



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'Poética', de Ana Cristina Cesar]

António Carlos Cortez

Para citar este documento / To cite this document:

António Carlos Cortez, "[Recensão crítica a 'Poética', de Ana Cristina Cesar]", *Colóquio/Letras*, n.º 189, Maio 2015, p. 276-279.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Ana Cristina Cesar
POÉTICA

Ed. Armando Freitas Filho

Posf. Viviana Bosi

São Paulo, Companhia das Letras / 2013

Ana Cristina Cesar (1952-1983) mereceu já edição portuguesa, em 2005, com chancela das Quasi Edições. Nessa publicação, com prefácio de Joana Matos Frias, desde logo se procurava enquadrar a autora de *A Teus Pés* (1982) numa geração literária, a dos *poetas marginais*, surgida no Brasil dos anos 70. A primeira vez que o nome da autora comparece em livro é na publicação da antologia *26 Poetas hoje*, de 1976, o que, desde logo, sugeria uma identificação de formas e estilos entre os poetas aí compilados. Todavia, se tal enquadramento situava Ana Cristina num grupo de vozes que, pela prática da escrita e pela atitude provocatória, antissistema cultural e antiacadêmica, se aproximava de certa ideologia *beat*, fazendo ecoar, assim, as heranças de Allen Ginsberg e de Jack Kerouac, a verdade é que a crítica e o ensaísmo especializados estão mais de acordo com o lugar de relativo isolamento que a obra de Ana Cristina Cesar ocupa no panorama poético brasileiro.

A eventual marginalidade da autora dever-se-á, sobretudo, à adoção de uma atitude de desafio literário, para além de certa *pose* rebelde similar à dos poetas *beat*, para quem a vida e a arte eram planos indissociáveis, assim como indissociáveis a rebeldia e a provocação que sempre a arte, em dados momentos históricos, reclama. Resgatavam os poetas marginais brasileiros o inconformismo e o sentido de sublevação relativamente à ditadura militar que por essa época exercia enorme repressão na sociedade brasileira, assim como se empenhavam em publicar as suas obras fora do circuito universitário ou comercial, apostando

em edições feitas por meio do mimeógrafo, de fabrico quase artesanal. Em todo o caso, como refere Heloísa Buarque de Hollanda, essa geração literária, podendo ter sido um «surto», dada a inexistência de um projeto ou de um programa absolutamente orientador da prática artística, nem por isso deixou de ter um forte «impacto na cena cultural do silêncio determinado pela censura e pela violência da repressão militar no Brasil»¹. A Ana Cristina Cesar coube-lhe viver um tempo em que a poesia, as artes, esconjurando uma realidade anquilosada, projetaram um desejo de futuro, insistindo *tant bien que mal* na urgência de certo idealismo em face do «pânico iminente do nada», da «superfície negra»² dessa época de asfixia.

A edição de *Poética*, com chancela da Companhia das Letras, reunindo todos os livros publicados em vida pela autora, bem como um vasto conjunto de textos inéditos e de textos dispersos, vem provar, de forma justa, a originalidade da voz de Ana Cristina Cesar, em cuja obra se edifica uma linguagem sedutora e estranha, onde o provocatório e o rebelde são faces da mesma moeda. Esta edição, pela importância simbólica de que se reveste, deverá ser saudada por todos os leitores de língua portuguesa, até porque, lendo estes textos, acedemos a um tempo histórico por vezes pouco conhecido. Dá-se o caso também de esta edição mostrar, na secção de inéditos e dispersos (textos organizados em 1985), desenhos da autora, poemas da adolescência, reprodução de manuscritos e datiloscritos onde todo o imaginário vibrante e vibrátil da jovem Ana Cristina se fazia já sentir. Reiterando, ao longo de toda a sua obra, a importância da escrita feita por mulheres, Ana C. insistirá na recusa de certos estereótipos femininos, com particular destaque para a negação da sensibilidade, transforma-

da, nestes textos, em agressão contínua: «Estou tocada pelo fogo. [...] / Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna. / Nem te conheço» (80).

Seguindo «uma prosa e uma poesia de linguagem livre» feita do «uso do palavrão [e da] transcrição da realidade nua e crua, propriedade, até então, do mundo dos homens», como refere ainda Heloisa Buarque de Hollanda em paratexto à edição de *Poética*³, dir-se-ia que há nesta poesia um único programa, uma única fidelidade: ser a autora de uma poética onde tudo cabe segundo uma única lei: obedecer ao «Doce coração cleptomaniaco». Entenda-se: escrever sempre sob o efeito de uma polifonia que conglomerava as mais diversas influências.

Para além da herança da linhagem *beat*, devedora de um Ginsberg ou das influências rítmicas da chamada «poesia orgânica», tal qual teorizada por Denise Levertov, Ana C. assume frontalmente a recusa da tradição clássica proveniente da geração de 45, a de João Cabral. A par da recusa dessa linhagem mais iminentemente «clássica» do discurso poético, também nos seus livros se porá de lado o que, desde os anos 50, e atravessando toda a década de 1960, vinha pautando os modos de fabricação textuais em poesia, a saber: os jogos de palavras e as formulações visuais do consagrado concretismo, movimento que, desde os irmãos Campos, ditava a moda e a *praxis* artísticas.

