, digo isso partindo do título do poema que parece *remeter* a outra temporalidade em que tudo se desmancha, inclusive (sobretudo) a poesia, e quando Drummond diz *tua memória, pasto de poesia / tua poesia, pasto dos vulgares*, ele acaba por colocar numa equação de equivalência os três significantes, ou seja, sem memória (passado), não há possibilidade poética, daí que, se o tempo desaparece, com a poesia acontece o mesmo.

\*

Drummond escreve nas quatro breves estrofes de *Memória* aquilo que parece ser além de uma lembrança, uma saudade resistente: [...] *Mas as coisas findas, / muito mais que lindas, / essas ficarão*. Uma coisa que não responde ao *apelo do Não* e fica como parte constitutiva do sujeito do poema. Um passado mais do que presente.

Ana Cristina Cesar leu um para além da experiência da memória e problematizou a questão da própria poesia e, claro, do ser:

problema do ser/não-ser: qual o estatuto do ser? O ser no poema é um não-ser (a escritura não é uma ontologia), o ser perde-se no poema mas ao mesmo tempo é no poema que se constrói o ser – dúvida drummondiana: o ser se perde no poema (nele morre) ou nele se constrói (nele vive)?

Ana concebe (ou, mais do que isso: responde a *dúvida drummondiana*), então, que o ser vive e morre no poema; enquanto o poema está se fazendo, o ser está sendo, quando o poema acaba, acaba junto o ser. É de novo a questão do corpo e da poesia se confundindo nas suas materialidades, embora a escritura não seja uma ontologia, não fale do ser e das suas propriedades transcendentais. Ou sim? Porque se o poema fala de si e o próprio fazer poético e se as duas coisas são uma só...

O ser, ainda, é um ser-com, singular plural de Jean-Luc Nancy que



concebe o sujeito como um *eu* e um *outro* ao mesmo tempo (ao mesmo tempo tanto quanto viver e morrer no poema). Há que se conceber sempre a duplicidade da possibilidade, porque só com isso se pode verificar em que sentido Ana Cristina é singular-plural. Para melhor fundamentar o argumento, pode-se usar aqui daquilo que seria um “elogio da contaminação” de Michel Leiris:

Nenhum prazer estético será então possível sem que haja violação, transgressão, excesso, pecado em relação a uma ordem ideal que faz as vezes de regra; não obstante, uma licença absoluta, como uma ordem absoluta, não teria como ser mais que uma abstração insípida e desprovida de sentido.<sup>66</sup>

[...] veremos que mesmo essa figura da tangência [casamento da regra e da exceção] não é senão um limite ideal, praticamente jamais atingido, e que toda emoção estética – ou aproximação à beleza – enxerta-se em última instância nessa lacuna que representa o elemento sinistro em sua forma máxima: incompletude obrigatória, abismo que buscamos inutilmente transpor, brecha aberta à nossa perdição.<sup>67</sup>

A “desobediência” de Ana Cristina que a fez “roubar” tanto de Drummond (para falar só nele) é uma parte disso que nela é o *plural* (falando do que concerne ao poético, evidentemente).

Com Lacan, temos que o desejo é um abismo, pois está projetado no desejo de um outro e é o lugar do significante, da deriva do significante, de um rombo aberto na linguagem que impõe a toda história um caráter de encenação. O abismo do desejo do outro é posto no âmbito das imagens (do sensível), se poderia dizer, em uma relação espe(ta)cularizada em que todos aparecem “no palco do mundo”<sup>68</sup> para se aventurarem, mas se apresentam mascarados (voltando à discussão sobre a imagem, com Coccia, pode-se lembrar que imagens são não apenas transmissíveis mas também apropriáveis). Este é um lugar retórico que com Ana C. é um caminho por uma memória impressionada, impossível, por isso mascarada (um simulacro), cujas reverberações ocultam um sujeito que insiste em se

---

<sup>66</sup> LEIRIS, Michel. Espelho da tauromaquia. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.39

<sup>67</sup> LEIRIS, Michel. Espelho da tauromaquia. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.29

<sup>68</sup> LACAN, Jacques. O Seminário: livro 10 – a angústia. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 43

transfigurar e latejar no texto, como em *Pour mémoire*:

Não me toques  
nesta lembrança.  
Não perguntes a respeito  
que viro mãe-leoa  
ou pedra-lage lívida  
ereta  
na grama  
muito bem feita.  
Estas são as faces da minha fúria.  
Sob a janela molhada  
passam guarda-chuvas  
na horizontal,  
como em Cherbourg,  
mas não era este  
o nome.  
Saudade em pedaços,  
estação de vidro.  
Água.  
As cartas  
não mentem  
jamais:  
virá ver-te outra vez  
um homem de outro continente.  
Não me toques,  
foi minha cortante resposta  
sem palavras  
que se digam  
dentro do ouvido  
num murmúrio.  
E mais não quer saber  
a outra, que sou eu,  
do espelho em frente.  
Ela instrui:  
deixa a saudade em repouso  
(em estação de águas)  
tomando conta  
desse objeto claro  
e sem nome<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999. p. 89

O poema é um caminho pela memória, mas também por certa “sacralização” do destino. Ler *Pour mémoire* faz ouvir a variação *pour ma moire*, que traz à cena as moiras, deusas do destino controladoras dos homens que eram, por sua vez, considerados “fora de si”, loucos. Esse destino sagrado, pleno de “não me toques” e de esquivas que no poema é memória (passado) e é presente. A imagem do sujeito poético no espelho *sou eu* e é *a outra*, ao mesmo tempo, singular-plural.

\*

Este próximo talvez seja o comentário mais evidente a se fazer, o título do poema é *Ser*, Ana C. desenha uma barra (/) e opõe com *não ser*; Drummond fala de um filho não feito e de tudo que ele não é, ao que Ana comenta: *filho/pai – poeta-pai, poema-filho. O poema faz-se por si mesmo (é filho sem pai)*. Para além de toda a discussão lacaniana sobre a instituição pai, cabe destacar que, se o poema é filho e está inscrito na página 168 e se chama *Ser*, significa que ele é. E não é, também. Explico melhor evocando as duas próximas anotações de Ana que se referem a este e também ao poema seguinte *Contemplação no banco*, diz ela: *flor = poema = escultura de ar, abstrata. filho = poema = objeto de ar e escultura de ar: paradoxo da escritura: escultura pressupõe escultor, ar dissolve a escultura e o escultor*; todas as marcações fazem um jogo de palavras em que uma implica a outra e em que todas vão se resignificando. O paradoxo está estabelecido pela *escultura de ar*, uma impossibilidade física, mas se estende para o poema que é e não é. Disse Lacan em seu texto sobre “A instância da Letra no inconsciente” que o sujeito é justamente onde não pensa (contrariando o *cogito* cartesiano) já que se é onde é também o inconsciente, ele é onde ele não tem acesso (a princípio não tem, para tanto há o sonho e a psicanálise). Se poema e filho e flor são a mesma coisa, todas as coisas são por não ser serem. Existem em sua ausência. O objeto de desejo não é, então, a mesma coisa?

Tudo vira pulsão, tentativa de preencher o vazio, de alcançar o desejo, o poema é só potência e jogo e gasto de energia/de tempo:

Acabo de fazer uma grande descoberta. Se olho fixamente para um objeto qualquer durante algum tempo, esse objeto não se move. Pelo contrário fica exatamente na mesma posição que antes. Este fato me levou a algumas considerações extraordinárias. Estou convencida de que se trata de um processo nunca

antes pensado pelo ser humano. Preciso de tempo para desenvolver minhas pesquisas. Talvez ainda haja tempo depois que eu sair deste C.T.I infame onde sou obrigada a viver<sup>70</sup>.

Perde-se tempo da mesma maneira que se precisa de mais para perder. O objeto do poema pode ser lido como o *objeto do poema*, quer dizer, não um artifício qualquer materializado, mas algo com que se precise lidar/tocar para operar poeticamente. O *objeto do desejo* retórico (a metáfora de que dizia Lacan) não se move com um olhar mesmo que longo, por mais que, por vezes, se possa perder o foco.

