

BOLETIM DE PESQUISA NELIC: Edição Especial

Vº 3 – Dossiê Ana Cristina Cesar

Artigos

O OUTRO DE ANA CRISTINA CESAR:

WW ou um qualquer

Ana Carolina Cernicchiaro

2010.1

Quem é Ana Cristina Cesar? A quem perguntar senão ao outro (como fazia Jacques Derrida ao gato¹), a um outro, ao outro qualquer que somos nós seus leitores, estes que ela abraça e se joga aos pés; ao outro qualquer que são seus amigos: WW, KM, LM, Jack, Charles, Caio, Ângela, enfim, um índice onomástico inteiro. Aos outros seus conterrâneos, não só os do Rio de Janeiro, mas os da cidade dos poetas, Londres, Lisboa, Paris, Nova York, Belo Horizonte, São Paulo, etc, etc, etc. Ao outro suas personagens, suas máscaras, Ana C, ACC, Ana Cristina Cesar, o gato, a toalha, aquela que ouve Roberto Carlos, que assiste Casablanca, que briga com Freud, que conversa com uma amiga, que bate à porta de um amigo, que pega um táxi, que fuma debaixo da janela, “meio-bruxa, meia-fera”, a que tem sobressaltos, que escreve no automóvel, entre tantas outras que não são. Não são porque não há Ana Cristina Cesar. Há apenas a que finge, a que diz “Tudo! Tudo menos a verdade”, a que escreve cartas, poemas e diários onde “os personagens usam disfarces, capas, rostos mascarados”, onde

Uma versão reduzida deste texto foi apresentada no *III Simpósio Internacional de Literatura e Crítica Literária - Poesia Contemporânea*, em abril de 2010, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

¹ “Quem é este que eu sou? A quem perguntar, senão ao outro? E talvez ao próprio gato?”. DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002. p. 18.

os personagens “mentem e querem ser iludidos (...) desesperadamente”².

Se continuarmos ouvindo as palavras desta boca múltipla, agora do espectro da leitora que escreve críticas, podemos compreender melhor seu procedimento de poeta, pois, para ela, a literatura “desconfia da sinceridade da pena e do cristalino das superfícies; entra a fingir para poder dizer; nega a crença na palavra como espelho sincero - mesmo que a afirme explicitamente. Finge o que deveras sente, já se disse”³. Ainda que pareça uma escritura íntima, seus poemas são, na verdade, uma fala sem intimidade, a fala de uma intimidade fingida, neutra, impessoal, pura armadilha, construção de um outro, onde não há subjetividade, onde “a limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranqüila do *eu*”⁴.

Em depoimento do dia 6 de abril de 1983, no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, ministrado pela professora Beatriz Rezende, na Faculdade da Cidade, Ana Cristina fala do perigo de acreditar na “verdade” do poema: “a gente pode cair que nem um patinho na armadilha da intimidade, achar que

estou revelando minha intimidade ou escondendo minha intimidade e não é isso, sabe? Podemos puxar outros. Ler é meio puxar fios, e não decifrar”⁵. Essa imagem do leitor como aquele que desfia o fio de uma malha já evidencia o próprio movimento das leituras de Ana, inclusive teóricas. Neste caso específico, da obra de Roland Barthes. Em “A morte do autor”, o pensador francês defende que:

todo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, ‘desfiada’ (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido⁶.

Poucos ouviram o apelo de Ana Cristina contra a decifração de seus poemas. Críticos, leitores e colegas continuam procurando “rascos de verdade”, cifras biográficas e auto-retratos onde só há construção. “Não quero mais a fúria da verdade”, diz ela no poema “21 de fevereiro”⁷, parte de um diário íntimo, que não é nem íntimo, nem diário. Mesmo seu amigo

² CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 7ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992. p. 99.

³ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999. p. 202.

⁴ *Ibidem*. p. 202.

⁵ *Ibidem*. p. 264.

⁶ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 63.

⁷ CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. op. cit. p. 76.

Caio Fernando Abreu não soube deslindar o fio e, ainda que percebesse que no espaço literário de *A teus pés* “não há diferença entre poesia e prosa, entre dramático e irônico, culto e emocional, cerebral e sensível”, fixou este espaço em uma outra classificação: a da escritura íntima⁸ - esquecendo, assim, que, para Ana Cristina Cesar, não há verdade acerca da subjetividade⁹:

Vou falar da contracapa do livro. Essa contracapa foi escrita pelo Caio Fernando Abreu, que é um escritor que eu gosto muito, um amigo, e que vai pegar os meus textos exatamente por um lado que eu queria desmontar aqui, que é um lado de cartas... e diários íntimos... e correspondências... e revelações... e ocultamentos. E queria dizer para vocês que isso é desmontado em *A teus pés*¹⁰.

No processo de fingimento sincero de Ana C., não há ficção *ou* realidade, porque tudo já é ficção e realidade, tudo é

⁸ “Fascinada por cartas, diários íntimos ou o que ela chama de “cadernos terapêuticos”, Ana C. concede ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura. Intimidade às vezes atrevida, mas sempre elegantíssima. Intimidade dentro de um espaço literário particular, onde não há diferença entre poesia e prosa, entre dramático e irônico, culto e emocional, cerebral e sensível. **A teus pés** revela finalmente, para um grupo maior, um dos escritores mais originais, talentosos, envolventes e inteligentes surgidos ultimamente na literatura brasileira”. ABREU, Caio Fernando. In: CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. op. cit. Contracapa.

⁹ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. op. cit. p. 273.

¹⁰ Ibidem. p. 256.

este e da relação entre um mesmo (que já é um outro) e um outro. Como nos lembra Giorgio Agamben, a partir da análise do poema *Padre polvo que subes de España*, de César Vallejo, só depois de escritos ou enquanto são escritos é que o pensamento e o sentimento se tornam reais, precisos e indesejáveis ao poeta, “assim como se os tornam para nós apenas no momento em que lemos a poesia”¹¹. É por isso que, para Maurice Blanchot, “*Ficções, Artíficos* são os nomes mais honestos que a literatura pode assumir”, afinal, o livro tem “esse grande poder de fingir, de trapacear e de enganar que toda obra de ficção é o produto, tanto mais evidente quanto mais esse poder estiver ali dissimulado”¹².