Logo, nem clássica, nem inclinada ao vanguardismo dos anos 60, a obra de Ana Cristina Cesar recuperava autores como Oswald de Andrade e Murilo Mendes, Pessoa, nomeadamente o heterónimo Álvaro de Campos, e ainda Manuel Bandeira, Emily Dickinson e Walt Whitman, sem esquecer Sylvia Plath e muito em particular Clarice Lispector. A par dessas opções por uma literatura onde a frase se solta dos constrangimentos formais,

saliente-se a influência da geração tropicalista, a de Caetano Veloso e de Gilberto Gil, cujas atitudes de denúncia da situação política e o respetivo engajamento vinham colocar como epicentro da resposta à ditadura a contracultura nascida em finais dos anos 60. Com razão vê Joana Matos Frias um dado de enorme relevância: a geração de poetas em que se inclui Ana Cristina Cesar é filha do Maio de 68, dos Beatles e de Bob Dylan, das drogas e da psicanálise, da libertação sexual, dos hippies e do cinema de Godard, do intenso debate — de que a poetisa brasileira será um dos principais rostos — entre o estruturalismo triunfante, o *new criticism*, «símbolo adulterado do conservadorismo e portanto de aprisionamento intelectual»⁴, e a vontade de criar uma poesia através da qual fosse possível dizer tudo.

O cuidado posto neste livro denota a consciência da crítica e do ensaísmo especializados quanto à originalidade dos textos de Ana C. Na apresentação do volume, o responsável pela edição — Armando Freitas Filho — assina um texto pleno de ressonâncias afetivas e críticas que não podemos secundarizar. Um poeta falando de outro poeta faz do prefácio uma conversa entre amigos que viveram juntos tempos marcantes. Com dois primeiros livros publicados em 1979, *Cenas de Abril* (poesia) e *Correspondência Completa* (prosa), o que Freitas Filho destaca é a ideia, na autora, da literatura como enigma a decifrar.

De facto, em Ana Cristina Cesar, a par da conceção de uma «poética densa», pedindo «leitura reflectida, mastigada», o que se pretendia decifrar eram, desde logo, os limites dos géneros literários e os enigmas de uma escrita da interioridade. Fazendo humor em relação às restrições e convencões da teoria literária, exclamava-se, sobretudo, o corpo multiforme do texto poético, postulando

uma ideia de poesia híbrida, como pode ser lido «samba-canção» (célebre poema de *A Teus Pés*), onde a escrita é o que materializa a mulher: «Tantos poemas que perdi / Muitos que ouvi, de graça, / pelo telefone — taí / eu fiz tudo pra você gostar / fui mulher vulgar, / meia-bruxa, meia-fera / risinho modernista / arranhado na garganta, / malandra, bicha, / bem viada, vândala, / talvez maquiavélica» (113). Escreve-se num outro poema desse mesmo livro: «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» (19). Ora, é desse «filete de sangue / nas gengivas», dessa natureza, digamos assim, orgânica, corpórea, e exigente em termos de processo de montagem de géneros de escrita (a prosa com a poesia, o lírico com o satírico) que podemos falar numa oficina poética onde o que ganha relevo é a «cena da escrita», ou seja, «o próprio acto de escrever é figurado em deslocamento, como se a poesia fosse uma viagem veloz no tempo e no espaço», constata Viviana Bosi (429).

Assim, lendo Ana Cristina Cesar, é, de facto, em termos de produção de uma literatura nova que podemos equacionar certos problemas relativos à leitura da poesia e mesmo levantar certas interrogações acerca da teoria da leitura e dos textos literários, nomeadamente os problemas que se prendem com as fronteiras de género e com os efeitos de parateatralidade que o texto poético pode encerrar. O que é, e que implicações tem no acto de ler, o poema-minuto? Que meditação crítica sobre a poesia se esconde por detrás do poema-piada ou da carta-poema? Até que ponto os textos da autora põem em jogo a semântica poética, fazendo alicerçar a experiência da vida na experiência de uma arte levada até ao limite da sua expressão? A escrita de Ana Cris-

tina Cesar, entre 1979 e 1982, interpela o quê e quem? Qual o lugar do leitor dos seus textos?

Se, como ela própria escreveu, comentando um artigo de José Guilherme Merquior, em 1976, «tudo pode ser dito no poema, mas na realidade nem tudo pode ser dito»⁵, de que modo os poemas se constroem para serem esse falar que revela e oculta tudo ao mesmo tempo? E, finalmente, porque não nos parece uma questão menor, são os poemas da autora textos sobre a poesia, constantemente projetando aquela imaginação feminina sobre uma escrita que pretende inquirir sobre o seu fazer? Ou são, por outra via, textos sobre a história de um sujeito — feminino — que vê na poesia a única saída para um tempo absurdo, inquietante e paradoxal e ainda marcado (manchado) por essa outra forma de ditadura, a do masculino no campo literário?