\*

Além daquela primeira anotação de Ana que se referia ao poema *Remissão* e também ao *Contemplação no banco*, para este último ela também escreveu:

forma que se liga ao mundo natural e (e não ao mundo das palavras). O poeta lamenta que o seu verso seja uma cortina de palavras, seja literário, orbitado, e que não possa transcender o vão desenho e as roucas onomatopeias p/ ligar-se a um “real” sem palavras mas reconhece que o homem que dissolvesse as palavras é uma quimera

Trata-se, novamente, de discutir o fazer poético e o poema em si, de conceber a operação com a linguagem como uma atividade ardilosa e falível, como um empenho de energia que é vão por não acessar o “real” que se pretende. O *mundo natural* e o *mundo das palavras* assim em oposição só faz significar o quanto a linguagem não atinge, não chega lá, diz o nome da coisa, mas não a coisa ela mesma; as palavras só distanciariam mais o “tocar”, não seriam mais do que uma imagem da ausência, nomear uma coisa é logo perdê-la (por isso é que o real “não tem nome”). Mas não há nenhuma pretensão de significação e compreensão das coisas, o poema é pra ser aberto em potencialidades e desdobramentos, como já disse Mario Perniola:

A escritura literária não é de forma alguma expressão do eu, mas sim de uma perda da individualidade, cancelamento do sujeito, entrada num espaço

---

<sup>70</sup> CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e Dispersos*. São Paulo: Ática, 1998. p. 203

enigmático. Disso deriva a sua afinidade com a morte, que é exatamente a estranheza radical, a suspensão toda de equivalência, a maior inconveniência. O enigma da palavra literária consiste no fato de que nela estão presentes dois movimentos opostos: o primeiro vai em direção à dissimulação e ao trânsito, o segundo em direção à autorreferência, ao se colocar como coisa neutra e irreduzível. [...] não apenas a escritura mas também a leitura é o lugar de um enigma<sup>71</sup>.

Ler com a chave do enigma, para Perniola, implica conceber uma coisa para além do segredo, quer dizer, para além de uma concepção oculta e mascarada que pretenda uma resposta, implica ainda inferir a virtualidade das escrituras, as *dobras* de significação, a escritura como um “pleroma” em que tudo está à disposição, em que o esforço é o de despertar possibilidades e dar outras perspectivas que não queiram partir de um discurso institucionalizado que leve em conta aquilo que o “autor quis dizer” como se ele fosse o detentor de alguma “verdade”.

Autorreferência é uma questão frequente na escritura e na leitura de Ana C., ela parece sempre identificar e destacar quando Drummond faz alusão a si ou ao seu poema/fazer poético. Esta afirmação não é pouco relevante: Ana foi (e é) comumente lida como aquela que escreve “confissões”, “intimidades”, que “fala se si”; mas autorreferência não quer dizer verdade (literatura não é documento), e os procedimentos de leitura dela identificados até aqui fazem crer que ela se utilizou dos mesmos preceitos da/na sua escritura: a auto e as outras tantas referências, infundáveis e, portanto, impossíveis, tal como se pode perceber em *Soneto*:

Pergunto aqui se sou louca  
Quem saberá me dizer  
Pergunto mais, se sou sã  
E ainda mais, se sou eu

Que uso o viés pra amar  
E finjo fingir que finjo  
Adorar o fingimento  
Fingindo que sou fingida

Pergunto aqui meus senhores

---

<sup>71</sup> PERNIOLA, Mario. Enigmas. Chapecó: Argos, 2009. p.113

Quem é a loura donzela  
Que se chama Ana Cristina

E que se diz ser alguém  
É um fenômeno mor  
Ou é um lapso sutil?<sup>72</sup>

Tanto fingimento que se dobra, que vira do avesso, que a impressão é estar tendo acesso a um buraco por onde se pode ver o que não é simulacro, tanto fingimento que uma hora o olho se engana e lê “ferimento”, tanto fingimento que quando se percebe, o que se tem é justamente o que Ana anotou nas bordas ainda do *Contemplação no banco* como a *perversidade do poema* que não se entrega nunca neste enigma sem fim.

\*

Fico sempre falando que Ana comenta em Drummond aqueles indicativos que ela lê como referentes ao fazer poético e ao poema em si, mas as anotações dela, por vezes, se direcionam para outras dimensões. Aqueles que apontam mais para as propriedades sintáticas ou os que são quase verbetes de dicionário explicando um ou outro termo estão sendo menos considerados até aqui neste trabalho, mas existem algumas marcas que podem ser lidas quase independentemente do poema de origem (se é que se pode falar em origem, mas indicando aqui que os comentários todos partem de um Drummond), quase, enfim, como que um “poema de chegada”. Exemplo disso é aquilo que se discutiu mais acima quando no debate de *Como um presente*, é também o que se pode perceber na margem inferior da página 174 do *Reunião* logo após o poema *Amar* que trago aqui com um breve comentário só para melhor desenhar o que venho de dizer:

A falta que ama  
Amar a falta  
Amar é falta  
Amar a ausência = vaso sem flor, chão vazio

O mais sintomático desta observação parece ser o último “verso”, *o vaso sem flor* e o *chão vazio* são duas imagens de ausência de uma presença anterior (ou de uma presença dedutível) que indicam uma

---

<sup>72</sup> CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e Dispersos*. São Paulo: Ática, 1998. p.38

incompletude, uma impressão deixada (neste sentido, o *retrato* como presença de uma ausência também pode ser concebido aqui). Há um discernimento claro em relação à impossibilidade de completude, aliás, já que é a *falta que ama*. O jogo de palavras faz pensar que falta e amor quase se equivalem e que um é, pelo menos, inseparável do outro, há que se amar também o que não há para que se possa amar “inteiramente”; amar a ausência significa conceber um sujeito em estado constante de metamorfose, nunca acabado ou total, mas em incessante busca, em transformação. O objeto (o amor, a falta) é indomesticável e insubstituível. A metamorfose é condição do sujeito (do poema) em movimento, nunca para de se resignificar em afinidades e potencialidades. É a iminência da realização do desejo sempre insatisfeito e projetado no desejo de um *eu* que é Outro, esta tentativa inacabável de gozar o desejo é que está por trás das mutações.

O poema de Drummond quer amar tudo (*o que o mar traz à praia, as palmas do deserto, o inóspito, o áspero, o beijo tácito, a sede infinita...*) e de todas as maneiras (*amar e malamar, até de olhos vidrados, solenemente...*), de onde o que mais chama atenção é que o “poeminha” de Ana disse só daquilo que não há, e de como se deve amar o amor com toda ausência também. Talvez, inclusive, seja exatamente pela falta que se pode amar; não existe nenhum impulso de preservação ou de continuidade se não por uma ausência ainda não superada. Lacan já disse que amar é exatamente este dar o que não se tem, dar a falta.

Para fortalecer e encerrar (aqui, agora) a aproximação entre o amor e a poesia como estas duas latências, cito Julia Kristeva:

Vertigem de identidade, vertigem das palavras: o amor é, no plano do indivíduo, essa revolução súbita, esse cataclismo irremediável, de que só é possível falar em posterioridade. No momento mesmo, não se fala *de*. Tem-se simplesmente a impressão de que se fala, enfim, pela primeira vez, de verdade. Mas seria realmente para dizer alguma coisa? Não necessariamente. Se não, o que precisamente? Mesmo a carta de amor, essa tentativa inocentemente perversa de acalmar ou de relançar o jogo, está por demais imersa no fogo imediato para falar de outra coisa que não “eu” e “você”, ou de um “nós” saído da alquimia das identificações, mas não daquilo que está realmente em jogo *entre* um e outro. Um passo a mais nesse estado de crise, de desmoronamento, de loucura, pode derrubar todas as defesas da razão,

assim como pode, feito a dinâmica do organismo vivo em pleno crescimento, transformar um erro em renovação, remodelar, refazer, ressuscitar um corpo, uma mentalidade, uma vida. Até duas<sup>73</sup>.

\*

Um dos poemas de Drummond que mais mereceram discussão<sup>74</sup> certamente foi *A máquina do mundo*, e Ana C. não poderia ter passado por ele sem se reter na leitura das páginas 138 e 139 do *Reunião*. Um dos mais extensos comentários ao poema, encontrado desde a estrofe 64 e se estendendo até o final da página, é o seguinte:

O poeta perde o desejo de ter acesso ao Real, de ver a “escuridão” (condição do poeta: v. dissolução) tornar-se “clareza” (falsa condição do poema). A clareza são “defuntos, crenças”, O poeta aceita uma “ordem outra”, agora ele mesmo “neutra face” no/do poema. Face neutra pro poema: o sujeito não é colorido no poema com sua individualidade, mas nele se neutraliza. Face neutra do poema: o sujeito não é aqui o porta-voz inflamado de desejo de transformar a intransitividade do poema, mas, sem desejo (?), aceita a palavra poética na sua paradoxal verdade.