Isso que Blanchot chama de ficção e artifício, Ana Cristina chama de “olhar estetizante”, um olhar que se desvia do “âmbito da Verdade com letra maiúscula”, um olhar que não possui esse tipo de verdade, um olhar que, como a própria poeta chama a atenção, se revela uma ética literária: “Então, quando falo isso, eu opto, eu estou declarando, fazendo uma afirmação de princípios da produção literária”¹³. Este princípio do olhar

¹¹ AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 62.

¹² BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 138.

¹³ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. op. cit. p. 273.

estetizante, que se afasta da sinceridade e da verdade, pode ser lido como uma espécie de compromisso com a profundidade:

É preciso ser superficial para não faltar com a sinceridade, grande virtude que exige também a coragem. A profundidade tem suas vantagens. Pelo menos, a profundidade exige a resolução de não manter o juramento que nos liga a nós mesmos e aos outros por meio de alguma verdade¹⁴.

Neste sentido, quando Ana C. diz “you know what lies are for”¹⁵ é profunda, mas não sincera, porque não há mentiras ou verdades, e porque, se houvessem, ninguém saberia para que servem, assim como ninguém sabe para que serve esta grande mentira que é a poesia (“poesia, uma coisa pra nada”, já dizia Paulo Leminski¹⁶). O próprio uso da língua inglesa neste “verso” (veremos a necessidade destas aspas mais adiante) nos revela esta falsidade da intimidade, pois o pronome que serve tanto para a segunda pessoa do singular quanto para a segunda pessoa do plural, nos aponta para o fato de que este você é também vocês. Mas o outro que lê, o outro que sente, o outro que escreve ou que é lido não é apenas o outro ou os outros, plural ou singular, este outro é um outro, um a um, todos e cada

um, singular-plural (para usar uma expressão de Jean-Luc Nancy), um outro qualquer em toda sua singularidade. Conforme explica Agamben, qualquer (*quodlibet ens*) não é “el ser, no importa cuál”, pelo contrário, é “el ser tal que, sea cual sea, importa”. Não se trata nem do universal nem do individual enquanto compreendido numa série, mas da singularidade enquanto singularidade qualquer, “con ello, la singularidad se desprende del falso dilema que obliga al conocimiento a elegir entre la infabilidad del individuo y la inteligibilidad del universal”¹⁷.

Daí a heteronímia de Ana Cristina Cesar. Ao cair por terra a infabilidade do indivíduo, ao abandonar seu eu, ao perder sua própria personalidade em direção a outros eus, seus leitores e seus mestres, ela vai criando outros poetas, despersonalizando-se, tornando-se outra através da escrita, olhando através do outro e falando pelo outro, produzindo multiplicidades. Desta forma, Ana C. se aproxima de Fernando Pessoa - “a gente sempre acha que é / Fernando Pessoa”¹⁸ - e da análise que José Gil faz da obra do poeta português: “Eu, que invento esse alguém, sou o verdadeiro sujeito da escrita, mas

¹⁴ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. op. cit. p. 271.

¹⁵ CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. op. cit. p. 100.

¹⁶ LEMINSKI, Paulo. “O veneno das revistas da invenção”. *Anseios Crípticos* 2. Curitiba: Criar Edições, 2001. p. 89.

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. “Cualsea”. In: *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacañas e Claudio La Rocca. 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2006. p. 11.

¹⁸ CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. Organização: Armando Freitas Filho. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 134.

simultaneamente sou outro, não existo atualmente como sujeito que escreve”¹⁹. Na expressão de Bernardo Soares: “Escrever, sim, é perder-me”²⁰.

Como se sabe, Soares é um dos heterônimos de Fernando Pessoa, um dos mais de setenta que o poeta criou. E esse número é importante porque nos leva a pensar que, sendo tantos, Pessoa era também ninguém, e que Ana, que era apenas Ana, era todos e, portanto, também não era ninguém. “Quisera dividir o corpo em heterônimos”²¹, afirma ela, esquecendo que, se o poema é corpo (“olho muito tempo o corpo de um poema”²²) e se seus poemas são de muitos outros²³, então seu corpo já está dividido em heterônimos.

Os poetas que cita, que vampiriza, são seus outros, são seu nada ser. Neste sentido é que Maria Lucia de Barros Camargo conclui, ao analisar a obra de Ana Cristina Cesar a partir da metáfora do vampiro, sugerida pela própria poeta, que

¹⁹ GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000. p. 54.

²⁰ Apud BABO, Maria Augusta. “Pessoa e os nomes próprios”. *Revista Colóquio/Letras*, n. 108. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, março-abril 1989, pp 42-47.

²¹ CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. op. cit. p. 61.

²² Ibidem. p. 59.

²³ “Cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim”. CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. op. cit. p. 267.

os espelhos de Ana refletem, não uma imagem única, mas muitas, as imagens de todos aqueles que ela vampiriza:

E, agora, podemos pensar em espelhos que não refletem a imagem de seu criador, mas apenas as múltiplas imagens do(s) outro(s): outras falas, outros criadores. Afinal, diz a lenda que os vampiros não podem ver seu reflexo. Não conseguem jamais ter a própria imagem num espelho. Como construir sua identidade, se no espelho só aparece o outro? Como olhar para si mesmo, se não pela mediação do outro?²⁴

Fragmentos, de WW a ACC

Com tais fragmentos foi que escrevi minhas ruínas
T.S. Eliot²⁵

Este espelho de múltiplas imagens, esta heteronímia de um nome só, é resultado da leitura plena de Ana Cristina, uma leitura que, conforme determina a lição barthesiana, é “aquela em que o leitor é nada menos do que aquele que quer escrever”²⁶, uma leitura que se dispersa, se dissemina, se escreve, que se torna desejo de escrever:

²⁴ CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003. p.150.

²⁵ ELIOT, T.S. “Terra desolada”. In: *Obra Completa – Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004. p. 167.

²⁶ BARTHES, Roland. “Texto (Teoria do)”. In: *Inéditos*. Vol. 1 – Teoria. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 283.

Não é que desejemos escrever *como* o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que está em toda escritura²⁷.

Este desejo do leitor é o desejo de Ana: “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”²⁸. E é por conta deste desejo que, ao escrever, ela cerca seu interlocutor com versos de amor roubados de outros apaixonados: “Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no / índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor com que te cerco”²⁹.

