

Sobressaltos e cortes: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar

Shocks and Cuts: Ana Cristina Cesar and Marcos Siscar

Danielle Freitas Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
daniufmg63@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-4952-4591>

Resumo: Este texto pretende examinar as afinidades entre a poesia de Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar a partir da noção poética de destinação. Em um segundo momento, iremos interpor entre os dois poetas a imagem de João Cabral de Melo Neto, o que permitirá observar também em que ponto os projetos poéticos de Ana Cristina e Marcos Siscar se afastam. Se para a poeta carioca a dicção cabralina da frase de pedras configura um impedimento para a sedução, é essa dicção pedregosa que, muitas vezes, é apropriada pelos poemas de Marcos Siscar.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Marcos Siscar; destinação.

Abstract: This text aims to examine the affinities between the poetry of Ana Cristina Cesar and Marcos Siscar based on the poetic notion of destiny. Secondly, we will interpose the image of João Cabral de Melo Neto between the two poets, which will also allow us to observe where the poetic projects of Ana Cristina and Marcos Siscar diverge. If, for the Rio de Janeiro poet, Cabral's diction of the phrase "of stones" constitutes an impediment to seduction, it is this stony diction that is often appropriated by Marcos Siscar's poems.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Marcos Siscar; interlocution.



O filósofo alemão Peter Sloterdijk, em *Regras para o parque humano*, livro escrito como uma resposta a outro alemão, Martin Heidegger – mais precisamente como uma resposta a sua *Carta sobre o humanismo* –, considera a história da filosofia como a escrita de uma “corrente de cartas ao longo das gerações”, uma vez que é possível compreender um livro como uma longa carta que pode lançar uma *sedução* e, conseqüentemente, um *desejo* de resposta. E é a publicação de um outro livro que elabora essa resposta. Assim Sloterdijk (2018, p. 10) explica:

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

A provocação do filósofo é clara e muito interessante. O pensamento se move por meio dessas trocas dissimétricas e intempestivas – toda resposta vem, em certo sentido, fora do seu tempo, como que tardia e desconforme. Desse modo, interessa-nos pensar sobre essa “corrente de cartas” extensas, enviadas “ao longo das gerações”, para além do campo filosófico. Talvez esse modo de compreensão, isto é, a escrita de um novo livro como uma maneira de se apresentar como destinatário da longa carta que a escrita de um anterior representa, nos ajude no estudo da poesia de Marcos Siscar. Nesse caso, exatamente de que livros o poeta Siscar se colocaria como destinatário? A resposta a essa pergunta, como se pode supor, de modo algum seria única, uma vez que muitos são os poetas e escritores com os quais Marcos Siscar dialoga. Entretanto, nossos esforços se concentrarão aqui em apenas um único nome: Ana Cristina Cesar.

Celia Pedrosa (2014, p. 81) analisará, entre outros aspectos, “como a interlocução e o endereçamento se infiltram na voz lírica” em poemas de Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar, identificando, portanto, possíveis afinidades entre os dois projetos poéticos. Nosso objetivo, neste texto, é insistir nessa investigação. Em um segundo momento, porém, entre Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar iremos interpor a imagem de João Cabral de Melo Neto. O modo distinto com que cada um dos dois poetas se relaciona com o trabalho de João Cabral pode oferecer-nos um ponto de partida para elaborar em que medida a poesia de Ana Cristina e de Marcos Siscar também se afastam.

É preciso ressaltar que o interesse poético de Ana Cristina e de Marcos Siscar pela noção de endereçamento (ou de destinação, como veremos) não deve ser dissociado do interesse teórico. Ana Cristina, por exemplo, pensa sobre essa noção no depoimento que concedeu à Beatriz Resende, no curso Literatura de mulheres no Brasil,¹ como também no texto “Un signal d’arrêt”,² em que comenta sobre a questão do interlocutor. Há para a poeta um conflito que se coloca nos seguintes termos: “tematizar o interlocutor” ou “sublimar o interlocutor” (Cesar,

¹ O depoimento, de 1983, pode ser lido em *Crítica e tradução* (2016).

² “Un signal d’arrêt” foi incorporado, com modificações, no livro *Luvas de pelica* (em “Epistolário do século XIX”). Observe-se, porém, que na edição de *Poética* (2013) há um erro. No início de “Epistolário do século XIX” lemos na edição de 2013: “Civilizada pergunto se o seu destino trai um desejo por cima de/ todos os outros”, quando o correto seria “Civilizada pergunto se o seu desenho trai um desejo por cima de/ todos os outros”. Cumpre notar ainda

2013, p. 417). Poderíamos afirmar, tendo em mente o livro *Luvás de pelica* (1980), entre outros, que ela se decide pela primeira alternativa. Se Ana Cristina assim o faz, é, entretanto, sem “massagens de cumplicidade, não,/ não é assim” (Cesar, 2013, p. 417). Desse modo, em “Un signal d’arrêt”, ela buscará formular essas preocupações nomeando-as de “problemas de técnica”.