Talvez o que primeiro salte aos olhos neste extrato seja a recorrência da palavra *Real* escrita com a inicial maiúscula. Não se pode encarar o fato como uma distração ou um acaso, o Real é aqui lido como aquele designado por Lacan como aquilo que não cessa de não vir - de não ser, de não se escrever, de não se inscrever, de não se dizer... -, é movimento, metamorfose (de novo, ainda) e equivale, no comentário de Ana Cristina, à escuridão (ausência de lume?). O poeta nega o contato com aquilo que há muito procura (o objeto de desejo está sempre se

---

<sup>73</sup> KRISTEVA, Julia. Histórias de amor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. P. 24.

<sup>74</sup> Muitos debates e teses se ergueram em torno do problema da *máquina*, Dante (falando de outra máquina que não a drummondiana) e Haroldo de Campos são exemplos. Pode-se, ainda, pensar numa máquina mais moderna com o *Aleph*, de Jorge Luís Borges. Também é preciso falar que no canto nono d’*Os Lusíadas*, Camões coloca o estado de nudez e desejo como aquilo que precede a máquina, numa imagem do renascimento que sai do corpo metódico da primeira pintura para um *avant la lettre* quase surrealista (forçando, talvez, um pouco); Ana Cristina escreveu, além dos fatos comentários no entorno do poema de Drummond sobre a questão da máquina as *Notas sobre a decomposição n’Os Lusíadas*, que pode ser consultado no seu livro *Crítica e Tradução*.



metamorfoseando), se depara com a chance de ver por trás da máscara, por dentro da máquina, e desiste; no momento em ele perde o desejo de ter acesso ao Real, ele perde o desejo também de ter acesso a uma potencial verdade (todavia, saberá o poeta o que deseja?). Por baixo da maquiagem (por trás da máscara) não há mais fingimento, dissimulação, há sim uma perda de sentido com aquilo que seria, finalmente, o verdadeiro: um furo ou um abismo. O Real é justamente o não haver nada por trás da máscara. Daí se troca o acesso ao Real pela palavra poética na sua *paradoxal verdade*, que é paradoxal justamente porque procura o que nega, que quer ser o que não quer ver, que pretere o que busca *pela* busca e que infere que, talvez, o sentido final do fazer poético seja mesmo esse: a poesia como movimento, sempre fora do lugar, indo em direção, tendo que o percurso é mais importante do que a chegada, o *como* ao invés do *o que*, querendo potencializar o falso e não decifrar o verdadeiro, fazer sentido onde não há nada escrito, ler os rastros da borracha.

Ana Cristina Cesar leu no poema de Drummond o que escreveu no seu *Fagulha*:

Abri curiosa  
o céu.  
Assim, afastando de leve as cortinas.  
Eu queria rir, chorar,  
ou pelo menos sorrir  
com a mesma leveza com que  
os ares me beijavam.

Eu queria entrar,  
coração ante coração,  
inteiriça,  
ou pelo menos mover-me um pouco,  
com aquela parcimônia que caracterizava  
as agitações me chamando.

Eu queria até mesmo  
saber ver,  
e num movimento redondo  
como as ondas  
que me circundavam, invisíveis,  
abraçar com as retinas  
cada pedacinho de matéria viva.

Eu queria

(só)  
perceber o invislumbrável  
no levíssimo que sobrevoava.

Eu queria  
apanhar uma braçada  
do infinito em luz que a mim se misturava.

Eu queria  
captar o impercebido  
nos momentos mínimos do espaço  
nu e cheio.

Eu queria  
ao menos manter descerradas as cortinas  
na impossibilidade de tangê-las

Eu não sabia  
que virar pelo avesso  
era uma experiência mortal<sup>75</sup>

A repetição da estrutura *Eu queria* acaba por fazer a expressão perder seu sentido primeiro, fica no passado, não é mais um querer presente. A repetição implica, ainda, uma abordagem da vida a partir da morte: no final do poema, quando o ouvido acostuma à escuta e o olhar à leitura, Ana C. quebra o ritmo do querer não sabendo, causando, assim, um estranhamento na falha proposital, uma morte que não parava nunca de não vir. Todo esse querer que o poema reivindicou é o mesmo que foi ofertado pela máquina aberta com a qual Drummond se deparou: as duas produzindo clarões (suportáveis), as duas convidando os espectadores Ana Cristina e Carlos Drummond a uma espécie de convívio que implicaria uma explicação, as duas prometendo revelar verdades insuspeitadas (*o impercebido*). Ana C. abriu o céu atrás da máquina e, de encontro, se contaminou: os ares lhe beijavam, as agitações chamavam, as ondas circundavam, o infinito se lhe misturava. Ela queria, por fim e *ao menos*, *manter descerradas as cortinas na impossibilidade de tangê-las*. Ela mesma abriu essas cortinas, de curiosa com a decifração do enigma que depois não pôde (não quis, negou) suportar: tocar o Real é tocar o irrepresentável e ninguém sobrevive a este horror. O por-trás, ou o avesso da máscara de Ana Cristina Cesar, quando desvendado tornou-se uma experiência mortal

---

<sup>75</sup> CESAR, Ana Cristina. Inéditos e Dispersos. São Paulo: Ática, 1998. p. 40

porque desvendar o impossível é encarar a morte. A morte para a poesia e para o fazer poético, a verdade revelada é o fim da poesia. O rosto sem maquiagem, o Real, são insuportáveis, não devem ser revelados, são o contra-movimento e a metamorfose do sujeito, do objeto, do desejo e do fazer poético.

A poesia é, ainda, corpo, de um encontro com o Real não se sai impune. Este corpo é o sintoma do contato com o estranho (estrangeiro), intruso, o sintoma é a manifestação do acontecimento no corpo e é no sintoma que a poesia fala. O *eu* é um outro que é forçosamente um estranho. Essa máquina atraída e impulsionada pelo querer, pelo desejo, no fim das contas tem o núcleo vazio, no fim do poema, na recusa do contato com clarão que se oferece são as (pré)potências do caminho percorrido, as pedras. É nesta potencialização da verdade que se faz a poesia, que se instaura o corpo.

Ana Cristina *queria até mesmo saber ver*, porque ninguém sabe ver através ou apesar de tanta claridade, de tanto Real. É *saber ver* que não tem relação com uma pedagogia do olhar, com uma educação dos cinco sentidos, até porque quer *abraçar com as retinas*, que é muito mais do que direcionar a vista. O *saber ver* é justamente o suportar, sobreviver ao *virar do avesso*. E, se o querer-saber-ver é *como as ondas (invisíveis)*, não se pode deixar de pensar que, com Mallarmé<sup>76</sup>, não havia *nada, esta espuma, virgem verso*<sup>77</sup>, e tudo vazio de novo – como um retorno, uma insistência: repetição.

Os desdobramentos da poesia de Carlos Drummond de Andrade repercutem na de Ana Cristina Cesar em *fagulhas*, em faíscas, centelhas (de novo a luz, o lume da pedra) de inquietação (angústia) poética sentida no corpo, o *mudo convite*<sup>78</sup> da folha em branco para a pessoa irrequieta, trabalhadeira, que em tudo se intromete<sup>79</sup> (e esta é outra definição, de

---

<sup>76</sup> O poema ao qual me refiro chama-se *Brinde* e está inscrito no livro CAMPOS, Augusto de. Mallarmé/ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.32

<sup>77</sup> Exatamente deste verso, Ana Cristina Cesar tira o título para aquele poema citado anteriormente quando da análise dos comentários feitos por ela nos *Novos Poemas*.

<sup>78</sup> Refiro-me ao poema de Ana Cristina sem título: Tenho uma folha branca/ e limpa à minha espera:/ mudo convite/ tenho uma cama branca/ e limpa à minha espera:/ mudo convite/ tenho uma vida branca/ e limpa à minha espera:. CESAR, Ana Cristina. Inéditos e Dispersos. São Paulo: Ática, 1998. p. 48.

<sup>79</sup> Jean-Luc Nancy discute *El intruso* também como uma incisão sobre o corpo e uma e uma experiência próxima à morte quando o sujeito é submetido a um transplante de coração. O intruso pode, ainda, ser o estrangeiro que, para além de ser o persongem-título do livro de Camus, é aquele que faz a família burguesa toda delirar no Teorema, filme de 1968 de Pasolini

acordo com a versão digital do dicionário Aurélio, para o vocábulo *fagulha*); pressupõe uma infinita continuidade (a máquina do esvaziamento, da morte: repetição), um eterno vir-a-ser de uma literatura lida de fora da máquina, não mais de dentro dela.

Tendo feito esta discussão, volto à anotação, já citada, na qual Ana Cristina comenta que em *A máquina do Mundo* o poeta acaba por aceitar uma “*ordem outra*” na qual se assume uma *face neutra do poema*, com Barthes, poderia se dizer igualmente que:

A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o sujeito, o branco-e-preto em que vem perder toda identidade, a começar do corpo que escreve<sup>80</sup>.

