BOLETIM DE PESQUISA NELIC: Edição Especial

V° 3 – Dossiê Ana Cristina Cesar

Artigos

A INTERMITÊNCIA DAS ASPAS

A leitura em Ana Cristina Cesar

Davi Pessoa Carneiro Barbosa

2010.1

Ler é fazer nosso corpo trabalhar.
Roland Barthes

Como colocar o corpo para trabalhar através da leitura? Como escrever a leitura? Aliás, como escrever sobre a leitura de uma escritura que nos suscita sempre outras leituras? Como não se deixar tomar pela autoridade de uma leitura e fazer com que nossa leitura também possa imprimir algo de novo, ou talvez, algo nem tão novo assim, no próprio texto que lemos? Estas perguntas se tornam mais que prementes ao discutirmos o aspecto estético que a leitura nos indica. Mas há outro aspecto que deve ser lido simultaneamente com aquele, e que nem sempre é discutido pela crítica literária, ou seja, a ética da leitura, ou a leitura que nos exige uma postura ética. Alguns escritores, como Marcel Proust, Italo Calvino, Ricardo Piglia, entre outros, discutiram as questões colocadas acima e muitas outras tanto em suas ficções quanto em seus ensaios críticos, ou melhor, através de suas ficções teóricas ou teorias ficcionais. Obviamente não podemos deixar de lado todo o esforço de Roland Barthes ao colocar o leitor e a leitura em foco, indicando-nos uma espécie de teoria da leitura. Barthes aprofundou temas

como a leitura desejante, o prazer do texto, o sujeito-leitor, o desejo na escritura, a leitura como gesto do corpo etc.

Alguns escritores brasileiros se preocuparam da mesma forma em colocar o leitor em cena. Logo surge em nossa mente o nome Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), mas não somente, pois temos aí uma lista plural composta por Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Waly Salomão, Carlos Drummond de Andrade, só para citar alguns. Mas como nenhum desses leitores-escritores se sustenta por si só, então desejo neste artigo pensar os procedimentos de uma escritora que procurou justamente através da leitura, da escritura e da tradução propor uma abertura para liberar a leitura ao infinito. Refiro-me a Ana Cristina Cesar (1952-1983). Importante ressaltar que as três práticas a que me referi anteriormente não possuem uma hierarquia, ao contrário elas se sobrepõem, e ao mesmo tempo em que marcam as referências de leitura, elas tiram as aspas destas para possibilitar o contato com outras leituras, relacionando séries de leituras que, *a priori*, poderiam nos parecer impossíveis. Esta seria a minha hipótese de leitura sobre a qual tentarei discutir ao longo do texto: a intermitências das aspas – a leitura em Ana Cristina Cesar.

A produção da poeta nos traz várias discussões, apresentando-nos ora temas que estavam começando a ser discutidos por escritores e críticos de sua geração ora abordando assuntos que são próprios da literatura, não numa progressão linear, mas através de uma abordagem anacrônica. Esta concepção se mostra presente, por exemplo, no *Escritos no Rio*, inserido no livro *Crítica e Tradução* (1999), que foi organizado e prefaciado por Armando Freitas Filho. Nessa seleção lemos alguns ensaios escritos por Ana Cristina durante a década de 70, nos quais ela discute aspectos estéticos da literatura, como em “Os Lusíadas”, e aspectos éticos, como no artigo publicado em 12 de dezembro de 1975, no jornal *Opinião*, com o título “Os professores contra a parede”. Todos os ensaios são esforços e desejos de leitura, às vezes um aspecto sobressai mais do que o outro, outras vezes os dois caminham lado a lado. Mas voltarei a essa organização, pois ali a reflexão sobre a leitura é constante.

No parágrafo anterior fiz referência a um significante que parece ser a mola mestra da escritura da poeta: “desejo”. Ana Cristina possui um olhar móvel sempre em direção ao outro, ao diferente, ao velho e ao novo. Em 1983, em seu depoimento no Curso “Literatura de Mulheres no Brasil”, ministrado pela professora Beatriz Rezende, Ana declara: “A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização

do outro" (Cesar, 1999, p. 258). Em outra passagem, no ensaio "Literatura e Mulher: essa palavra de luxo", publicado no *Almanaque 10, Cadernos de Literatura e Ensaio*, em 1979, a poeta se questiona: "- Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina? E no caso de existir essa poesia especial, dever-se-á procurar nela caracteres tais como uma sinceridade levada até o exibicionismo, uma sexualidade que nada mais é do que o *desejo* de se fazer amar pelos leitores?" (1999, p. 224, grifo meu). Portanto, se há desejo há escritura, reescritura, há o desejo pelo desejo do outro.

A leitura-escritura desejante de Ana Cristina Cesar

Parece-me fundamental relembrar aqui algumas reflexões de Roland Barthes sobre o desejo, esteja este vinculado à leitura ou à escritura, aliás, a dissociação de ambos os desejos parece ser um equívoco para ele. Vou fazer referência a alguns textos seus em que este conceito se faz presente, confrontando-os com alguns fragmentos de textos de Ana Cristina Cesar com o intuito de pensar, e não decifrar, o seu percurso poético.

Como sabemos a elaboração teórica de Roland Barthes está sempre colada a leituras de diversos escritores. No texto-leitura de Barthes lemos Marcel Proust, Mallarmé, Brecht, Bashô, Lacan, Hegel e muitos outros, pois seu gesto é fazer com que a leitura se torne dispersa, disseminando outras ideias, outras imagens. Caso singular é o livro *S/Z* (1970), onde ele analisa a novela *Sarrasine* (1831), de Honoré de Balzac. Barthes abre o texto do escritor francês, buscando a voz da leitura, escrevendo ao mesmo tempo crítica e ficção.

No tópico "A leitura, o esquecimento", Barthes diz: "Esse "eu" que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde)" (Barthes, 1992, p. 44). Assim, o elemento movente da leitura seria o esquecimento. Este não compreendido como falta, mas, ao contrário, como traço movente que promove outras leituras. Não nos esqueçamos da leitura de Barthes e de Samuel Beckett (*Proust*, 1931) sobre *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), de Marcel Proust. O esquecimento, para ambos, é o gesto que deflagra a narrativa de Proust, composta em 7 volumes. Barthes vê no esquecimento um valor afirmativo: "O esquecimento dos sentidos não é um erro: é um valor afirmativo, uma maneira de afirmar a irresponsabilidade do texto (...) é precisamente porque esqueço que leio" (Barthes, 1992, p. 45). Em *A teus pés*, no poema "Pour mémoire", Ana Cristina Cesar escreve:

Não me toques
nesta lembrança.
Não perguntes a respeito
que viro mãe-leoa
ou pedra-lage lívida
ereta
na grama
muito bem-feita.
(...)
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
(Cesar, 1998, p. 68-69).