No limite, esta escrita joga o seu efeito significativo em diversas direcções: nela — na escrita — se afirma a força de um nome, o de *Ana Cristina Cesar*, que tanto pode convocar o autor empírico, que assina com esse nome um livro (o de 1979, por exemplo), como pode diluir esse nome, ou transformá-lo num outro, deturpando a ideia de uma autoria e de uma autoridade forte sobre os livros redigidos por uma *figura* de mulher. O protocolo de leitura sob o regime da confissão ou do diarístico é armadilhado por esse nome de autor que, mais do que fazer a confissão sincera de um consabido lirismo, vem dizer-nos como é que se pode escrever de outra forma, mantendo a fidelidade ao feminino: «Sou fiel aos acontecimentos biográficos. / Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam! / [...] / O que faço aqui no / campo declamando aos metros versos longos e sentidos? Aha / que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não / sou

mais severa e ríspida: agora sou profissional» (79). O que temos é, portanto, um ato de redação em constante movência de nomes, uma autoria omnívora que se compraz numa escrita também ela omnívora. Ana Cristina Cesar assinou os seus livros com o nome civil, é certo. Mas, é certo também que, no livro de 1980, *Lulas de Pelica*, comparece um outro nome (o mesmo?) na capa — «Ana Cristina C.». Em 1983, ao regressar à sua assinatura, tal qual a podemos ler em *A Teus Pés*, dir-se-ia que se fixa o nome próprio como lugar do impróprio a que só uma escrita em convulsão pode dar contornos.

Refere-se Viviana Bosi, no posfácio a *Poética*, a uma «voz aflita, desejan-te», considerando estes poemas como semelhantes a sismógrafos que saltam «à mínima variação, sem depurar o fluxo dos seus detritos e entraves» (426). Não deixa a ensaísta de observar o caráter impetuoso e brusco, em movimento sempre, de uma sintaxe e de uma semântica onde angústia, desejo de amor e consciência do perigo de viver se dão as mãos para criar um dos mais estranhos universos literários do Brasil das últimas três décadas.

Antônio Carlos Cortez

NOTAS

- ¹ Heloisa Buarque de Hollanda, «Duas Poéticas, Dois Momentos», *Relâmpago*, n.º 7, out. 2000, p. 43.
- ² Cf. *Poética*, p. 199.
- ³ Cf. Heloisa Buarque de Hollanda, «A Imaginação Feminina no Poder», *Jornal do Brasil*, 11 abril 1981; reprod. in *Poética*, p. 441-45.
- ⁴ Cf. Joana Matos Frias, «Um Verso Que Tivesse Um Blue», pref. a Ana Cristina Cesar, *Um Beijo Que Tivesse Um Blue. Antologia Poética*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2005, p. 12.
- ⁵ Ana Cristina Cesar, «Nove Bocas da Nova Musa», *Escritos no Rio*, in *Crítica e Tradução*, São Paulo, Ática, 1999, p. 166.

Sérgio Nazar David TERCETOS QUEIMADOS

Rio de Janeiro, 7 Letras / 2014

Começamos pela expressão *Tercetos Queimados*, título do mais recente livro do poeta brasileiro Sérgio Nazar David, autor de *Onze Moedas de Chumbo* (2001) e de *A Primeira Pedra* (2006), reconhecido estudioso da literatura portuguesa de Oitocentos e membro da equipa com o nome do escritor de *Viagens na Minha Terra*. Perguntemo-nos: «*Tercetos Queimados* porquê»? A referência a tercetos assinala, desde logo, no âmbito do corpo literário, um motivo musical, embora predominem ainda sonetos de arranjos diversos, compostos em geral por dois quartetos e dois tercetos. Representado fica de imediato um compasso ternário, o de uma valsa: um/dois/três, um/dois/três; um, passado; dois, presente; três, futuro.

«A Língua» (75) compõe-se, todavia, por quartetos, o que nos leva a concluir que a demarcação titular não é somente estrófica e traz em si o conceito de desejo. Este, enquanto aspiração amorosa, procura tornar o dois (a relação dual) em um, coisa impossível, mas que nos remete para o mito andrógino de Platão e para a maldição da maçã cortada em dois pela ousadia de um desafio aos deuses, algo não muito diferente do mito de Adão e Eva. O dois é um UM composto, como defende Barthes. O terceiro elemento (que a palavra *tercetos* metaforiza) só pode ser, como nos faz crer o sujeito poético, uma desintegração em liberdade, condição essencial da relação amorosa que desagrega para integrar num «sítio harmonioso». Em «Bosque», escreve Sérgio Nazar David: «Depois te transporto / a um abismo. Desço / as escarpas // e pela costa encontro / um sítio harmonioso / onde possas // repousar em liberdade / (já sem rosto)» (23). Este tu, nomeado em «Natureza Morta», é