

O corpo ambivalente do poema: forma e experiência em Ana Cristina Cesar

The Ambivalent Body of the Poem: Form and Experience in Ana Cristina Cesar

Zeno Queiroz

Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
zenoqueiroz@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0000-9211>

Resumo: O ensaio procura esboçar, através da análise cerrada do terceiro poema de *Cenas de abril* (“olho muito tempo o corpo de um poema...”), uma hipótese de leitura geral para a obra de Ana Cristina Cesar, articulando-a, por um lado, ao panorama artístico e literário do Brasil no contexto da ditadura militar e, por outro, à situação histórica de redemocratização pactuada para a qual ela formula uma agônica solução poética; solução esta que, ao tensionar conceitos rivais de poesia, tenta, a meu ver, subsumir a oposição entre construtivismo e espontaneidade, arte e vida, linguagem e corpo, tornando a forma, pela estrutura dinâmica do poema, o lugar da experiência.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; construtivismo; espontaneidade; ditadura militar; redemocratização.

Abstract: Through a close analysis of the third poem in *Cenas de abril* (“olho muito tempo o corpo de um poema...”), the essay seeks to outline a general reading hypothesis for Ana Cristina Cesar’s work, linking it, on the one hand, to the artistic and literary panorama of Brazil in the context of the military dictatorship and, on the other, to the historical situation of agreed redemocratization for which she formulates an agonizing poetic solution; a solution which, by tensing rival concepts of poetry, tries, in my opinion, to subsume the opposition between constructivism and spontaneity, art and life, language and body, making form, through the dynamic structure of the poem, the place of experience.

Keywords: Ana Cristina Cesar; constructivism; spontaneity; military dictatorship; redemocratization.



A década de 1960 coloca em questão o verso brasileiro. O acúmulo de experimentos modernos ao longo da primeira metade do século XX, com dicções poéticas tanto em diálogo quanto em polêmica, encara, do final dos anos 1950 até meados dos anos 1970, uma explosão de possibilidades de realização da poesia que trabalham ativamente para ultrapassar os limites tradicionais do poema. Com o desejo de participação política, da utopia modernizante da quarta república à resistência civil à ditadura militar, coincide a massificação da cultura pela expansão crescente da indústria de bens simbólicos, e o ímpeto de engajamento das artes na realidade de todos se vê às voltas com um novo modo de produção e consumo do discurso estético, no qual a ideia burguesa de literatura, com as suas conquistas e carências, aparece ligeiramente fora de foco.

A indagação sobre o estatuto convencional do *literário* é efetuada seja no conteúdo, pela linguagem participante que se desenvolve principalmente em torno dos Centros Populares de Cultura, a qual, animada pelo embate renhido entre o horizonte revolucionário das esquerdas radicalizadas e a contrarrevolução fardada das classes dominantes, propõe à maneira de Mário de Andrade a pesquisa sobre a identidade nacional-popular, seja na forma, pelo construtivismo que reabilita as vanguardas históricas com o intuito de, por meio dos vetores semióticos da era industrial, integrar a arte à práxis da vida urbana. O livro, enquanto veículo privilegiado para a circulação de poesia, é pressionado pelo corpo, através do qual se aspira à contiguidade entre criação e obra, enunciação e enunciado, artista e público, cuja aproximação, muitas vezes, é paradoxalmente viabilizada pelas artes de espetáculo, politizantes ao mesmo tempo que adequadas aos códigos da sociedade de massas (Bosi, 2018).

Herdeira pós-tropicalista desse panorama, a geração mimeógrafo absorveu dos seus antecessores a oposição implícita entre arte e vida e adotou-a, bem ou mal, como condição de possibilidade: ora para rejeitá-la literalmente pelo *gesto* subversivo, cuja “mescla de candidez e insolência” (Favaretto, 2019, p. 109) apostava no potencial tanto de desestetização da arte, com a encarnação do inacabamento como arma contra a correção do mundo administrado, quanto de estetização da vida, em que o novo feitio das atitudes pessoais refutaria, no cotidiano, modelos de conduta antiquados; ora para aproveitá-la como premissa problemática sobre a qual o poema se erigia em impasse, incorporando à sua feitura a tensão irresoluta entre as partes do binômio e tornando-o assim “índice de sua própria inviabilidade de identificação plena com a vida” (Nuernberger, 2014, p. 76).