Interessante perceber o contra-senso presente entre o título do poema e o próprio poema. Talvez esteja aí, como também no título *À la recherche du temps perdu*, o valor afirmativo do esquecimento: "porque esqueço que leio" podemos ler do mesmo modo – porque esqueço que escrevo – dado o retorno de algo que ainda se mostra presente.

No tópico "Quantas leituras?", Barthes discute a liberdade presente na leitura, esta compreendida inclusive a partir da possibilidade também de não se ler. Para ele a leitura deve ser plural, e dentro dessa pluralidade temos a liberdade de reler um livro quantas vezes desejarmos, sem estarmos submetidos à lógica comercial e ideológica de uma sociedade que nos ensina a jogar fora tudo o que acabamos de consumir ou mesmo aquilo que nem sequer chegamos a consumir. Desse modo, não há uma lógica de entrada ou de saída, pois a leitura pode ser contínua e descontínua ao mesmo tempo, e nesse percurso não linear o que ela busca não é *a origem* da leitura, mas um começo que liga uma singularidade a outra.

Não poderia deixar de relembrar a figura de Macedonio Fernández, que em seu *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) desenvolve um pensamento sobre a leitura através de seus vários leitores, tais como o "lector artista", "lector de desenlace", "lector personaje", "lector seguido", "lector salteado" etc. Durante a leitura do romance há várias metamorfoses dessa figura, que para Macedonio nunca é única, sendo imaginada ao mesmo tempo pelo escritor e pelo leitor real, pois só dessa maneira o romance pode ser lido, ou seja, através do contato entre os dois

se produz uma espécie de leitor virtual[1]. Outro dado: o romance de Macedonio insiste em não começar, desfazendo assim a noção de origem a partir dos prólogos, que refletem sobre os personagens, sobre os leitores, sobre o autor e sobre o próprio gênero. No prólogo intitulado "A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta", Macedonio escreve: "En que se observa que los lectores salteados son, lo mismo, lectores completos. Y también, que cuando se inaugura como aquí sucede la literatura salteada, deben leer corrido si son cautos y desean continuarse como lectores salteados" (Fernández, 2007, p. 30). O escritor argentino busca ler o próprio leitor, escrevendo uma "biografía del lector".

Ana Cristina Cesar deseja, assim como Macedonio, um leitor que sinta uma vertigem diante da leitura e que possa, mesmo nesse estado, ser colocado em movimento: movimentar-se "ancorado no espaço". Em 10 de setembro de 1976, na entrevista "Para conseguir suportar essa tonteira", com Carlos Sussekind, publicada no jornal *Opinião*, os dois conversam sobre o livro *Armadilha para Lamartine*, de Carlos, que tinha sido publicado no mesmo ano. Ana coloca suas reflexões sobre a sua leitura e deseja saber como Carlos trabalhou a organização do texto, que é estruturado a partir de dois documentos, o diário de um pai e os textos escritos pelo filho durante internamento num hospício. Ana Cristina descreve não exatamente a sua leitura, mas o sentimento que o leitor (talvez aqui o leitor virtual a que Macedonio se referia) possui ao ler *Armadilhas para Lamartine*: "Quando se começa a ler as mensagens do sanatório, que são emocionadíssimas e muito trabalhadas literariamente, o leitor vai num crescendo de tensão, e depois que entra no diário há um esfriamento desconcertante – o leitor fica com uma vertigem, uma expectativa frustrada" (Cesar, 1999, p. 172). Em outro momento, no artigo "Um livro cinematográfico e um filme literário", no mesmo jornal, em 22 de outubro de 1976, a poeta retoma o livro de Carlos Sussekind e estabelece a relação deste com o cinema. Para Ana o que Carlos Sussekind realiza é aquela operação que é muito importante para o cinema, ou seja, a montagem[2]. E o leitor se sente desequilibrado diante de um narrador que não é único, pois

[1] O leitor virtual seria o leitor por vir, o leitor futuro, que na sua leitura escreve do mesmo modo um livro por vir. Elsa Morante, poderíamos pensar, à maneira de Maurice Blanchot, argumenta: "o verdadeiro poeta sente (mesmo que não o saiba) que muitos dos seus leitores devem ainda nascer" (Morante, 1987, p. 60, trad. minha).

[2] Importante ressaltar a leitura de Walter Benjamin sobre o teatro épico de Brecht, o qual é nomeado como "épico", segundo Benjamin, justamente pela interrupção da ação, esta sendo obtida pelo procedimento da montagem. Conferência "O autor como produtor", em Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 4ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 120.

através da montagem muitos narradores entram em cena. Ela faz também referência ao romance *A festa,* de Ivan Ângelo, e à adaptação cinematográfica de *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Sobre o primeiro, Ana Cristina escreve:

> Como cada episódio do livro tem um enfoque distinto, o leitor não fica sempre a mesma distância da matéria narrada, como no romance tradicional. Se a narração é em cada episódio contada de um ponto de vista diferente, com diferentes graus de envolvimento, o leitor também se vê obrigado a mudar de posição, a ocupar sempre um novo lugar. O enfoque muda como pode mudar a posição da câmera num filme. Rompe-se assim a leitura contemplativa. O leitor muda de galho a cada corte. E vira descobridor de nexos não explícitos da montagem (Cesar, 1999, p. 179).

Desse modo, Ana Cristina está lendo a descentralização do narrador em meio a uma narrativa que tenta articular algo que rompa com as convenções do romance realista. E para realizar esse projeto, que busca uma leitura plural da literatura, Ivan Ângelo propõe uma cinematografia para o texto. Segundo Ana Cristina: "*A festa* é um livro que recusa o paternalismo de um narrador que guia o olhar do leitor estático; que recusa paternalizar tanto o leitor quanto a dramática matéria que narra" (1999, p. 179).