Outro texto de Ana Cristina que também não deve ser desconsiderado quando se trata dessas suas preocupações poéticas e teóricas é um manuscrito publicado pela editora Companhia das Letras na reunião que faz dos livros da poeta, em 2013. O próprio Marcos Siscar irá chamar a atenção para esse manuscrito em seu texto de apresentação de *Escrever para quem? Ana Cristina e o endereçamento* (2023), livro organizado por ele. Siscar compreende o manuscrito como “um ‘manifesto’ poético do endereçamento”. Assim, o crítico assinala que:

Não é difícil notar como essa “grande questão” [Siscar refere-se aqui à frase de Ana Cristina encontrada no manuscrito: “A grande questão é escrever *para quem?*”]³ do endereçamento se estampa nos textos de Ana Cristina Cesar, tanto pela mobilização de um leitor/interlocutor preciso, quanto pelas tomadas de partido em relação à existência pública da escrita (poesia, crítica etc.); tanto pela crítica à manipulação do endereçamento ao “povo” quanto pela recusa à lógica restritiva e conservadora do mercado (Siscar, 2023, p. 14).

Para ficarmos com os termos usados por Ana Cristina, poderíamos dizer que a “grande questão” colocada no manuscrito é a preocupação em encontrar um modo pelo qual ela poderia driblar o “leitor ninguém” que a causava “horror”, e que localizava na poesia de João Cabral de Melo Neto. Para a poeta, a carta resolveria esse problema, pois cada texto “se torna[ria] uma Correspondência completa” (Cesar, 2013, p. 415).⁴ Além disso, a carta (e também o diário) demonstraria a sua opção pela prosa, que estaria vinculada à vontade de se evitar os “trancos da dicção da frase de pedras” (Cesar, 2013, p. 415). Aqui Ana Cristina se refere ao poema “Paráfrase de Reverdy”, de *Museu de tudo* (1974), de João Cabral. A seguir a essa menção, ela explicita seus desencontros com a poética de Cabral, ao declarar que não deseja os trancos (os obstáculos da sintaxe) da dicção cabralina. Ela prefere os sobressaltos que a poesia pode produzir.⁵ Se Ana Cristina declarou, no curso ministrado por Beatriz Resende, que “existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro” (Cesar, 2016, p. 294), a dicção cabralina representa para ela uma “renúncia da sedução” (Cesar, 2013, p. 415). Essa “renúncia” não poderia jamais interessar a ela, pois Ana Cristina quer escrever sob o *signo da paixão*. O que fica claro, por exemplo, em *Luvás de pelica*: “A paixão, / Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente” (Cesar, 1987, p. 95).

Em outro trecho do manuscrito, Ana Cristina escreve: “Veja-se os meus livros: entre a prosa e a poesia, entre o discursivo e o sobressalto” (Cesar, 2013, p. 415). Assim, ela contrapõe a “poesia que sobressai, lúcida, pedra” (Cesar, 2013, p. 415) à “poesia que desliza, embala, aplaina, seduz” (Cesar, 2013, p. 415). A ela não interessa nenhuma dessas duas opções. Se os

que existe mais de uma versão de “Un signal d’arrêt”. Além da apresentada em *Poética*, há outra mais extensa que integra o Catálogo *Bia Wouk. Veinte Dibujos* (1984).

³ No manuscrito Ana Cristina marca com um traço as palavras que destacamos em itálico.

⁴ Uma vez que esse manuscrito é datado de 1980, é claro que a poeta está se referindo ali ao título de seu livro.

⁵ Lembremo-nos, nessa direção, de alguns trechos de *Luvás de pelica*: “Um gesto / dramático e sus...” (Cesar, 1987, p. 101), ou ainda, “Luke / veio de repente sem camisa e eu disse em/ português que susto” (Cesar, 1987, p. 112).

motivos da rejeição pela primeira são evidentes, a ponto de ser descenssário apresentá-los aqui, talvez a recusa de Ana Cristina pela segunda alternativa imponha uma explicação, já que a sedução está contida nesse outro tipo de poesia que ela menciona. O que deslinda sua rejeição é o uso que a poeta faz ali da palavra *embala*. O significado para essa palavra poderia ser buscado nas canções de ninar: “dorme, que eu cuido de/ você e não me assusto; dorme, dorme” (Cesar, 1987, p. 96). Ocorre que em *Luvas de pelica* os acontecimentos se dão, com muita frequência, *de repente*.⁶ Por isso, se Ana Cristina identifica, sem nomear diretamente, a poesia que estava sendo feita na década de 1980 como se estivesse encarnada naquelas duas alternativas que ela recusa para si, então, a poeta somente pode se achar “muda entre partidos” (Cesar, 2013, p. 415), como ela escreve no manuscrito.

Marcos Siscar discutirá a noção de endereçamento nos artigos e ensaios que escreveu sobre Baudelaire e em seu ensaio sobre Ana Cristina Cesar, publicado em 2011. Concentrando-nos apenas nesse texto de 2011, podemos notar que o crítico lê a poesia da carioca sob o enfoque da política da alteridade que, para Siscar, estaria presente tanto na encenação da intimidade como na questão do *endereçamento*. Desse modo, a articulação que sustenta seu esforço de leitura entrelaça esses dois aspectos (alteridade e endereçamento). Siscar prefere usar o termo *destinação* no lugar de *endereçamento*. É assim que ele se vale de expressões como *percalços da destinação* ou *drama*. Mas, além disso, podemos escutar *destino* na palavra *destinação*, no que ela carregaria de imprevisibilidade e até de desencontro e negatividade radical, isto é, de trágico, um destino em ação, que se movimentaria com um rumo incerto. Paula Glenadel (2024) vê ressoar no termo *destinação* a noção derridiana *destinerrance*, proposta pelo filósofo franco-magrebino em *O cartão-postal*.⁷ Com essa noção, Derrida quer dar ênfase à possibilidade do extravio daquilo que é enviado ao outro.⁸