Entre os versos de amor que ela assalta³⁰, estão os de *Folhas de Relva*, de Walt Whitman (1819-1892), que, além de citados em resenhas, depoimentos, cartas e poemas, influenciam a própria escritura de Ana C. e sua maneira de encarar o ato poético. No poema “Contagem Regressiva”, de

²⁷ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. op. cit. p. 39.

²⁸ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. op. cit. p. 258.

²⁹ CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. op. cit. p. 147.

³⁰ Ana Cristina não esconde as influências de inúmeros autores em sua obra. Neste trabalho, porém, me dedicarei ao caso Whitman em específico, por conta de algumas questões que o poeta estadunidense divide com Ana, como a paixão pelo leitor, a materialidade do poema, o abandono do eu, a abertura ao outro, entre outras.

Inéditos e dispersos (publicação póstuma que podemos encarar como uma espécie de anotação de leituras), por exemplo, ela diz: “E do meu pai marceneiro/ herdei este ritmo de serra”³¹, lembrando que Whitman (WW, como ela gostava de chamar) era marceneiro e que o ritmo de seu poema é semelhante ao de Ana Cristina, principalmente no que se refere à linguagem fragmentária, ao “ritmo de serra”. (Para Ana C., toda a poesia moderna é uma poesia que se lanceta, “cheia de arestas”, “angulosa”, “quebrada”, “fragmentária”, “caótica”³², um serrote poético, podemos dizer. Também para Agamben, em “Freud ou o objeto ausente”, “quase todas as poesias modernas, de Mallarmé em diante, são fragmentos, porquanto remetem a algo (o poema absoluto) que nunca pode ser evocado integralmente, mas só se torna presente mediante a sua negação”³³).

Essa escrita fragmentária não pressupõe aforismos ou separações, mas, conforme demonstra Gilles Deleuze no ensaio “Whitman”, “um tipo particular de frase que modula o intervalo”. Nos dois casos que estamos trabalhando, tal fragmentação é consequência da coleta de extratos que os poetas realizam, uma

³¹ Ibidem. p. 164.

³² CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. op. cit. p. 261.

³³ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 61.

espécie de inventário. Vejamos o que diz Deleuze a respeito de Walt Whitman:

É como se a sintaxe que compõe a frase, e que dela faz uma totalidade capaz de desdizer-se, tendesse a desaparecer liberando uma frase *assintática* infinita que se estira ou lança travessões como intervalos espaço-temporais. Ora é uma frase casual enumerativa, enumeração de casos que tende para um catálogo (os feridos num hospital, as árvores num lugar), ora é uma frase processional, como um protocolo das fases ou dos momentos (uma batalha, os comboieiros de gado, os sucessivos enxames de zangões). É uma frase quase louca, com suas mudanças de direção, suas bifurcações, rupturas e saltos, seus estiramentos, germinações, parênteses³⁴.

Neste inventário da humanidade, onde os tipos humanos não são classificados e passam a aparecer em sua singularidade, um a um, o poeta vai perdendo sua própria subjetividade e se tornando muitos: um escravo, uma prostituta, um besouro...

Por mim passam muitas vozes mudas há tanto tempo,
Vozes das intermináveis gerações de escravos,
Vozes das prostitutas e pessoas deformadas,
Vozes dos doentes e desesperados e dos ladrões e anões,
Vozes dos ciclos de preparação e acreção,

³⁴ DELEUZE, Gilles. "Whitman". In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 69.

E dos fios que conectam as estrelas - e do útero e do sêmen paterno,
E dos direitos dos que são oprimidos pelos outros,
Dos deformados e insignificantes e tontos e imbecis e desprezados,
Do fog no ar e besouros rolando bolas de bosta.

Por mim passam vozes proibidas,
Vozes dos sexos e luxúrias. . . . vozes veladas, e eu removo o véu,
Vozes indecentes esclarecidas e transformadas por mim³⁵.

A escrita de Whitman só pode ser fragmentária, porque ali onde não há mais o sujeito, mas sempre a voz de um outro diferente a cada verso, só pode haver o fragmento, nunca o todo. O fragmento é aquilo que tende a dissolver a totalidade até a dissolução de toda identidade, defende Blanchot em *A escritura do desastre*³⁶. Já em *A conversa infinita*, ele explica que a fala do fragmento é insuficiente, não "compõe com os outros fragmentos para formar um pensamento mais completo, um conhecimento de conjunto. O fragmentário não precede o todo, mas se diz *fora* do todo e depois dele". Nesta leitura, a fala do fragmento está longe de ser única, "não se diz sequer do um e não diz o um em sua pluralidade", trata-se de uma afirmação

³⁵ WHITMAN, Walt. *Folhas de relva* - A Primeira Edição (1855). Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 77.

³⁶ BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. Trad. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995. p. 60.

Artigo – O OUTRO DE ANA CRISTINA CESAR – Ana Carolina Cernicchiaro
da diferença, de uma fala plural³⁷. Daí Nancy concluir que a arte como um todo é fragmento porque toca o prazer, faz prazer, está feita dele e para ele. Justamente porque o prazer é fractal, mas não parcial, é uma totalidade singular; um prazer sem vinda, sem prazo, não é prazer, é no máximo satisfação, contento³⁸.

Ana Cristina segue seu pai marceneiro neste caminho plural, fractal, parcial, neste caminho de desejo, do prazer de se transformar a cada palavra. Ela é tudo, mas não o todo, um dilúvio, um afogado, uma fagulha, um berne, coisa ou poeta:

Neste interlúdio
Sou um dilúvio ou me afogo.
E entre espectros que comprimem,
Nada se cumpre,
O destino esfarela.
De querela e farinha se ergue um olho.
As vozes despetalam,
Os períodos se abrandam,
Orações inteiras lentas se consomem,
Em poços há sumiço de palavras moucas.
Neste interlúdio
Sou fagulha ou hulha inerte.
Enorme berne entra corpo adentro,
Entre os dentes, carne.
Arde o ente e cospe,
Cuspe inútil invadindo espaço.

³⁷ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2 - a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007. p. 116.

³⁸ NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003. p. 195.

Moléculas moles coleando,
Víboras vagas se rimando,
Poetas quietos entreolhando
Coisas coisas que falecem.
Neste interlúdio,
Sou coisa ou poeta³⁹.