No segundo caso, Ana Cristina encontra o caminho contrário, porém, a meu ver, *complementar* ao realizado em *A festa*, e não *paralelo* como destaca a poeta. Ela argumenta que "dentro do cinema brasileiro, o *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade realiza um movimento inverso e por isso mesmo paralelo a este. Em *Macunaíma* há como que um movimento de literatização da linguagem cinematográfica que define irredutivelmente a sua coerência crítica e lucidez política" (1999, p. 180). Segundo a nossa autora alguns recursos são responsáveis por essa mudança de foco, como a presença da voz do narrador, que abala a supremacia da imagem, e o movimento da câmera que parece querer transmitir o estado psicológico dos personagens. Em ambos os casos o que podemos perceber é a mudança de uma postura, que critica tanto uma leitura linear do texto quanto uma leitura horizontal do cinema. E aqui o que lemos e o que vemos não é apenas uma leitura estética, mas, sim uma leitura estética e ética de ambas as artes. Ana é sensível a esse duplo caráter ao afirmar: "Acontece que tanto em *Macunaíma* como em *A festa* são utilizadas técnicas que, parecendo pertencer a outro espaço, na

verdade são soluções radicais que funcionam simultaneamente como reviravolta de uma linguagem tradicional e como manipulação consequente de uma *matéria política*" (1999, p. 180-181, grifo meu). E como não somente um texto pode ser lido, já que a imagem deve ser por nós do mesmo modo lida e não somente vista, Ana Cristina Cesar conclui: "Na literatura, a técnica da montagem e da multiplicação de enfoques abre estranhos espaços no romance, em que o grande pai-narrador cala e o leitor é chamado a *pôr o livro em movimento*" (1999, p. 181, grifo meu). Poderíamos acrescentar: o leitor é chamado a pôr o livro e o filme em movimento.

O que Ana Cristina Cesar argumenta nos dois artigos a que me referi anteriormente não se distancia daquilo que Macedonio Fernández chamava de "lector salteado" e "literatura salteada". Ricardo Piglia, no *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández* (2000), define juntamente com a narrativa de Macedonio cada um dos leitores presente no romance. Na entrada "lector salteado", lemos: "es el lector sabio porque practica el "entreleer que es lo que más fuerte impresión labra" (y, según la teoría de Macedonio, los personajes y sucesos "hábilmente truncos son los que más quedan en la memoria"). Es el lector completo, que, sin saberlo, se vuelve lector seguido pues lee corrido esta literatura salteada "para mantener desunida la lectura" y seguir siendo lector salteado" (Piglia, 2000, p. 58). Portanto, manter a leitura desunida, na qual a disseminação de outras leituras realiza mais do que uma "biografia del lector", assim como acreditava o escritor argentino, parece-me que opera uma biografia da leitura. Roland Barthes nos chama atenção, ao falar da sua leitura sobre o romance de Balzac, *Sarrasine*, para uma leitura que produz um *terceiro sentido*, e este suplemento de sentido é aquilo que o leva a *escrever a sua leitura* deste romance. No entanto ele nos informa: "não reconstituí um leitor (fosse você ou eu), mas a leitura. Quero dizer que toda leitura deriva de formas transindividuais" (Barthes, 2004, p. 28). *Escrever a leitura*, reforço mais uma vez o que estou discutindo também nessa minha leitura-texto: essa é uma questão fundamental presente no percurso poético de Ana Cristina Cesar.

Escrever a leitura ou ler para escrever[3], este jogo circular está presente na primeira tese de doutorado sobre a poeta, de Maria Lucia de Barros Camargo, defendida em 1990, na Universidade de São Paulo, com o título *Atrás dos olhos pardos:*

[3] Como não pensar na pergunta colocada por Roland Barthes, no tópico "Questão prévia: ler/escrever", em *A preparação do romance* vol. II: "A questão é a seguinte: pode-se (ou mesmo deve-se) ler, enquanto se está dedicado a um Trabalho de escrita? Quando se *entra na Escritura* (este é o *Retiro* que estou descrevendo), pode-se continuar lendo, praticando a leitura?" (Barthes, 2005, p. 254).

uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar, que somente após 13 anos foi publicada em forma de livro. No segundo capítulo, "Ensaiando a crítica", Maria Lúcia dá para Ana Cristina um lugar de destaque, ao lado de grandes poetas modernos (e não somente modernistas), pois Ana "exerceu o tríplice ofício: poesia, tradução e crítica. Três atividades *mutuamente* iluminadoras e fecundantes, três atividades originárias de um único e mesmo ato: o ato de ler" (Camargo, 2003, p. 49, grifo meu). A autora percebe sensivelmente que a leitura sendo um desejo se mostra sempre desejante, já que não possui um único objeto e que não cessa de desejar quando tem acesso ao objeto desejado, pois o movimento do próprio desejo já direciona a leitura para outro objeto de desejo, este podendo ser inclusive o objeto de desejo do outro (não à toa lemos um índice onomástico ao final de *A teus pés*, mas voltarei a isso mais adiante). Os três atos de leitura (poesia, tradução e crítica) ocorrem mutuamente, ou seja, o mesmo pensamento que Roland Barthes desenvolve no ensaio "Da leitura", ao colocar que "no campo da leitura – e isto é mais grave – também não há pertinência de objetos: o verbo *ler*, aparentemente muito mais transitivo do que o verbo *falar*, pode ser saturado, catalisado, com mil objetos diretos: leio textos, imagens, cidades, rostos, gestos, cenas, etc". E logo em seguida Barthes argumenta o que lhe parece mais perigoso ainda: "No campo da leitura – e isto é mais grave – também não há pertinência de *níveis*, não existe a possibilidade de descrever *níveis* de leitura, porque não há possibilidade de fechar a lista desses níveis" (Barthes, 2004, p. 32). Maria Lúcia atenta a essa premissa percebe que a leitura e a escritura de Ana Cristina Cesar borram esses níveis. E aqui está o elemento chave de sua tese: a poética de Ana Cristina ecoa através de um gesto muito trabalhado por Jorge Luis Borges, ou seja, o palimpsesto. Maria Lucia não vê apenas o palimpsesto presente nas leituras de Ana, mas também numa escritura que funde gêneros, operando uma justaposição de textos. E segundo ela, a poeta aponta em seus textos "para a possibilidade, ou necessidade, de contaminações mútuas entre a criação e a crítica, de eliminar o espaço em branco que as divide, apontando ainda para *a escrita a partir da leitura*, para a idéia borgeana do palimpsesto, de múltiplas vozes ecoando num texto. Como acontece na poesia de Ana Cristina" (Camargo, 2003, p. 52, grifo meu).

