



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Lucas Schlemper

**“ESTA CIDADE É TESTEMUNHA”:**  
ANA C. NA CIDADE-TEXTO

FLORIANÓPOLIS  
2021

Lucas Schlemper

**“ESTA CIDADE É TESTEMUNHA”:  
ANA C. NA CIDADE-TEXTO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção de título de Mestre em Literatura.  
Orientadora: Prof. Dr. Maria Lucia de Barros Camargo

FLORIANÓPOLIS

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Schlemper, Lucas de Mello

"Esta cidade é testemunha" : Ana C. na cidade-texto /  
Lucas de Mello Schlemper ; orientador, Maria Lucia de  
Barros Camargo, 2021.  
127 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa  
de PósGraduação em Literatura, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Poesia. 3. Poesia brasileira. 4. Cidade.  
5. Ana Cristina Cesar. I. de Barros Camargo, MariaLucia.  
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de  
Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Lucas de Mello Schlemper  
“Esta cidade é testemunha”: Ana C. na cidade-texto

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca  
examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Jorge Hoffmann Wolff, Dr.  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof<sup>a</sup> Susana Celia Leandro Scramim, Dr<sup>a</sup>.  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Manoel Ricardo de Lima, Dr.  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que  
foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

---

Direção do Centro de Comunicação  
e Expressão

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lucia de Barros Camargo  
Orientadora

Florianópolis, outubro de 2021.

Para Susana de Mello Schlemper  
e Irene Souza de Mello.

E à memória viva de Ana C.

## AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos vão primeiramente à professora Maria Lucia de Barros Camargo pelos conselhos valiosos e perspicazes, muitos dos quais levo para a vida, e acima de tudo por acreditar na pesquisa desde quando esta não passava de um esboço ralo acerca da metalinguagem na poesia de Ana Cristina Cesar. Sou grato também ao CNPQ, cujo financiamento tornou possível a realização desta pesquisa. Agradecimentos subsequentes a todos os meus colegas do Núcleo de Estudos Literários e Culturais da Universidade Federal de Santa Catarina por representarem, cada um à sua maneira, algum tipo de influência durante o período de mestrado. Gostaria de agradecer também à Lorena da Mata, leitora atenta (e ouvinte mais atenta ainda), pelos preciosos *insights* acerca da interpretação de alguns poemas, em especial os poemas “O ginecologista” e “Quase”, durante o período de concepção deste trabalho. À Clara Casagrande, por insuflar em mim ao menos uma mínima fração do seu senso crítico mordaz e do seu olhar quase cirúrgico para a literatura. Por fim, não poderia ter completado esta pesquisa sem os incontáveis gestos de afeto e compreensão da família e dos amigos, cuja influência certamente se encontra em todas as páginas.

“É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.”

*Ítalo Calvino, “As cidades invisíveis”*

“Que mistério engravida  
esta cidade?”

*Ana Cristina Cesar, “Quase”*

## RESUMO

A partir de uma viagem de pesquisa ao Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, realizada em dezembro de 2019, esta pesquisa se propõe a investigar e aferir as principais evidências da cidade na poética de Ana Cristina Cesar. A existência da cidade, a qual a poeta jamais esquece, está contida em sua produção ora como imagem oculta e ora como imagem latente. Meios de comunicação (a carta, o diário, o cartão-postal, o cinema), estruturas urbanas (edifícios, janelas, telhados, calçadas), os meios de transporte (carros, trens, barcos, aviões) – imagens que sob efeito das engrenagens da dialética engendram constelações de metáforas não só para as experiências pessoais da poeta e do sujeito moderno, mas à própria literatura e o fazer literário. Ler a escrita de Ana Cristina Cesar sob o signo da urbe é examinar de perto seus procedimentos e reavivar seus diálogos intertextuais com outros nativos da selva de pedra – Charles Baudelaire, Walt Whitman, T. S. Eliot, Mário de Andrade, Lawrence Ferlinghetti, e outros mais – igualmente afeitos a captar as contradições ocultas nas camadas menos aparentes das grandes metrópoles. Ao sujeito comprimido na linha difusa entre o interior e o exterior, oblíquo e fragmentário como as paisagens a que contempla, ler e escrever a cidade é operar leituras de espaços ilegíveis e empreender mapeamentos de espaços inacabados. De uma escrita de itinerâncias, poemas que se fazem galerias, zonas de passagem de um tempo a outro. Além de traduzir certa visão única de cidades, tais textos são como tentativas de apreender a realidade estranha e dual da experiência urbana, e reverberam temas de espacialização do sujeito no mundo: orientação e desorientação, fixidez e transitoriedade, superfície e mistério.

**Palavras-chave:** Ana Cristina Cesar. Cidade. Poesia brasileira. Poesia contemporânea.

## ABSTRACT

Based on a research trip to Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro, held in December 2019, this research aims to investigate and assess the main evidences of the city in Ana Cristina Cesar's poetics. The existence of the city, which the poet never forgets, is contained in her production sometimes as a hidden image and sometimes as a latent image. Means of communication (letters, postcards, diaries, movies), urban structures (buildings, windows, roofs, sidewalks) and means of transport (cars, trains, boats, planes) – images that under the effect of dialectic gears engender constellations of metaphors not only for the personal experiences of the poet and the modern subject, but for the very literature and literary practice. To read Ana Cristina Cesar's writing under the sign of the city is to closely examine her procedures and rekindle her intertextual dialogues with other natives of the stone jungle – Charles Baudelaire, Walt Whitman, T. S. Eliot, Mário de Andrade, Lawrence Ferlinghetti and others more – all equally adept at capturing the contradictions hidden in the less apparent layers of the great metropolises. For the subject compressed in the diffuse line between the interior and the exterior, oblique and fragmentary like the city landscapes that he contemplates, reading and writing the city is to operate readings of illegible spaces and to undertake mappings of unfinished spaces. From a writing of itinerances, poems convert themselves into galleries, zones of passage from one time to another. In addition to translating a certain unique vision of cities, such texts are how to apprehend the strange and dual reality of urban experience, and which reverberate themes of the subject's spatialization in the world: orientation and disorientation, fixity and transience, surface and mystery.

**Keywords:** Ana Cristina Cesar. Poetry. Brazilian poetry. Contemporary poetry.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trecho de carta .....	71
Figura 2 - Capa de álbum .....	72

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>O FANTASMA DA VIAGEM</b> .....	<b>5</b>
<b>3</b>	<b>CIDADE COMO TEXTO (E TEXTO COMO CIDADE)</b> .....	<b>21</b>
<b>4</b>	<b>UM BAIRRO ESTRANHO</b> .....	<b>31</b>
<b>5</b>	<b>CIDADE MORTA, CIDADE VIVA</b> .....	<b>48</b>
<b>6</b>	<b>ESTRUTURAS E FISIOGNOMIAS</b> .....	<b>61</b>
<b>7</b>	<b>ENTRE O VOO LIVRE E A GAIOLA</b> .....	<b>70</b>
	7.1 A rua e o quarto.....	77
	7.2 Janelas e telhados.....	86
<b>8</b>	<b>A BORDO E EM TRÂNSITO</b> .....	<b>93</b>
<b>9</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>106</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>109</b>
	<b>ANEXO</b> .....	<b>114</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Ficaram já ao longe os tempos em que se poderia dizer que tudo o que se relaciona a Ana Cristina Cesar permaneceria para sempre em suspenso. Sua obra vem sendo verdadeiramente redescoberta nas últimas décadas por meio de inúmeras teses, estudos críticos, documentários, peças de teatro, coletâneas e exposições, além de homenagens em eventos literários de renome. Soma-se a isso o alto esforço de organização, compilação e publicação de material inédito ao longo dos anos e de uma fortuna crítica bastante consistente. Não há mais a necessidade de fazer-lhe qualquer tipo de justiça: é consenso que se trata de uma das mais importantes poetisas brasileiras. Embora não tenha vivido o bastante para constatar a carga quase profética contida em alguns de seus textos – como no artigo “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, publicado em 1979, no qual critica as vias de produção de poesia feita por mulheres no Brasil e assinala possíveis desdobramentos – seu legado abriu caminhos essenciais às principais poetisas contemporâneas do país. Ana Cristina vive em Angélica Freitas, em Marília Garcia, em Annita Costa Malufe, em Bruna Beber, em Alice Sant’Anna e em tantas outras. Os ecos de sua voz e as iluminações de sua escrita reverberam por toda a parte.

“Esta cidade é testemunha”, afirma o recorte de revista que ilustra uma das páginas de “Anatomia de um 7 de julho”, projeto lúdico de livro que a jovem Ana Cristina desenvolve em meados de 1964.<sup>1</sup> A que cidade a mensagem no recorte se referiria? Ana Cristina Cesar era uma exímia conhecedora de cidades e muito de sua produção poética se deu em sintonia com esses cenários. Assim como observou Walter Benjamin acerca de *Les chants modernes*, do francês Maxime Du Camp, como obra que “celebra o vapor, o clorofórmio, a eletricidade, o gás, a fotografia”,<sup>2</sup> o mesmo poderia ser dito da poesia de Ana Cristina em relação à carta, ao carteiro, ao cartão-postal, ao telefone, às janelas, aos meios de transporte.

Esta pesquisa se propõe a refletir sobre as fronteiras entre o urbano e o literário na obra de Ana Cristina Cesar, sob a perspectiva de que tanto a cidade pode funcionar como texto, gerando múltiplas leituras e interpretações, quanto o texto pode funcionar como cidade a partir de suas muitas camadas de sentidos, o que faz resultar em uma obra poética que tanto investiga quanto confronta as fronteiras entre poeta e os

<sup>1</sup> BR IMS CLIT ACC Pi (055736), “Anatomia de um 7 de julho”.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 721.

espaços que habita. Em que momento Ana Cristina Cesar desperta para essa consciência de que é possível dar uma forma à Modernidade através da escrita? Quais são e como se dão os primeiros registros da cidade em sua obra poética?

Como primeira etapa da pesquisa bibliográfica, procuro elucidar as relações entre experiência urbana e modernidade através de respaldo teórico para reflexões acerca de cidade e poesia, buscando aproximar da ideia de imagem poética os conceitos benjaminianos de imagem dialética. Em sequência, visando abrir possibilidades de discussão, optei pela retomada da fortuna crítica da obra de Ana Cristina Cesar, na qual se destacam as preciosas contribuições de Ítalo Moriconi, Maria Lucia de Barros Camargo, Viviana Bosi, Silviano Santiago, Flora Süssekind, Armando Freitas Filho, Luciana di Leone e outros. Dentre os estudos que mais atentamente constataram o signo da urbe que paira sob a poesia de Ana Cristina Cesar, destaco a obra *Atrás dos olhos pardos – uma leitura de Ana Cristina Cesar* de Maria Lucia de Barros Camargo, *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, de Ítalo Moriconi, e os ensaios *Poesia em trânsito* e *Poesia automóvel* de Viviana Bosi.

A etapa principal da pesquisa se deu em viagem ao Instituto Moreira Salles em dezembro de 2019. É no Instituto Moreira Salles que se encontra abrigado o arquivo oficial de Ana Cristina Cesar, cujos itens permaneceram sob a guarda a família até o ano de 1999, quando então passaram a integrar o acervo no Instituto em sua sede no Rio de Janeiro. O acervo contém até o momento desta pesquisa cerca de 1635 itens, entre livros e periódicos, revistas de artes e teses de doutorado, além de documentos pessoais, anotações de leitura, crítica literária, poemas, cadernos de notas, correspondências, recortes de jornais e de revistas, desenhos, documentos audiovisuais e provas de impressão de livros. Os materiais se encontram divididos em catorze categorias: “Correspondência pessoal”; “Correspondência familiar”; “Correspondência de terceiros”; “Diversos”; “Documentos audiovisuais”; “Documentos complementares”; “Impressos”; “Material de divulgação”; “Produção intelectual”; “Produção intelectual de terceiros”; “Produção intelectual não identificada”; e “Produção na imprensa”. Dado o período limitado de horas de pesquisa em contraponto à enorme quantidade de documentos disponíveis, optei por estabelecer como foco central a produção autoral de Ana Cristina Cesar (em especial poemas e fragmentos de poemas não publicados, com atenção especial aos escritos da infância

e adolescência), deixando em segundo plano os demais materiais.<sup>3</sup> Uma estimativa total dos documentos consultados para os fins desta pesquisa totalizaria cerca de 800 documentos, embora só uma pequena parte tenha sido incluída de fato. O dobro de horas de pesquisa seria o mínimo necessário para uma consulta a todos os materiais do acervo.