Ana Cristina Cesar parece estar a um só tempo dentro e fora desses problemas. Se no Brasil as primeiras autopublicações em esquema artesanal datam de 1971, quando são lançados *Muito prazer* de Chacal e *Travessa Bertalha 11* de Charles, então as *Cenas de abril*, de 1979, sugerem uma relação tardia com a poesia marginal. Em contrapartida, a autora comparece entre os 26 poetas selecionados em 1975 para a antologia de Heloisa Buarque de Hollanda, que, como por um lado condensou em livro a personalidade do movimento, por outro dispersou a sua força contestadora justamente ao integrá-lo ao circuito comercial de edição. Força, ademais, de que Ana Cristina se valeria para a confecção independente de suas três primeiras obras (*Cenas de abril*, *Correspondência completa* e *Luvas de pelica*), logo depois reunidas, em 1982, no volume da Brasiliense, *A teus pés*.

Quero crer que a dupla historicidade que pressentimos no percurso editorial da escritora não é gratuita. Leitora de primeira hora da nova musa, cujas características principais

soube detectar e defender,¹ Ana Cristina Cesar situa-se no limiar geracional entre aqueles que confrontaram, com ferocidade ou cansaço, a derrota de 1968, quando a violência de Estado foi agravada no interior de um quadro legalista, e aqueles que, na revogação dos atos institucionais e na sanção da Lei de Anistia, anteviram a abertura lenta, gradual e segura para um irrestrito acordo democrático, que gerenciou sob a tutela da exceção a passagem do país para o regime liberal-representativo.² A poeta aparece, portanto, comprimida entre duas temporalidades igualmente fechadas, nas quais a linguagem literária, solicitada de uma parte a outra pela imediaticidade do presente histórico, vacila entre o antagonismo sardônico ao golpe dentro do golpe e o aprofundamento em chave nacional, via redemocratização pactuada, do mercado global de consumo.

A fórmula poética que Ana Cristina Cesar criou para lidar com tal conjuntura equaciona termos contraditórios. De um lado, o desejo de participação é evidente. O contato com o leitor é almejado não só na preparação dos livretos mimeografados, que passam de mão em mão quase como panfletos clandestinos, vendidos pela poeta no convívio direto com o público (Hollanda, 2004), como é interiorizado pela própria forma dos poemas, que não raro estabelecem uma interlocução íntima conosco, emulando muitas vezes tipos textuais de endereçamento privado como a carta, o diário, o bilhete. A não-marcação de gênero do destinatário de *Correspondência completa*, por exemplo, neutraliza a definição do seu receptor (“my dear”), que, compartilhando com a remetente confidências e indiscrições, pode ser concomitantemente um e nenhum, leitor biográfico e leitor literário:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (Cesar, 2013, p. 50)

Interpostos ironicamente entre Gil e Mary, titubeamos, diante dessa poética, entre uma leitura “masculina”, que aborda o texto da escritora como sintoma histérico de vivências reais, e uma leitura “feminina”, que não transige quanto à transfiguração pela linguagem

¹ No famoso artigo “Nove bocas da nova musa”, por exemplo, publicado em 25 de junho de 1976 no *Opinião*, ela escreve: “Na sua feição atual a poesia, sem saudosismos, assume esta distância [entre a linguagem e o real], torna-a clara, incorpora-a no seu tom, tira-a dos bastidores metafísicos: o poema é uma produção, um modo de produzir significação mediante o fingimento poético, e não uma nobre tradução do intraduzível. O poeta faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom” (Cesar, 1999, p. 164). E em seguida acrescenta: “A nova poesia aparece aqui marcada pelo cotidiano, ali por brechtiano rigor. Anticabralina porém, não hesita em introduzir no poema a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhas perdidas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia, a indignação política, a depressão sem elegância, sem contudo atenuar a sua penetração crítica” (Cesar, 1999, p. 165).