Ana C. nos dá algumas pistas sobre certas referências presentes em seus poemas, o índice onomástico no final de *A teus pés* indica alguns escritores, mas obviamente ali não se encerram as vozes desenhadas e borradas em sua escritura.

Maria Lúcia evidencia em sua leitura esse jogo transtextual operado pela poeta:

> Ana Cristina se refere ao "Índice Onomástico" que lemos no final de *A teus pés*: vinte e três nomes em ordem alfabética, sem a tradicional remissão ao texto, incluindo poetas famosos, amigos pessoais, analista. Equiparando-os. Mas é um índice também "fingido": nem todos os que estão na obra incluem-se no "índice", o que o torna, portanto, apenas parcialmente verdadeiro, já que o "profissional" é aquele que escondeu seus ladrões, não "no" índice onomástico, mas sim "do" índice onomástico. Como descobrir a ladroagem? Este é o desafio. Desafio para o leitor (Camargo, 2003, p. 148).

Assim, o desafio para o leitor está lançado, pois ele nunca encontrará a entrada original neste jogo de relações e nem mesmo descobrirá a saída para o enigma que ali se instaura, "cria-se o jogo entre autor e leitor, um jogo de segredo, o jogo da esfinge" (Camargo, 2003, p. 148). Por isso, escolhi como título para essa monografia "A intermitência das aspas: a leitura em Ana Cristina Cesar", justamente por causa desse gesto de dar a referência num determinado momento, para depois tirar as aspas dessa mesma e abrir a leitura ao infinito. O desafio do leitor, parece-me, não está apenas na possibilidade de decifrar o enigma[4], mas, ao contrário, está em colocar mais enigma ainda, colocando em contato escrituras, leituras que até então não víamos tão claramente. No poema "Sete chaves", em *A teus pés*, Ana escreve:

> Vamos tomar chá das cinco e eu te conto 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.
> Não te conheço.
> Então:
> É daqui que eu 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
> (Cesar, 1998, p. 40).

[4] No entanto, há outras leituras que buscam pensar a leitura como "*arte da decifração*, movida por uma inabalável curiosidade intelectual, pressupondo uma idêntica *atitude inquisitiva* diante dos livros e do universo", tal como pensa Davi Arrigucci Jr., no ensaio "Enigma e comentário (epílogo)", em *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 227.

Neste poema lemos o jogo que Ana Cristina Cesar deseja jogar: apagar as pegadas, desfazer a origem e não responder a pergunta – "mais um roman à clé?". Sabemos que neste tipo de romance a chave costuma ser um personagem famoso, e, às vezes, o próprio autor do romance. Aqui podemos ler também a questão mais profunda, discutida por Maurice Blanchot, em *A conversa infinita: a palavra plural* (2001): "Questionar é buscar, e buscar é buscar radicalmente, ir ao fundo, sondar, trabalhar o fundo e, finalmente, arrancar" (Blanchot, 2001, p. 41). Porém, a questão se mostra como palavra que nunca poderá ser acabada, ela "se apóia no inacabamento. Ela não é incompleta enquanto questão; ela é, ao contrário, a palavra que o fato de declarar-se incompleta realiza (...) A questão é o desejo do pensamento" (2001, p. 43). Mas arrancar a resposta significa, para Blanchot, entrar em contato com a desgraça da questão, pois "somente a resposta, respondendo, deve retomar em si a essência da questão, que não é extinta por aquilo que lhe responde" (2001, p. 45). E, por conseguinte: "questionar é jogar-se na questão. A questão é esse convite ao *salto*, que não se detém num resultado" (2001, p. 53). E à pergunta que busca a origem ou a referência o poema responde: "É daqui que eu tiro versos, desta festa". E nesta festa o pensamento não se fixa num determinado ponto, pois está sempre em movimento. Em *Cenas de abril*, no poema "Recuperação da adolescência", lemos:

> é sempre mais difícil
> ancorar um navio no espaço
> (Cesar, 1998, p. 87).

Portanto, tirar as aspas é situar-se nesse espaço onde o navio mesmo que ancorado não se detém num lugar preciso. Aliás, pode o poema se deter, fixar-se? O que está por trás do pensamento da escritura de Ana Cristina Cesar? No mesmo momento em que o pensamento põe a pergunta em relação ao princípio do pensamento, aos poucos, a própria leitura vai sendo colocada em aspas, e quanto mais o incentivamos o pensamento se torna sufocado pelas aspas. O gesto aqui seria justamente esse revelar pelas aspas, ocultar sem as aspas e, ao mesmo tempo, revelar e ocultar com as aspas. Acredito que essa seja uma outra possibilidade de leitura para o índice onomástico ao final de *A teus pés*. Giorgio Agamben nos lembra, no ensaio "Idea del pensiero", os perigos da citação, pois esta nos aprisiona dentro do círculo que a própria citação instaura. Porém, se as aspas trazem consigo uma citação direcionada à

linguagem, então o processo não deve ficar pendente, deve liberar aquele que fala, pois

> todo ato realizado de pensamento, deve, de fato, para ser tal – isto é, para poder referir-se a algo que está fora do pensamento – resolver-se inteiramente na linguagem: uma humanidade que pudesse falar somente entre aspas seria uma humanidade infeliz, que teria perdido, na fúria de pensar, a capacidade de levar ao fim o pensamento. Por isso o processo intentado à linguagem pode ser concluído apenas com o cancelamento das aspas (Agamben, 2002, p. 90, trad. minha).

Uma possível reflexão sobre as aspas que mostram e ocultam a referência surge sintomaticamente numa passagem em *Correspondência completa* (1979), uma "carta-poema", assim como definiu Silviano Santiago:

> 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, 1998, p. 120).