Assim, de modo distinto do termo *endereçamento*, no qual faria eco a palavra *endereço*, como um rumo certo e uma morada fixa, Siscar opta pela imprevisibilidade que estaria presente na palavra *destinação*. Nesse sentido, ele aponta que: “não há como definir de antemão a identidade de um público leitor, uma vez que a identidade está em jogo no próprio ato da destinação” (Siscar, 2011, p. 40). Mas o poeta e crítico brasileiro não pensa apenas no leitor quando reflete sobre a alteridade poética. Em outro trecho do mesmo ensaio, ele escreve: “A sinceridade [do eu] é ambivalente, pois foge ao cálculo do que é real e do que é fingido, do que é projeto e do que é sintoma” (Siscar, 2011, p. 50). A alteridade seria, pois, uma faca de dois gumes. Por isso, ainda que Ana Cristina Cesar em seus textos críticos e em entrevistas fale de *fingimento* em poesia, imbuída pelas teorias poéticas dos anos 1970, em sua própria poesia ela lida com outras questões mais complexas do que se poderia imaginar no lance de distanciamento completo do autor em relação ao *eu poético*, isto é, distanciamento que o protegeria dos riscos ocasionados pela produção do poema, conforme aponta o crítico. É ao mostrar as fissuras do Outro no Mesmo (Collot, 2006) que o sujeito se arrisca. Nesse sentido, Siscar lem-

⁶ “De repente faço uma anticarta” (Cesar, 1987, p. 102); “A luz apagou de repente às dez da noite” (Cesar, 1987, p. 112); ou ainda “Depressa porque é bliss” (Cesar, 1987, p. 108).

⁷ Publicado em francês curiosamente no mesmo ano de *Luvas de pelica*, 1980.

⁸ Sublinhamos que aí reside a mesma preocupação do sujeito poético de *Luvas de pelica* em relação às suas cartinhas e cartões-postais, ao extravio das cartas, ao seu destino sem previsibilidade, ou, em outros termos, ao seu destino errante – incluindo nessa preocupação até mesmo a possibilidade de os textos nunca chegarem: “algumas [cartas] não chegam nunca” (Cesar, 1987, p. 103).

bra da frase de Ana Cristina: “Nele [no caderno terapêutico] eu sou eu e você é você mesmo” (Cesar, 1987, p. 53) em “Fogo do final”, último poema de *A teus pés* (1982), assinalando que:

Fazer a diferença entre o poema e o caderno terapêutico significa fazer a diferença entre a possibilidade de destinar-se e a fatalidade de manter-se presa em si mesma, na homogeneidade ou na literalidade de um eu exposto, achatado, sem direito aos dilemas da sinceridade com que a poesia requisita o outro (Siscar, 2011, p. 52).

Só se passa para o campo do poético quando o Outro coabita o Mesmo. É por isso que o caderno terapêutico não serve para a poesia, uma vez que o *eu* permanecendo *eu* não consegue dar recados: “desistiu de dar recados” (Cesar, 1987, p. 53), ainda em “Fogo do final”.

Neste ponto, vale a pena retomar a hipótese de Sloterdijk, com a qual abrimos este texto, isto é, a de que um livro surge como resposta a um livro anterior, ambos os livros podendo ser entendidos como longas cartas enviadas a destinatários desconhecidos. É preciso lembrar aqui algo fundamental: para elaborar uma resposta deve-se aceitar a questão colocada pelo outro, dando, entretanto, a ela uma dimensão própria. Acreditamos que Marcos Siscar aceita a questão do desejo pelo “interlocutor” (nos termos de Ana Cristina) colocada pela poeta carioca, ou em seus próprios termos, a questão da destinação, a entendendo, assim, como relevante para a produção poética, mas dá à questão uma dimensão singular. Não é na prosa (carta, diário, cartão-postal) que ele encontra o seu modo de elaborar a questão, mas sim no verso. Com esse movimento, Marcos Siscar se distancia de Ana Cristina. Podemos dar um nome próprio para esse suposto desentendimento entre os dois poetas: João Cabral de Melo Neto. Por isso, arriscaríamos conjecturar que Siscar cita aquele manuscrito de Ana Cristina Cesar, que mencionamos, não *apenas* porque o entende como uma espécie de “manifesto” poético do endereçamento”, mas *também* porque ali Ana Cristina está discutindo (ao apontar o que ela não quer de Cabral) a dicção cabralina. Siscar não menciona em sua apresentação do livro *Escrever para quem?* a presença de Cabral no manuscrito de Ana Cristina. O curioso é que, a nosso ver, é justamente aquilo que Ana Cristina rejeita em Cabral, pensando por ora apenas naquele manuscrito da poeta, isto é, os trancos da dicção cabralina, o que, entre outras aspectos, interessa a Marcos Siscar.