As quase 20 horas junto ao arquivo renderam valiosíssimas contribuições a esta pesquisa, sem as quais não seria possível desenvolvê-la de forma consistente. Além disso, considero algumas de minhas pequenas descobertas junto ao acervo, em especial a descoberta de textos da cidade que nunca foram publicados nem explorados pela crítica – e com particular afeto por aquele que parece ser o primeiro poema incontestavelmente urbano de Ana C. – a qualidade do que há de mais expressivo dentro desta pesquisa. Embora, de algum modo, a riqueza de alguns materiais exceda as limitações das capacidades do pesquisador que aqui disserta, procurei trabalhá-los sempre com zelo, respeito e admiração.

A viagem ao Instituto Moreira Salles se deu pouco tempo antes da declaração do estado de *lockdown* mundial, em março de 2020, em decorrência da pandemia de coronavírus, de modo que o desenvolvimento pleno da pesquisa encontrou seu ápice ao longo desse período. A turbulência do momento certamente interferiu para atrasar o andamento do trabalho, mas, de forma inesperada, acabou também por contribuir, possibilitando outros ângulos do olhar para a cidade e gerando reflexões sobre temas importantes a esta leitura da poesia de Ana Cristina Cesar, e das quais o período prolongado de isolamento produziu experiências genuinamente empíricas: a dialética interior x exterior, os espaços de confinamento em contraponto aos espaços de trânsito, o sentimento de aversão às multidões, o quarto como estojó do sujeito.

Quanto aos poemas e textos comentados ao decorrer do trabalho, foram em sua totalidade extraídos dos livros *Cenas de abril*, *Correspondência incompleta*, *Luvras de pelica*, *A teus pés*, *Inéditos e dispersos*, *Crítica e tradução*, *Antigos e soltos* (também conhecido como ‘*Pasta Rosa*’), além de textos não publicados disponíveis no acervo do Instituto Moreira Salles e de outros mantidos inéditos até a publicação da primeira edição de *Poética*, volume que reúne tanto a obra publicada de Ana

---

<sup>3</sup> As notas de rodapé iniciadas por “BR IMS” se referem aos documentos consultados no Instituto Moreira Salles. Optei por manter o modelo utilizado pelo próprio IMS para a catalogação do acervo, e incluí em anexo ao final da pesquisa uma lista contendo datas e descrições correspondentes a cada documento.

Cristina quanto textos inéditos até então. Não objetivo aqui catalogação de todos os textos que permitem essas leituras. Parto, portanto, de algumas premissas para a seleção dos textos a serem trabalhados: 1) textos em que, mesmo quando não anunciada expressamente, a cidade possa ser intuída tal qual um signo que paira sobre o sujeito lírico; 2) textos em que o olhar poético se dirige à cidade para pensar a literatura e o fazer literário; 3) textos que remetam a outros textos de autores da urbe.

Os poemas de Ana Cristina Cesar que evocam a presença da cidade podem ser percebidos como tentativas de apreender a realidade estranha e dual da vivência urbana, de efeito bastante similar às metáforas de passagens, galerias, mapas e labirintos tão recorrentes na obra do filósofo alemão Walter Benjamin. Além de traduzir certa visão única de cidades tais textos reverberam temas seminais da experiência humana, abarcando sentidos de espacialização do sujeito no mundo: orientação e desorientação, fixidez e transitoriedade, superfície e mistério.

## 2 O FANTASMA DA VIAGEM

Para Ana Cristina Cesar, a revelação da verdadeira natureza da urbe ocorre não em sua Rio de Janeiro natal, mas através de intensas conexões com cidades ao redor do mundo. Como grande viajante, produziu inúmeros textos sobre as cidades que visitava, além de manter correspondência frequente com amigos e familiares em que relatava suas impressões aguçadas acerca das cidades. A vida de Ana Cristina Cesar foi marcada por muitas viagens, o que a tornou uma exímia conhecedora de cidades. Conhecer sua vida e obra é acompanhá-la em suas andanças por grandes e pequenas cidades ao redor do mundo. A princípio suas percepções das cidades por onde passa não revelam muito do caráter anômico que se tornaria constante anos mais tarde em sua correspondência. “É ótimo ir descobrindo uma cidade devagar”, escreve ela em meados dos anos 1970.<sup>4</sup> Mas conforme atinge a maturidade, a experiência do turismo parece se tornar para ela cada vez mais como experiência similar à de exílio. Como fica evidenciado em algumas de suas correspondências íntimas, a expectativa de uma viagem proporciona a ela tanto uma excitação eufórica quanto um desconforto profundo. Sentimento que só parece diminuir quando ela se retira a períodos de isolamento: “Aí eu ficava lá no mato lendo eles e ouvindo os barulhinhos e olhando e sabia que os fantasmas estavam mais amainados. [...] não gosto nada das aglomerações urbanas.”<sup>5</sup> Tal sentimento se materializa em sua fala na forma de “fantasma da viagem” que desperta nela um crescente “horror de viajar”<sup>6</sup>, como confidencia em 8 de abril de 1979 para a amiga Ana Candida Perez (“Candide”):

Veja bem: diante dos fatos concretos, das cartas, das providências burocráticas, passaporte, seguro, ensaio para universidade, cartas de recomendação etc. eu fico absolutamente segura, muito eficiente, rápida e rasteira. Mas diante do FANTASMA DA VIAGEM não ando nada bem. [...] eu vejo um enorme contraste entre tudo isso e a viagem, que de repente toma a proporção de uma SAÍDA, de um PARTO, de um crescimento à força, de uma PROVA CAPITAL, de morte, de separação etc. etc.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> CESAR, Ana Cristina. **Ana Cristina Cesar** / organização, apresentação e notas Armando Freitas Filho; ensaio Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 132.

<sup>5</sup> CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 259.

<sup>6</sup> “*Mas quando aportei no Mediterrâneo depois do horror de viajar (confesso: é horrível viajar, navio então é um pavor, e mala, hotel, trem)*” In *Ibidem*, p. 68.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 273.

Seus primeiros registros de viagens datam dos 12 anos de idade, quando vai para Montevideu com os pais e o irmão Flávio e desde lá já se demonstra arguta ao registrar suas percepções dos cenários como demonstram os antigos. A partir dali não para mais: perambula pelo País de Gales, Belfast, Dublin, Roma, Florença, Milão, Nice, Cannes, Paris, Amsterdã, Nova York e Boston; Feira de Santana, Juazeiro, Petrolina, Teresina, São Luís, Fortaleza, Recife, Olinda e Salvador; Buenos Aires e Bariloche, Porto Alegre, Brasília. No final de dezembro de 1979, em outra correspondência endereçada à amiga Ana Candida Perez durante uma viagem à Itália e Paris, Ana Cristina admite: “Enjoei do turismo completamente; não gosto dessa solidão superficial dos turistas, da falta do contato que me faça entrar nos segredos, nos ajuntamentos locais”.<sup>8</sup> Conteúdo semelhante se encontra na última carta publicada em *Correspondência Incompleta*, cuja data consta de julho de 1980: “[...] não sou espírito *on the road*, me sinto geralmente infeliz circulando sem parar, mudanças são ansiogênicas, nunca poderia ser diplomata”.<sup>9</sup>

Estar em movimento – procurar, buscar, talvez não encontrar. Toda viagem se faz de partida, percurso e chegada: a partida, “que reproduz o trauma do nascimento, o instante em que cada um de nós é expelido do útero para a viagem da vida”, o percurso, “travessia biográfica recapitulando travessias pré-históricas”; a chegada, “novo habitat, savana, pradaria, floresta” e, “sobretudo o momento humano por excelência, que movimenta todo o processo, a viagem como desejo, a fantasia do novo, a esperança de chegar, o encontro com o país sonhado.”<sup>10</sup> O paradigma do viajante: “tornam-se andarilhos e colocam os sonhos agrídoces da saudade acima dos confortos do lar”, no entanto, tanto a alegria de escolher quanto o senso de aventura parecem perder o fascínio quando é preciso escolher, ou “quando toda a vida da pessoa se torna uma sequência de aventuras.”<sup>11</sup>

“O desejo de viajar tem a ver com o desejo de soltura, de desenraizamento” – escreve Ana Cristina em outra correspondência, desta vez datada de 1976<sup>12</sup> – “Quanto ao desenraizamento, ao não-pertencer que a vida de outro país deslança: tem momentos em que é deprimente, tem outros em que (pelo menos pra mim foi

<sup>8</sup> CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 278.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 292.

<sup>10</sup> ROUANET, Sergio Paulo. **A razão nômade – Walter Benjamin e outros viajantes**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 8

<sup>11</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999, p. 94.

<sup>12</sup> CESAR, op. cit., p. 133.

assim, em Londres) permite uma vivência do presente muito solta e absoluta e intensa.”<sup>13</sup> Tais trechos de suas cartas sugerem que os deslocamentos incessantes passaram a ensejar sentimentos de não pertencimento, de impossibilidade de estreitamento de vínculos. Daí certamente advém influência para sua intensa relação com a correspondência, que se apresenta como forma de manter a continuidade dos laços afetivos com quem ia encontrando pelo caminho:

Certas melancolias só a correspondência recupera. Escrever com objetivo, escrever num papel que viaja e chega ao outro lado, escrever para dizer Coisas.<sup>14</sup>

Como parece ser a experiência pessoal de Ana Cristina, nem todos os viajantes estão em movimento por preferirem se mover a ficar em seu lugar, e isso pode explicar o porquê de, em mais de uma correspondência, ter descrito a experiência do turismo como algo que a torna anômica. Em março de 1980, a respeito de uma viagem a Roma em companhia do pai, Ana Cristina desabafa à amiga Cecília [Maria Cecília Fonseca]: “[...] viajar só fica bom mesmo quando tem gente conhecida ou quando a gente conhece gente. Turismo solitário pode ser muito triste!”<sup>15</sup>. Em outra carta, sobre a mesma viagem:

Fiquei muito *aware* do caráter depressivo do turismo, que fundamentalmente é anômico, olhares vagos sobre as preciosidades monumentais de 2.000 anos e balbucios em outra língua. Senti falta de uma casinha, um canto organizado no mundo, uma rede menos frenética que no Rio de Janeiro, mais intensa que na Europa ou no caderno de telefones. Senti falta de uma ‘atividade’ que me enchesse os olhos, uma fé qualquer, nem que fosse um trabalho, uma família, uma literatura. E ao mesmo tempo a certeza de que a alternativa não era voltar (já).<sup>16</sup>

Sua relação com a cidade tem como arco de entrada a cidade do Rio de Janeiro, onde nasceu em 2 de junho de 1952, e onde viria a falecer em 29 de outubro de 1983. O fascínio pela Cidade Maravilhosa acomete Ana Cristina durante a infância e até certa parte da adolescência, quando o bairro de Copacabana não era ainda a “compacta-cabana” que se tornaria para ela anos depois. Na infância, como demonstram textos mais antigos, sua visão acerca do Rio de Janeiro ainda é lúdica e

---

<sup>13</sup> CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 219.

<sup>14</sup> Idem, 2013, p. 326.

<sup>15</sup> CESAR, op. cit., p. 172.