Daí, também, o sujeito não estar *colorido no poema com sua individualidade*. Para tanto, o poeta tem que se debruçar e encarar a tarefa<sup>81</sup> do fazer poético como trabalhosa, árdua. Cai a noção de que o poeta é aquele predestinado a expressar os sentimentos mais íntimos, a transcrever como se fora um pequeno deus ou um Adão dotado do poder/potência de dar nome às coisas, não há mais a genialidade atribuída a uma vocação: o trabalho operado com a linguagem exige o exercício fadigoso da construção da escritura. *Exaurir-se da escritura, esvaziar-se para inscrever-se*. Sai de cena a figura do autor como aquele que nasce portador da verdade (uma vez que só é possível dizer meia-verdade<sup>82</sup>); o autor, aliás, está morto, já não importa que cara ele tem (se é que tem uma), e a verdade não existe, o que importa é a escritura. O corpo é (de novo) poesia, para falar com Ana Cristina:

---

e mais ainda é o *j'est un autre* de Rimbaud, em que o eu é e não fala de si mesmo, fala de uma ficção que faz de si, não atinge o “seu si”.

<sup>80</sup> BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.57

<sup>81</sup> Há uma grande discussão que vem sendo feita em relação à “tarefa” do poeta. Com o Edgar Allan Poe da *Filosofia da Composição* tem-se a vertente mais cerebral do pensamento que se opõe ao de Octavio Paz que defende uma espécie de casamento entre a razão e a inspiração. No caso brasileiro, temos em João Cabral de Melo Neto (em *Poesia e composição* e *João Miró*, por exemplo) um extenso debate acerca da técnica. Ana Cristina Cesar leu Cabral e são frequentes as menções que ela faz ao poeta.

<sup>82</sup> “O que é a verdade como um saber? Seria o caso de dizê-lo - Como saber sem saber? É um enigma. Esta é a resposta – é um enigma -, entre outros exemplos. E vou dar-lhes um segundo. [...] Creio que vocês veem o que aqui quer dizer a função do enigma – é um semi-dizer, como a Quimera faz aparecer um meio-corpo, pronto a desaparecer completamente quando se deu a solução. Um saber como verdade – isto define o que deve ser a estrutura do que se chama uma interpretação” (Lacan, 1992, p.34).

olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas<sup>83</sup>

No poema sem título de Ana C. lê-se justamente esse anular-se do poeta em nome de uma neutralidade, o corpo funde-se com a poesia e novamente notamos que o que fala é o sintoma, é a materialidade do poema (para além deste autor impossível o que resta é apenas o *scriptor* barthesiano). Esta materialidade não está ligada a um objeto, e aí se encontra aquilo que Ana Cristina anotou ao lado do poema de Drummond como a *intransitividade do poema*. Considerar um poema intransitivo é exatamente desconsiderar que ele esteja ligado a um objeto, o poema é gozo em linguagem (linguagem não é referência do objeto, é equívoco e o gozo é expansão do ser), é corpo, o poema intransitivo é escrito com a *dobra*, que, com Deleuze é irrepresentável, muda de direção a todo instante (da mesma forma com o Real, com o desejo...), há uma infinidade de dobras como num longo fio de lembranças puras ou sensações; diz Deleuze que “a *dobra* é formada de virtualidades, não atuais, entretanto bem reais”<sup>84</sup>. Quando Ana Cristina escreve o sujeito “*sem desejo (?)*” ela está apontando para esta escritura que considera a *dobra*; não há intenções de tornar a poesia funcional, de fazer a “transcrição” exaltada do sentimento ou qualquer coisa que o valha. O método, o procedimento, a operação, a linguagem em gozo, a máscara, a maquiagem, o estrangeiro... isso tudo que é o Real e que não cessa de não se escrever e de não chegar é o que importa na escritura; para falar mais uma vez com Barthes:

Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> CESAR, Ana Cristina. A teus pés. São Paulo: Ática, 1999. p. 89.

<sup>84</sup> VILLANI, Arnaud. Mallarmé selon le pli deleuzien. In: Tombeau de Gilles Deleuze. Tulle: Éditions Mille Sources, 2000 p. 162, 163.

<sup>85</sup> BARTHES, Roland. O Rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 58

Escritura que com Drummond é o engano da representação, como abre o poema *Cantiga de enganar: o mundo não vale o mundo, /meu bem*, para valer apenas, ao fim, a face torturada tanto como a face serena, num mundo que não tem sentido, num sem tempo, mas também nesta insistência do poema que é dada na própria deriva, neste abandono dos acordados. Mas se há a possibilidade de um encontro, como acontece no poema que carrega este título, há uma permanência (no sonho):

Está morto, que importa? In da madrugada  
e seu rosto, nem triste nem risonho,  
é o rosto, antigo, o mesmo. E não enxuga  
suor algum, na calma de meu sonho<sup>86</sup>.

Porém, estas passagens, com Ana Cristina Cesar, são cruzamentos com um aspecto de tempo: *Lá onde cruzo com a modernidade, e meu pensamento passa como um raio, a pedra no caminho é o time que você tira de campo*. Assim, para além do sonho de Drummond, sonho que é como um jogo de bonecas russas, *Sonho de um sonho*:

Sonhei que estava sonhando  
e que no meu sonho havia um  
um outro sonho esculpido.  
Os três sonhos superpostos  
dir-se-iam apenas elos  
de uma infundável cadeia  
de mitos organizados  
em derredor de um pobre eu.  
Eu que, mal de mim!, sonhava<sup>87</sup>.

Sonho que quebra a máquinas dos sentidos, mas que em Ana Cristina Cesar esta sensação se descobre como peso do corpo: *Agora, imediatamente, é aqui que começa o primeiro sinal do peso do corpo que sobe. Aqui troco de mão e começo a ordenar o caos*<sup>88</sup>. Trocando assim as mãos, ou pedras, na *face fraca do poema* ou ainda na *metade da página partida*, o meio do caminho se configura como *flor apagada no sonho*,

---

<sup>86</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Obras Completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p.291

<sup>87</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Obras Completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. P. 256

<sup>88</sup> CESAR, Ana Cristina. Inéditos e Dispersos. São Paulo: Ática, 1998. p.195

sonho no qual o eu ainda pensa, mas pensa naquilo que resta como escritura *na dor visível do poema*, mas que cinde esta “razão”; não seria assim o caso de perguntar se todo poema não seria dotado das sempre últimas palavras do poeta?), que pede *a luz prévia/ dividida*, mas diante da qual (experiência limite?) há a iminência do silêncio:

Mas calo a superfície negra  
pânico iminente do nada<sup>89</sup>.

Impossível não compreender este nada em jogo como a estruturação própria do enigma: um *Claro Enigma*, diria Drummond, que abre na escuridão ou nas luzes, suas constelações; as nuances desta experiência assim se definem com referência ao espaço limite do poema: a página. A pedra assim que se impõe sempre como meio do caminho oscila e é (na origem) o lápis do poeta. Com Ana Cristina Cesar é só o enigma, que como jogo, convida e se dá a conhecer.

## Fazendeiro do Ar

À página 204 do *Reunião* tem-se o poema *Conclusão*; Ana C. une todas as estrofes de Drummond por uma chave e sublinha algumas palavras. Já na primeira estrofe (*Os impactos de amor não são poesia*), ela comenta que *no verso o real se esco*a, o que vem a ter relação com a palavra sublinhada na quarta estrofe: *vazam*. Essa coisa líquida que escorre, que se tenta pegar, mas que escapa, que não se deixa reter, é o real e é a poesia. As impossibilidades de apreensão das duas abstrações é o que configura o eterno vir-a-ser de que tanto se falou até aqui. O que se pode afirmar com alguma clareza é que as anotações de Ana com a leitura de Drummond tendem a se firmar neste sentido revelador de um olhar que se deteve na imagem sensibilizadora (o sensível de Emanuele Coccia novamente) depois convertida em fazer poético. Quer dizer, Ana C. em muito parece ter aproveitado a experiência da leitura e de escritura, quase indissociando uma coisa da outra, num evidente exercício de criação interminável.

Quando Drummond escreve que poesia é *coxa, fúria, cabala*, ela aponta *cabala: interpretação alegórica e mística, ciência oculta, conluio, tramoia*, em uma definição provavelmente tirada de algum dicionário e que

---

<sup>89</sup> CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1998. p. 88

faz pensar uma linguagem específica que se entrega só para aqueles que a sabem ler; a impressão que se tem é que poesia fica sendo uma coisa para alguns, que é preciso que se tenha algum tipo de dotação especial para que o acesso se dê, que há um pressuposto inferido, uma capacidade estranha (estrangeira, outra), adquirida através do que, então?