Fabiane Renata Borsato (2009), em resenha sobre *O roubo do silêncio* (2006), de Marcos Siscar, apontou as semelhanças entre esse e João Cabral: “A reiteração lexical, semântica e fonética, as frases curtas e entrecortadas, a novidade constante da sintaxe e a aproximação inusitada de imagens e discussão exaustiva das mesmas aproximam a obra de Siscar da poética de João Cabral” (Borsato, 2009, p. 227). Retendo esses elementos apontados por Borsato, vejamos o poema que se inicia com “não se diz voltar um rio se vai” (*Não se diz*):

Não se diz voltar um rio se vai
com espirais de alga se devolvendo
não se diz ficar quando ascende
pela onda ao espírito do movimento
nunca as mesmas águas mas por revide
sempre remontando sua fonte
não se diz sugar do rio extraí-se
pela linha tensa o dom da completude
(as sanguessugas remontam pelo corpo)

às veias abertas do rio de ouro)
ao rio se vai não se diz voltar
com seu sangue próprio ao que o reclama
(Siscar, 2003, p. 85).

Celia Pedrosa (2004), ao pensar o motivo do rio em Siscar, no que esse motivo remeteria às “águas cabralinas”, aponta que Siscar “escava o leito em busca de um espaço entre a estética da fluidez” (Pedrosa, 2004, n. p.), na qual a crítica inclui o “excesso sentimental”⁹ e a “estética da ascese, do corte” (Pedrosa, 2004, n. p.). É como se Siscar estivesse ao mesmo tempo, de alguma forma, com Ana Cristina Cesar e Cabral. Com isso não queremos dizer, por óbvio, que em Ana Cristina Cesar exista apenas excesso. Como vimos, a poeta se preocupa com “problemas de técnica”. Entretanto, para ela a sintaxe aparece como contorno: “Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo)” (Cesar, 2013, p. 237), porque importa o “discurso fluente como ato de amor” (Cesar, 2013, p. 237). Assim, o ritmo desse discurso não se dá por meio de trancos, mas de sobressaltos, como ela mesma explica. Já em Siscar, o verso impõe uma experiência lancinante, um gesto de rasgo e ferida, ou um “corte de desmesura” (Siscar, 2003, p. 120). Por isso, será preciso paciência para o amor, é como se Siscar dissesse a seu(u)a leitor(a), pois se trata de cumplicidade inimiga.¹⁰ Paciência para retomar a leitura do poema,¹¹ tentando com isso observar melhor as ambiguidades (os mal-entendidos entre os amantes) que, entre outros procedimentos, o corte e a falta de pontuação, ou mesmo uma pontuação inesperada, pode gerar. É Michel Deguy (2003, p. 78) quem diz:

Ele despontua, segundo um hábito centenário, certamente, já que o ganho é considerável: desencaixando as “associações”, encadeando, escorregando, a frase faz-se geminada, cissípara, hermafrodita [diríamos hoje intersexual]. E a frase despontuada obriga o leitor a retomá-la, a relê-la; a começar a aprender seu lancinamento – decor [...].

Um “rio se vai” sem poder *retornar*,¹² encontrando pelo caminho empecilhos para a fluidez, mas, ao mesmo tempo, “por revide” está “sempre remontando sua fonte”. O(a) leitor(a) de Marcos Siscar poderia substituir, se quisesse, e sem muito prejuízo para o sentido dessa palavra em seu projeto poético, cremos, a palavra *fonte* por *interior* ou *origem*. Mas apenas se levar em conta os deslocamentos que essas palavras adquirem nos poemas. Assim, deve observar como o *interior* estabelece com o *exterior* uma relação complexa, muito distante da dicotomia usual: “a ficção interior é bem real. é a terra” (Siscar, 2010a, p. 17). No que diz respeito à origem, ela só pode ser pensada a partir da ficção (“a ficção origem” de *Interior via satélite*) (Siscar, 2010a, p. 17). Por isso, não há como voltar, restando apenas remontar *a sua* origem, e não remontar *à sua* origem, como algo que pudesse ser encontrado de uma vez por todas. Ainda que o interior seja “onde não se fica” (afinal como seria possível permanecer nesse lugar

⁹ Lembremo-nos do “nosso excesso” do poema “Autobiografia não autorizada”, que integra o livro *Metade da arte* (2003).

¹⁰ Expressão formulada por Silviano Santiago (1984).

¹¹ “Você tem pressa. Mas para onde fugiria? Não / há nada além de nós” (Siscar, 2019, p. 57).

¹² Palavra fundamental para muitos poemas de Siscar. Citemos, por exemplo, “Ensaio sobre o retorno” (*Interior via satélite*), “[Quis escrever o retorno o retorno era tudo o que eu queria]” (*Manual de flutuação para amadores*) e “Essai sur le retour” (*Isto não é um documentário*).

que não é estável?), não se deve abdicar dele, parece ser o que nos diz Marcos Siscar em seus poemas, assim como em seus ensaios.

Em 2002, Siscar publica “A máquina de João Cabral”, texto no qual irá mostrar justamente o embaraço pelos quais pode passar uma compreensão estanque dos termos “interior” e “exterior” na obra do poeta de Recife. Seu objeto principal de análise é uma carta de Cabral enviada a Clarice Lispector. Nessa carta, os temas do poeta vão desde um projeto de revista literária até a apresentação do livro que estava elaborando naquele momento, o *Psicologia da composição* (1947). Dessa carta para Clarice Lispector, Siscar extrai o seguinte trecho:

De certo modo é este o primeiro livro que consigo fazer com alguma honestidade para com minhas ideias sobre poesia. É um livro construídíssimo; não só no sentido comum, i.é, no sentido de que trabalhei muitíssimo nele, como num outro sentido também, mais importante para mim: é um livro que nasceu de fora para dentro. Quero dizer: a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i.é, não é um trabalho posterior ao material, como recorrentemente; mas, pelo contrário, é a própria determinante do material. Quero dizer que primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço (Cabral, 1997 *apud* Siscar, 2010b, p. 288).