No poema há o leitor que busca desvendar os mistérios e outro que acredita numa escritura limpa, sem as rasuras e os rastros de outras leituras da poeta. O primeiro deseja colocar as aspas para que sua leitura possa estar ancorada num ponto fixo, enquanto que o segundo leitor, mesmo que diante das "referências diretas", acredita numa produção que se encerra em si mesma. A presença-ausência das aspas joga com o leitor de Ana Cristina Cesar. Aliás, o seu percurso crítico-poético não constitui um único leitor, mas, sim, uma biografia de leitura, pois muitos são os poetas inseridos nesse tecido textual. Segundo Maria Lucia de Barros Camargo: "Gil e Mary estão equivocados, mas não completamente. Enganam-se ao pensar que a razão é uma só: a própria. Não vêem que se complementam: que ambos têm e não têm razão" (Camargo, 2003, p. 241).

Até o momento estou tentando seguir as questões colocadas por Roland Barthes, no ensaio "Da leitura": "*O que é ler? Como ler? Por que ler*?" (Barthes, 2004, p. 30), com o intuito de percorrer alguns rastros da produção de Ana Cristina Cesar, que, aliás, tornam-se cada vez mais meus desejos, para pensar

juntamente com a(s) leitura(s) da poeta como o autor "transa mais diretamente com o leitor", como "o leitor é chamado a pôr o livro em movimento"[5] e como a literatura é lida pelos documentários de cultura. E através desse jogo Ana Cristina Cesar faz uma revisão crítica das suas próprias leituras, onde passado e presente se misturam.

Uma visão circulante da literatura

A postura ética diante da literatura e com a literatura está muito presente nos textos de Ana Cristina Cesar. A sua dissertação de mestrado (exemplar nesse ponto), intitulada "A literatura brasileira no cinema documentário" e defendida em 1979, na UFRJ, foi publicada em 1980, financiada pela FUNARTE, agora com o nome *Literatura não é documento*, presente na edição de *Crítica e tradução* (1999). Logo na apresentação da pesquisa, Ana escreve: "Esta pesquisa na verdade começou onde hoje termina: no fichário de filmes documentários sobre autores ou obras literárias produzidas no Brasil e atualmente em circulação" (Cesar, 1999, p. 13). Ela enfatiza que os documentários não são em si o objeto de sua dissertação, "mas sim os conceitos ou representações do literário que esses filmes, explícita ou implicitamente, acabam utilizando. Que definição de literatura, que visão do autor literário são postas em circulação por esses filmes?" (1999, p. 13). Nos cinco capítulos lemos uma discussão em relação à produção desses filmes vinculada aos projetos políticos culturais do Estado Novo (1937-1945) ao governo de Ernesto Geisel. O que nos chama atenção nesse texto é a leitura realizada por alguns cineastas sobre os autores nacionais, que reflete a ideologia oficial e que impossibilita ao leitor um diálogo aberto com a própria literatura.

No primeiro capítulo, "Cromos do País", a poeta declara uma característica dos filmes financiados pelo Estado, que se identifica com a concepção oficial de cultura: "exaltação da personalidade do autor e preocupação em fixar para a posteridade a imagem do vulto e dos fetiches que marcam sua presença ('registro de memória nacional')" (Cesar, 1999, p. 18). Aqui já encontramos algo que se relaciona com a reflexão de Giorgio Agamben, a que me referi anteriormente: a questão dos

[5] Marcel Proust em *Sobre a leitura* verá na figura do letrado, e não do leitor uma postura semelhante a de Ana Cristina Cesar. O letrado ao invés de colocar a leitura em movimento juntamente com o movimento do seu corpo, um acolhendo o outro, ele, segundo Proust, "lê por ler, para reter o que leu. Para ele, o livro não é o anjo que esvoaça assim que se abrem as portas do jardim celeste, mas um ídolo *imóvel* que ele adora pelo que é, que, em vez de receber uma dignidade verdadeira dos pensamentos que desperta, comunica uma dignidade factícia a tudo que o cerca" (Proust, 2003, p. 38).

documentários sobre os autores nacionais mais do que tocar via linguagem cinematográfica a linguagem literária da produção de um determinado autor, limita-se a colocar aspas na sua trajetória pessoal, indicando onde ele nasceu, mostrando seus objetos pessoais, seus livros, prêmios, focando a lente objetivamente naquilo que é pura representação pedagógica, e o leitor-espectador não consegue pôr o filme em movimento. Já no capítulo, "Heróis póstumos da província", Ana Cristina destaca que o registro desses documentários não é inocente, pois eles constroem monumentos que não podem ser tocados. E esta atitude cala o leitor, pois a leitura é autoritária e de via de mão única. Segundo Ana: "Esta visão se produz na anulação ou no mascaramento de uma relação específica de leitura. E como se não existisse um processo de leitura, com a sua especificidade e subjetivação (...) a manipulação do realizador é amortecida e encoberta por imagens/texto/montagem que se apresentam como reflexo objetivo da "realidade do autor", verdade "natural". *Não há leitor possível nesse circuito de naturalizações*" (Cesar, 1999, p. 45, grifo meu). No poema "Quatro quartetos", escrito durante o período 1975-1979, e publicado em *Inéditos e dispersos* (1985), lemos do mesmo modo uma espécie de recusa à memória e ao nome, ou seja, a mesma questão presente em sua dissertação de mestrado:

(...)
extremidades ainda que me Dylan
tome a mão ainda que
desaprender sonetos reivindicar o nome
os mortos não precisam
(Cesar, 1998, p. 85)

Em outro poema, agora do período 1982-1983, lemos:

"Não adianta".

Antes havia o registro das memórias
cadernos, agendas, fotografias.
Muito documental
(Cesar, 1998, p. 192).

Os ensaios de Ana Cristina Cesar assim como seus poemas questionam em muitos momentos o monopólio da memória, já que sua poesia vive "como quem despede a raiva de ter visto". No entanto, na própria organização de seus poemas em *Inéditos e dispersos* temos o acesso a uma iconografia, que se torna "um verdadeiro ensaio fotográfico iluminado pelas citações da obra da poeta", de acordo com

Armando Freitas Filho. Mas não era a poeta que desejava "rasurar a paisagem"?:

> a fotografia
> é um tempo morto
> fictício retorno à simetria
>
> secreto desejo do poema
> censura impossível
> do poeta
> (Cesar, 1998, p. 79)

Esta concepção de imagem legendada, a meu ver, parece que está distante do percurso poético de Ana Cristina Cesar. O poema "Pour mémoire", já citado anteriormente, presente em *A teus pés*, começa com a seguinte declaração: "não me toques nesta lembrança". Ou quando ela argumenta no capítulo "Heróis póstumos da província", que "a relação redundante entre texto e fotografia passa um nível de leitura que percebe uma relação imediata e transparece entre a leitura e o real" (Cesar, 1999, p. 51). Portanto, a poeta está preocupada em realizar uma intervenção crítica sobre os monumentos, pois os registros desses monumentos distanciam o leitor da obra através de um processo de naturalização da literatura, do cinema, ou de ambas as artes.