² A transição negociada para a democracia, cujas possibilidades de ruptura foram limitadas desde a origem, com a outorga em 1977 do Pacote de Abril, pode ser demonstrada em no mínimo três pontos: (1) a lógica consensual da anistia (guardiã etimológica da luta política entre a reminiscência, *anamnesis*, e o esquecimento, *amnésia*), que perdoou os agentes da máquina de morte estatal e concedeu aos desaparecidos apenas um atestado de paradeiro ignorado; (2) a draconiana presença militar na letra constitucional de 1988, que, a pretexto de garantia da ordem, assegurou às Forças Armadas o direito de se situarem legalmente fora da lei; e (3) a permanência do esquema administrativo de 1967, com o prosseguimento da razão empresarial como parâmetro de eficiência para a gestão do bem público. Ver, a esse respeito, os ensaios reunidos por Edson Teles e Vladimir Safatle em *O que resta da ditadura* (2010).

dos dados verídicos. A interlocução, colocada internamente em xeque, começa a soar como impostura, como se a poesia fosse impossível sem uma difícil amalgama de hermetismo e sentimento, opacidade contra a qual projetamos imaginação crítica e transparência de sensações isentas de mistério.

No interior dessa estrutura dialógica, constata-se então, de outro lado, certo desejo de recuo. O instante, este “extremo ríspido” (Cesar, 2013, p. 284), não dota o poema de plenitude temporal, harmonizando a interação através da continuidade entre as partes ou redimensionando os conteúdos subjetivos pela ruptura subitânea, mas penetra-o como centro crítico em torno do qual ele tenta se organizar. A truculência do momento torna precária a organicidade formal, que adota a precariedade como modo de composição pelo qual o poema se realiza a contrapelo (“na contramão”, “no contrafluxo”), absorvendo os estímulos que o perturbam numa espécie de ordem negativa, que se opõe à comunicação não mediada e exige, pelo contrário, um esforço lento – e às vezes inócuo – de interpretação. “Tudo”, aqui, “é aconchego árido” (Cesar, 2013, p. 118), como se a poeta, resume Viviana Bosi:

oscilasse entre a pretensão do encontro com o leitor (que ela mesma considera inatingível) e a necessidade de preservação da “autonomia”. Embora o anseio por contato ronde assiduamente muitos versos de Ana Cristina Cesar, o discernimento da distância intransponível o mais das vezes se faz sentir, produzindo movimentos opostos de aproximação e recuo. Assim, experimentamos, nos poemas de Ana Cristina, extremos entre acenos afetuosos e afastamentos bruscos que parecem traduzir uma desconfiança suprema quanto ao acolhimento comprehensivo dos seus textos (ainda quando eles insistem em comunicar-se). De maneira análoga, muitas vezes seus versos enunciam obstáculos à possibilidade de expressar o mundo através das palavras. (Bosi, 2021, p. 151)

Essas são, pois, “cartas doces e azedas” (Cesar, 2013, p. 97), que, como Whitman, solicitam amorosamente o nosso envolvimento com a matéria lírica (“Recito WW pra você”) ao mesmo tempo que, como Baudelaire, são hostis à nossa hipócrita presença (“É para você que escrevo, hipócrita”). O entroncamento desses dois conceitos de modernidade, inversos apesar de contemporâneos,³ é significativo. Fundadas em certos pressupostos românticos e interessadas de maneira semelhante na apreensão do novo, as perspectivas whitmaniana e baudelairiana não poderiam ser mais diferentes: ao passo que aquela, assistindo à ascensão da democracia no novo mundo americano, que autodesignava um destino manifesto à custa da conquista brutal do oeste, visava o poema como meio de comunhão social, onde tanto a vida quanto o verso brotariam espontaneamente como a grama, as frutas, as árvores, esta, em face da industrialização acelerada da velha metrópole europeia à sombra do fracasso proletário de 1848, apoderava-se pelas formas clássicas dos signos da degradação, capturados em registro provocador.

Conjugados em fins da década de 1970 no Brasil, os dois pontos de vista descobrem em Ana Cristina Cesar uma solução agônica. A tentativa de construção de um campo partilhável de comunicação, agora reduzido das grandes multidões ao encontro pessoal, é pressionada pela urgência de um colapso geralmente não nomeado, “Bofetada de estalo – decolagem lançinante – baque de fuzil” (Cesar, 2013, p. 121), que, embora a ameace, não chega a destruí-la de todo. Longe disso: a positividade envolvida na produção conjunta de um espaço comum,

³ As primeiras edições de *Leaves of grass* e *Les fleurs du mal*, cuja estranha familiaridade é prenunciada já nos títulos, datam respectivamente de 1855 e 1857.

miniatura em ótica privada da utopia social que se contrapunha à ditadura militar, comprehende e se alicerça sobre a negatividade dessa produção, para a qual o espaço criado, na medida em que concilia incompatibilidades em nome de uma cidadania sinistra, revela-se também lacuna, incompletude, ausência. O vazio torna-se assim procedimento plasmador da figuração: ele está na constituição das metáforas, nos lapsos sintáticos, na apóstrofe inespecífica, nos referentes rarefeitos, como se os buracos deixados na arquitetura mólide do poema cobrassem de nós um comprometimento ético, calcado menos na obediência a códigos morais pré-estabelecidos do que num complexo cômputo entre responsabilidade, escolha e desejo.