Nestes inventários, a poesia se torna o próprio lugar de encontro das heterogeneidades, do fim da dicotomia, repovoando e testemunhando, como define Jacques Rancière, o mundo das coisas com uma história, com uma comunidade. Segundo ele, através do inventário, a vocação política e polêmica da arte crítica tende a se transformar em vocação social/comunitária⁴⁰. Idéia semelhante defende Deleuze ao dizer que, nas literaturas menores que falam do ínfimo, o mundo é um mostruário, as amostras são singularidades, enumerações, saltos, procissões, por isso, a autobiografia mais pessoal se torna necessariamente coletiva, toda história privada é política, popular⁴¹.

É desta maneira que a autobiografia fingida de Ana C. se abre a um outro qualquer, justamente porque se detém no pequeno, no ínfimo, no mínimo, no cotidiano, no detalhe. *Caderno de desenhos* é um exemplo disso, nele se vê uma

³⁹ CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. op. cit. p.32.

⁴⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004. p.78.

⁴¹ DELEUZE, Gilles. "Whitman". In: *Crítica e clínica*. op. cit. p. 68.

espécie de inventário, de enumeração de outros sujeitos que invadem a escritura como um catálogo ilustrativo: grávidas tomando banho de sol na praia, paisagens, patos e outros bichos (“alguns dão cria”), “maps of England, birds, pessoas seguindo numa certa direção, bichos que vão virando gente, discretamente eróticos, desejando mancha transparente e diluída de aquarela cor de rosa, see?”⁴². Um outro exemplo, entre os muitos que poderiam ser citados, está em *Inéditos e dispersos*, onde uma toalha branca se torna título e personagem principal de um poema:

Uma toalha branca esvoaça –
Acontecimento único no espaço –
embora fluidos se diluam entre dúvidas e
certezas,
embora riscos passem invisíveis, vacilando,
embora meteoros jamais vistos se beijem
impotentes,
embora sombras agigantadas se agitem nos
crepúsculos,
embora abismos contorcidos se abram e se
fechem,
embora coisas imóveis perpassem e
retornem,
embora uma roda gire, silenciosamente
fechada,
embora ninguém se fale, e as vozes encham
o ar,

embora o preventivo transforme-se em
solução seco,
embora uma lágrima – ou milhares – não se
agitem,
embora redemoinhos eflúvios chamusquem
almas –
uma toalha branca esvoaça
decompondo-se a cada voo, a cada passo⁴³.

Deste caráter fragmentário dos inventários de WW e ACC, desta “crise do diverso” (para usar uma expressão de Manoel Ricardo de Lima), o que fica é justamente uma crise do verso, da métrica e da rima. Os fragmentos de *Folhas de Relva*, por exemplo, não são poemas nem prosa, são um indecível entre poesia e prosa, um apagamento das fronteiras, tanto quanto os poemas-cartas, poemas-índices, poemas-enciclopédicos, poemas-filmes, poemas-diários de Ana Cristina. (Neste sentido, cabe lembrar que, na capa da primeira edição de *A teus pés*, publicada quando Ana ainda estava viva, logo abaixo do nome da autora encontra-se a classificação do livro: “prosa/poesia”.)

Por conseguinte, podemos ler a crítica de Ana ao livro *Folhas das folhas da relva*⁴⁴ - uma reunião de fragmentos de *Leaves of Grass* selecionados e traduzidos por Geir Campos,

⁴² CESAR, Ana Cristina. *Caderno de desenhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

⁴³ CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. op. cit. p. 42.

⁴⁴ WHITMAN, Walt. *Folhas das folhas da relva*. Trad.: Geir Campos. São Paulo: Brasiliense, 1983.

que transformou os versos longos de Whitman em dois ou três versos curtos -, como uma espécie de manifesto de sua própria poética. Poética esta que se afirma sensualmente e que busca a fluência exclamativa como metáfora do abraço da palavra, do “a teus pés”:

O ritmo tornou-se entrecortado, modesto, desapareceu a fluência exclamativa, emocionada, *retórica* (no sentido grego original, de *rétor*, convencer, dissuadir ou persuadir o interlocutor, como bem nota Paulo Leminski na introdução) de Whitman. Baixa consideravelmente o nível da emoção, intimamente ligado ao ritmo febril do verso longo, que mimetiza a intenção do texto, sua eufórica afirmação sensual, sua retórica do amor, e a metáfora recorrente do abraço da palavra que percorre e inventa o país de ponta a ponta⁴⁵.

Se os longos versos de *Folhas de Relva* - enquanto hino de amor a todos os homens e ao leitor (“minha paixão eterna é por vocês e por todos os meus parceiros sobre a terra”⁴⁶) - mimetizam uma retórica do amor; a verbosidade prosaica, no entanto quebrada e sufocada de Ana, se dá como um *ménage à trois*, entre ela, o leitor e seus heterônimos (incluindo o próprio Whitman). Um exemplo disso está em “Luvas de pelica”,

exatamente no momento em que WW invade a obra de ACC, uma espécie de assalto (ou vampiragem) típico da poeta:

Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida. (“Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”.) Não sou rato de biblioteca, não entendo quase aquele museu da praça, não tenho embalo de produção, não nasci para cigana, e também tenho o chamado olho com pecados. Nem aqui? Recito WW pra você: “Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça, delícia, e chega - Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de presente deslizando, chega de passado de video-tape impossivelmente veloz, repeat, repeat. Toma este beijo só para você e não me esquece mais. Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora repouso minhas cartas e traduções de muitas origens, me espera uma esfera mais real que a sonhada, *mais direta*, dardos e raios à minha volta, Adeus! Lembra minhas palavras uma a uma. Eu poderei voltar. Te amo, e parto, eu incorpóreo,

⁴⁵ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. op. cit. p. 252.

⁴⁶ WHITMAN, Walt. *Folhas de relva* - A Primeira Edição (1855). op. cit. p. 139.

triunfante, morto⁴⁷.

A citação do poema é “uma tradução adaptada” - confessa Ana C. no já citado depoimento de *Crítica e tradução*⁴⁸ - da parte final do último canto: “So long!”, publicado na 8ª edição de *Leaves of Grass* e que permaneceu na 9ª edição, chamada de *Deathbed edition*, de 1891-1892. Vejamos o que diz o original impactante de Whitman:

My songs cease, I abandon them,
From behind the screen where I hid I advance
personally
solely to you.