No quinto capítulo de *Literatura não é documento*, "Desafinar o coro", Ana Cristina procura desfazer a ideia de um documentário que se projeta como aula, restando ao espectador apenas a comprovação de que a narração não desdiz a imagem. A poeta faz a crítica:

> Em vez de retratar, expor, explicar, naturalizar, poderá então subjetivar, metaforizar, silenciar, encenar, ignorar, ironizar ou intervir criticamente nos monumentos, documentos e outros traços do museu do autor; recusar erigir esse museu; assumir a parcialidade de toda leitura; buscar uma analogia com o processo fragmentário de produção do literário; mencionar o próprio filme, tornar consciente a intervenção, referir-se à feitura cinematográfica; desbiografizar, como que desfazendo a complementaridade sadia entre vida e obra: há tensões neste jogo, e tensões que não "limpam" a função documental, com todo o seu poder de registro verdadeiro, mas se fazem no seu interior (Cesar, 1999, p. 57).

Assim, a utilização de uma imagem que revela e de uma voz que confirma, além de ser uma leitura muito primária do processo de realização de um documentário, esta traduz "um conceito de literatura" e, claro, um conceito fixo sobre documentário. Portanto, a discussão levantada por Ana Cristina Cesar nos indica que a sua leitura sobre literatura e cinema está conjugando estética e ética, pois o que não pode ser ignorado em sua produção é o contato com o leitor, e mais do que isso, ela busca fazer com que o leitor possa ter liberdade de movimentar o seu corpo enquanto lê, que ele possa não apenas ler, mas que possa ser, ao mesmo tempo, lido.

Leia com o corpo, meu caro hipócrita!

A relação entre leitura e corpo está sintomaticamente presente na produção poética de Ana Cristina Cesar. O título *A teus pés* já indica uma espécie de entrega do leitor, do autor e da própria poesia . Relação mútua, onde não há uma hierarquia entre sujeito e objeto, o hóspede passa a ser hospedeiro e vice-versa, porém o acolhimento está no gesto de um acolher o outro[6]. Roland Barthes, autor que está presente nas reflexões da poeta, lembra em *O prazer do texto* (1973) que "na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto" (Barthes, 2006, p. 23). Ele ainda recorda como os eruditos árabes chamavam o texto: *o corpo certo*. Mas que corpo seria este? Barthes lança a pergunta: "O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico (...) o prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias idéias – pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu" (2006, p. 24). E esse corpo em contato com o corpo do leitor, que por sua vez produz outras ideias que diferem daquilo que o sujeito acredita ser a verdade única, abre uma fenda não mostrada pela revelação de um *strip-tease* corporal, como destaca Barthes, pois "é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica" (2006, p. 16). Portanto, estar *a teus pés* seria uma encenação de um aparecimento-desaparecimento, de uma revelação e de um segredo na presença-ausência das aspas. Desse modo, o autor parece transar mais diretamente com o

[6] Destaco a leitura de Jaques Derrida sobre os diálogos platônicos, onde a questão da hostilidade e da hospitalidade é discutida como relação complementar entre o hóspede e o hospedeiro. In: DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003. Esta não seria a mesma relação entre autor e leitor? Um hospeda o outro, invertendo os papéis: esta não é uma questão profunda para a literatura?

leitor, onde aquele não é mais o elemento que permite a participação deste no gesto erótico, mas ambos se mostram e se ocultam nessa relação, movidos por uma paixão.

No "depoimento de Ana Cristina Cesar" no curso "Literatura de mulheres no Brasil", em 1983, ministrado por Beatriz Rezende, a poeta declara: "A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro" (Cesar, 1999, p. 258). Ou seja, mobilizar o outro para ser da mesma forma tocada por algo que não é conhecido, revelado, como a própria Ana enfatiza: "ler é meio puxar fios, e não decifrar". E ela no decorrer de seu depoimento pergunta: "Quem é esse interlocutor? Inclusive, não sei se vocês notaram o título do livro, *A teus pés*[7], já contém uma referência ao interlocutor. *A teus pés*, pés de quem? Muita gente me perguntou: aos pés de quem? Muita gente brincou com esse título" (1999, p. 258). Por que será que muitas vezes o leitor deseja decifrar tudo? Será essa a função da literatura, dar a cifra daquilo que não conseguimos ver abertamente? À questão mais profunda a resposta vem senão através de outra questão, assim como argumenta Blanchot, e, no entanto, o leitor busca sempre a resposta derradeira. De onde herdamos a necessidade pelo exato, pelo último e único fim? Quando, nesse depoimento de Ana Cristina, um participante do público insiste na questão do título, vendo ali um tom irônico, e pergunta: "Então, como é que fica? É irônico?", e Ana insiste mais uma vez: "Não é irônico, gente. Olha, vamos lá. "A teus pés"... Tem uma porção de coisas em "A teus pés". Eu gosto desse título, porque, em primeiro lugar, ele sugere uma devoção religiosa, é a primeira coisa, não é? Depois, ele sugere uma certa humilhação diante de... Ele sugere também um romantismo", e mais adiante:

> agora, "a teus pés", como eu te disse, eu sinto como uma referência ao outro. Inclusive o assunto do texto é uma paixão. Quando você fala em "a teus pés", você está fazendo "fragmentos de um discurso amoroso". Como é possível estar "a teus pés"? Esquisito isso, estar "a teus pés". Quando você escreve, você tem esse desejo alucinado e, se você está escrevendo na perspectiva da paixão, ou sobre a paixão, a respeito da paixão, há esse desejo

[7] Outra leitura plural da poesia de Ana Cristina Cesar é o livro organizado por Manoel Ricardo de Lima, que não por acaso foi intitulado *a nossos pés*. 14 poetas presentes na organização, cada um escrevendo um poema que traz consigo vestígios de leituras da poeta mesclados à(s) leitura(s) de cada convidado. O livro faz parte da Série Alpendre de Poesia, publicado pela Editora da Casa e Dantes Editora, em Florianópolis, 2008.