<sup>16</sup> CESAR, op. cit., p. 279.

imaginativa.<sup>17</sup> A efervescência política, o intenso clima de mobilização e o processo de modernização industrial contagiam artistas e intelectuais da época,<sup>18</sup> enquanto o experimentalismo vanguardista, o Tropicalismo, a experiência da guerrilha urbana vivida por certos setores da sociedade, os ecos do movimento hippie, do *underground*, da libertação sexual se incorporam como elementos essenciais à produção intelectual dos anos 70.<sup>19</sup> Essa mixórdia de influências que a cidade do Rio irradia sobre a jovem escritora são certamente determinantes para os rumos que tomaria com sua escrita nos anos seguintes.

Ela cresce em contato direto com o ambiente de tensão que se instaura na cidade com a implantação do governo ditatorial e vivencia de perto na adolescência os acontecimentos de 1968, período marcado por uma série de acontecimentos históricos por todo o país. A cidade do Rio fervilha como palco de alguns dos mais impactantes, como o assassinato do estudante Edson Luís de Lima Souto no restaurante do prédio da UNE (União Nacional dos Estudantes) pelas mãos da Polícia Militar no início daquele ano. Este fato viria a deflagrar todo um ciclo de manifestações populares pela redemocratização do país até culminar na Passeata dos 100 mil em 26 de junho, mês em que Ana Cristina completava 16 anos de idade. A histórica manifestação popular contra a ditadura militar brasileira organizada pelo movimento estudantil como forma de resposta às prisões e a arbitrariedade das ações do governo militar tomou as ruas da Cinelândia, no centro do Rio, para cobrar o fim da ditadura militar e a jovem Ana Cristina certamente não passou incólume àquela atmosfera. Ao fim daquele ano haveria ainda a instauração do AI-5 e o início dos chamados anos de chumbo no Brasil, marcando o período mais repressivo da ditadura militar no Brasil entre os anos de 68 e 74. Cristiana Tiradentes Boaventura oferece um consistente

---

<sup>17</sup> Gosto muito da passagem em que Flavio Lenz Cesar remonta memórias de infância ao lado da irmã: “Na infância, fomos urbanistas, vereadores, prefeitos, comerciantes, alunos e professores na Cidade dos Homens Pequenos. O chão do quarto que dividíamos ficava repleto de pequenos bonecos, todos com nome, casa, alguns com trabalho e família. Havia namoros, casamentos, brigas, talvez até separações [...]. Ruas, carros, ônibus, lojas, colégios... [...] Ali era a liberdade. Em torno de nós, a realidade: mesas, estantes, cama beliche, uma grande janela e o armário embutido, de futuras descobertas.” As futuras descobertas a que ele se refere envolvem a descoberta por acaso de uma passagem secreta no armário embutido na parede e que conectava os quartos dos dois irmãos. In CESAR, Ana Cristina. **Ana Cristina Cesar** / organização, apresentação e notas Armando Freitas Filho; ensaio Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 118.

<sup>18</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 20.

<sup>19</sup> CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó: Argos, 2003, p. 28.

panorama da atmosfera de tensão que permeava o cotidiano dos cidadãos cariocas naquele período:

Sem dúvida o espaço geográfico no qual cresceu [Ana Cristina Cesar], o Rio de Janeiro, germinou muitos modos de se fazer oposição. Ali, estavam os opositores da primeira hora, desde a implantação do golpe até o decreto em 1968, utilizando as grandes brechas deixadas pelos militares às críticas ao regime. Faziam política nos jornais, revistas, passeatas estudantis e nos sindicatos de classe. Também várias das organizações clandestinas executavam as ações armadas pela cidade. Depois, em um segundo momento, mais duro, após 1968, o Rio foi um dos centros que abrigou muitos dos locais de tortura reservados aos presos do regime. O sentimento de insegurança e o medo parecem ter abrangido toda essa classe média, visto que de um modo ou outro, com maior ou menor envolvimento, em tempo integral ou incorporando atividades de oposição ao cotidiano, fazia-se resistência ao governo.<sup>20</sup>

E, ainda:

As situações corriqueiras, próprias da vida comum, ganharam importância pública e política, pois a constante incerteza do que poderia ocorrer no cotidiano, causada pela arbitrariedade das ações autoritárias militares, promoveu um recorrente estado de vigília nos núcleos oposicionistas. Naquele momento, as situações das mais rotineiras tomaram um lugar outro, perigoso, como por exemplo os registros escritos: o comedimento ao escrever cartas, a dúvida quanto à chegada ao destinatário, ou a possibilidade de elas serem violadas e censuradas, a preocupação quanto à segurança das residências, se seriam vasculhadas e se um diário íntimo se tornaria objeto de averiguação, de prova para uma prisão ou investigação, a descoberta de endereços ou bilhetes que pudessem suscitar dúvidas quanto ao teor subversivo. O sentido de privacidade deixa de existir [...]<sup>21</sup>

Em meio a este cenário turbulento é que Ana Cristina começa a desenvolver sua produção literária, em uma cidade onde o sentido de privacidade vai aos poucos deixando de existir. Se cartas e diários são incorporados de forma tão profunda em sua poesia é muito possivelmente porque o confessional representa naquele momento uma forma de resistência ante a ideia de devassamento da vida particular, de cerceamento da intimidade, herdando as cicatrizes de uma década marcada pela “síndrome da prisão” a que se refere Flora Süssekind em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, e que restaram impressas naquele período em toda uma

<sup>20</sup> BOAVENTURA, Cristiana Tiradentes. **A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos no Rio**. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008, p. 82-83.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 83.

produção literária que buscou se equilibrar entre arte e vida, às buscas por uma “literatura do eu”. Leiamos alguns trechos da referida obra:

É perigoso acostumar-se à prisão, alertava Torquato em 1970. E o aviso em parte é dirigido a si mesmo, subitamente acostumado a viver interno num hospital psiquiátrico; em parte profetiza a verdadeira síndrome da prisão que tomaria conta dos escritores e da literatura brasileira de modo geral durante a década passada. E o que caracterizaria esta síndrome? Como é frequente nas celas das prisões, ora gritos de rebeldia, como os da “arte de protesto”; ora sussurros medrosos, como nas alusões e parábolas. [...] Uma literatura tão acostumada à dicção oratória e à redundância que sua resposta aos vetos autoritários poucas vezes passou por um “procedimento menos” (para usar expressão de Haroldo de Campos), pela elipse e por uma paixão pela lacuna, pelo texto em suspenso, hesitante, como os de Ana Cristina Cesar (em *Correspondência completa* e *Luvras de pelica*), Angela Melim, Torquato Neto, Waly Salomão.<sup>22</sup>

E ainda:

Não exatamente literatura, mas intimidade, confissão [...] no texto procura-se intimidade semelhante. Daí, o tom de diário (pessoal ou geracional) de grande parte da poesia produzida nas últimas décadas no país.” [...] “A sensação do leitor é meio a de quem violasse correspondência alheia, percebesse estranhas semelhanças com o seu próprio cotidiano não escrito, vivido apenas. E, para obter esse efeito de reconhecimento imediato, essa resposta direta do leitor, foi preciso que o texto poético comesse a dialogar cada vez mais com os *media* e menos com o próprio sistema literário, cada vez mais com o alinhavo emocional do diário, com o instantâneo, com o registro, em *close*, da própria geração.<sup>23</sup>

A relação um tanto conflituosa de Ana Cristina com a cidade do Rio de Janeiro aparece em suas cartas como misto de exaltação pelas viagens realizadas e abatimento ante à perspectiva de retornar à cidade natal. “Voltar para o Rio pode ser uma bela experiência de desconsolo. Nessa minha cidade a imaginação fica indócil e os fatos – e os casos – escasseiam surpreendentemente”.<sup>24</sup> Em suas constantes idas e vindas, a cidade se torna para ela sinônimo de períodos de hiato e de inatividade: “Neste exato momento começo a ser atacada pela melancolia de estar dentro de casa, um entardecer lindo, ai que saudade dos campos. Desanimo de sair pela compacta-cabana...”.<sup>25</sup> Embora possuísse relações em todas as partes da cidade, como

<sup>22</sup> SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985, p. 42; 66.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 73-74.

<sup>24</sup> CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e dispersos** – Poesia/prosa. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 116.

<sup>25</sup> CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 137.

demonstra a extensa lista de amigos e contatos em sua agenda pessoal,<sup>26</sup> retornar ao Rio de Janeiro após uma longa viagem se torna para ela sinônimo de experimentar sentimentos discordantes: “[...] me lembro da minha volta, marcada por um contraste incrível: euforia europeia/depressão brasileira.”<sup>27</sup> Alguns trechos de correspondências assinalam que um desânimo crescente passa a acometê-la ao longo dos anos, como em 14 de outubro de 1976:

Estou detestando o Rio e ansiando pelo mato. Me comporto como se o mato fosse sempre longínquo e saio à rua estoicamente. Uma ida à praia já é insuportável. Vou de algodão no ouvido – estou paranoica com o trânsito, especialmente o ronco dos frescões e das motocicletas, cujos motoristas eu queria agredir. Desejos de máscaras contra gases. Me sinto numa cidade cancerígena. Amei, vi o passeio nas montanhas.<sup>28</sup>

Outro trecho em tom similar, datado de 31 de julho de 1977:

Já no Rio: É um sufoco voltar, ainda mais domingo, 31 de julho. Da perfeita paz para o grande torcicolo urbano que arrebenta o corpo com suas ambulâncias e fumaças [...]<sup>29</sup>

E ainda, em carta não datada, mas escrita provavelmente após outubro de 79:

Preciso dizer uma coisa. Não sinto a menor saudade do Brasil – do Rio de Janeiro. Nem ataques telúricos, nem referências comuns. Sinto alívio de ter me livrado dos empregos humilhantes e das confusões familiares (como é simpática a família à distância) e do círculo Sol-Ipanema. Nem o sol me dói – nem feijão, canção, banho de chuveiro, frenesi urbano, charme carioca. Esqueci, ou não ligo mais. Em 79 ainda me dava saudade de Búzios, praia deserta o dia inteiro.<sup>30</sup>

Seu olhar atento se volta também para outras cidades brasileiras. No ensaio “Literatura marginal e o comportamento desviante”, publicado em *Escritos no Rio*, ao buscar os antecedentes do Tropicalismo e das manifestações culturais no Brasil que surgem a partir do movimento, Ana Cristina descreve a efervescência e a liberdade

<sup>26</sup> Em sua agenda pessoal de contatos do Rio de Janeiro estão os nomes de muitos amigos e conhecidos, constando ao lado dos nomes o bairro onde residiam à época. Dentre alguns nomes conhecidos estão os de Armando Freitas Filho (Urca), Ana Carolina (Leblon), Angela Carneiro (Leblon), Angela Melim (Copacabana), Cecília Leal de Oliveira (Ipanema), Eduardo Coutinho (Ipanema), Flora Sússekind (Jardim Botânico), Grazyna Drabik (Leblon), Heloisa Buarque de Hollanda (Cosme Velho), Nelida Piñon (Leblon), Waly Salomão (Leblon) e tantos outros.

<sup>27</sup> CESAR, op. cit., p. 99.

<sup>28</sup> CESAR, op. cit., p. 234.

<sup>29</sup> CESAR, op. cit., p. 265.