Há na poesia de Ana Cristina Cesar, portanto, o que Marcos Siscar chamou de *política da intimidade*. Não só porque nela deparamos, como queria Adorno (2003), com um discurso até certo ponto não fagocitado pelo capitalismo de massas e que por isso refrata, por intermédio da radical individuação, os seus processos homogeneizantes, como ainda, e principalmente, pela relação que esse discurso procura estabelecer com o outro, a saber, pelo empenho que a retórica da interlocução reclama do sujeito (na condição de autor ou leitor, falante ou ouvinte), o qual, constituindo-se e modulando-se no diálogo, não é senão um ponto intercambiável de enunciação, sede movente da subjetividade a que aderimos e renunciamos. Escreve Siscar:

o poema é crítico não somente quando rompe com o individualismo da experiência biográfica do real, não somente quando reintroduz o “relaxo” da experiência contra o “capricho” da tradição (para retomar as palavras de Leminski), mas sobretudo quando evidencia sua desconfiança em relação ao espírito de continuidade com o real, de maneira mais ampla. Quando chama para dentro do poema – de um modo que não é simplesmente teatral, no sentido da ilusão produzida, mas dramático, no sentido da intensidade – a cumplicidade ou a irritação de um outro. Ou seja, quando introduz uma ambivalência provocante, uma brecha que esvazia a oposição e a hierarquia entre vida e poesia. (Siscar, 2011, p. 25)

Penso que nos melhores momentos de Ana Cristina o próprio poema é essa brecha. Isto é, o poema efetiva-se ele mesmo na indeterminação dos impulsos que o mobilizam, substanciando-se no desafio mútuo entre o programa artesanal da construção e a matéria bruta da existência, de sorte que a sua realização, farsa formal que desempenha uma verdade, suspende provisoriamente o pressuposto binário que separa a arte da vida. Vejamos.

Sem título, o terceiro poema de *Cenas de abril* (1979),⁴ estreia autoral da escritora, resiste à decifração. Seja pela limpidez da sintaxe, que se desdobra num longo período asseverativo, em ordem direta, não virgulado, seja pela concisão do tema, que, condensado no breve espaço de cinco versos, não se oferece imediatamente à paráfrase, o texto se esquiva, insinuando na cristalina opacidade, ao mesmo tempo, um convite à experiência que ele encena:

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
(Cesar, 2013, p. 19)

⁴ Recordo que a publicação original do poema data de 1975, quando figurou no primeiro número da revista *Malasartes*.

Elíptico, o sujeito se deixa entrever pelo verbo que abre a sentença, “olho”, cuja aspec-tualidade contínua do presente do indicativo, acrescida ainda de uma camada adverbial de duração (“muito tempo”), contradiz a própria enunciação do olhar, que, incapaz de se realizar no momento do dizer, é simulado enquanto performance no interior do enunciado, através do qual o eu poético pode ver-se vendo. Se dos cinco sentidos o olhar é convencionalmente o mais objetivo, já que supõe uma distância entre o ponto observador e o alvo observado, há de saída, aqui, uma dupla objetivação: a do sujeito em relação ao objeto, complemento verbal a que dirige o olhar (“o corpo de um poema”), e a do sujeito em relação a si mesmo, que se duplica na linguagem para por meio dela apreender o próprio gesto.

A estrutura especular do sujeito, que performa o que constata e constata o que performa, reflete-se, no entanto, também no foco da sua visão, “o corpo de um poema”, que numa *mise en abyme* metalinguística – com movimento circunvolutório em torno de vogais fechadas e frequentemente nasalizadas: [ɔ.ʌu ‘mūj.tu ‘tē.pu u ‘koɔ̃.pu d̪i ‘ū po.é.ma] – passa, de paciente da ação do olhar, a agente do arranjo enunciativo dessa ação, o qual toma o poema como matéria na materialidade do poema. O verso inicial, oração que sobredetermina as demais, parte, portanto, da relativa reversibilidade das figuras que sustentam as suas pontas (eu e outro, leitor e poema), no meio das quais o “corpo” aparece como centro teso do cabo de guerra entre sujeito e predicado.