Camerado, this is no book,
Who touches this touches a man,
(Is it night? are we here together alone?)
It is I you hold and who holds you,
I spring from the pages into your arms—
decease calls me
forth.

O how your fingers drowse me,
Your breath falls around me like dew, your
pulse lulls the tym-
pans of my ears,
I feel immersed from head to foot,
Delicious, enough.

Enough O deed impromptu and secret,

Enough O gliding present—enough O summ'd-
up past.

Dear friend whoever you are take this kiss,
I give it especially to you, do not forget me,
I feel like one who has done work for the day to
retire awhile,
I receive now again of my many translations,
from my avatars
ascending, while others doubtless await
me,
An unknown sphere more real than I dream'd,
more direct,
darts awakening rays about me, So
long!
Remember my words, I may again return,
I love you, I depart from materials,
I am as one disembodied, triumphant, dead⁴⁹.

Comparando os dois poemas, é possível notar onde está a intervenção de Ana Cristina no poema de Whitman. Entre as diferenças mais evidentes estão a tradução de “Camerado” para “Amor” e a referência à canção eternizada por João Gilberto, que garante uma certa brasileiridade ao poema. A tradução também se adapta à vida da poeta e ganha ares autobiográficos ao transformar “Eu me sinto como alguém que realizou o trabalho do dia para descansar um pouco,/ Eu recebo agora novamente minhas muitas traduções (...)” em “Trabalhei o dia

⁴⁷ CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. op. cit. p. 111.

⁴⁸ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. op. cit. p. 265.

⁴⁹ WHITMAN, Walt. *Leaves of grass*. New York: The New American Library, 1960. p. 384.

inteiro e agora me retiro, agora / repouso minhas cartas e traduções de muitas / origens”. Ele é traduzido, ela traduz.

Ana Cristina não cita a primeira das nove edições de *Folhas de Relva*, datada de 1855 e traduzida recentemente por Rodrigo Garcia Lopes. Ainda assim, os três corpos (de WW, de ACC e do leitor) parecem se unir ali no maravilhoso abraço da palavra:

E que minha alma abrace a sua neste instante, e nos
[apaixonemos um pelo outro sem
que a gente nunca tenha se visto, e talvez nunca
nos vejamos, é tão
maravilhoso quanto:

E que eu possa pensar estes pensamentos é
maravilhoso também,
E que eu possa passá-los a vocês, e vocês possam
pensá-los e sabê-[los verdadeiros,
também é maravilhoso⁵⁰.

No entanto, apesar da forte influência de Whitman sobre Ana Cristina, apesar desta coincidência no desejo de mobilizar o leitor e na busca por uma relação íntima com o interlocutor, há uma diferença radical entre as duas poéticas, entre as duas formas de toque. O que, para Whitman, era apenas um abraço, um amor sereno, em Ana se torna uma paixão desmedida, um amor desesperado, de quem se lança aos pés do outro:

Fogo do final

Não precisa responder.
Envelopes de jasmim.
Amizade nova com o carteiro do Brasil.
Cartões postais escolhidos dedo a dedo.
No verso: atenção, estás falando para mim,
sou
eu que estou aqui, deste lado, como um
marinheiro na ponta escura do cais.
É para você que escrevo, hipócrita.
Para você – sou eu que te seguro os ombros e
grito verdades nos ouvidos, no último
momento.
Me jogo aos teus pés inteiramente grata⁵¹.

Como sabemos quem é o interlocutor neste poema? Quem revela o segredo é a própria Ana Cristina ao explicar o último verso: “Isso aqui sou eu; eu caio nos teus braços, eu estou a teus pés, leitor”, diz ela em *Crítica e tradução*⁵². Mas, ainda que não conhecêssemos este depoimento, o próprio poema deixa pistas: “É para você que escrevo, hipócrita”, referência à famosa frase de Baudelaire (“Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!”), nos permite adivinhar o destinatário deste poema-carta. A partir disso, podemos pensar que, ao fazer do último verso de “Fogo do final” o título de seu livro, ela transforma sua obra em uma espécie de confissão de

⁵⁰ WHITMAN, Walt. *Folhas de relva* - A Primeira Edição (1855). op. cit. p. 203.

⁵¹ CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. op. cit. p. 51.

⁵² CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. op. cit. p. 266.

sua obsessão pelo interlocutor: “*A teus pés*, já contém uma referência ao interlocutor. (...) Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor”⁵³. Essa obsessão se expande para além de *A teus pés* e perpassa outros poemas de Ana, como “*Uma resposta a Angela Carneiro, no dia dos seus anos*”, que também se encontra no limiar entre a poesia e a correspondência:

“*A literatura não me atinge*”
A. Carneiro, 10.5.82

Não respondo de medo. De medo da pressa
dos inteligentes
que arrematam a frase antes que ela acabe. E
porque não tem
resposta. Qual o segredo por trás disso tudo?
Como te digo que
desejo sim meu cônjuge, meu par, que não
proclamo mas meu
corpo pêndulo nessa direção? Que meu par é
quem quer saber
e dá, a benção, as palavras: em nome do pai, e
da filha, qual é
o endereço? o interesse? o alvo do raio? a vida
secreta do sr.
Morse? Alguém viu - o sossego do urso?
Alguém ficou fraco
diante de sua mãe? Alguém disse que é para
você que escrevo,
hipócrita, fã, cônjuge craque, de raça,
travestindo a minha pele, enquanto gozas?⁵⁴

A referência a Baudelaire se repete, desta vez explicitando a multiplicidade deste seu outro, que goza travestindo a pele do poeta, que goza neste espaço de encontro entre dois corpos: o poema. Mais do que um lugar de contato, aliás, o poema é ele mesmo corpo, um corpo que, como pêndulo, se dirige ao leitor. Ali, uma presença se torna física, no poema e pelo poema. Ali, o poema se materializa - “o texto é muito aquela materialidade que está ali”⁵⁵. Ali, o corpo se torna poema e o poema se torna corpo:

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 gengivas⁵⁶

Há uma espécie de histeria de quem se joga ao leitor, de quem joga seu próprio corpo-poema, de quem fala com o corpo. Ela mesma teoriza isso quando analisa a obra de Whitman e confessa sua admiração pelo procedimento do mestre: “Olha só, ‘eu caio das páginas nos teus braços’, é um homem que, de repente, ele assume o desejo de que o texto não seja meramente texto”⁵⁷, um homem que escancara seu desejo de

⁵³ Ibidem. p. 258.