<sup>30</sup> CESAR, op. cit., p. 266.

da Bahia de meados dos anos 67-68 e enaltece seus aspectos “subterrâneos”: “A Bahia é descoberta, nesse momento, como o paraíso oficial das minorias, onde se misturam os rituais africanos, a sensualidade da cozinha e da dança, a valorização do ócio. É da Bahia que surgem os principais líderes dessa renovação cultural: Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Wally Sailormoon (Salomão), Rogério Duarte, Duda Machado, Antônio Risério e outros.”<sup>31</sup> E como não lembrar de Waly Sailormoon (ou Waly Salomão), poeta baiano e editor da revista Navilouca, a quem Ana Cristina atribui o status de um dos principais líderes da renovação cultural na Bahia. São dele os versos a seguir, que aludem às metamorfoses na identidade do sujeito que se adapta de acordo com as mudanças de cenário:

eu nasci num canto  
 eu nasci num canto qualquer numa cidade pequena fui pequeno  
 qualquer numa cidade pequena fui pequeno depois nasci de novo  
 numa cidade maior depois nasci de novo numa cidade maior dum  
 modo completamente diverso do dum modo completamente diverso  
 do nascimento anterior depois de novo nasci nascimento anterior  
 depois de novo nasci de novo numa cidade ainda maior e fui de novo  
 numa cidade ainda maior e fui virando uma pessoa que vai variando  
 seu virando uma pessoa que vai variando seu local de nascimento e  
 vai virando vária e vai local de nascimento e vai virando vária e vai  
 variando vária e de novo nasci de novo nasci variando vária e de novo  
 nasci de novo nasci de novo na maior cidade e pra variar não me  
 conheço como tendo nascido só num único canto num único só lugar  
 num num único canto num único só lugar num num numnum eu nasci  
 num canto num numnum eu nasci num canto qualquer numa cidade  
 pequena fui qualquer numa cidade pequena fui pequeno depois nasci  
 de novo numa pequeno depois nasci de novo numa cidade maior dum  
 modo completamente cidade maior dum modo completamente diverso  
 do nascimento anterior diverso do nascimento anterior depois de novo  
 nasci de novo numa depois de novo nasci de novo numa cidade ainda  
 maior e fui virando uma pessoa que vai variando seu local de  
 nascimento uma pessoa variando se de nascimento uma pessoa  
 variando se variando uma variando de vários de variando uma variada  
 de vários de avião de viagem de avião de avião de viagem de avião  
 de de de de de<sup>32</sup>

Já Brasília era a cidade onde moravam dois grandes amigos, Francisco (Chico) Alvim e Clara Alvim, com quem Ana Cristina manteve estreitos laços de intimidade. Clara Alvim relembra um pouco de sua história com Ana Cristina no artigo “Os dias

<sup>31</sup> CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**: Literatura não é documento / Escritos no Rio / Escritos da Inglaterra / Alguma poesia traduzida. São Paulo: Ática, 1999, p. 216-217.

<sup>32</sup> SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 143.

ficam”,<sup>33</sup> desde os tempos em que Ana foi sua aluna na Pontifícia Universidade Católica (PUC) até a consolidação da amizade. Clara Alvim conta: “Ana ficou comigo até o final do dia de minha mudança do Rio para Brasília, em 1976 – entre caixotes, carregadores e serragem.”<sup>34</sup> Brasília é mencionada em poemas<sup>35</sup> e em correspondências pessoais, com referências a fevereiro de 1974, período em que Ana Cristina visita à cidade envolta em atividades de tradução.<sup>36</sup>

Brasília, 23/7/77 – Estou mais uma vez sentando no escritório para traduzir Greimas. A paisagem lembra a Inglaterra: as superquadras lembram um pouco a Ashberham Rd. Aliás, Brasília tem cheiro de outro país. [...] Estou começando a entrar na vivência de Brasília e a entender essa estranha deformidade de luxo.<sup>37</sup>

A nova poesia que desponta no Rio em 1976, ano em que foi publicada a antologia *26 poetas hoje* de Heloisa Buarque de Hollanda, acaba por se difundir por outras cidades brasileiras até chegar a Brasília.<sup>38</sup> Assim, a cidade passa a representar papel importante para a poesia brasileira dos anos 70, principalmente após a publicação de livros como *logurte com farinha* (1977) de Nicolas Behr, *Início e fim* (1978) de Sóter, e *A feira* (1978) de Paulo Tovar, e Ana Cristina certamente repara na profusão criativa que floresce por lá. Neste período Brasília fervilha culturalmente com cenas artísticas surgidas através de conexões dos poetas marginais com músicos, atores e pintores. A famosa Galeria Cabeças é inaugurada nessa mesma época, tendo como uma de suas principais atividades culturais a publicação da revista *Grande Circular* que reuniu colaboradores como Chacal (que se mudara do Rio para Brasília), Paulo Tovar, Francisco Alvim, Mancais (Mamcasz), Carlos Saldanha, Silvia Escorel, além de Nicolas Behr. Ainda nesse período, o grupo Lira Pau-Brasília faz-se

<sup>33</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 470.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 476.

<sup>35</sup> “*Minha boca também / Está seca / Deste ar seco do planalto / Bebemos litros d’água / Brasília está tombada / Iluminada / Como o mundo real [...]*” In CESAR, op. cit, p. 100.

<sup>36</sup> CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 20.

<sup>37</sup> CESAR, Ana Cristina. **Ana Cristina Cesar**. Organização, apresentação e notas Armando Freitas Filho; ensaio Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 132.

<sup>38</sup> Dentre os principais estudos que propõem uma abordagem cultural e política acerca do cenário no qual estava situada a poesia marginal dos anos 60 e 70, cabe mencionar *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, da própria Heloisa Buarque de Hollanda, e *Retrato de época: poesia marginal – anos 70*, de Carlos Alberto Messeder Pereira, ambos utilizados como referências ao longo desta pesquisa.

conhecido por recitar poemas em escolas e ruas do Distrito Federal.<sup>39</sup> Este período de intensa atividade cultural-literária durou de 1977 até meados de 1981.<sup>40</sup>

“Tenho medo de voltar porque no meu quarto invento um cotidiano literário e sei que no Rio não vou ter esse espaço”<sup>41</sup>, escreve Ana Cristina em maio de 1980, meses antes de sua volta ao Brasil após a segunda ida a Inglaterra, em janeiro de 1981. Mal sabia ela que esse período marcaria o início de sua relação mais direta com a cidade de São Paulo. Quem vasculha os acervos do Instituto Moreira Salles acaba por se deparar com a letra datilografada de “Sampa”, canção de Caetano Veloso, semiperdida entre os documentos pessoais dela. Os versos de “Sampa” constituem uma belíssima declaração de amor e estranhamento para com a cidade.<sup>42</sup> O interesse de Ana se dá em decorrência da vontade de um salto profissional que somente São Paulo poderia proporcionar.<sup>43</sup> São Paulo era a cidade onde residia à época o escritor Caio Fernando Abreu, com quem Ana mantém intensa amizade alimentada por trocas de correspondências e telefonemas interurbanos entre os anos de 1981 e 1983, e essa relação certamente aprofunda os laços de Ana com a cidade. É Caio Fernando quem escreve o texto para a contracapa da primeira edição de *A teus pés* (além de ter seu *Morangos Mofados* também publicado pela editora Brasiliense no mesmo ano em que Ana Cristina viria a publicar *A teus pés*). Como conta Ítalo Moriconi: “Para Ana, Caio além de ser um escritor primoroso, era alguém que tinha vencido em São Paulo. E se havia uma coisa que estava interessando Ana bastante desde que voltara de Inglaterra, era abrir espaço em São Paulo. É através de São Paulo que ela volta a escrever para a imprensa (em *Leia* e em *Veja*), tendo inclusive manifestado a vontade de publicar um livro por uma grande editora paulistana.”<sup>44</sup> Caio Fernando relembra o início e o desenrolar da amizade que se tornaria bastante preciosa a ambos em um texto publicado em *O Estado de São Paulo*, em que revela que a afinidade quase instantânea entre os dois invariavelmente se converteu em intimidade:

<sup>39</sup> Dentre os integrantes do grupo estavam Chacal, Luis Martins da Silva, Nicolas, Turiba, Mamcasz, Sóter e Tovar.

<sup>40</sup> PINTO, J. R. de Almeida. **Poesia de Brasília: Duas tendências**. Thesaurus, 2002, p. 18-20.

<sup>41</sup> CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 282.

<sup>42</sup> “Alguma coisa acontece no meu coração / Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João / É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi / Da dura poesia concreta de tuas esquinas [...] E foste um difícil começo / Afasto o que não conheço / E quem vem de outro sonho feliz de cidade / Aprende depressa a chamar-te de realidade / Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso”.

<sup>43</sup> MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**, 1996, p. 139.

<sup>44</sup> Ana Cristina Cesar chegou a ser convidada por Caio Graco para a Coleção Cantadas Literárias da Brasiliense, tendo sido preterida por *Passatempo*, de Chico Alvim, e por *Morangos Mofados* do próprio Caio F.

Foi mesmo amor à primeira vista. Naquela manhã de 1982, pelas escadas que levavam à “Nau dos Insensatos” – como Caio Graco batizara a redação do Leia Livros, um mezanino da antiga editora Brasiliense na General Jardim, plena Boca do Lixo em São Paulo –, por aquelas escadas de madeira subiu Ana C. feito uma diva. Linda, loura, pescoço de Audrey Hepburn mas “certo ar de Mia Farrow”, como ela mesma se autorretratou em um poema, um único brinco indiano na orelha esquerda. Nervosa, irônica, crispada, inteligentíssima. Atenta demais, quem sabe? Talvez tenha sido amor correspondido também, pois através do correio imediatamente começamos a nos escrever. Os meus livros, os dela, editados artesanalmente por Heloisa Buarque de Hollanda, traduções, artigos para o velho e bom Leia, contos, poemas, Ana C. em Sampa em fins-de-semana *fin-de-siècle*, com Reinaldo Moraes e Maria Emília Bender [...] As cartas ficaram insuficientes, vieram os interurbanos – ela usando a Rede Globo, no Rio, onde trabalhava, eu a Brasiliense, em São Paulo.<sup>45</sup>

Para além das terras tupiniquins, o espaço estrangeiro de Ana Cristina Cesar aparece muito bem estruturado na sua correspondência, como observa Michel Riaudel: “a Inglaterra como lugar de trabalho, de reflexão, de produção intelectual, Paris como lugar de prazeres, de aventuras e brilhos, como ‘buraco preto’”.<sup>46</sup> A primeira ida a Inglaterra se dá nos anos de 69 e 70, sob o patrocínio de um programa de juventude cristã (*International Christian Youth Exchange*), onde estuda por um ano em Londres no *Richmond School for Girls*. Dois poemas publicados em *Inéditos e dispersos*, “Primeiras notícias da Inglaterra” e “Primeiras reflexões sobre a Inglaterra”, datados do mesmo 16 de junho de 1969, descrevem o período de adaptação de uma Ana Cristina recém chegada em terras inglesas.

### **Primeiras notícias da Inglaterra**

Espremendo cravos  
(imundícies primeiras num rosto semi-infantil)  
Beberico  
Os nevoeiros britânicos em mim e por fora  
(e o amor se germanizando todo)<sup>47</sup>

### **Primeiras reflexões sobre a Inglaterra**

Místico império abotoado de cima a baixo me perscruta:

<sup>45</sup> Trata-se de matéria publicada em *O Estado de São Paulo*, com data de 29 de julho de 1995, sob o título de “Por aquelas escadas subiu feito uma diva”. In ABREU, **A vida gritando nos cantos**, 2012, p. 149.

<sup>46</sup> RIAUDEL, Michel. “**Carta de Paris**”: ao pé da letra... In *Literatura e Sociedade*, vol. 11, n. 9. Pp 228-241. Université Paris X, Nanterre, 2006, p. 236.

<sup>47</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 167.

chás de fog  
 mantôs de torres londrinas  
 charnecas entremeadas por canais da mancha  
 velhas manchas indissolúveis  
 novíssimas febres dissolvendo as câmaras  
 camas de Shakespeare  
 bicicletas para dois big-bens  
 portos ventos frio céus  
 rainhas salvas pelo Deus de domingo  
 gramas derivando sobre ilha de Wight  
 sombras intumescidas de castelos de monóculos  
 resquícios de guitarras encachimbadas  
 cachecóis estereótipos num último ataque epilético  
 I BEG YOUR PARDON!!!!<sup>48</sup>

Certos trechos de seus diários da época misturam impressões de algumas das cidades visitadas com devaneios intrapessoais, confissões de saudades pela mãe, diálogos com um interlocutor oculto, perguntas não respondidas, versos de poemas de Paul Éluard,<sup>49</sup> descrições de passeios a pontos turísticos, “essa Inglaterra me dói às vezes”:

Londres, 19 de setembro, 69 - ... As tuas cartas têm um cheiro paterno que lembra pedra-sabão e uma imperceptível névoa avermelhada.