Do primeiro verbo (“olho”) se irradiam os outros dois (“perder” e “sentir”), que numa operação lógica de causa e consequência resultam como limites do recrudescimento da demora. A equação é sintaticamente fácil de acompanhar (olho muito tempo... até 1. perder... e 2. sentir...) e permite uma divisão assimétrica do conjunto:

1.
olho muito tempo o corpo de um poema

2.
até perder de vista o que não seja corpo

3.
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas

Enquanto a seção 1 comprehende a reflexividade provocativa do olhar, ponto de partida do jogo astuciosamente erótico entre aquele que vê e aquele que é visto, as seções 2 e 3 abarcam os efeitos dessa prolongada sedução. Naquela (“até perder de vista o que não seja corpo”), o verso único extrai do olho a perda paradoxal da visão, que, depurada pelo tempo, agora se concentra exclusivamente no núcleo da sua atenção, virando do avesso a cadeia de pés binários (de seis troqueus para seis iambos) para triar do poema tudo “o que não seja corpo”.

Tabela 1: Escansão 1.

olho muito tempo o corpo de um poema	/ - / - / - \ - / -
até perder de vista o que não seja corpo	- / - / - \ - / - / -

Fonte: Elaboração própria.

Nesta (“e sentir separado dentre os dentes / um filete de sangue / nas gengivas”), o afastamento da visão é de súbito abolido, num lapso semântico perfeitamente concatenado na frase pela conjunção aditiva, como se o intervalo a princípio impessoal (e os verbos no infinitivo não me deixam mentir) entre sujeito e objeto fosse suplantado por uma espécie de correspondência física entre eles, que, salto inesperado do exterior ao interior, do visível ao táctil, fragmenta a oração em três versos, ao contrário do que ocorre com as anteriores.

Desse ângulo, o poema admitiria uma outra divisão, simétrica, em que o verso 3, com a dobradiça coordenativa do “e”, operaria a transposição do olho ao dente, do cílio ao sangue:

1.
olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
2.
e sentir separado dentre os dentes
3.
um filete de sangue
nas gengivas

O verso 3, como se lê, *separa* o poema, medeia, pelo surgimento explícito da sensação (“sentir”), a passagem de um grupo marcadamente verbal, com abundância fonética de consoantes percussivas (“olho muito tempo o corpo de um poema / até perder de vista o que não seja corpo”), para um grupo marcadamente nominal, em que sibilam no estreitamento das vogais as consoantes constritivas (“um filete de sangue / nas gengivas”). Tudo acontece, assim, como se o encadeamento congruente, na seção 1, da situação de partida, alongada no tempo pela própria distribuição visual das linhas, fosse interrompido, na seção 2, por uma incorporação pela boca (com a trepidante paronímia “dentre os dentes”) do poema que antes se dava somente a ver, do que decorre uma redução dos versos, na seção 3, à enigmática imagem final.

E a interrupção, note-se, é também prosódica. Se os dois primeiros versos tendem, devido aos acentos secundários,⁵ à distribuição binária das células, os três últimos versos inclinam-se para uma distribuição terciária, com pelo menos cinco pés anapésticos:

⁵ O acento secundário tem caráter menos vocabular do que fraseológico. M. Cavalcanti Proença argumenta, na esteira de Said Ali, que, em português, o péon (sequência de três átonas e uma tônica ou uma tônica e três átonas) reduz-se a “uma convenção artificial”, tendo em vista a “impossibilidade de enunciarmos mais de três átonos, sem o apoio de uma tônica” (Proença, 1955, p. 19). No soneto “A um carneiro morto” de Augusto dos Anjos, ele exemplifica, o verso “Misericordiosíssimo carneiro” não se fundamenta apenas nos acentos primários na sexta e na décima posição, mas, devido ao suporte dos acentos secundários, permite a escansão como pentâmetro iâmbico: mi - se - ri - cor - dio - SÍS - si - mo - car - NEI - (ro). Assim, o que existiria no péon “é a fusão de duas células dissílabicas, ou seja, uma sincitia de trocaicos ou jâmbicos” (1955, p. 19).

Tabela 2: Escansão 2.

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	/-/-/-\/-/- -/-/-\/-/-/- --/-/-\/-/- --/-/-/- --/-
---	--

Fonte:Elaboração própria.