⁵⁴ CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. op. cit. p. 168.

⁵⁵ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. op. cit. p. 262.

⁵⁶ CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. op. cit. p. 59.

⁵⁷ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. op. cit. p. 265.

tocar o leitor, que assume a tarefa de tocar o corpo do outro.

Segundo Ana Cristina,

Esta grande figura mítica estabelece uma relação pessoal com cada leitor, presente e futuro, se confunde com ele, se afirma sensorialmente presente. Daí, para os leitores que aprendem a poética de Whitman, ler *Leaves of grass* é beijar e ser beijado pelo próprio Whitman: não seria preciso nem mesmo a mediação do retrato de que fala Álvaro de Campos⁵⁸.

Ana está se referindo ao poema “Saudação a Walt Whitman”, no qual Álvaro de Campos declara seu amor erótico ao poeta: “Quantas vezes eu beijo o teu retrato! (...) Sentes isto, sei que o sentes, e os meus beijos são mais quentes (em gente) (...) Uma ereção abstrata e indireta no fundo da minha alma”⁵⁹. Mas, diferentemente do heterônimo de Pessoa, Ana não beija um retrato - ela sabe que WW não quer o papel (mesmo o fotográfico) entre eles: “Fiquei gripado com tantos tipos frios e os cilindros e o papel úmido entre nós. / Passo mal com papel e tipos.... preciso passar pelo contato de corpos e almas”⁶⁰. Ao ler *Leaves of grass*, Ana beija o próprio Whitman. Da mesma maneira que, ao escrever com - ou a partir de - Whitman, ela

beija o leitor. Beija um beijo violento, um beijo que é uma mordida, que arranca o sangue do outro e deixa “um filete de sangue nas gengivas”.

Abandono do eu e abertura ao outro

*Me contradigo?
Tudo bem, então.... me
contradigo;
sou vasto.... contendo
multidões
Walt Whitman*⁶¹.

Este beijo sangrento, de vampiro, é um beijo de morte, mas não da morte de quem é beijado, antes da morte de quem beija, de quem escreve. Isso porque, no momento em que escreve sobre si mesma, Ana já não se reconhece mais. Simplesmente porque não há o que reconhecer, porque não há si mesmo do poeta, porque não há mais lugar para o “eu”. Neste sentido, cabe invocar Michel Foucault e seu importantíssimo *O que é um autor?* Nele, o pensador defende que, na escrita, não há exaltação do gesto de escrever ou fixação de um sujeito numa linguagem, mas a “abertura de um espaço onde o sujeito

⁵⁸ Ibidem. p. 252.

⁵⁹ PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Seleção Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980. pp. 232-238.

⁶⁰ WHITMAN, Walt. *Folhas de relva* - A Primeira Edição (1855). op. cit. p. 133.

⁶¹ Ibidem. p. 129.

da escrita está sempre a desaparecer”⁶². Na expressão da própria Ana Cristina, “em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é o que dá literatura”⁶³.

Conforme alerta Agamben, colocar-se como autor significa ocupar o lugar de um morto⁶⁴. O mesmo diz Blanchot ao afirmar que, na palavra escrita, nós não mais vivemos⁶⁵. Essa “morte do autor” acontece porque, explica Barthes, “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”⁶⁶. Leitora de Barthes, Ana sabia disso, daí concluir que “a subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura”⁶⁷. Semelhante assertiva faz Blanchot ao dizer que “a emoção poética não é, pois, um sentimento interior, uma modificação subjetiva, mas é um estranho fora no qual somos jogados em nós, fora de nós”⁶⁸.

⁶² FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Rio de Janeiro: Passagens, 1992. p. 35.

⁶³ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. op. cit. p. 266.

⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. op. cit. p. 58.

⁶⁵ “The written word: in it we no longer live”. BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. op. cit. p. 145.

⁶⁶ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. op. cit. p. 57.

⁶⁷ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. op. cit. p. 259.

⁶⁸ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. op. cit. p. 347.

É neste fora que está Ana Cristina Cesar. Por isso suas trapaças, suas correspondências falsas, seu diário mentiroso, sua heteronímia, sua intimidade fingida, sua solidão simulada. Como afirma Maria Lucia de Barros Camargo,

os pequenos poemas em prosa de Ana C. parecem desenhar um quadro da vida cotidiana, quadro de uma intimidade fingida e dessublimizada, no qual a ironia e um certo humor problematizam o lirismo dessa voz que diz “eu”. Estes quadros da intimidade tomam forma nos falsos diários íntimos, que sequer se submetem ao calendário, única regra do gênero. (...) O que seria voz íntima, lírica, toma a forma do escrito supostamente confessional; o que parece verbete de enciclopédia, ou uma página de manual de poética, assume o verso, em tom grave. O mundo das poéticas e de suas classificações genéricas parece estar de pernas para o ar, às avessas, neste universo cheio de *ready mades*, mas sem fios narrativos, sem intrigas supérfluas. Apenas o banal. E até o poema em prosa parece tomar outros ares, rompendo os paradigmas e as regras do gênero, assumindo as formas de outros gêneros que, por sua vez, são simulados, simulacros de uma solidão⁶⁹.

Ao beber de uma intimidade que não é a sua, entregando seu corpo-texto ao outro, ela vê seu eu se esvanecer, exclui-se

⁶⁹ CAMARGO, Maria Lucia de Barros. “Confissões, ficções: notas sobre correspondências e poemas”. In: *Crítica e ficção*. Edição: Raúl Antelo. Florianópolis: Núcleo de Estudos Literários e Culturais, Universidade Federal de Santa Catarina, 2005. p. 113.

do que escreve e se mata no texto (este é o único suicídio que nos interessa aqui). Assim, quando não pode mais saber do espelho, da literatura como espelho - “E mais não quer saber/ a outra, que sou eu,/ do espelho em frente”⁷⁰ - é porque seu eu desapareceu no espelho, porque, como um Narciso-anti-Narciso, ela não se reconhece mais nele:

in the poem, where the poet writes himself, he does not recognize himself, for he does not become conscious of himself. He is excluded from the facile, humanistic hope that by writing, or “creating”, he would transform his dark experience into greater consciousness. On the contrary: dismissed, excluded from what is written - unable even to present by virtue of the non-presence of his very death - he has renounce all conceivable relations of a self (either living or dying) to the poem which henceforth belong to the other, or else will remain without any belonging at all. The poet is Narcissus to the extent that Narcissus is an anti-Narcissus: he who, turned away from himself - causing the detour of which he is the effect, dying of not re-cognizing himself - leaves the trace of what has not occurred⁷¹.