Londres, 30 de setembro, 69 – Não se desconsola, mas não dá para a gente ir ver Hair, porque tem filas homéricas e só reservando com 3 meses de antecedência. A não ser que você tenha um pistolão. O Harold Wilson é teu amigo?

Londres, 13 de outubro de 69 – Mamãe, sinto tua falta. O pai trouxe consolo, amor, desequilíbrio, pensação. Essa Inglaterra me dói às vezes. [...] Fomos ver Hair, estupor, estupendo, fomos ao bairro pobre de Londres (Nothing Hill), voltei com o pai à magnífica St. Paul, e descobri a torre de Londres e a Ponte. É noite de domingo, triste, sendo frio, frio, sendo triste.

Londres, novembro 69 - ...as cartas vêm em fluxos, entram pelas frinchas como o hálito do frio – fico no meio do Parliament Square olhando o sol que espreita por trás do Big Ben – as pessoas falam soltando nevoeirinhas, os cachecóis se encaracolam na cidade encapada...

Paris, 30 de julho, 70 – “*La rivière que j’ai sous la langue*”. Como um verso de Éluard, a ilha se expande nas primeiras luzes deste fim de tarde. Um gato atravessa a beirada e rápido entra pelos gradis. Que árvores são essas que se debruçam sobre a água como que para escutar melhor? “*Les feuilles de couleur dans les arbres nocturnes*” ... É neste quais d’Anjou que se adornece de lusco-fusco sem começos

<sup>48</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 168.

<sup>49</sup> Será que Ana pode ter entrado em contato com a poesia de Paul Éluard através de Manuel Bandeira? É sabido através de Michel Simon que Bandeira e Éluard se conheceram em um sanatório na Suíça em 1913 e passaram a nutrir uma amizade intensa a partir dali, tendo chegado a escrever poesia juntos durante o período de internação. Bandeira foi, inclusive, tradutor de alguns poemas de Éluard no Brasil. Ver SIMON, Michel. **Manuel Bandeira**. Paris: Seghers, 1965, p. 6.

– o pequeno sol esquecendo ausências implacáveis na mistura de luz e água da cidade: “*Fuis à travers le paysage, parmi les branches de fumée e tous les fruit du vent...*”.

Boston, 26 de agosto, 70 – Estou em Boston, com amigos do Harvey. Hoje vim visitar Harvard: é esta a universidade em que eu quero estudar. Estou escrevendo na monumental biblioteca.<sup>50</sup>

Em 6 de novembro de 1970, já prestes a retornar ao Brasil, ela descreve suas inquietações sobre ser estrangeira:

Um ano longe da família e do país: de repente por um ano é tudo provisório, é preciso aprender tudo outra vez, linguagem, relações humanas, marcos de referência. Tempo longo de desaprendizagem. Os valores da família e do país nunca foram absolutos: há valores diversos, vontades diversas. Perda do absoluto. Para que a perda não vá além, que se enterre no fundo do presente. Além da experiência presente, nada existe. [...] Tenho medo e vergonha da angústia que vem de longe. A vida virou provisória, não há que o provisório? Não há ninguém com quem falar.

Solidão total. Falta de amor e de flama.

Depois de desaprender...

Estou esperando.<sup>51</sup>

Já em escritos publicados postumamente datados de 1971 (quando ela já havia retornado ao Brasil) é possível encontrar versos como “*Londres voltou criança e mágica / à espera do sol da tarde / denunciando a vida do momento / [...] / voltaram verdades incompletas / meias-vontades / obscuro chamado de paisagem*”.<sup>52</sup> Em carta datada de 7 dezembro de 1976, Ana Cristina assume ares de pitonisa ao arriscar uma pequena profecia a respeito de si própria: “[...] me pinta a intuição de que antes que 10 anos se completem (1979) estarei *in England*. Seria muito interessante *England ten years after* com cabeça nova.”<sup>53</sup> Pois sua intuição se provou correta: a segunda ida a Inglaterra se daria exatamente dez anos depois, em 1979, após lançar *Cenas de Abril* e *Correspondência completa*, para cursar o mestrado em tradução literária. E como não lembrar de versos estranhamente proféticos como “*Não está morrendo, doçura. / Assim como eu disse: daqui a dez anos estarei de volta. / Certeza de que*

<sup>50</sup> CESAR, Ana Cristina. **Ana Cristina Cesar** / organização, apresentação e notas Armando Freitas Filho; ensaio Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 127-128.

<sup>51</sup> CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 342.

<sup>52</sup> Transcrição mais completa das estrofes: “*Londres voltou criança e mágica / à espera do sol da tarde / denunciando a vida do momento // voltaram saudades / calor subindo o peito escuro / escura matéria viva / vida verde além das dissonâncias // [...] // voltaram verdades incompletas / meias-vontades / obscuro chamado de paisagem*”. In *Ibidem* p. 338.

<sup>53</sup> CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 246.

*um dia nos reencontramos”?*<sup>54</sup> Nos meses que antecedem sua ida, sua correspondência revela inseguranças quanto a viagem:

Será que eu consigo ir? Não vai me dar uma ziquizira na hora h? Uma solidão pavorosa na Inglaterra fria? Um gosto amargo de voltar 10 anos atrás? Uma perda insuportável de um mundinho bem seguro (que é como eu ando sentindo a minha vida, sentimento que aliás é exatamente o motor da necessária mudança)? Uma insegurança absoluta em relação trágico retorno, lá por perto dos 30 anos, tendo que praticamente recomeçar a montar a vida no Brasil? Essas questões só me batem mesmo na hora do horror, porque quanto às providências concretas, ou seja, quanto à própria realidade da viagem, eu estou certa.<sup>55</sup>

“Londres é o coração do mundo”, afirma ela em carta a Heloisa Buarque de Hollanda, em setembro de 79, ano da ocasião de sua segunda ida a Inglaterra.<sup>56</sup> Em outra carta, também para Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cristina comenta suas impressões sobre Colchester, a pequena cidade onde morou durante o período de mestrado: “A cidade é uma gracinha mas acaba em uma semana. Aí a gente vai para Londres e anda loucamente pelas ruas. [...] mas acho que os ingleses não têm muito talento para a modernidade.”<sup>57</sup> E prossegue: “aqui não tem aquela sensação de “centros dos acontecimentos” que nem no Rio de Janeiro. Os ingleses gostam muito do cantinho. [...] Dizem que Paris é outra história.”<sup>58</sup> Ana chega a descrever a Inglaterra como lugar de descanso:

Aqui tem tempo para pensar e quase ninguém com quem falar. Por isso despejei minhas lamentações com a Mônica e a M. Elena, apesar do leve ar de indiferença delas – cansaço, vício de analista ou apenas a medida da verdade, mais patente diante dos impossíveis desvelos e atenções intensas de Paris? Fiquei puta porque eu pensei que vinha aí um grande drama e qual nada, acho que não sei mais fazer drama, e isso é uma conquista admirável mas o Rio de Janeiro pode me atrasar a vida. Meus atrasos de vida andam muito evidentes. Olho quieta pra eles. Não tem conquista, não, *I'm afraid* – simplesmente não tem é plateia. A plateia me tiraniza. Por isso descanso aqui na Inglaterra.<sup>59</sup>

<sup>54</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 290.

<sup>55</sup> CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 274.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 31-32.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 269.

Ana Cristina também não passou incólume ao fascínio exercido por Paris, e isso fica evidenciado em alguns escritos, como em carta para Heloisa Buarque de Hollanda: “Queria desfazer o mito de Paris”.<sup>60</sup> Em carta seguinte, também para a amiga Heloisa: “Em Paris de novo. Minha filha, essa cidade me mata. Será porque é a Cidade-luz? Não sei bem o que tem aqui, deviam proibir. [...]”.<sup>61</sup> Em outra carta, ela descreve os dias que se sucederam ao seu retorno.<sup>62</sup> Em certos momentos, Paris é fonte de receios: “Que medo é esse de ir a Paris com o Chris / (Olha só a rima que só hoje percebi), e ver enfim / uma cidade bela como outra qualquer, sem / mitomania?”<sup>63</sup> Ou ainda: “Paris cruelmente bela como sempre.”<sup>64</sup> Talvez nunca saibamos se Ana chegou ou não a tomar conhecimento dos escritos de Walter Benjamin em *Paris, a cidade no espelho*,<sup>65</sup> mas ela certamente captou essa mesma atmosfera ao se valer dos ritmos da cidade em seu “Carta ao poeta”, texto em prosa publicado postumamente em *Antigos e soltos*:

Anotar tudo, pensar a cada instante nas nuvens verbais e nas metáforas de carne e nas rimas mal pagas da capital da França onde se reúnem todos os canastrões, inclusive sete homens que pensei ter amado no escuro ritmo do vento. Paris tem diversos ritmos, mas é a este, o mais estranho e futuro de todos, que se realiza nos nós do meu sangue, é a este que se volta o poeta. O poeta precisa de desprendimento e coragem de dar nomes. O poeta está aflito (é uma mulher, orlando ataca novamente) porque não consegue reger o próprio e aflito sexo. O poeta não consegue. O poeta martela na sua maquina bêbado e incomoda sem ritmo a vizinhança. [...]<sup>66</sup>

Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Colchester, Londres, Paris. Assim, de cidade em cidade, Ana Cristina vai trilhando sua jornada literária e sua jornada de vida

<sup>60</sup> CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 53.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>62</sup> Eis um trecho da carta (data incerta, provavelmente posterior a outubro de 1979): “*Depois que voltei de Paris e me acalmei – especialmente quando deitei falação com a Mônica e a M. Elena, as analistas de Londres, que ouviram bem, sem perigo de pose – entre numa fase de sossego. Guardando forças para a próxima? Parei em Colchester pela 1ª vez nos fins de semana; dias inteiros no quatinho escrevendo sem parar, ouvindo rádio 1 (pop) até de madrugada, lendo coisas disparatadas – Actuel, culinária local, autobiografia de W.C. Williams. O romance começado em Roma mixou na loucura parisiense. [...]*” In Ibidem, p. 266.

<sup>63</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 224.

<sup>64</sup> CESAR, op. cit., 1999. p. 175.

<sup>65</sup> Em *Paris, a cidade no espelho*, Walter Benjamin assina uma verdadeira declaração de amor à “capital do mundo” em nome de todos os poetas e artistas: “De todas as cidades não há nenhuma que se ligue mais intimamente ao livro que Paris. [...] Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena. Nenhum monumento nesta cidade no qual uma obra prima não se tenha inspirado.” In BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 195.

<sup>66</sup> CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 392.

e, como veremos, vai aos poucos incorporando à sua escrita os contornos de cada uma delas, rumo à maior e mais definitiva de todas: a cidade-texto, aquela que pode conter em si todas as outras.

### 3 CIDADE COMO TEXTO (E TEXTO COMO CIDADE)

A ideia de uma poesia que toma emprestados contornos e aspectos do cenário urbano aparece de forma expressa no depoimento de Ana Cristina Cesar na ocasião do curso “Literatura de mulheres no Brasil”, em 1983.<sup>67</sup>

A poesia moderna é uma poesia que se lanceta. Ela é toda cheia de arestas, é angulosa, não tem, digamos, um desenvolvimento coerente, linear. Você não desenvolve como os poemas românticos. É toda quebrada mesmo. Ela tem a ver, inclusive, com alguma coisa do urbano, que é assim cortado, caótico, fragmentado. Ela é fragmentária.<sup>68</sup>

Este trecho de sua fala demonstra uma apurada consciência acerca do que há de fragmentário e de pouco linear no fazer poético moderno, relacionando tais aspectos com o cenário no qual esse tipo de poesia é desenvolvida. “*Cortado*” – “*caótico*” – “*fragmentário*”, são esses os termos utilizados por Ana Cristina para descrever o cenário urbano que empresta algumas de suas características à poesia moderna. Essa correlação proposta por ela entre cidade e poesia serve para pensar a relação do poeta com a própria linguagem, ao passo em que o poema viria a apresentar como resposta do poeta ao mundo moderno.