> alucinado de se lançar, que o teu texto mobilize (Cesar, 1999, p. 264).

A poesia de Ana Cristina Cesar está inserida no corpo e pelo corpo[8] e está movida por uma paixão não abandonada no poema, mas que é o próprio poema, anterior ao livro. Ana se mostrava também muito crítica e sensível a toda uma relação do livro com o mercado editorial. Na *Correspondência completa* há a seguinte passagem:

> Passei a tarde na gráfica. O coronel implicou
> outra vez com as idéias mirabolantes da programação.
> Mas isso é que é bom. Escrever é a parte que chateia,
> fico com dor nas costas e remorso de vampiro. Vou fazer
> um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes
> do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é
> anterior. O prazer é anterior, boboca
> (Cesar, 1998, p. 119).

E para que o livro se faça posterior o autor deve estar presente no *enquanto*, ou seja, no momento em que o livro está sendo preparado, para que ele possa a partir de outro percurso também "transar mais diretamente com o leitor". Dessa maneira o autor pode estar em contato com o processo de produção de seu livro não apenas para se dar conta de toda a técnica envolvida na preparação do livro, mas para assumir uma posição política, onde escritura e corpo se tocam de outra maneira, tal como "a lição do cordel" a que Ana Cristina se refere. O que a poeta está discutindo não se distancia da reflexão que Walter Benjamin propõe na conferência "O autor como produtor", pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, na qual Benjamin aponta para uma discussão que vai além da proposta pela crítica materialista, cuja abordagem se centrava na pergunta: "Como se vincula uma obra com as relações de produção da época?". E ao invés dessa pergunta, ele lança uma outra: "como ela (a obra) se situa *dentro* dessas relações (de produção)?" (Benjamin, 1994, p. 122).

Portanto, o corpo não mais visto de fora, agora o corpo se insere na intermitência de seu projeto poético, mostrando por fendas uma postura crítica que se torna ficcional e vice-versa, ou através de um poema que é ao mesmo tempo uma prosa, observando um corpo que se divide em muitos outros, excedendo a nossa memória, ou a nossa pretensa objetividade diante de um texto. Este gesto estético e ético opera uma leitura

[8] Em *Cenas de abril* Ana Cristina parece querer deslocar o corpo do poema para outro lugar. Cito um fragmento do poema: "olho muito tempo o corpo de um poema/ até perder de vista o que não seja corpo".

que não procura apenas *o* poema, mas o poético, ou que não procura *a* política, mas o caráter político, que não procura *o corpo*, mas o *gesto do corpo*. A leitura plural proposta por Ana Cristina Cesar rompe com o "eu" iluminista e propõe compreender o movimento do corpo. Não à toa nos deparamos com o ensaio "Quatro posições para ler", publicado no jornal *Opinião*, em 27 de fevereiro de 1976. A poeta nos indica uma leitura que se efetua "de pé", "sentado", "brincando", "de trás para a frente". Postura(s) não muito diferente(s) daquela(s) imaginada(s) por Italo Calvino, no primeiro capítulo de *Se um viajante numa noite de inverno* (1979). O narrador faz uma espécie de preâmbulo para o começo da leitura do romance do escritor italiano (mas que já é naquele momento a própria leitura?), e antes que os fatos do cotidiano comecem a perturbar o seu prazer, o leitor deverá avisar a todos que a leitura está começando, e para isso, o narrador aconselha ao leitor uma postura que lhe permita ler em paz: "Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado", mesmo que esta decisão não seja facilmente tomada: "com certeza, não é fácil encontrar a posição ideal para ler" (Calvino, 1999, p. 11). Ana Cristina Cesar exige também do seu leitor:

> Por que essa falta de concentração?
> Se você me ama, por que não se concentra?
> (Cesar, 1998, p. 156).

Em outro momento:

> É para você que escrevo, hipócrita. Para você - sou eu que te sacudo os ombros e grito verdades nos ouvidos, no último momento. Me jogo aos teus pés inteiramente grata
> (Cesar, 1998, p. 136).

Portanto, a poética desejada por Ana Cristina Cesar pede um leitor que trabalhe com o corpo, que leia com o corpo, e justamente pelo fato de sua poesia criar uma visão circulante da literatura, movida por uma leitura penetrada de desejo, cujo jogo não é agrupar as peças no tabuleiro, mas, ao contrário, realizar a dispersão e a disseminação de leituras. Por isso mesmo a necessidade de concentração, por isso mesmo o poema "sacode os ombros" do leitor.

Gostaria de apontar mais um gesto, que na poesia e para a poesia de Ana Cristina Cesar é fundamental e complementar ao processo de escritura e leitura, ou seja, a tradução. Sabe-se que a poeta preparou um curso sobre Poesia Moderna Traduzida, que aconteceria na PUC do Rio de Janeiro, em

agosto de 1983. Maria Luiza Cesar, tradutora dos estudos que Ana Cristina realizou no "Curso de Literatura – Teoria e Prática da Tradução Literária", ocorrido na Universidade de Essex, na Inglaterra, durante o período 1979-1981, e da tese da poeta sobre o conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, com o qual Ana obtém o grau de Master of Arts, explica na sua apresentação para o livro *Escritos da Inglaterra* que a organização desses textos reforça e amplia o curso que a poeta daria na PUC, pois seria "uma tentativa de concretizá-lo e ampliá-lo com a apresentação de estudos e reflexões de Ana C. sobre poesia e prosa moderna traduzidas" (Cesar, 1999, p. 277). Nesses estudos lemos sua experiência tanto como tradutora de poetas, como T. S. Eliot, Baudelaire, Sylvia Plath, Mallarmé, Emily Dickinson, Dylan Thomas, Walt Whitman, entre outros, quanto sua reflexão teórica da tradução, que se apóia em nomes como George Steiner, Augusto de Campos e Octavio Paz.