Não pretendo defender aqui que a poesia seja dada a poucos ou que ela só se preste para os que possuam certa “educação”; o que se visa fundamentar, é que a poesia não se dá a ninguém, que ela é só movimento em metamorfose, inapreensível, portanto, assim como o Real, só escoram e vazam das mãos num nunca deixar de não se capturar. Tanto é assim que Ana Cristina e Carlos Drummond de Andrade parecem estar sempre tentando definir o que é, afinal, poesia. Esse sobre-escrever sem fim é o que acaba por ser a maior das definições: o impossível de se definir. E não que seja necessário o entendimento disso que se chama poesia, a existência eterna da poesia mora justamente nesta não-definição-apreensão-compreensão.

Ana escreve ainda às bordas deste *Conclusão* (conclusão de que, afinal?) que *alegria = nudez*, o que faz pensar que só no despir se é alegre, alegria pressupõe aqui um desapego material, uma completude, talvez, no se assumir como se é, sem fantasias (simulacros), coberturas, disfarces, máscaras e afins. Alegria é ainda e então, impossível, porque por trás destes tantos apetrechos, desta maquiagem toda, não há um rosto que se revele, há um choque com o vazio, com o nada; a caída de uma máscara só faz levantar outra máscara por detrás. Daí que ou uma ou outra coisa não existe: a alegria ou a nudez. E, indissociáveis, são o par inexistente de uma intenção de se ter inteiro que não é senão um impossível maior. A poesia e o sujeito não são uma coisa só alegre-nua, são uma massa informe mole (que escoam) misturada com tudo quanto há de horror e vestimenta, corpo e escritura.

## I

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

## II

Enquanto leio meus textos se fazem  
descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas  
letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados



no meu seio<sup>90</sup>.

Este *Conclusão* é ainda um dos 4 poemas de todo o *Reunião* que mereceu um comentário à parte, destacado do livro, em uma folha avulsa. Escreveu Ana:

### NÃO POESIA – POESIA

o poema sabe o que não é poesia  
não sabe o que o poema diz, instalando o  
modo interrogativo fundamental

deseja o silêncio, a não-palavra = alegria  
ou  
“um verso maior que os literários”  
(p.171)

“obsessão por aquilo que está para lá das palavras, e  
que as palavras designam sem atingirem

Nudez p. 219

O poema saber o que *não* é poesia significa que poema é o que resta, o que fica de resíduo, uma sobra, um transbordamento, enfim, um excesso, que com Georges Bataille encontra seu referente no erotismo. Quando se instala o *modo interrogativo fundamental*, todas as coisas ficam suspensas, indeterminadas, em forma de potência, abertas às operações (de leitura, já que se pressupõe sempre um atravessamento pela linguagem tanto quando se fala em poesia quanto quando se fala em sujeito) e às apreensões (quando pensadas as imagens sensíveis de Coccia). O não-afirmativo implica esta multiplicidade de possibilidades, implica conceber a bipolaridade e a co-existências de “verdades”, implica, por fim, a infinidade de projeções articuladas individualmente por todo leitor-sujeito.

Quando se *deseja o silêncio, a não-palavra*, quer-se justamente aquilo que está além do poema, além das possibilidades representativas do poema, *um verso maior que os literários*, que fale daquele resto e daquela alegria só possíveis com a nudez, com o desmascaramento das palavras. As palavras, portanto, é que impossibilitam o poema? O tirar a roupa pressuporia um se livrar do corpo, também, de se tornar só alma, só essência; o tirar as palavras deixaria o poema nu com seu cerne exposto (a

---

<sup>90</sup> CESAR, Ana C. Inéditos e Dispersos. São Paulo: Ática, 1998. p. 95

*pedra lume?*), com seu núcleo acessível (embora o poeta tenha negado acessar o núcleo daquela máquina do mundo que outrora se abriu), com seu vazio todo ali, com seu Real. A nudez, a retirada de todas as máscaras, seria o silêncio da poesia? Ou é só o corpo nu que consegue atingir essa verdade (essa alegria)? Em última instância: é possível ficar nu? Mais ainda: quando Drummond se refere a um corpo sem ossos, estaria ele dizendo que a nudez é um estágio de loucura e delírio?

A *alegria* que se tem na *não-palavra* que é, por sua vez, a *nudez*, é mais um dos sintomas que justificam a poesia de Ana Cristina como aquela inscrita no corpo. Este duplo fica ainda mais evidente quando da leitura do poema dela citado anteriormente no qual o jogo com as palavras faz justamente a confusão das duas coisas, fundindo-as em uma única coisa corpo-escritura (com o hífen, com o hímen, sempre na impossibilidade do toque).

Na referência ao poema da página 219, do livro *A vida Passada a limpo*, Ana C. remete o debate para o fato de que *não se reconhece o vivido no texto, o vivido vira letra* e que, se Drummond diz *jamais ousei cantar algo de vida: / se o canto sai da boca ensimesmada, / é porque a brisa o trouxe, e o leva a brisa, / nem sabe a planta o vento que a visita* é por conta de um *acaso, negação: dúvida qnt. à transmissão do suj. no poema*, ou seja, da mesma forma que há uma impossibilidade de poesia e de palavra escrita há ainda a impossibilidade do sujeito: *o suj. não se reconhece no texto*. Claro, estes comentários só fazem corroborar a hipótese lançada anteriormente de que, apenas na fundição corpo-escritura é que se instaura a possibilidade de dizer “eu”, por mais que este “eu”, cindido sempre, experimente certa *estranheza frente à redução (ou dispersão) do ser na representação*. Nem sujeitos, nem objetos: a poesia é irrepresentável (assim como o são os sujeitos e os objetos). O que resta é fingir a *nudez*, fazer dela mais uma máscara do sem-rostos-sem-fim.

\*

O poema *Elegia*, escrito por Drummond em 1954, parte do livro *Fazendeiro do ar*<sup>91</sup>, foi outro escolhido para grandes considerações de Ana C., na primeira delas, no topo da página, ela escreve:

---

<sup>91</sup> Há outro poema com título *Elegia 1938* publicado em 1930 no primeiro livro de Drummond *Alguma Poesia*.

[...] a poesia é concebida como um exercício do engenho.

Procura brilhar pelos ditos “agudos”, pelos paradoxos, por analogias e pelo inesperado, construídos em parte sobre o artifício que consiste em um sentido duplo de certas palavras (o próprio e o figurado). A esta arte de conceitos agudos se chamou “conceptismo”

A. J. Saraiva<sup>92</sup>.

Conceptismo ou conceitismo, como o próprio significante pode indicar, foi como se chamou a literatura marcada pelo jogo de ideias, frequentemente ligada a figuras de linguagem como o silogismo, a construção poética se valia de uma retórica aprimorada. Talvez não seja exatamente esse o caso do poema de Drummond, o jogo de palavras com que ele opera não necessariamente implicam um recurso específico de trabalho poético. Ainda assim, Ana tem razão quando destaca comentário sobre a tarefa do escritor: o “exercício do engenho” é, de fato, exigente e árduo, implica uma ética de pensar que pressupõe o não-isolamento das coisas, quer dizer, há uma série de variantes a serem levadas em conta em torno de um fato, não é possível isolar nada. Já que existe um contexto maior e mais amplo além das aparências, é preciso fazer uma aproximação de forma a compreender as coisas como parte de um todo inatingível, um corpo multifacetado e irrecuperável em sua totalidade. A essa reunião, e me parece ser este o caso da poesia de Drummond, pode-se atribuir um princípio de afinidades, há uma política de afecção em que tudo ao mesmo tempo afeta e é afetado, uma lógica de fricção em que o contato ou o atrito provocam um sentido maior. Não há fim (nem no que diz respeito a um acabamento, nem a uma finalidade), o poema na página é só abertura, potência de desdobramento infinito, é um (pedra no) meio do caminho que não pressupõe um ponto de chegada e outro de partida, há uma ordem em suspensão, um confronto face ao qual há que se posicionar, encontrar um espaço que divida o sujeito e a pedra, saber identificar a área do corpo e