Após citar esse trecho da carta, Siscar irá reconstruir o pensamento de Cabral sobre poesia, por exemplo, em relação à sua recusa quanto à “ideia de precedência do espontâneo em poesia” até chegar à imagem que será central para a argumentação que constroi em “A máquina de João Cabral”. Essa imagem, como sabemos, é a da máquina de algodão de açúcar, usada por Cabral com o objetivo de exemplificar sua compreensão do modo com que julgava ter trabalhado na elaboração de *Psicologia da composição*. Assim, Cabral explica o funcionamento da máquina:

Você a olha, no começo, e só vê uma roda girando, depois, uma tênue nuvem de açúcar se vai concretizando em torno dela e termina por ser algodão. A imagem me serve para dizer isso: que primeiro a roda, i. é, o trabalho de construção; o material – que é inspiração, o soprado pelo Espírito Santo, o humano etc. – vem depois: é menos importante e apenas existe para que o outro não fique rodando sozinho no vazio (prazer individual, mas sem justificação social, imprescindível numa arte que lida com coisa essencialmente social, a palavra) (Cabral, 1997 *apud* Siscar, 2010b, p. 293).

A estratégia adotada por Siscar em seu texto sobre Cabral é mostrar como a aporia pode ser localizada na própria imagem usada pelo poeta pernambucano para explicar a predominância do exterior em seus poemas. Como afirmar, de forma categórica, que o exterior está localizado na roda da máquina de algodão de açúcar? Na roda coberta pela nuvem de açúcar, poderíamos imaginar que o interior da máquina seria exatamente a roda, se mantivermos como elemento referencial a nuvem de açúcar. É como se o entendimento dependesse da posição em que nos encontramos.¹³ Nosso interesse ao mencionarmos esse texto de Siscar sobre Cabral está em mostrar como a afinidade de Marcos Siscar com Cabral não é completa (e seria possível falar alguma vez em afinidades absolutas, já que sempre está em

¹³ Ana Cristina já chamava a atenção para isso em *Luvax de pelica* (“– está vendo aquele lago com / patos? não, você não vê daí, da janela da / cozinha parece mais outro país –”) (Cesar, 1987, p. 97). Também Marcos Siscar escreve em *Interior via satélite* (2010a, p. 24): “do alto a terra é uma colcha de retalhos costurada pelos rios/ é um poema de João Cabral querendo ser pura superfície”.

jogo a diferença?), e sim conflituosa. Se, por um lado, Siscar se interessa pela dicção “de tranços” cabralina, pelos modos com que o poema de Cabral diz, por outro, afasta-se desse poeta no que se refere à defesa de Cabral da poesia antilírica.

Ao pensar nos elos da poesia de Marcos Siscar com a de João Cabral de Melo Neto é curiosa uma coincidência de datas: Siscar publica seu primeiro livro exatamente no ano da morte de Cabral, 1999. Em texto de 2022, Ivan Marques irá recordar como a morte do poeta pernambucano foi recebida pela imprensa:

Nos dias que sucederam a morte de João Cabral de Melo Neto, ocorrida em 9 de outubro de 1999, a imprensa lamentou não apenas a partida do poeta, considerado o maior em atividade no Brasil, mas também o encerramento de um longo período da poesia brasileira (Marques, 2022, p. 73).

Se o “geômetra engajado” (Campos, 2010) estava morto então não seria mais preciso ter de se haver com ele? Não parece ser esse o caso, uma vez que João Cabral surge com alguma frequência nos poemas de Siscar, ora sendo nomeado,¹⁴ ora de modo enviesado.¹⁵ Um bom (e belo) exemplo de como se estabelece os conflitos de Marcos Siscar com as declarações de João Cabral (e não necessariamente com a poesia cabralina) pode ser encontrado no poema “Galo”, de *O roubo do silêncio*. Leiamos então esse poema:

Como não dizer? Selvagem, quase mudo, e já uma
compulsão órfica o denuncia. Como dar forma àquilo
que rabisca? Convertido em bicho, cisca, com os olhos
fundos no chão, nervoso, interessado pelo resto, fosco,
pelo precioso corisco. O que se promete na voz
projetada por sulcos de ronco? A matéria sonhada mais
tarde se devolve em ondas de vômito. Triste não se
diria, nem compulsivo. A atenção dividida, um olho,
depois o outro, alternadamente se divisa. Os olhos
arrendondam-se em círculos concêntricos. O pescoço
progride, por solavancos, teatro involuntário da ser-
pente. Não é bicho de mato, nem bicho de monte. É
cria de terreiro que de repente irrompe, estranho, den-
tro de casa, e espia. Caminha como cria de si mesmo.
Inflama-se, branco, amarelo, violeta, enfunado, com
o raiar do dia. E quando volta a si, é o bicho? Em
seguida, nada, a ciscar, ou o resto apenas, penas. Como
quem procurou saber-se em círculo, uróboro, anda, e
só encontra indícios. Se restam-lhe penas no bico, é
que gira ainda, revoluto, circunscrito. Do sossego ou
da procura, apenas o resto fica. Inútil, malhado, carijó,
perseguido o risco de um outro. Não se tece sozinho
uma manhã. Mas é difícil o dia em que estaremos
juntos. Como converter-se no bicho do outro? O bi-
cho do outro é o grito. O grito do bicho é outro. O
bicho é grito de um outro. O cantar já distante, mal

¹⁴ Ver, por exemplo, “Carta a João Cabral” (*Metade da arte*), “Interior sem mapa” (*Interior via satélite*) e “[Do alto a terra é uma colcha de retalhos costurada pelos rios]” (*Interior via satélite*).