Ana Cristina, ao comentar as traduções realizadas por alguns poetas, tais como Augusto de Campos e Manuel Bandeira, parece colocar algo que lhe é muito próximo, já que através da tradução dos poetas escolhidos por ela encontramos a reflexão sobre uma releitura de poetas modernos. Maria Lucia de Barros Camargo declara que "a obra de Ana Cristina Cesar é a obra de uma leitora, de uma tradutora que lê para escrever, sugando e transformando, como um vampiro. Vida e literatura em mútua contaminação. Lendo para ser lida, traz o leitor para dentro do texto" (Camargo, 2003, p. 151). Assim, a poeta está o tempo todo desafiando o leitor, inserindo ao mesmo tempo em seu projeto poético leitura-escritura-tradução simultaneamente. A tradução parece potencializar ainda mais a sua leitura e escritura. Italo Calvino, no ensaio "Tradurre è il vero modo di leggere un testo" (1982), argumenta que: "traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto; acredito que isso já tenha sido dito muitas vezes; posso acrescentar que para um autor a reflexão sobre a tradução de um texto seu, a discussão com o tradutor, è o verdadeiro modo de ler a si mesmo, de compreender bem o que escreveu e o porquê" (Calvino, 2002, p. 87, trad. minha).

Acredito que a experiência de Ana Cristina Cesar como leitora, escritora e tradutora nos conduz a uma experiência sem fim, pois ao contrário de decifrar o leitor de sua poesia/prosa é convidado a colocar mais cifra, e ao fazer isso ele está buscando situar-se atrás de um pensamento que não suporta as aspas, desconfiando de toda possível referência imediata, pois se esta está ali já não se encontra sozinha. Ricardo Piglia, não por acaso, em *O último leitor* (2006), vê através da reflexão de Jorge Luis Borges sobre o leitor disperso uma abertura para uma série nunca imaginada, e que é um fundamental para a

existência da ficção. Segundo Piglia: “Uma das chaves desse leitor inventado por Borges é a liberdade no uso dos textos (...) uma certa arbitrariedade, uma certa inclinação deliberada para ler mal, para ler fora do lugar, para relacionar séries impossíveis” (Piglia, 2006, p. 27). Estamos diante de Ana Cristina Cesar circundados por uma prateleira improvável, onde o contato entre livros que aparentemente não se tocam nos oferece, como leitores e autores de uma determinada leitura, o instante de uma multiplicidade que é puro descontrole, no entanto que nos proporciona aquilo que sempre nos escapa, e por isso mesmo temos tanto prazer com a leitura, ou seja, o desejo (será que Ana Cristina leu Aby Warburg?). Meu caro leitor, tirar as aspas é um gesto de liberdade para que outras venham habitar o nosso desejo, e as que surgem são como resíduos, precisamos buscar as pistas para seguir os rastros (estes são como aspas sempre propensas a cair), mas com a esperança de nunca decifrar o enigma.

Há um leitor que está presente no índice onomástico de Clarice, que compartilha com aquilo que tentei propor como estética e ética da leitura. Em “Texto de Consulta”, de Murilo Mendes, lemos:

1

A página branca indicará o discurso
Ou a supressão o discurso?

A página branca aumenta a coisa
Ou ainda diminui o mínimo?

O poema é o texto? O poeta?
O poema é o texto + o poeta?
O poema é o poeta - o texto?

O texto é o contexto do poeta
Ou o poeta o contexto do texto?

O texto visível é o texto total
O antetexto o antitexto
Ou as ruínas do texto?
O texto abole
Cria
Ou restaura?[9]

(...)

Há outro leitor, uma espécie de ausência-presente no índice onomástico de Ana Cristina Cesar: Waly Salomão. Seu poema “Devenir, devir” dialoga com a nossa reflexão:

Término de leitura
de um livro de poemas
não pode ser o ponto final.

[9] In: MENDES, Murilo. *Convergência*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

Também não pode ser
a pacatez burguesa do
ponto seguimento.

Meta desejável:
alcançar o
ponto de ebulição.

Morro e transformo-me.

Leitor, eu te reproponho
a legenda de Goethe:
Morre e devém

Morre e transforma-te.
(Salomão, 2000, p. 46).

Como a questão da leitura não passa por uma origem e por um fim, então a questão mais profunda, como pensava Blanchot, retorna movida por uma pretensiosa e esperada pergunta: "Que tarefa a poesia cumpre?". E esta se desdobra em outras. Aponto mais uma, também colocada por Manoel Ricardo de Lima (mas que não lhe pertence mais já que compartilhada), durante o curso "Poesia brasileira contemporânea – Ana Cristina Cesar", na UFSC, no segundo semestre de 2009: "Como encontrar um interlocutor para o poema?".

Mal acabamos de ancorar o navio no espaço...

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. ***Idea della prosa***. Macerata: Quodlibet, 2002.

BARTHES, Roland. ***O rumor da língua***. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____ . ***S/Z***. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____ . ***A preparação do romance vol. II***. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____ . ***O prazer do texto***. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____ . ***Roland Barthes por Roland Barthes***. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BECKETT, Samuel. ***Proust***. Tradução Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. ***Magia e técnica, arte e política***. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 4ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. ***A conversa infinita: a palavra plural***. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. ***Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar***. Chapecó: Argos, 2003.

CALVINO, Italo. ***Se um viajante numa noite de inverno***. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____ . ***Mondo scritto e mondo non scritto***. Milano: Oscar Mondadori, 2002.

CESAR, Ana Cristina. ***A teus pés***. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____ . ***Inéditos e dispersos***. São Paulo: Editora Ática e Instituto Moreira Salles, 1998.

_____ . ***Crítica e tradução***. São Paulo: Editora Ática e Instituto Moreira Salles, 1999.

FERNANDEZ, Macedonio. ***Museo de la Novela de la Eterna***. 2ª edição. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

MENDES, Murilo. ***Convergência***. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

MORANTE, Elsa. ***Pro o contro la bomba atomica***. Milano: Adelphi Edizioni, 1987.

PIGLIA, Ricardo. ***Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández***. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

_____ . ***O último leitor***. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PROUST, Marcel. ***Sobre a leitura***. Tradução Carlos Vogt. 4ª edição. Campinas: Pontes, 2003.

SALOMÃO, Waly. ***Tarifa de Embarque***. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.