---

<sup>92</sup> Antônio José Saraiva foi um escritor, ensaísta, crítico e historiador da literatura portuguesa. Ele mesmo se definiu em poema: *Eu sou existencialmente inconformista./ Eu sou, de origem, um camponês./ Eu fui espiritualmente cristão e teoricamente marxista./ Eu estou contra a sociedade, independentemente das teorias./ Eu acredito no espírito, mas não sou capaz de o definir./ Eu estou pronto a emigrar de novo, se necessário. Eu sou Antônio José Saraiva.* In. O País Magazine, 11/02/82. p.13

dos limites do corpo: arealidade, da palavra francesa *aréalité*<sup>93</sup>, a verdade e seu contrário, aquilo que Ana Cristina anotou no comentário como um “sentido duplo”, as duas faces bipolares no mesmo corpo, conceber diante de um sentido presente, um sentido ausente, admitir a pluralidade de sentidos, o corpo e a poesia figuram em livre flutuação para a atribuição de sentidos, constante metamorfose de um vir-a-ser. Daí o “exercício do engenho” ser tão penoso; Ana faz o mesmo enquanto leitora: não deixa a poesia se fechar nela mesma, não para de re-escrever em cima do não-acabamento, relança o trabalho, reinicia o jogo num salto<sup>94</sup>, ou ainda, numa fuga. Digo fuga evocando outra anotação feita por Ana, junto à segunda estrofe do poema (*E me pergunto e me respiro/ na fuga deste dia que era mil/ para mim que esperava/...*), partindo em uma flecha, ela escreve *dia/mil. vai durar mil anos ou extinguir-se [...]?*: a alusão de Drummond ao lento passar de tempo faz pressentir uma certa angústia que só teria solução com um escape. O contraponto que ele constrói num jogo com os significantes *dia* e *mil*, e *esperar* e *fugir*, acaba por aludir ao sentido de fuga também como aquela que denomina o estilo de composição musical no qual se tem um tema de uma melodia principal e outras vozes que, entrelaçadas, o repetem, compondo um tipo de sobreposição de vozes contrapontuada e polifônica<sup>95</sup>. O exercício do engenho configura-se, então e cada vez mais, como a orquestração da polifonia, um sair da zona de conforto inferido pelo pentagrama e quebrá-lo, *dobrá-lo*; ir em busca ou fugir acaba sendo a mesma coisa: o sujeito da *Elegia*, como (quase) bem disse Ana, vai durar mil anos e extinguir-se, a verdade e a anti ou não-verdade, o lugar do corpo e a sua arealidade, de novo; o eterno retorno nietzschiano que volta sempre ele mesmo e diferenciado.

Como exemplo disto que venho tentando dizer, pode-se ler o poema de Ana:

---

<sup>93</sup> Esta discussão está fundamentada no debate de Jean-Luc Nancy discutido em aula com o professor doutor Raul Antelo no segundo semestre do ano de 2010 no curso de Pós-graduação em Literatura da UFSC.

<sup>94</sup> Aqui poderia ainda ser lícito pensar as questões exploradas por Walter Benjamin em seu ensaio sobre a *Tarefa do Tradutor*, em que a importância está na tradutibilidade (neste sufixo -ibilidade, como *possibilidade*) da poesia e não necessariamente na sua tradução. A movimentação da poesia em contato com outra língua implicaria num contato com a língua primeira, mais ainda, a linguagem seria o código através do qual a poesia se cifraria. Com a tradução, no entre-línguas e nas afinidades entre o idioma original e o de recepção, haveria o vazio em forma de potência.

<sup>95</sup> Curioso ainda acrescentar que da Fuga surge, através de Bach, o Cânone, que foi caracterizado especialmente por este atravessamento das vozes repetindo o mesmo tema e se sobrepondo umas às outras.

discurso fluente como ato de amor  
incompatível com a tirania  
do segredo

como visitar o túmulo da pessoa  
amada

a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão  
que não  
pode ser nomeada (como numa carta fluente e  
“objetiva”).

a chave, a origem da literatura  
o “inconfessável” toma forma, deseja tomar forma,  
vira forma

mas acontece que este é também o meu sintoma, “não  
conseguir falar” =  
não ter posição marcada, ideias, opiniões, fala  
desvairada.  
Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha  
conversa, e para não  
ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco  
para mim o  
limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de  
meu (discurso)  
este resíduo.

Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (=  
ritmo)<sup>96</sup>.

O que o corpo pode expressar é o sintoma, mas o que pretende tocar são justamente os “não-ditos”, aquela coisa que não pode ser nomeada... tem aqui um jogo de sedução, um flerte no *limite da paixão*, à *beira...* e não se pode ir num além da barreira porque o além-da-barreira é o Real<sup>97</sup>, é o intocável, o inatingível, a morte. É possível ler ainda no poema de Ana Cristina, e também no de Drummond (talvez não de maneira tão evidente), um meta-poema que é a crítica dele nele mesmo, tanto quanto do fazer literário; a linguagem não para nunca de ativar e de ser ativada neste

---

<sup>96</sup> CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e Dispersos*. São Paulo: Ática, 1998. p.128

<sup>97</sup> Este Real de que se fala é o do discurso lacanianiano configurado como aquele que não cessa de não ser, de não vir, de não se escrever...

salto, neste inapreensível, neste não-dito... Não estou, evidentemente, querendo dizer que não seja válida a investida, muito pelo contrário, mas igualmente importante é que se conheçam as regras deste jogo em que é impossível ganhar já que a finalidade dele é ele mesmo<sup>98</sup>, e no qual as intervenções acabam por se configurar como eventos independentes entre si, quase que submetidas a um acaso (um lance de dados<sup>99</sup>).

Na *Elegia*, Drummond fala do gasto (*Gastei meu dia*), do sem-origem (*mas quando me perdi, se já estou perdido antes de haver nascido*), da passagem<sup>100</sup> do conhecido ao desconhecido (*de tantas perdas uma clara via/ por certo se abriria/ de mim a mim*), da não possibilidade de intervenção por conta de um acaso que se sobrepõe (*eis que assisto/ a meu desmonte palmo a palmo e não me aflijo*), e, de seu poema e anti-poema (ou meta-poema), Ana Cristina faz a seguinte anotação na margem superior esquerda: *perder Deus / ganhar-se enqto. potencialidade, perder a segurança, a integridade*, claro, a morte de deus implica no fim do mito e na permanência apenas do rito (e não é exatamente isso que acontece num jogo onde as coisas são comumente destituídas de seu sentido primeiro para se prestarem às intervenções daqueles que jogam?), o objeto é profanado<sup>101</sup>, contaminado. O sujeito do poema de Drummond se vê desfigurado: *meu Deus e meu conflito, / nem vos dou conta de mim nem desafio / as garras inefáveis: eis que assisto / a meu desmonte palmo a palmo e não me aflijo [...]*, essa materialidade toda se desfazendo é o corpo, é o sintoma falando através deste corpo, e é o poema: a materialidade do corpo é a materialidade do poema. Poema e corpo são tanto a mesma coisa que Ana aponta neste trecho: *suj. se desmonta, vira planície, página* numa mistura na qual não se pode mais fazer a diferenciação entre o começo de um e de outro.

---

<sup>98</sup> Ao que Mallarmé chamaria de *le double état de la parole*.

<sup>99</sup> *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. MALLARMÉ, Sthefane. *Un coup des dès* In.: *Mallarmé / Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2010

<sup>100</sup> *Passagem* aqui está referenciada como uma ponte imaterial entre duas instâncias distantes. No livro de Walter Benjamin que leva título homônimo, o leitor se depara com uma série de pequenos escritos anotados a partir de passeios que o ensaísta fazia pelas galerias-passagens de Paris, os pequenos trechos acabam por formar uma unidade parecida com uma coleção na qual a ordem em que elas aparecem são atribuídas de acordo com a lógica do expositor/colecionador/escritor. A lógica da coleção muito tem a ver com o debate que neste ensaio se tenta desenvolver, já que parte dos mesmos pressupostos de uma atividade lúdica na qual a existência de regras define as escolhas que se tem (ainda que a escolha seja justamente uma tentativa de driblar essas regras)

<sup>101</sup> Com Giorgio Agamben lê-se a fundamentação mais aprofundada da discussão sobre a profanação (e a atual impossibilidade de profanar) do objeto sagrado, esta leitura pode ser feita em *O elogio da profanação*. In.: *Profanações*, São Paulo: Boitempo, 2007

Ainda neste mesmo sentido, podemos voltar ao poema de Ana Cristina quando ela fala que o “*inconfessável*” *toma forma, deseja tomar forma, vira forma*, as aspas que destacam a palavra *inconfessável* configuram um tipo de pista (como num jogo de perseguição ou de fuga) para *clé* da leitura que ela quer provocar no seu poema. Me parece que o *inconfessável* é justamente essa coisa toda de que venho falando e chamando por todos (e, portanto, nenhum) os nomes: real, beira, limite, morte... O “*não conseguir falar*” é o sintoma do corpo (e o corpo, agora, é o poema) e não implica uma pedagogia dos sentidos, uma reeducação da fala, o *conseguir falar* é mais do que proclamar palavras ou balbuciar qualquer som atribuindo-lhe sentido. *Conseguir falar* é reagir, suportar, sobreviver ao *virar do avesso* (faz-se aqui alusão ao trecho do poema da Ana chamado *Fagulhas*, já anteriormente discutido, em que se lê, no fim: *eu não sabia que virar do avesso era uma experiência mortal*).