Muito se discute se a ideia de uma cidade a ser lida como texto se origina ou não<sup>69</sup> com a obra *Schilderungen aus Paris*, de Ludwig Börne; mas se há um pensador que parece assimilar essa ideia a ponto de fazê-la parecer sua, este é certamente Walter Benjamin. Há inúmeras menções ao filósofo alemão nas correspondências que Ana Cristina manteve com amigos no período entre 1976 e 1980. Um fragmento de diário datado de 25 de maio de 1976 revela que Ana andava envolta em leituras de *Origem do drama trágico alemão*,<sup>70</sup> de Benjamin, e já demonstra estar como que provocada pela obra:

<sup>67</sup> Curso ministrado pela prof<sup>a</sup> Beatriz Resende, na Faculdade da Cidade no Rio de Janeiro, em 6 de abril de 1983.

<sup>68</sup> CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**: Literatura não é documento / Escritos no Rio / Escritos da Inglaterra / Alguma poesia traduzida. São Paulo: Ática, 1999, p. 261.

<sup>69</sup> FREITAG, Kornelia. **Recovery and transgression: memory in American Poetry**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 24.

<sup>70</sup> Para os fins desta pesquisa valho-me da edição mais recente da obra traduzida no Brasil sob o título “Origem do drama trágico alemão”. As primeiras edições da obra traziam o título “Origem do drama barroco alemão”. Eis o que escreve João Barrento na referida edição acerca da opção em usar “drama trágico” ao invés de “drama barroco”: “Optei por ‘drama trágico’ para fugir à tradução, comum nas línguas

Deu frio misterioso na barriga quando estudava alegoria, símbolo. Já posso estudar se ajudam. Mas se chove muito imagino catástrofes. Penso na literatura que vivemos estudando. Será possível escrever com toda Consciência? Símbolo, alegoria ou o que for? [...] <sup>71</sup>

O “frio misterioso na barriga” parece demonstrar que Ana se apercebe da relevância e da expressividade das ideias de distinção benjaminianas entre alegoria e símbolo, matéria que de fato representa uma das maiores – senão a maior das – contribuições de *Origem do drama trágico alemão* à crítica literária. Já em 21 de junho daquele ano a curiosidade pela obra de Benjamin se converte em verdadeiro fascínio, como fica evidenciado em outra carta enviada a Maria Cecília:

Estou descobrindo e amando o Benjamin. Devorei este fim de semana no sítio o Essais sur Bertold Brecht, que tem um ensaio fundamental, que me virou a cabeça – *L’auteur comme producteur*, conheces? É incrível que NUNCA (a não ser com a Heidrum) eu li Benjamin na PUC. Nem nenhum de Frankfurt (exceção outra vez para Heidrum – pro curso de vocês). [...] Fiquei também muito impressionada com a firmeza, a clareza política de Benjamin. Entrevi que a lucidez e a militância política dão um sentido global às coisas que se faz. <sup>72</sup>

Alguns resultados dessas leituras podem ser conferidos em “Nove bocas da nova musa”, ensaio de Ana Cristina publicado no jornal Opinião em 25 de junho de 1976, em que ela cita os estudos benjaminianos das distinções entre símbolo e alegoria e se lamenta sobre a falta de uma tradução brasileira para *Origem do drama trágico alemão*, <sup>73</sup> já que uma primeira tradução da obra só seria publicada no Brasil em 1984 pela Editora Brasiliense. Muito provavelmente a essa altura Ana Cristina se dá conta daquela que se trata de uma das maiores potências do pensamento benjaminiano: decodificar uma época a partir da obra de um autor literário. <sup>74</sup> É

---

românicas, de ‘drama barroco’, que não está no termo original nem designa também nenhum gênero dramático particular. ‘Drama trágico’ (já usado em traduções inglesas), parece-me ter pelo menos duas vantagens: indicia uma ligação à forma clássica da tragédia.” In BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 175.

<sup>71</sup> CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 162.

<sup>72</sup> CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 114-115

<sup>73</sup> CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**: Literatura não é documento / Escritos no Rio / Escritos da Inglaterra / Alguma poesia traduzida. São Paulo: Ática, 1999, p. 161-166.

<sup>74</sup> “Não se trata de apresentar as obras literárias no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela e conhece: o nosso”. BENJAMIN apud BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 47.

instigante perceber, ao tentar elencar as afinidades que aproximam Ana Cristina de Benjamin, como esses pontos de encontro se dão especialmente partir da cidade, ainda que a Paris de Baudelaire e a Rio de Janeiro de Ana se distanciem tanto no tempo. Ambos dedicaram espaço em suas obras, ainda que com diferentes propósitos,<sup>75</sup> a compor seus conjuntos de imagens e revesti-las sob roupagens dialéticas a partir do plano da cidade. Enquanto Benjamin enxerga nessas imagens indicativos de um passado esquecido e formula caminhos para que delas se extraia um poderoso conhecimento político do inconsciente passado do coletivo,<sup>76</sup> para Ana Cristina as imagens passam a operar como representações para as ideias e os sentimentos essencialmente duais do sujeito lírico nos poemas. Assim, se em Walter Benjamin de um posto de gasolina pode se depreender a função prática do intelectual; um par de luvas é capaz de sinalizar para a relação do homem com sua própria animalidade; e alarmes de incêndio podem indicar questões de cunho revolucionário,<sup>77</sup> na poética de Ana Cristina Cesar uma toalha branca pode sinalizar à liberdade, mas também ao cerceamento da mesma; onde o aviso sonoro de um colégio parece remontar a infância, também parece aludir a uma inocência perdida; um consultório médico faz pensar a relação do homem com a defasagem de sua intimidade.

A esse respeito são emblemáticos os títulos de alguns poemas de Ana Cristina Cesar, e cujos enunciados funcionam como fragmentos que remontam o cenário urbano quando reunidos sob a forma de mosaico: objetos díspares (“Enciclopédia” – “Cabeceira” – “Toalha branca” – “Postais” – “Objeto encontrado” – “Jornal íntimo”), flanações por diferentes cenários (“Fotografando” – “No cais outra vez” – “Encontro de assombrar na catedral” – “Aventura na casa atarracada” – “Lá fora” – “Bar central” – “Paisagem de subúrbio” – “Manhã na sala de visitas” – “Telhados” – “Aula de balé”) e outros elementos do cotidiano (“Instruções de bordo” – “Fama e fortuna” — “Sinal do recreio” – “O ginecologista” – “Conversa de senhoras” – “Luta de classes”). Como não lembrar do procedimento benjaminiano no esqueleto estrutural de *Rua de mão*

<sup>75</sup> Haverá encontro maior e mais definitivo entre poesia e filosofia que não a dialética? Não cabe responder aqui, mas essa indagação me acompanhou de certa forma ao longo de toda a pesquisa.

<sup>76</sup> BUCK-MORSS, Susan. **A dialética do olhar** [...]. Chapecó: Argos, 2002, p. 326-327.

<sup>77</sup> São instigantes os comentários de Susan Buck-Morss acerca das arcadas dos centros comerciais do século XIX de acordo com o pensamento benjaminiano. As arcadas representariam de forma bastante precisa a réplica material da consciência interna, o inconsciente do sonho coletivo. “Todos os erros da consciência burguesa poderiam ser encontrados ali (fetichismo da mercadora, coisificação, omundo como ‘interioridade’), assim como (na moda, na prostituição, na jogatina) todos os seus sonhos utópicos.” In *Ibidem*, p. 41, 66, 76.

*única?* Acima de cada fragmentos aforísticos de *Rua de mão única*, títulos que parecem funcionar como anúncios de lojas (“Oculista” – “Brinquedos” – “Armas e munição” – “Artigos de fantasia” – “Antiguidades” – “Comércio de selos” – “Policlínica” – “Agência de apostas”) ou avisos públicos dispostos como ordens de atenção (“Alarme de incêndio” – “Atenção, Degraus!” – “Mendigos e Ambulantes proibidos!” – “Proibido colar cartazes!” – “Fechado para Reforma!”), enquanto outros indicam objetos comuns ou de uso cotidiano (“Porcelanas da China” – “Luvas”, “Material escolar” – “Quinquilharias”).

Certa afinidade filosófica se dá entre eles na procura por uma escrita de trânsito universal, e que encontra na cidade o espaço dialético mais que apropriado a essa busca. Se tanto as *Passagens* de Walter Benjamin são repletas de citações “através das quais escutamos as vozes dos mais diversos autores que nos fazem entrar no cenário e sentir a atmosfera da capital do século XIX”,<sup>78</sup> e a obra poética de Ana Cristina é permeada de tantas alusões e diálogos intertextuais a ponto isto se tornar um elemento basilar de sua escrita, é porque ambos dedicaram importância em suas obras a escutar o Outro.<sup>79</sup> Pensar a palavra por meio da imagem e a imagem por meio da palavra: na língua, quer seja na filosofia de Benjamin ou na poesia de Ana, as imagens se dialetizam, e através da língua é possível aproximar-se e apropriar-se delas. Questionamento possível a partir de Benjamin: é possível que as metrópoles de consumo possam ser transformadas de um mundo de encantamento mistificado a um mundo de iluminação tanto metafísica quanto política?<sup>80</sup> Questionamento possível a partir de Ana C.: em que medidas a poesia possibilita essa tentativa de apreensão de um mundo mítico emanado diretamente do real?

Quer a dialética se apresente ou não como principal ponto de confluência entre poesia e filosofia, a ideia de imagem dialética como proposta por Walter Benjamin e revisitada por Georges Didi-Huberman se revela bastante propícia à leitura e à

<sup>78</sup> BOLLE, Willi. **História e literatura: entrevista com Willi Bolle**. Entrevista concedida a Augusto Bruno de Carvalho Dias Leite, Josias Freire e Marcello Felisberto Moraes de Assunção. *Revista de Teoria da História*, Volume 19, Número 1, Junho/2018. Universidade Federal de Goiás, p. 257.

<sup>79</sup> Como coloca Álvaro Faleiros: “Desde as sugestivas indagações de Maria Lucia de Barros Camargo (2003) sobre a intertextualidade em Ana C, esta tem sido uma chave de leitura importante de sua obra, que reverbera, por exemplo, nas colocações de Annita Costa Malufe sobre o ‘jogo citacional’, a esta rede sem fim, ou mosaico de citações, tão característico da arte e literatura modernas”. FALEIROS, Álvaro. *A poética multiposicional do traduzir em Ana C*. BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org.) **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar** / organização Álvaro Faleiros, Roberto Zular, Viviana Bosi. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 129.

<sup>80</sup> Questionamento proposto por Susan Buck-Morss em *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens* (2002).

interpretação de imagens poéticas. Não me refiro aqui propriamente às figuras de objetos descartados da cultura de massa sempre lembradas por Benjamin (galerias, passagens, panoramas, etc.), mas antes à engrenagem significadora por detrás de tais imagens. Se o olhar dialético do poeta enxerga o dúbio, oblíquo, e o ambivalente, a poesia torna possível construir conjuntos de imagens através das quais todos os tempos se encontram e se interpenetram.<sup>81</sup> Em Walter Benjamin: “Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las”.<sup>82</sup> Em Didi-Huberman: “Diante da imagem, estamos diante do tempo [...]: olhar é desejar, é esperar, é estar diante do tempo”.<sup>83</sup> E se a poesia é “arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo”,<sup>84</sup> potencializada pelas tensões dialéticas se converte em meio de investigação. Uma poesia dialética e uma dialética da poesia.

Àquele que, como Aragon, detecta imagens dialéticas por toda a parte, a cidade é terreno mais que fecundo de possibilidades.<sup>85</sup> O interesse de Benjamin pelo surrealismo muito se deve às leituras de romances surrealistas como *Le paysan de Paris* (ou *O camponês de Paris*), de Louis Aragon, e *Nadja*, de André Breton, que influenciaram diretamente a concepção de algumas de suas obras. A face surrealista da cidade, em sua representação como centro de um mundo onírico captado “em imagens que tinham a força psíquica dos traços da memória do inconsciente”,<sup>86</sup> certamente corrobora para tornar fascinado o olhar de Benjamin para a urbe. Em *Passagens*, obra notoriamente influenciada por *Le paysan de Paris*, Walter Benjamin descortina o labirinto como “aspecto secreto” da cidade:

<sup>81</sup> Como escreve Didi-Huberman no ensaio *Quando as imagens tocam o real*: “Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares [...]” In DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam a real**. Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG, vol. 2, n. 4, nov. 2012, p. 216.