¹⁵ Cf. “Veraneio sentimental” (*Metade da arte*) e “As jaboticabeiras” (*Interior via satélite*).

chega, se desfia. É madrugada e a cidade cose seu tecido translúcido. Sozinho e vário, ele desvaria. Liberdade é isso? Pela terceira vez se cala. Como não dizer? Isso, ele engole o dia. E finalmente se converte em crista, apenas, uma flor de ornamento (Siscar, 2006, p. 35).

Poderíamos dizer que há nesse poema algumas questões que nos interessam: a) o Mesmo e o Outro no *eu* poético (sendo o foco colocado aqui sobre o sujeito poético de Cabral); b) as diferenças entre a compreensão de poesia de Cabral e de Siscar; c) a possibilidade do eu empírico do poeta ser traído pelo *eu* do poema, justamente pela alteridade inscrita no si mesmo, que pode irromper a partir daquela estranheza familiar (o *Unheimlich* freudiano).

Solange Fiuza (2019) tece interessantes considerações a respeito do poema em questão, porém nos afastamos de sua leitura quando a crítica vê na imagem do galo uma possível proximidade com Marcos Siscar, seguindo, nos parece, uma pista falsa: a semelhança entre a sonoridade do verbo *ciscar*, presente no poema, e o nome *Siscar*. Em “Galo”, como Fiuza assinala, há um evidente diálogo com o poema “Tecendo a manhã” (*A educação pela pedra*), de Cabral. Nos primeiros versos de “Galo” lemos: “Como não dizer? Selvagem, quase mudo, e já uma / compulsão órfica o denuncia” (Siscar, 2006, p. 35). O sujeito do poema estaria lançando uma pergunta para Cabral? Caso essa hipótese fosse sustentada, poderíamos entendê-la de dois modos: 1) Como aceitar a interdição do *eu* no poema (o *não se diz*, conforme um dos títulos dos livros de Marcos Siscar)?; e 2) Como não apontar que talvez a presença do *eu*, ou do canto, exista também no poema de Cabral? Repare-se no uso que Siscar faz da palavra *denuncia*. Desse modo, a escolha da imagem do galo (por Cabral) denunciaria, parece propor Marcos Siscar, ao menos o *desejo* do canto em João Cabral. A presença do *eu*, o lirismo, liga-se, sabemos, ao canto, à poesia órfica recusada pelo poeta pernambucano: “A flauta, eu a joguei / aos peixes surdos- / -mudos do mar” (Cabral, 2020, p. 88). Para os peixes mudos, a flauta de Anfion não representa nenhuma ameaça, nenhuma possibilidade de canto, assim como, aparentemente, o galo de “Tecendo a manhã”, o qual repassa apenas o *grito*.

No poema de Siscar, o galo é identificado como um galo “quase mudo”. No entanto, outra característica importante para nossa leitura desse poema de Marcos Siscar é o fato de seu galo sofrer de “compulsão órfica”. A compulsão é compreendida pela psicanálise como uma tentativa (ainda que fracassada) de *dizer não* ao imperativo superegóico. Jô Gondar esclarece sobre o fenômeno a partir dos estudos de Freud:

Nas explicações que Freud apresenta sobre essa neurose, compulsão não é simplesmente sinônimo de obsessão, mas diz respeito a uma peculiaridade de determinados sintomas obsessivos: trata-se de pensamentos ou atos que o sujeito realiza ainda que lhe pareçam um corpo estranho, pensamentos ou atos movidos por uma força irresistível contra a qual o sujeito gostaria de lutar. A compulsão, nesse caso, resulta de um conflito psíquico e de uma luta subjetiva entre duas injunções opostas, estando o sujeito impossibilitado de escolher qualquer uma delas. Encurralado nessa hesitação exasperante, a resposta do sujeito é o ato compulsivo (Gondar, 2001, p. 28).

Seguindo a explicação de Gondar, e o que o poema “Galo” nos diz, o galo de Cabral encontra-se num conflito (psíquico) e numa luta (subjéctiva) entre a interdição ao canto (que lhe é imposta por Cabral) e seu desejo de cantar, por isso o motivo da compulsão.

Avancemos na leitura do poema: “Como dar forma àquilo / que rabisca? Convertido em bicho, cisca, com os olhos / fundos no chão, nervoso, interessado pelo resto, fosco, / pelo precioso corisco” (Siscar, 2006, p. 35). Outra pergunta parece ser enviada ao poeta pernambucano. Ela pode ser compreendida como uma questão relacionada à escrita do poema. Reformulando a pergunta: “Como dar forma ao poema”? Talvez uma pergunta que todo poeta se coloque ao escrever. Em seguida, volta-se novamente para o galo. Se ele foi *convertido* em bicho é porque antes ele deve ter sido outra coisa. Ele sofreu uma transformação ao deixar de poder cantar. Supomos, então, que antes de ser convertido em bicho ele tivesse uma voz, característica apenas humana. O galo está ou é, isso não altera muito o sentido nesse momento, *nervoso* porque quando cisca só pode olhar para o chão. Mas não é esse o seu desejo, parece insinuar o poema. O bicho se interessa pelo “corisco”, pela faísca elétrica ou centelha que ocorre por ocasião de trovoadas, portanto, o corisco é o “resto” do trovão. O chão pode ser um limite para a imaginação, é o que se coloca em questão.