Neste sentido, podemos dizer que o sujeito implicado na literatura é um sujeito que caminha ao ilegível de sua própria existência, ao cancelamento do eu, a um abandono de si, a uma

renúncia de identidade. Como diz Blanchot, escrever é renunciar estar no comando de si mesmo ou ter qualquer nome próprio⁷². Em *O livro por vir*, o mesmo Blanchot define que o que interessa na arte não é a plenitude do ser, mas a fenda, a fissura, a erosão, o dilaceramento: “Ser é não ser, é essa falta do ser, falta viva que torna a vida desfalecente, inacessível e inexprimível, exceto pelo grito de uma feroz abstinência”⁷³. Segundo ele, o escritor deve se transformar num “eu sem eu”, num eu impessoal, “naquela personagem que assume o destino da impessoalidade”⁷⁴, justamente porque a arte é essencialmente impessoal. Ela exige que o homem que escreve, que cria, “se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra”⁷⁵. Continuemos, ainda mais um pouco, na companhia de Blanchot, dessa vez na análise que faz de Borges:

Borges compreende que a perigosa dignidade da literatura não é a de nos fazer supor, no mundo, um grande autor absorto em suas mistificações sonhadoras, mas a de nos fazer sentir a aproximação de uma estranha

⁷⁰ CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. op. cit. p. 39.

⁷¹ BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. op. cit. p. 135.

⁷² Ibidem. p. 121.

⁷³ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. op. cit. p. 53.

⁷⁴ Ibidem. p. 217.

⁷⁵ Ibidem. p. 316.

potência, neutra e impessoal. Ele gosta que digam de Shakespeare: “Ele se parecia com todos os homens, exceto no fato de se parecer com todos os homens”. Ele vê, em todos os autores, um só autor que é o único Carlyle, o único Whitman, que não é ninguém. Reconhece-se em George Moore e em Joyce - poderia dizer em Lautréamont e em Rimbaud -, capazes de incorporar em seus livros páginas e figuras que não lhes pertencem, pois o essencial é a literatura, não os indivíduos; e, na literatura, que ela seja impessoalmente, em cada livro, a unidade inesgotável de um único livro e a repetição fatigada de todos os livros⁷⁶.

O escritor, o poeta, é o homem sem identidade, o homem que não é ninguém, mas que, justamente por isso, pode ser muitos, um a um a cada verso, um outro qualquer, uma coisa qualquer. Assim, a escritura se apresenta uma abertura total ao outro, um lugar ou não-lugar onde o ser não persevera no ser, mas se apaga diante do outro, diante de sua intradutibilidade. Nas belas palavras de Derrida:

Chamarás de ora em diante poema uma certa paixão da marca singular, a assinatura que repete sua dispersão, cada vez ao além do logos, ahumana, doméstica a custo, nem reapropriável na família do sujeito: um animal convertido, enrolado em bola, virado para o outro e para si, uma coisa em suma, e modesta, discreta, perto da terra, a humildade que sobrenomeias. (...) O poema pode se

enrolar em bola, mas é ainda para virar seus signos agudos para fora. (...) Um poema eu não o assino jamais. O outro assina⁷⁷.

Não se trata de olhar o outro, mas de olhar pelo olhar do outro, ser outro, fazer desaparecer o sujeito em nome do outro: “Não pergunto pro ferido como ele se sente... eu viro o ferido”, diz Whitman⁷⁸. Também não se trata de um si mesmo que se transforma em outro, pois não há um termo de onde se parte, nem um termo ao qual se deve chegar, trata-se de fluidez - “o que são versos diante da personalidade fluida que você pode assumir?”⁷⁹. O Mesmo se perde para se tornar um outro, mas não permanece neste um outro, se transforma constantemente, a cada verso: “Essas coisas se transformam em mim, eu nelas, e não são coisa qualquer,/ Me transformo mais ainda se quiser. / Aqui me transformo em qualquer presença ou verdade humana”⁸⁰. Whitman é pródigo em nos dar exemplos:

Sou de cada raça e cor e classe, sou de cada casta e religião,
Não só do Novo Mundo mas de África Europa
ou Ásia. . . . um [nômade selvagem,

⁷⁷ DERRIDA, Jacques. “Che Cos'è la poesia?”. Trad. Fernando Scheibe. *Centopéia*. Florianópolis. Disponível em: <<http://centopeia.net/traducoes/141/fernando-scheibe/che-cos'e-la-poesia/1>>. Acesso em: agosto de 2008.

⁷⁸ WHITMAN, Walt. *Folhas de relva* - A Primeira Edição (1855). op. cit. p. 97.

⁷⁹ Ibidem. p. 193

⁸⁰ Ibidem. p. 103

⁷⁶ Ibidem. p. 139.

Fazendeiro, mecânico ou artista.... cavalheiro,
marinheiro, [amante ou quaker,
Prisioneiro, gigolô, desordeiro, advogado,
médico ou padre.

Resisto a tudo menos minha própria
diversidade,
(...)

Estes pensamentos são os de todos os
homens de todas as [eras e terras, não se
originaram comigo.

Se não são seus tanto quanto meus, então não
são nada, ou [quase nada,
Se não abarcam tudo então são quase nada,⁸¹

Walt Whitman se sacrifica ao tomar a infinita decisão “de ser todos os homens e de escrever um livro que seja todos”⁸², enquanto Ana é imolada por sua própria falsa intimidade. Desta maneira, levam às últimas conseqüências o princípio da perda e do desapossamento de si, de que nos fala Agamben, se tornam outros homens e outras coisas que não-homens (árvores que se descobrem violino⁸³), se transformam em “cadáver vivo”, tendem para um outro:

⁸¹ Ibidem. p. 67

⁸² BORGES apud LOPES, Rodrigo Garcia. “Posfácio”. In: WHITMAN, Walt. *Folhas de relva* - A Primeira Edição (1855). op. cit. p. 213.