<sup>82</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 515.

<sup>83</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo – história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 15.

<sup>84</sup> AGAMBEN apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**, 2011, p. 70.

<sup>85</sup> São de Aragon as seguintes linhas: “Imagens, imagens, por toda a parte imagens. No teto. Na palha das poltronas. Nas palhas das bebidas. No quadro da central telefônica. No ar brilhante. [...] eis-me novamente pego pelo espetáculo da passagem, suas idas e vindas, seus passantes [...] estranha contradança de pensamentos que ignoro, mas que no entanto o movimento manifesta.” ARAGON, Louis. **O camponês de Paris** [tradução comentada]. Trad. Flávia Cristina de Souza Nascimento. UNICAMP, 1991, p. 104.

<sup>86</sup> BUCK-MORSS, Susan. **A dialética do olhar – Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Chapecó: Argos, 2002, p. 59.

Aspecto mais secreto das grandes cidades: esse objeto história da cidade grande com suas ruas uniformes e incontáveis fileiras de casas faz existir arquiteturas sonhadas pelos antigos: ela transformou em realidade os labirintos. Homem da Multidão. Instinto que transforma as grandes cidades em labirinto.<sup>87</sup>

É na enigmática imagem do labirinto que Benjamin encontra uma de suas representações dialéticas mais expressivas para pensar a cidade e o texto. Imagem marcada a fundo no imaginário coletivo da humanidade, que remete ao labirinto grego de Creta onde Dédalo e Ícaro encontram sua própria ruína na tentativa de fuga do projeto que eles mesmos edificaram. “Desde logo percebi que havia algum significado nesse labirinto”, escreve Walter Benjamin em *Rua de mão única*. “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução.”<sup>88</sup> Onde no trecho anterior se lê *cidade* poder-se ia ler *texto*, haja vista que perder-se em um texto (como alguém se perde numa floresta) requer instrução por parte do leitor. Quem se embrenha por uma cidade atento somente às paisagens visíveis será incapaz de percebê-la por completo, e o mesmo vale para quem se embrenha em um texto literário.

Agora, a cidade se transforma em labirinto para o principiante. Ruas que ele estabeleceu longe umas das outras lhe são arrebatadas por uma esquina [...] Somente um filme, em seu curso totalmente febril, desdobraria a quantidade de armadilhas topográficas de que cai presa: a cidade grande se defende contra ele, se mascara, foge, faz intrigas, seduz, até confundir à exaustão seus círculos.<sup>89</sup>

Ao tomar emprestadas características do urbano, o texto, assim como a cidade, também revela aspectos labirínticos. E se a cidade-labirinto demanda do transeunte tanto certas capacidades de espacialização e orientação quanto certa resignação em perder-se, o labirinto do texto demanda o mesmo do leitor. Pairando sobre a escrita, o labirinto “incorpora o sentido de que controlamos e ainda somos controlados pela linguagem, na qual escrevemos e somos escritos.”<sup>90</sup> Ao afirmar que todo texto literário está entremeado de outros textos, numa vasta rede de conexões, Ana Cristina assume que todo texto literário é também alegórico: cada elemento dentro do texto se torna

<sup>87</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 917.

<sup>88</sup> BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 73.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 157.

<sup>90</sup> FARIS, Wendy. **Labyrinths of language: Symbolic landscape and narrative design in modern fiction**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1988, p. 4.

passível de ser um significante de novos significados, labiríntico portanto. A própria origem do termo alegoria sinaliza nesse sentido. No grego, o termo alegoria deriva de *allós* (o outro) e *agourein* (falar), enquanto *Súmbola* era também um termo técnico da navegação grega. Chamava-se *súmbola* a parte central da verga porque as duas metades desta, uma vez juntas [*sumbállein*], sobrepõem-se no cimo do mastro, ligadas entre si por correias. Imagem que evoca um movimento que junta, que reúne elementos anteriormente separados uns dos outros e passa a emanar significação.<sup>91</sup>

Assim como nos contos de Borges onde os labirintos frequentemente enganam e confundem os personagens (ainda que estesensem entender completamente os eventos que se desenrolam ao seu redor), a poética de Ana Cristina é capaz de produzir estranhamento parecido.<sup>92</sup> Em certo trecho do já mencionado depoimento ao curso “Literatura de mulheres no Brasil” ela avisa: “Ler é meio puxar fios, e não decifrar”<sup>93</sup>, sugerindo implicitamente que, para uma chegada ao centro do labirinto, isto é, a apreensão de um texto, dependeria da capacidade do leitor em estabelecer contato a partir do diálogo com o outro. O fio de Teseu é o diálogo com o outro.<sup>94</sup> Como escreve Ivan Junqueira: “remeter o leitor àquela antiga noção grega de labirinto, de dificuldade que nos instiga e desafia, pois labirinto é qualquer texto poético, assim como o é a temerária (e amiúde vã) tentativa de decifrá-lo.”<sup>95</sup>

A relação profunda de Ana Cristina Cesar com o fenômeno da intertextualidade é o eixo para pensar aqui a ideia de uma escrita labiríntica. Como recurso literário, as vias intertextuais ressignificam e atualizam a tradição literária, possibilitando também novas possibilidades de leitura de uma obra em seu conjunto. E a poesia de Ana é toda construída a partir de diálogos intertextuais: Mário de Andrade, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Charles Baudelaire, Jorge Luis Borges, T. S. Eliot e tantos outros. Por vezes, Ana Cristina chega a operar espécies de diálogos intertextuais com ela própria, aludindo a textos antigos e incorporando-os a textos posteriores. Eis outro trecho de sua fala no depoimento ao “Curso de literatura de mulheres no Brasil”:

<sup>91</sup> ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 30-31.

<sup>92</sup> Ver o capítulo seguinte, “Um bairro estranho”, onde volto a abordar brevemente esse assunto da reação de estranhamento do leitor (especialmente nos primeiros contatos) à leitura da poesia de Ana Cristina.

<sup>93</sup> CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**: Literatura não é documento / Escritos no Rio / Escritos da Inglaterra / Alguma poesia traduzida. São Paulo: Ática, 1999, p. 264.

<sup>94</sup> No mito grego, Ariadne é a personagem que oferece um novelo de lã a Teseu para que ele se guie dentro do labirinto.

<sup>95</sup> JUNQUEIRA, Ivan. **O fio de Dédalo: ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 8.

Cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É o que a gente chama intertextualidade. Então, um remete ao outro...” [...] a poesia está sempre fazendo isso. Nesse índice eu fiz uma espécie de homenagem. Inclusive, não tem só autores, tem amigos também. Porque, às vezes, você... Olha, todo autor de literatura faz isso, só que uns dizem e outros não dizem.<sup>96</sup>

O índice ao qual ela se refere no trecho de sua fala é o índice onomástico contido em *A teus pés*,<sup>97</sup> lista contendo vinte e três nomes que acabaram por influenciar diretamente a concepção da obra. A intenção de Ana ao elaborar o índice parece ter menos a ver com oferecer ao leitor um mapa para que se situe e compreenda melhor os poemas do livro, mas um mapa para ali se perder. Os nomes mencionados ali, muitos deles conhecidos e ilustres, indicam caminhos a fim de complementar a unidade da obra, mas a decisão de segui-los ou não fica a critério de quem a lê. É importante lembrar que nem todas as relações intertextuais presentes em *A teus pés* estão explicitadas no índice: alguns nomes foram “escondidos” na lista, como é o caso de Mário de Andrade e T. S. Eliot (e quanto outros mais?).<sup>98</sup> Ao leitor disposto a encontrá-los ao longo do livro-labirinto, é preciso que ali primeiro ele se perca, como se o índice fosse um arco de entrada. E perder-se no labirinto do intertexto é encontrar-se no universo lírico da poeta, no jogo de caminhos bifurcados ao qual ela se propõe enveredar (e que convida o leitor a acompanhá-la).

Uma das ambiguidades do labirinto consiste na diferença de experiência com o qual este pode ser experimentado. No mito grego, o herói Teseu enfrenta o labirinto e o percebe parte por parte através do seu interior; já Dédalo, aquele que idealizou e desenhou o labirinto, o vê de cima e como um todo. Ambiguidade de experiência que coloca o labirinto como signo apropriado para o artista e seu público, ao escritor e ao leitor.<sup>99</sup> Ainda, pensar a imagem do arquiteto que se vê preso dentro de sua própria

<sup>96</sup> CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**: Literatura não é documento / Escritos no Rio / Escritos da Inglaterra / Alguma poesia traduzida. São Paulo: Ática, 1999, p. 267.

<sup>97</sup> Os nomes que constam no índice onomástico de *A Teus Pés* são os de Francisco Alvim, Eudoro Augusto, Manuel Bandeira, Elizabeth Bishop, Helô [Heloisa] Buarque, Angela Carneiro, Emily Dickinson, Grazyna Drabik, Carlos Drummond, Armando Freitas Filho, Billie Holiday, James Joyce, Mary Kleinman, Katherine Mansfield, Cecília Meireles, Angela Melim, Murilo Mendes, Katia Muricy, Octavio Paz, Vera Pedrosa, Jean Rhys, Gertrude Stein e Walt Whitman.

<sup>98</sup> No manuscrito original disponível no Instituto Moreira Salles constam ainda outros nomes excluídos da versão final do índice, como Lewis Carroll, Keith Jarret, Roland Barthes, Italo Svevo, Fats Waller, Jean Rhys, Alberta Hunter. No topo da página é possível ler: “*Certas vozes claras / objetos escuros voando*”.

<sup>99</sup> Interpretação proposta por Wendy Faris. In FARIS, Wendy. **Labyrinths of language: Symbolic landscape and narrative design in modern fiction**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1988, p. 4.

criação como metáfora para o escritor e sua obra faz lembrar os riscos de desbravar um labirinto de labirintos, como aquele imaginado por Jorge Luis Borges, um “sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros.”<sup>100</sup> É de Borges, inclusive, o seguinte poema:

### Labirinto

Não haverá nunca uma porta. Já estás dentro.  
E o alcácer abarca o universo  
E não tem anverso nem reverso  
Não tem extremo muro nem secreto centro.

Não esperes que o rigor do teu caminho  
Que fatalmente se bifurca em outro,  
Que fatalmente se bifurca em outro,  
Terá fim. É de ferro teu destino

Como o juiz. Não creias na investida  
Do touro que é um homem cuja estranha  
Forma plural dá horror a essa maranha

De interminável pedra entretecida  
Não virá. Nada esperes. Nem te espera  
No negro crepúsculo uma fera.<sup>101</sup>

Ler o poema de Borges como alegoria da fusão entre dois labirintos, o do texto e o da cidade. No texto e na cidade os caminhos por vezes se entrecruzam e se interpenetram; em ambos as rotas possíveis são inúmeras e não há um ponto central fixo e nem mapas definitivos; quando muito, há tentativas de mapeamento. Tanto em um quanto em outro, como nos versos de Borges, não há um prometido final: “*Não esperes que o rigor do teu caminho / Que fatalmente se bifurca em outro, / Que fatalmente se bifurca em outro, / Terá fim.*” Texto e cidade em seus estágios perenes de construção e reconstrução, demolição e restauração, e cujas ruínas e escombros podem encobrir cidades-texto anteriores.

No capítulo seguinte passo a abordar as aproximações de Ana Cristina Cesar com autores “vizinhos” que habitam as circunjabências de seu fazer literário – vizinhos bastante próximos, à distância de janela com janela e de porta com porta. Não é possível precisar com exatidão, tanto quanto possa ter partido Ana Cristina de um

<sup>100</sup> Ver o conto “*O jardim de caminhos que se bifurcam*”, de Borges. In BORGES, **Ficções**, Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989, p. 71.