O último verso da *Elegia* de Drummond diz *E já não sei se é jogo, ou se é poesia*, ao que Ana Cristina acrescenta em nota *porque a poesia é negada em nível semântico assume-se o jogo como possibilidade de dizer sem falar de<sup>102</sup>, criando-se um espaço próprio de significação – o paradoxo seria a desistência de falar sobre – o suj. se debate no paradoxo (e já não sei). No barroco: o jogo é poesia*, ao que só me resta acrescentar que a recíproca é verdadeira: *poesia é jogo*.

\*

Na mesma página 213 em que termina a *Elegia*, começa o *Canto órfico*. Algumas das marcas por Ana deixadas se confundem quanto à atribuição deles ligada a um e outro poema. Isso talvez se dê pelo fato de que a leitura por ela empreitada convergiu para um sentido amplo que parece ter levado em conta especialmente as experiências do fazer poético, do sujeito poético, da abertura e da potencialidade poética, enfim. De qualquer maneira, uma separação dos comentários é bastante possível e, provavelmente, a que aqui se instaurou, foi aquela por Ana concebida. As notas todas tiradas desta *Reunião* podem ter suas ordens invertidas: o que se tira delas em comum é uma concepção de poesia e de exercício muito

---

<sup>102</sup> As perguntas que Stephane Mallarmé e Gilles Deleuze se fazem são “Como evitar que o poema, ao falar de coisas torne-se ele mesmo uma coisa?” e “Como evitar que a vida, parando de se renovar, torne-se substância morta?”. A resposta parece ser, “Pintar não a coisa, mas o efeito que ela produz, diz o poeta, pintar não as coisas mas entre as coisas, dizem o pintor e o filósofo”. (as citações entre aspas foram traduzidas livremente do texto de Arnaud Villani intitulado *Mallarmé selon le pli deleuzien*, p.162)

calçadas em uma noção de imagens (sensíveis) transmutáveis e apropriáveis entre elas; esta noção que vem sendo tangenciada por todo o texto de até aqui deverá, no final, compor um tipo de panorama para a operação de leitura de Ana Cristina.

No *Canto órfico*, então, Drummond evoca Orfeu: o mais habilidoso dos músicos que, por sua lira encantadora, conseguiu entrar vivo no Mundo dos Mortos em busca de sua Eurídice. O poema fala de um *mundo desintegrado*, cuja *essência / paira talvez na luz, mas neutra aos olhos / desaprendidos de ver; e sob a pele, / que turva imporosidade nos limita?*, que remete ao que venho discutindo neste ensaio e chamando de real (e de objeto, e de poesia...) como isso que se nega sempre. O comentário que Ana Cristina tece (e que converge para ir também além disso que acabo de afirmar) para estes versos é o seguinte:

*distância do ser em rel. à essência do mundo  
(integração) pelas limitações do ser (olhos  
desaprendidos de ver, imporosidade que limita)  
Os olhos já souberam ver (mas desaprenderam); a  
ciência do mundo já foi conhecida (mas exauriu-se);  
já houve unidade áurea (mas perdemos)*

Avançando este debate relacionado à *essência do mundo* que está sempre distanciada do ser, é importante destacar o fato de que os olhos estão *desaprendidos de ver* e que é a *imporosidade que limita*, ou a *impermeabilidade*, para usar o sufixo de Walter Benjamin e poder dizer, assim, que o que importa é possibilidade de não se deixar atravessar e não o impermeável em si. Para que se mantenha esta condição, é preciso que o *limite* permaneça.

Quando Ana Cristina afirma que *os olhos já souberam ver* (a imagem já foi vista, o sensível já foi despertado) e que *a ciência do mundo já foi conhecida*, ela está concebendo uma existência de história que *exauriu-se*: daí pode-se tirar que o tempo é essa coisa convencional, mas que é preciso romper o paradigma, em outras palavras: se houve uma pré-história e depois uma história, é porque nesta segunda houve também quem a contasse. Desconstruindo esta noção de que só existe o que se relatou e entendendo, então, os acontecimentos passados como o *pleroma* de Perniola que faz tudo figurar numa horizontalidade de tempo sem sucessão cronológica, estes *olhos que já souberam ver*, não deixaram de enxergar, só perderam aquele saber em que a lógica se fundamentava. É possível ainda pensar que a *ciência do mundo* já ter sido *conhecida* significa também uma des-institucionalização de um discurso de poder; Walter Benjamin, em um



de seus ensaios mais visitados, *O narrador*, afirma que a diferença entre um conto (causo, história oral) e uma informação é que a primeira não está nunca fechada, permite acréscimos, mudanças, encontra-se em constante transformação (metamorfose), e que a segunda, ao contrário, encontra-se ligada a uma confirmação, a uma verificabilidade (de novo o sufixo) que lhe concede um caráter de verdade, fato, acabamento. Não há o que se fazer com uma notícias depois de ela dada, ela tem em si o seu fim; daí que a referida *ciência do mundo* me parece muito com essa informação de Benjamin: se esteve *conhecida*, não havia mais o que fazer com ela senão matá-la (como à lei dos Nomes-do-pai, a que une signo a significante) para então reescrevê-la a partir do que restou: *De ti a ti, abismo; e nele, os ecos / de uma pristina ciência, agora exangue*<sup>103</sup>.

Se se volta, então, ao narrar (ao invés do informar), se pode tentar o resgate da *aura* e, portanto, da experiência benjaminiana, só possíveis com a *distração* ou com uma *atenção flutuante* (para citar Freud e forçar um pouco as aproximações). Trago a noção de *aura* para esta discussão só para rimar errado com Drummond, que escreveu nos dois últimos versos da primeira estrofe do *Canto órfico*: *Orfeu, dividido anda à procura / dessa unidade áurea, que perdemos. Unidade áurea*, uma junção de ouro, abundante e valiosa, ou culta e nobre, elegante, ou ainda, o número de ouro da matemática que tem extrema razão porque está envolvido com a natureza do crescimento (dos seres humanos, das conchas, os biológicos, enfim) e que foi utilizado por pintores renascentistas para calcular com precisão as proporções humanas. *Áurea e aura*, disse Ana: *já houve...(mas perdemos)*. Mais à frente, no topo da página 214, ela escreve: *o conhecimento do mundo está vedado ao ser, há apenas o mistério do mundo*, o que vem a corroborar aquilo já discutido a propósito do enigma, essa coisa que se nega à apreensão (*máquina do mundo* e seu núcleo), que Ana traduziu mais abaixo na margem direita por *mundo: vazio*. Se o mundo é, então, vazio, o que resta são os signos que utilizamos para simbolizá-lo, tocá-lo (como um arabesco, sem reduzi-lo), nas palavras dela: *signos: plenos*. A única plenitude que se tem, portanto, é a desta artificialidade (arbitrariedade) de dar nomes às coisas (já disse João Cabral de Melo Neto em sua *Antiode que flor é a palavra flor*).

Dos dois lados da nona estrofe<sup>104</sup> do poema de Drummond, Ana

---

<sup>103</sup> 10o e 11o versos do *Canto órfico* (como os outros poemas de Drummond, anexados no final deste trabalho)

<sup>104</sup> Orfeu, dá-nos teu número / de ouro, entre aparências / que vão de vão granito à linfa irônica.  
/ Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa / atmosfera do verso antes do canto, / do verso universo, latejante / no primeiro silêncio, / promessa de homem, contorno ainda improvável /

deixa sua marca; à direita ela escreve: *já em L.C. a essência é o nome (247)*, remetendo a anotação ao poema *A palavra e a terra* do *Lição de coisas* que diz [...] *se a essência é nome, segredo egípcio que recolho para gerir o mundo no meu verso?*. À margem esquerda, suplementando o comentário de antes, Ana marca que há um: *desejo de integração por um verso anterior à poesia/verso/universo/silêncio : desejo de que o verso não fosse separação, mas integração*, o que primeiramente desperta atenção é a sobreposição das palavras *poesia, verso, universo, silêncio* pelas barras, em uma disposição que as faz parecerem complementares (ou equivalentes) umas às outras, elas se implicam; mas o desejo é de que o verso fosse alguma coisa de anterior a isso tudo, que se encontrasse *latejante no primeiro silêncio*, que viesse, então, antes do signo, do nome (que fosse o nome?). Tem-se, de novo, a impossibilidade da poesia e do fazer poético; o “assunto” recorrente parece ter sido tão frequente em Drummond quanto o foi em Ana:

Fico quieta.