A síncopa no terceiro verso, que modifica o contrato rítmico até então acordado, modula a significação ora cerebral (?) do poema – contemplado como uma tela de que o pintor recua dois passos –, o qual, radicalmente reduzido ao corpo, apela de chofre aos sentidos, às afecções psicossomáticas que ele estimula na sua concretude discursiva. Simultaneamente simétrica e assimétrica, uma nova divisão se delineia:

1.
olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
2.
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas

A divisão, visualmente assimétrica, opera, porém, com uma simetria implícita. A transição, de um lado, da captação extrínseca do poema pelo sujeito para, de outro, a consanguinidade intrínseca entre eles organiza-se, na fatura do texto, em torno de dois campos de força sonoros: o primeiro, como dito, com dois versos de oposta seriação binária, que se aproximam irregularmente do alexandrino; o segundo, por sua vez, com dois decassílabos idênticos (martelo agalopado, de tônicas na terça, na sexta e na décima posição), dos quais o segundo é graficamente desfeito pelo *enjambement* (“um filete de sangue / nas gengivas”):

Tabela 3: Escansão 3.

1 olho muito tempo o corpo de um poema até perder de vista o que não seja corpo	/-/-/-\/-/- -/-/-\/-/-/- 	11: 1-3-5-7-9-11 12: 2-4-6-8-10-12
2 e sentir separado dentre os dentes um filete de sangue / nas gengivas	--/-/-\/-/- --/-/-\/-/-/	10: 3-6-10 10: 3-6-10

Fonte:Elaboração própria.

A incisão no verso, como um corte “nas gengivas”, sobrepõe dois modos de organização do poema: um sonoro, que delimita em unidades métricas proporcionais mas distintas os dois influxos semânticos que o constituem (de fora para dentro e de dentro para fora, digamos), e um visual, que reconfigura o ritmo na página obedecendo às leis do olho, de tal sorte que o desenho textual descreve um arco progressivo de encurtamento, como se no processo mesmo de percepção da palavra o hiato entre o corpo do poema e o corpo do leitor encolhesse pouco a pouco.

Na intersecção, pois, de equilíbrio e desequilíbrio, o poema concebe uma estrutura dinâmica para o movimento que no fundo lhe serve de assunto. Sob esse prisma, Ana Cristina Cesar não propõe exatamente uma consideração autorreflexiva sobre o poético – embora ela desponte por tabela –, mas cria uma *cena* de enunciação (e a palavra está no título do livro) em que o enunciado não é senão a realização do *fazer* enunciativo que o engendra, isto é, em que o poema, em vez de reconstituir uma experiência que precede a linguagem – o que pressupõe uma antinomia entre arte e vida –, torna-se ele mesmo, pela linguagem, o *locus* da experiência.

Ou poderíamos também dizer, para voltar à vaca fria, que aqui se dispensa, pelo corpo do poema, tudo o que não seja corpo. A ambiguidade da repetição de um verso a outro, que produz um elo sintático entre duas dimensões semânticas da palavra, posiciona no mesmo lugar a carnadura da linguagem, o potencial de expressividade que ela encerra no significante, e a carnadura do real, tornado ainda mais vívido pelo vínculo demorado com aquilo que à primeira vista o elide.

Quando no Brasil o conceito de poesia era disputado entre o planejamento compositivo do concretismo, para o qual a estruturação calculada do texto era um requisito para a inserção da literatura no cotidiano do homem de massas, e a atitude espontânea da geração mimeógrafo, que almejava a revolução molecular dos costumes com o registro colado diretamente às situações do dia a dia, Ana Cristina Cesar saía pela tangente com um dispositivo poético integrador, que assimilava as vantagens de tendências em teoria excludentes – e as dificuldades que por sua vez subjaziam em suas propostas – para enfatizar o *poema*, a saber, a realidade que ele, em vez de suprimir, acentua, destaca, engendra.⁶ É assim que a obra, para falar como Meschonnic, na medida em que se nos apresenta ao mesmo tempo como fechamento para o interior de suas próprias transformações e abertura para uma forma-história sempre renovável,⁷ não deixa de ser nunca “homogeneidade do dizer e do viver”, “inseparavelmente inquietude técnica e inquietude espiritual” (Meschonnic, 1970, p. 26-27, tradução minha).