⁸³ Vale a pena rever a famosa carta de Rimbaud a Georges Izambard, de que fala Agamben: “Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant*: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il

A exclamação programática de Rimbaud - “je est un autre” [“eu é um outro”] - deve ser tomada ao pé da letra: a redenção das coisas só é possível sob a condição de tornar-se coisa. Da mesma maneira que a obra de arte deve destruir e alienar a si própria para se tornar uma mercadoria absoluta, também o artista-*dandy* deve transformar-se em cadáver vivo, tendendo constantemente para um *outro*, uma criatura essencialmente não-humana e anti-humana⁸⁴.

Seguindo a lição de Agamben, vamos tomar a tão famosa máxima de Rimbaud ao pé da letra: se “eu é **um** outro”, é porque este eu não fala na primeira pessoa do singular, não é um *sum*, mas um *est*, uma terceira pessoa do singular que é, na verdade, a primeira, nos mostra Nancy⁸⁵. E isso é bastante significativo porque demonstra que o eu já é outra pessoa desde sempre, já está perdido de antemão. Neste sentido é que a poesia se distancia do *ego sum* cartesiano e se apresenta uma experiência do *ego cum*, do ser singular plural, do ser com - e

faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense. – Pardon du jeu de mots. –/ Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait! . RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972. p. 249.

⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. op. cit. p. 85.

⁸⁵ NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006. p. 49.

Artigo – O OUTRO DE ANA CRISTINA CESAR – Ana Carolina Cernicchiaro
 entre - todos os outros⁸⁶. E assim, a terceira pessoa volta a ser primeira pessoa, dessa vez, no entanto, no plural: “El ser no podría decirse más que de esta manera singular: ‘somos’. La verdad de *ego sum* es un *nos sumus* - ‘nosotros’ se dice de los hombres para todos los entes con los que ‘nosotros’ somos, para toda la existencia como ser-esencialmente-con, como ser cuya esencia es el con”, diz Nancy em *Ser singular plural*⁸⁷. Já em *Las Musas*, Nancy esclarece que, ao ser-um-em-outro, o mesmo não é capaz de voltar jamais a si e desse modo se identifica com uma identidade que se altera desde o nascimento⁸⁸.

Daí que a máxima rimbaudiana não utilize um artigo definido para falar do outro, mas indefinido. Não se trata mais de o outro, mas de **um** outro, de um outro que é outro a cada poema, a cada verso, a cada palavra. Um outro “qualquer algum, ninguém”, explica Régis Bonvicino ao analisar “Acontecimento”, do poeta Duda Machado, que vale a pena citar aqui: “qualquer/ algum ninguém/ um outro/ que/ por sua vez/

miragem / de reflexos espelhados / ponto/ de intersecção do real/ foi/ está escrito”⁸⁹.

Este outro qualquer - algum, ninguém ou todos, tanto faz - está escrito, está no poema, é o corpo do poema. Isso significa que o corpo que Ana Cristina procura no poema, não é o seu corpo, mas o corpo deste outro, o meu corpo, o seu corpo, o corpo da toalha que esvoaça ou do gato que já está gasto, o corpo daquela que senta na calçada, que cuida de Jack, que beija Whitman, enfim, o corpo de todas as Anas que ela é, e todas as Anas que somos nós seus leitores, cada um, um a um, em toda nossa singularidade plural. Um corpo **qualquer**⁹⁰, que deseja e é desejado, que quer e é querido, que goza travestindo a pele de outro.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “Cualsea”. In: *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacañas e Claudio La Rocca. 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2006.

⁸⁶ Ibidem. p. 48.

⁸⁷ Ibidem. p. 49.

⁸⁸ NANCY, Jean-Luc. *Las Musas*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. p. 102.

⁸⁹ MACHADO apud BONVICINO, Régis. “Tantas máscaras”. In: *Declínio da arte/Ascensão da cultura*. Organizadores: Raúl Antelo, Maria Lucia de Barros Camargo, Ana Luiza Andrade e Tereza Virgínia de Almeida. Florianópolis: Letras Contemporâneas e Abralic, 1998. p. 121.

⁹⁰ *Quodlibet*, explica Agamben, remete desde sempre à vontade (*libet*), ao desejo. AGAMBEN, Giorgio. “Cualsea”. op. cit. p. 11.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BABO, Maria Augusta. “Pessoa e os nomes próprios”. In *Revista Colóquio/Letras*, n. 108. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, março-abril 1989, pp 42-47.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. “Texto (Teoria do)”. In: *Inéditos*. Vol. 1 – Teoria. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2 - a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *The writing of the disaster*. Trad. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

BONVICINO, Régis. “Tantas máscaras”. In: *Declínio da arte/Ascensão da cultura*. Organizadores: Raúl Antelo, Maria Lucia de Barros Camargo, Ana Luiza Andrade e Tereza Virgínia de Almeida. Florianópolis: Letras Contemporâneas e Abralic, 1998. pp 119-123.

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

_____. “Confissões, ficções: notas sobre correspondências e proemas”. In: *Crítica e ficção*. Edição: Raúl Antelo. Florianópolis: Núcleo de Estudos Literários e Culturais, Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 7ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

_____. *Caderno de desenhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

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

_____. *Inéditos e dispersos*. Organização: Armando Freitas Filho. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

DELEUZE, Gilles. “Whitman”. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. “Che Cos’è la poesia?”. Trad. Fernando Scheibe. *Centopéia*. Florianópolis. Disponível em: <<http://centopeia.net/traducoes/141/fernando-scheibe/che-cos'e-la-poesia/1>>. Acesso em: agosto de 2008.

_____. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

ELIOT, T.S. “Terra desolada”. In: *Obra Completa – Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

Artigo – O OUTRO DE ANA CRISTINA CESAR – Ana Carolina Cernicchiaro

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Rio de Janeiro: Passagens, 1992.

GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.

LEMINSKI, Paulo. “O veneno das revistas da invenção”. In *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001. pp. 89-92.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.

_____. *Las Musas*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

_____. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Seleção Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972.

WHITMAN, Walt. *Folhas das folhas da relva*. Trad.: Geir Campos. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Folhas de relva - A Primeira Edição (1855)*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Leaves of grass*. New York: The New American Library, 1960.