Seguindo a sequência do poema: “O que se promete na voz / projetada por sulcos de ronco? A matéria sonhada mais / tarde se devolve em ondas de vômito” (Siscar, 2006, p. 35). Novamente outra indagação. Alguém promete (o próprio Cabral?) alguma coisa (é em torno disso que se indaga) na voz (aqui já não pode ser o bicho, pois a voz sendo humana só pode ser atribuída ao poeta pernambucano). Contudo essa voz (de Cabral) é *projetada* (outro termo psicanalítico) em “sulcos de ronco”, deixando de ser humana, e passando a ser o grito do bicho, isto é, do galo do poema.

Nos versos seguintes “A matéria sonhada mais / tarde se devolve em ondas de vômito” (Siscar, 2006, p. 35), podemos ler que aquele corisco pelo qual se interessa o pobre galo é devolvido ao poema depois de ter passado não pelo coração, mas pelo estômago, ele foi bem digerido e é agora expelido pelas “ondas de vômito” é a “*flor!* conhecendo que és fezes” (Cabral, 2020, p. 93). Os versos “Triste não se / diria, nem compulsivo. A atenção dividida, um olho, / depois o outro, alternadamente se divisa” (Siscar, 2006, p. 35) esclarecem que não se trata de uma patologização de Cabral. Não é Cabral quem é “triste e compulsivo”, mas o galo de seu poema, que é e não é Cabral, ao mesmo tempo, terceiro incluído. Por isso, menciona-se a divisão. É uma bela imagem essa que Siscar formula a partir dos olhos do galo. Pela visão não conseguimos capturar, no mesmo momento (“alternadamente se divisa”), os dois olhos do galo. Mas, o que é essencial para a leitura, o galo tem dois olhos, não há dúvida. É essa relação complexa que o poema “Galo” estabelece entre o galo de “Tecendo a manhã” e o próprio Cabral. O galo se mostrará, como veremos, o Outro de Cabral (“caminha como cria de si mesmo”). Sigamos então na leitura:

O pescoço
progride, por solavancos, teatro involuntário da serpente. Não é bicho de mato, nem bicho de monte. É cria de terreiro que de repente irrompe, estranho, dentro de casa, e espia. Caminha como cria de si mesmo (Siscar, 2006, p. 35).

O que se pode ler nesses versos é que se há fingimento (do teatro), ele pode ser, às vezes, sem influência da vontade. Nesse sentido, em *Isto não é um documentário*, Siscar irá escrever no poema intitulado “Ator de si mesmo”: “Não há como saber quem vem primeiro. Quem / salva a própria pele. O ator ou seu papel. Como fazer o seu papel / senão livrando-se da própria pele? Como se se imitasse” (Siscar, 2019, p. 54). E é nesse ponto que devemos recuperar o adjetivo “selvagem” que foi atribuído ao galo no primeiro verso do poema homônimo. Apesar do galo ser “cria de terreiro”, o que quer dizer um bicho bem familiar, ele “irrompe de repente, estranho” (tão ao gosto de Ana Cristina). Ele é estranho porque é familiar e selvagem (é Siscar rementendo evidentemente a Freud). A estranheza abre o sujeito para a potencialidade (“branco, amarelo, violeta”):

Inflama-se, branco, amarelo, violeta, enfunado, com
o raiar do dia. E quando volta a si, é o bicho? Em
seguida, nada, a ciscar, ou o resto apenas, penas. Como
quem procurou saber-se em círculo, uróboro, anda, e
só encontra indícios. Se restam-lhe penas no bico, é
que gira ainda, revoluto, circunscrito
(Siscar, 2006, p. 35).

Há uma saída e uma volta, é o interior em sua relação com o exterior, ou o sujeito lírico fora de si, para falarmos com Collot. Após a queima (“inflama-se”), ou após a saída, permanece apenas o resto desse processo (isto é, o poema). As *penas* parecem apontar para uma ambiguidade entre referir-se à estrutura ceratinizada que recobre o corpo do galo e um certo desgosto pelo poema elaborado. A procura (pelo poema, pelo outro? não é possível decidir) estaria enredada num círculo.

Do sossego ou
da procura, apenas o resto fica. Inútil, malhado, carijó,
perseguindo o risco de um outro. Não se tece sozinho
uma manhã
(Siscar, 2006, p. 35).

Parece que aqui o sujeito poético sugere que ainda que se elabore o poema a partir de modos distintos (sossego ou procura, no que esse último modo teria de um eco drummondiano), o que importa no final é o resultado do processo: é o galo de Cabral, em sua acepção de poema. Sugere-se também que nesse processo de escrita estão incluídos os poetas precedentes, com os quais o escritor estabeleceu uma batalha amorosa. Na sequência aparece o *nós* oculto em “estaremos”:

Mas é difícil o dia em que estaremos
juntos. Como converter-se no bicho do outro? O bicho do outro é o grito. O grito do bicho é outro. O bicho é grito de um outro. O cantar já distante, mal chega, se desfia. É madrugada e a cidade cose seu tecido translúcido. Sozinho e vário, ele desvaria. Liberdade é isso? Pela terceira vez se cala. Como não dizer? Isso, ele engole o dia. E finalmente se converte em crista, apenas, uma flor de ornamento
(Siscar, 2006, p. 35).