Dispositivo, que fique claro, integrador mas desconcertante. Ou melhor: desconcertante porque integrador. Uma vez que conceitos rivais de poesia são aqui apropriados por um discurso que não os concilia, mas é antes tramado na tensão derivada da justaposição de um e outro, enfren-

⁶ A questão não passa ao largo das preocupações da poeta. Vale lembrar, à guisa de exemplo, que em depoimento de 1983 para o curso “Literatura de mulheres no Brasil”, ministrado pela professora Beatriz Resende na Faculdade da Cidade, ela diz: “Não, ele [o texto] é tão concreto. Ele é de outra ordem, ele não é da ordem do corpo. Mas, mesmo assim, ele não deixa de ter o desejo, o desejo não é abandonado dentro do texto. Então, de repente, você pode fingir... Porque, em poesia, você pode dizer tudo. Você pode dizer assim: ‘Isto que eu estou escrevendo não é um poema’. Você pode escrever isso num poema. Da mesma maneira, você pode dizer: ‘Isso que eu estou escrevendo não é um poema, isso que eu estou escrevendo é a revolução’. Mesmo que não seja literalmente, o poema é o espaço onde você inventa tudo, onde você pode dizer tudo. De repente eu digo ‘isto, aquilo é um livro; isso aqui sou eu; eu caio nos teus braços, eu estou a teus pés, leitor’. Isso representa, digamos, o escancaramento do desejo. Todo texto desejaría não ser texto. Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura. Fica uma loucura. Acho que depois valia a pena – não sei se eu respondi –, valia a pena dar uma sacada no Walt Whitman. Eu sou muito inspirada pelo Walt Whitman. Acho que é um poeta incrível; vale a pena se mexer com ele que tem essa coragem... Acho que existem várias maneiras de você lidar com esse problema de que o texto é texto. Existe, de repente, uma consciência trágica: texto é só texto, nada mais que texto. Que tragédia!” (Cesar, 1999, p. 265-266).

⁷ Cito: “Est une oeuvre l’oeuvre génératrice du fabuleux à l’intérieur d’elle-même (l’écrivain écrit sa vie), et caractérisée par ses propres transformations, dès le (et jusqu’au) niveau rythmique et métaphorique, une forme fermée sur une vie; est une oeuvre l’oeuvre qui ouvre sa forme-sens, sa forme-histoire, sur un lecteur toujours nouveau” (Meschonnic, 1970, p. 30-31).

tamos com a obra de Ana Cristina a dura tarefa de conformar o desarranjo, que, logo percebemos, é na verdade estruturante de um modo de ser para o qual a norma não existe sem a anomia.

Lado a lado com o seu chão histórico, tal poesia adquire uma vitalidade política de que a princípio não parece dispor. Se na virada da década de 1970 para a de 1980 o incipiente acordo pela democracia apaziguava conflitos em prol da marcha ordeira para o progresso, submetendo num rapto reacionário o desejo popular de justiça social aos interesses escusos dos mandatários, a linguagem de Ana Cristina Cesar sugeria pelo contrário a impossibilidade de pacificação em qualquer convívio de fato horizontal, em que a coisa pública, ainda que angulada em extensão íntima, não se decide senão no choque de vetores discordantes.

Produto entrecruzado desses vetores e por conseguinte índice da mais alta indecidi- bilidade, o poema é aqui historiografia inexplícita de sua própria época e contestação essen- cialmente literária do espetáculo funesto do mundo objetivo. Quando, para usar os termos de Koselleck (2006), o campo de experiência nutria-se do colapso do futuro ante o cerceamento institucional dos meios de coletivização e o horizonte de expectativa apontava para a neutralização da utopia democrática em novos conchavos do poder, Ana Cristina Cesar urdia uma poética que desentranhava da historicidade imediata uma outra relação com o tempo, na qual os obstáculos do presente servem à lírica para, subsumindo a oposição entre constru- tivismo e espontaneidade, arte e vida, linguagem e corpo, conceber um espaço enunciativo fundado em suas próprias contradições, que, simultaneamente fixo e flexível, convoca-nos a, em vez de ceder à paralisia, colaborar com o seu movimento.

Referências

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- BOSI, Viviana. Sobrevoo entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970). In: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan (org.). *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2018.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FAVARETTO, Celso. 60/70: da participação ao comportamental. *Literatura e Sociedade*, n. 29, p. 105-114, 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/162431>. Acesso em: 22 set. 2025.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique I*. Paris: Gallimard, 1970.
- NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.