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

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

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

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

Tenho medo de perder este silêncio<sup>105</sup>.

---

de deuses a nascer, clara suspeita / de luz no céu sem pássaros, / vazio musical a ser povoado / pelo olhar na sibila, circunspecto.

<sup>105</sup> CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999. p.125

## Considerações finais

Nem todos os poemas do livro *Reunião* que receberam anotação de Ana Cristina foram aqui analisados. Por uma opção que se fez, o corpus desta pesquisa se resume aos comentários que aqui constam, isso não quer dizer que o trabalho com este material esteja esgotado, pelo contrário, o que fez (que se tentou fazer) foi um abrir de caminho para outras possibilidades (que pretendo, inclusive, encará-las no durante os quatro próximos anos de doutorado).

Daqueles 4 poemas que tinham sido comentados por Ana em notas extras, se falou aqui de 2 (*Fragilidade e Conclusão*), os outros (*Mãos dadas e A palavra e a terra*) poderiam constar aqui para corroborar o que foi dito a respeito daquilo que configuraria o fazer poético dela; comentários sobre a palavra independente do sujeito, a anulação do tempo, o nada e a morte, tão frequentes nos poemas que aqui figuraram como naqueles que ainda receberão uma leitura mais alentada, só fazem fortalecer a defesa de uma poesia inscrita no corpo de um sujeito cindido e mascarado; o que se pretendeu, já na fase final do trabalho, foi evitar a repetição do argumento: eles acabam sendo representados pelos que aqui figuraram, neste teatro de fantasmas e vozes.

Ficou, depois das análises feitas, a impressão de que o olhar focado de Ana Cristina no livro de Drummond esteve sempre procurando por uma explicação, por um entendimento de uma concepção de fazer poético. Os destaques não dados a alguns poemas de cunho mais social, por exemplo, pode ser entendido como um interesse que era outro, não estava depositado ali (um sintoma na ausência – que diz do procedimento dela e, por que não, do meu). Não digo isso querendo inferir que Ana C. tenha ignorado, em plenos anos 70 no Brasil, as questões políticas (a família dela, inclusive, tinha certa participação neste sentido, de maneira que seria bastante difícil que acreditar que ela estaria descontextualizada). Neste exercício de leitura, o que se notam são, sobretudo, marcações que percorrem a operação dele, daí que as interferências dela no livro dele fazem com que os dois aconteçam juntos, coexistam e, neste atrito, se re-signifiquem e potencializem em suas escrituras, e mais do que isso, a instância autoritária que seria Drummond é “submetida” ao crivo de uma instância secundária, Ana Cristina Cesar; ao desafiar a lei do pai fundador (e fantasma), ela finge um necrólogo depois de tê-lo matado e deixa ler na sua poesia toda uma fantologia, toda uma evidência de crime não perfeito. Digo isso porque um dos sintomas da escrita de Ana

parece ser justamente esta espécie de tentativa de des-originação, de des-orientação, de negação de herança, mesmo, que aparecem na forma de um simulacro de alteridade e contaminação, como pode-se notar no seu *Sete chaves*

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto da  
minha grande história  
passional, que guardei a sete chaves, e meu  
coração bate  
incompassado entre gaufrettes. Conta mais essa  
história me  
aconselhas como um marechal-do-ar fazendo  
alegoria. Estou  
tocada pelo fogo. Mais um roman à clé?  
Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher  
moderna,  
Nem te conheço.  
Então:  
É daqui que tiro versos, desta festa – com arbítrio  
silencioso e origem que não confesso – como  
quem apaga  
seus pecados de seda, seus três monumentos  
pátrios, e passa o  
ponto e as luvas.<sup>106</sup>

Esta promessa infinita de revelação de um segredo, de desvelamento de intimidade, esta dissimulação que pede conselhos para um marechal (ou fazendeiro?) do ar em respeito ao seu título de alto funcionário militar responsável pela disciplina e pela logística dos exércitos ou ainda o que tem a mais alta patente das forças armadas (que armas são essas, afinal?), são os falseamentos desta que diz não ser nem dama nem mulher moderna que paga por seus pecados de ladra. Não há oposição entre Ana Cristina Cesar e Carlos Drummond de Andrade, há o jogo de referências, as implicações das bibliotecas e escrituras, há a provocação dela que sempre ousa saber que a norma é para ser quebrada, que o respeito é de mentira, que tudo não passa de um teatro no qual as máscaras, apesar de existirem, não escondem nada: atrás da máscara, há sempre outra, o rosto nunca se revela, não existe uma verdade por baixo da maquiagem.

Deste ponto, pode-se entender que a materialidade do corpo é aquela do poema, é sempre aí que está inscrito o sintoma; por este viés é

---

<sup>106</sup> CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998. p. 40

possível resignificar toda escritura de Ana tanto quanto defender uma visão de que o suicídio tenha sido a forma coerente de se inscrever e se confundir com o poema finalmente (embora não seja, aqui, esta a intenção).

Ainda há intenção de voltar para o *Reunião* especialmente para fundamentar melhor esta relação, esta fricção entre Ana Cristina e Drummond como a que cuja base é um constante confronto com a lei do pai (como se falou rapidamente na Apresentação deste trabalho).

Há, ainda neste sentido e no final deste trabalho, uma forte impressão de que o anti-edipianismo do qual falaram Gilles Deleuze e Félix Guatarri em muito contribuirá:

As máquinas desejanter são máquinas binárias, com regra binária ou regime associativo; sempre uma máquina acoplada a outra. A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: “e”, “e depois”... É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio – a boca). E como a primeira, por sua vez, está conectada a uma outra relativamente à qual se comporta como corte ou extração, a série binária é linear em todas as direções. O desejo não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, flui e corta<sup>107</sup>.

Ou seja: cada máquina sendo dependente da outra apenas no que diz respeito a fluxo e corte, cada máquina sendo uma máquina desejanter que não deve nada para a máquina anterior, não há origem, não há uma coisa maior ou melhor do que a outra, há o movimento e a continuidade. Infinito.

Ou:

é sempre mais difícil  
ancorar um navio no espaço<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> DELEUZE, Gilles e GATARRI, Félix. O anti-édipo.: Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: 34, 2010. p.16

<sup>108</sup> Recuperação da adolescência. CESAR, Ana Cristina. A teus pés. São Paulo: Ática, 1999. p. 87

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que é um dispositivo**. In.: Outra Travessia Revista Literária. n.5. Florianópolis: Curso de Pós-graduação em Literatura da UFSC, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

\_\_\_\_\_. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. La noción de gasto. In.: **Filosofía e historia**. Córdoba: Hidalgo, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Analogy and Relationship**, disponível em [http://books.google.com.br/books?id=BUpy84dJzZsC&pg=PA207&lpg=PA207&dq=Analogy+and+Relationship+benjamin&source=bl&ots=jpMR0YHiMA&sig=yz3JZzx174jSZZMPpjSg04H1-B4&hl=pt-BR&ei=gTBQTonDE6Xe0QG5tLiXBw&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&sqi=2&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=BUpy84dJzZsC&pg=PA207&lpg=PA207&dq=Analogy+and+Relationship+benjamin&source=bl&ots=jpMR0YHiMA&sig=yz3JZzx174jSZZMPpjSg04H1-B4&hl=pt-BR&ei=gTBQTonDE6Xe0QG5tLiXBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&sqi=2&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência: uma teoria da Poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos: Uma leitura na poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó: Argos, 2003.

CAMUS, Albert. **L'homme révolté**. Paris: Folio.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. **Inéditos e Dispersos**. São Paulo: Ática, 1998.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DELEUZE, Gilles e GATARRI, Félix. **O anti-édipo.: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **La diseminación**. Espanha: Espiral, 1977.

\_\_\_\_\_. **Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Minas Gerais: UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición**. Madrid: Antonio Machado, 2008.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LACAN, Jacques. **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **O seminário: A angústia - livro 10**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **O seminário: O sintoma - livro 23**. Rio de Janeiro: Jorge

Zahar, 2007.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LEONI, Luciana de. **Ana C.: as tramas da consagração**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MALLARMÉ, Stephane. **Mallarmé / Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PERNIOLA, Mario. **Enigmas**. Chapecó: Argos, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: 34, 2009

VILLANI, Arnaud. Mallarmé selon le pli deleuzien. In: **Tombeau de Gilles Deleuze**. Tulle: Éditions Mille Sources, 2000.