“Mas é difícil o dia em que estaremos / juntos”, porque Cabral quer que seu galo produza apenas gritos, e o grito do “bicho” de Siscar é de outro tipo, ele é canto. Apesar do fato de que o canto na cidade (no contemporâneo) seja frágil (“mal / chega, se desfia), não convém reprimi-lo, uma vez que ele não é canto de apenas um (de um coração ingênuo), mas de vários (alteridade). Ao se ignorar o corisco ou o brilho do dia (“engole o dia”) corre-se o risco de o poema se tornar “flor de ornamento”, no que essa imagem teria de inorgânico.

Como vimos, é nesse lugar conflituoso em relação a Cabral que a poesia (e o ensaísmo) de Marcos Siscar pode ser lida. Mas essa afirmação também parece pertinente se transferida para pensar a poesia de Ana Cristina em sua relação com João Cabral. Assim, não se pode falar de anticabralismo, como disse Ana Cristina Cesar ao se referir à sua geração.¹⁶ Ainda que se trate de um diálogo atravessado por recusas, os poemas da carioca traem o anticabralismo de Ana Cristina. Se retomarmos, por exemplo, o poema “Fábula de Anfion” de Cabral e observarmos a primeira estrofe da seção “Anfion e a flauta”, “Uma flauta: como / dominá-la, cavalo / solto, que é louco?” (Cabral, 2020, p. 88), como não nos lembrarmos dos versos de “Contagem regressiva”?

Tenho medo de ter deixado a máquina ligada
elétrica IBM lebre louca solta pelo campo
Corri atrás
da lebre louca em corrida coerente
atrás das tocas e escrevi: trejeitos
(Cesar, 2013, p. 274).

Há uma preocupação (medo) de que a subjetividade corra solta, num fluxo sem corte. O mesmo medo de Cabral de não ter controle sobre a flauta-cavalo. O adjetivo empregado por João Cabral e por Ana Cristina é o mesmo: “louca”. Entretanto, a solução encontrada por cada um deles será bem diferente. A única solução que se coloca para Cabral é o expurgo da subjetividade, livrando-se da flauta. Ana Cristina prefere correr (na velocidade das mudanças bruscas de assuntos) atrás da lebre louca, porque, afinal, a lebre corre *atrás das tocas* (ela passa por lugares secretos, talvez os quais a lebre só descubra no trajeto). A pontuação indica que a palavra “trejeitos” cumpre a função de explicar o que veio antes, isto é, a corrida da lebre louca. Fica claro: mesmo a lebre louca é apenas um trejeito, uma contração do rosto. No que ela estaria, então, de acordo com Marcos Siscar.

Referências

BORSATO, Fabiane. Frações de *proesia*: outras metades da arte para dias difíceis. *Itinerários*, Araraquara, n. 28, p. 225-229, jan./jun. 2009. DOI: <https://doi.org/10.58943/irl.voio.2152>.

CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 77-88.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

¹⁶ Lembre-se d’“O poema e a trégua” (*Antigos e soltos*), no qual Ana Cristina estabelece diálogo com “O poema e a água”, de João Cabral de Melo Neto, ainda que seja com o primeiro Cabral de *A pedra do sono*.

- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, Ana Cristina; BOSI, Viviana (org.). *Antigos e soltos*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2008.
- COLLOT, Michel. O Outro no Mesmo. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. *Alea: Estudos Neolatinos*, [s. l.], n. 8, v. 1, [n. p.], jan. 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100003>.
- DEGUY, Michel. Prefácio de *Não se diz*. In: SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras; Cosac & Naify, 2003. p. 77-79.
- FUIZA, Solange. Marcos Siscar e o legado de João Cabral. *REVELLI*, Goiânia, v. 11, p. 1-16, maio 2019. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/8489>. Acesso em: 09 jun. 2025.
- GLENADEL, Paula. Altérités de la poésie: éléments pour une critique poétique contemporaine au Brésil. *Galáxia*, São Paulo, v. 49, p. 1-20, 2024. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202466575>.
- CONDAR, Jô. Sobre as pulsões e o dispositivo psicanalítico. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 25-35, jul./dez. 2001. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982001000200002>.
- MARQUES, Ivan. “Uma geração pode continuar a outra”: João Cabral de Melo Neto e o modernismo. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 36, n. 104, p. 73-90, fev. 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-4014.2022.36104.005>.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
- PEDROSA, Celia. Poesia, crítica e endereçamento. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- PEDROSA, Celia. Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte. In: JORNAL de poesia. Fortaleza: SecreNet, 2004. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/celiapedrosa1.html>. Acesso em: 09 jun. 2025.
- SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo [1984]. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SISCAR, Marcos (org.). *Escrever para quem?* São Paulo: Asa da palavra, 2023.
- SISCAR, Marcos. *A máquina de João Cabral. Poesia e crise*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010b.
- SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- SISCAR, Marcos. *Interior via satélite*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010a.
- SISCAR, Marcos. *Isto não é um documentário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.
- SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras; Cosac&Naify, 2003.
- SISCAR, Marcos. *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.