<sup>101</sup> BORGES, Jorge Luis. “*Laberinto*” / “*Labirinto*”. In CAMPOS, Augusto de. Quase Borges. **20 transpoemas e uma entrevista** (organização e tradução). São Paulo: Terracota, 2013, p. 43.

determinado ponto em direção a uma poética da cidade, se este ponto de contato se dá de forma mais intensa ou menos intensa com um autor e outro – haja vista que sua obra é entremeada de uma verdadeira rede de nomes com os quais se comunica em muitos e muitos textos. É mais que desafiador, portanto, me propor nesse momento a realizar um mapeamento mais completo desses autores, mas sugiro a partir daqui alguns possíveis guias em sua incursão na cidade-texto de sua própria escrita.

#### 4 UM BAIRRO ESTRANHO

Um livro-rua: é assim que Walter Benjamin define seu *Rua de mão única*. Expressão que converte texto em cidade e cidade em texto logo na dedicatória: “Esta rua chama-se Rua Asja Lacis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor.”<sup>102</sup> Se o leitor se encontra diante de um livro-rua, que promessa de aventuras pode empreender o texto senão o de um constante desbravar de vielas e avenidas textuais? A partir dali o leitor é levado a assumir a posição de flanador e colocar-se como que em trânsito de um fragmento a outro. E não se trata de uma flanação solitária, já que em *Rua de mão única* tem-se a impressão de que um experiente guia local conduz o leitor-visitante aos principais pontos de interesse. Em um trecho intitulado “Primeiros Socorros”, Walter Benjamin discorre a respeito de um estranho bairro:

Um bairro extremamente confuso, uma rede de ruas, que anos a fio eu evitara, tornou-se para mim, de um só lance, abarcável numa visão de conjunto, quando um dia uma pessoa amada se mudou para lá. Era como se em sua janela um projetor estivesse instalado e decompusse a região com feixes de luz.<sup>103</sup>

Tal descrição poderia servir de bússola para quem se aventura não só na própria obra de Walter Benjamin, como também para desbravar a obra poética de Ana Cristina Cesar. Em ambos a cidade é texto para ser interpretado, e no qual é preciso ser de certa forma guiado, orientado, conduzido. E por que não “iniciado”, como diria Ana Cristina Cesar no depoimento no curso “Literatura de mulheres no Brasil”: “Acho que todo mundo precisa ser iniciado em poesia, para ler poesia. Você pode ser iniciado de qualquer ponto. [...] Porque a poesia – assim como qualquer assunto – tem um universo próprio.”<sup>104</sup> Se há uma topografia possível da escrita de Ana Cristina está certamente não-linear, repleta de desvios inesperados e perspectivas variáveis. Ana Cristina assume os riscos desse terreno acidentado e convida o leitor e assumi-los também. Comunicações intertextuais são tão frequentes em sua obra que chegam a constituir uma verdadeira circunvizinhança de autores próximos com quem ela se corresponde frequentemente. Por isso é que, ao primeiro contato com essa poesia

<sup>102</sup> Atriz e diretora de teatro letã, com quem Walter Benjamin mantém estreita relação a partir de 1924.

<sup>103</sup> BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 35.

<sup>104</sup> CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**: Literatura não é documento / Escritos no Rio / Escritos da Inglaterra / Alguma poesia traduzida. São Paulo: Ática, 1999, p. 267.

que parece espreitar por várias esquinas ao mesmo tempo, não é raro o leitor experimentar algo da desorientação de quem se vê diante de um bairro insólito e estranhamente confuso. E tal estranhamento só parece arrefecer conforme se dá a progressão de um familiarizar-se com a teia de vizinhos da poeta. É como se o leitor desavisado falhasse repetidamente ao tentar se apossar de seus versos, como Viviana Bosi observa a respeito de *A teus pés*:

[...] o que constitui a ambiguidade insuperável daquela escrita: o leitor sempre percorrerá o livro pela primeira vez tomado pela perturbação. Pois um dos efeitos da radicalidade de Ana Cristina Cesar consiste na impossibilidade de se apossar de seus versos. Não há, o mais das vezes, unidade coerente que proporcione estabilidade. A recordação concorre com a simultânea impressão de estranhamento.<sup>105</sup>

Partamos então a conhecer os arredores desse bairro estranho. Não se trata de mera casualidade que uma fala de Ana Cristina a respeito de uma poética da cidade no “Curso de Literatura para Mulheres”, em 1983, encontre consonância com a de Mário de Andrade no prefácio de *Paulicéia desvairada*. Ana Cristina e Mário de Andrade parecem chegar ao consenso de que, em se tratando de uma poética da cidade que se apropria como que por mimese dos contornos urbanos, a experiência do poeta diz mais a respeito de registrar não a face externa do que seus olhos podem captar como signos visíveis, mas das impressões profundas que a urbe deixa nele na forma de “marcas que revelem a imagem única e dúplice de ambos”.<sup>106</sup> No prefácio de *Paulicéia desvairada*, Mário elucida um pouco de seu *modus operandi*:

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.<sup>107</sup>

“Se Manuel Bandeira e Drummond desentranhavam poemas de notícias de jornal”, como afirma Ítalo Moriconi, “Ana desentranhava poemas de outros poemas”.<sup>108</sup>

<sup>105</sup> BOSI, Viviana. *À mercê do impossível*. CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 425.

<sup>106</sup> LAFETÁ, João Luiz. **A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada**. In: *Leitura de poesia* [S.l.: s.n.], 1996, p. 360-361.

<sup>107</sup> ANDRADE, Mário de. **Poesias completas** / edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 74.

<sup>108</sup> MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**. Perfis do Rio; n. 14. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, p. 18.

É bastante documentado o fato de que os modernistas brasileiros figuram entre algumas das principais influências da poeta, e procurá-la entre os nomes da geração de 20 é encontrá-la nos versos de cada um deles, muito bem avizinhada não só com Mário de Andrade, mas com Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Oswald de Andrade e Murilo Mendes.<sup>109</sup> Se a poesia dos modernistas buscava por modos de restabelecer a comunicação direta entre a sensibilidade interna e a realidade externa, formulando uma literatura que se adequasse ao mundo em transformação no qual viviam, não é de espantar que boa parte deles tenha dedicado espaço em suas obras para cantar, celebrar, registrar e interpretar a cidade. Isso em muito se relaciona com o tempo em que se dá a produção dos modernistas, período marcado pelo crescimento desenfreado das metrópoles e pelas transformações no modo de vida citadino, o que parece desencadear uma busca pela transformação também da própria linguagem. É o que Haroldo de Campos chama de dialética da destruição/construção nos modernistas.<sup>110</sup>

Oswald de Andrade reconstrói as peculiaridades estéticas em nome dos poetas de 1920: “Nosso problema central foi a tensão, entre o coloquial e a voragem. Entre o prosaico e o lírico, o polido e o arlequinal. Éramos a tradução da cidade. E por isso, como ela, fazíamos a escalada e o recorde, limpando as janelas da vida.”<sup>111</sup> São dele os versos: “Sobre a cidade / Flutua / A bandeira do Porvir”<sup>112</sup>. A poesia de Oswald indica muitas vezes a ideia da cidade perseguida pelos modernistas: “a cidade sem mitos”.<sup>113</sup> E poderiam ser de Ana versos de Oswald como “Na calçada das cidades inacessíveis / Te mostrarei meus cartões postais.” – “O jacaré andarilho / A amadora de suicídios / A noiva mascarada / A tonta do teatro antigo” – “Que há por aí? / Amor / Chuvas ao longe / Jogo / Mormaço / Mentira / Radar.” – “Abro a janela / Como um jornal”,<sup>114</sup>

Mas nenhum dos modernistas brasileiros é tão profícuo em construir uma poética da cidade quanto Mário de Andrade, poeta seminal à formação literária de Ana

<sup>109</sup> Certamente outros modernistas poderiam ser citados, mas os mencionados nesse trecho são alguns de seus vizinhos mais próximos.

<sup>110</sup> CAMPOS, Haroldo. *Uma poética da radicalidade*. ANDRADE, Oswald de. **Obras completas Vol. 7 – Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 25.

<sup>111</sup> ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. Organização, introdução e notas: Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 2011, p. 181.

<sup>112</sup> Idem, 1971, p. 173.

<sup>113</sup> Ibidem, p. 126.

<sup>114</sup> Versos extraídos dos seguintes poemas de Oswald de Andrade: “Dote”, “Promontório” e “Balada do esplanada”. In Ibidem, p. 165, 188, 203.

Cristina Cesar não só através de sua poesia, mas também de seus ensaios.<sup>115</sup> É do prefácio de *Paulicéia desvairada*, inclusive, que Ana vai retirar argumentos para sustentar sua crítica um tanto negativa a respeito do livro *Monsenhor*, de Antônio Carlos Villaça.<sup>116</sup> É memorável também o diálogo intertextual de Ana com Mário no poema “Casablanca”, que conversa diretamente com “Rua de São Bento” de Mário, e cuja análise é muito bem desenvolvida por Maria Lucia de Barros Camargo em seu trabalho pioneiro sobre a poética de Ana C. “Em meio à loucura,” escreve Maria Lucia, “Ana ouve Mário e os ruídos da cidade, sente os cheiros que estão no ar e vê...”<sup>117</sup>

Com a publicação de *Paulicéia desvairada*, a cidade aparece na poesia brasileira talvez pela primeira vez no papel de protagonista. Publicado no mesmo ano que outro importante poema da urbe, “*The waste land*” [ou “A terra desolada”] de T. S. Eliot, em *Paulicéia desvairada* a cidade de São Paulo é para Mário de Andrade assim como Paris é para Baudelaire (ou como Manhattan é para Walt Whitman e Londres para T. S. Eliot): texto maior à espera de ser lido e relido, interpretado e reinterpretado, escrito e reescrito.

Um dos desafios da linguagem em *Paulicéia desvairada*: “equilibrar a notação objetiva dos aspectos da cidade moderna com o tumulto de sensações do homem moderno, no meio da multidão.”<sup>118</sup> João Luiz Lafetá propõe um instigante cruzamento do título *Paulicéia desvairada* com o de uma das obras do poeta belga Émile Verhaeren, intitulada *Les villes tentaculaires précédées des Campagnes hallucinées*, a partir de um exemplar da obra que pertenceu à biblioteca de Mário de Andrade. A aplicação do adjetivo “*tentaculaires*” no título de Verhaeren, que remete a “tentaculares”, parece decorrer “de um modo de vê-las, as cidades modernas, “como seres vivos e monstruosos, cujas ruas e praças se estendem de maneira animal,

<sup>115</sup> “Fiquei lendo os ensaios de Mário de Andrade, que cada vez gosto mais.” In CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 259.

<sup>116</sup> “Apesar de não explicitar a que texto de Mário de Andrade se refere, podemos inferir que seja ao ‘Prefácio interessantíssimo’, de *Paulicéia desvairada*, no qual o poeta propõe uma articulação entre momentos iniciais de uma ignição inspirada com uma posterior visada crítica, que limpe o poema de seus excessos e imprecisões.” In CATRÓPA, Andréa. *Quem fala nos textos críticos de Ana Cristina Cesar?* BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org.) **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar** / organização Álvaro Faleiros, Roberto Zular, Viviana Bosi. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 129.

<sup>117</sup> CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó: Argos, 2003, p. 176.

<sup>118</sup> LAFETÁ, João Luiz. **A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada**. In: *Leitura de poesia* [S.l.: s.n.], 1996, p. 357.

enleando e apreendendo os homens.”<sup>119</sup> Lafetá sugere que Mário de Andrade, inspirado pela obra de Verhaeren, pode ter operado a substituição do termo “*villes*” por “Paulicéia”. Nesta alteração estaria “o primeiro indício de uma tendência concretizadora do material temático” da obra, no caso, a cidade. Na segunda alteração, as “*Campagnes hallucinées*” desaparecem no título de Mário de Andrade para dar lugar ao termo “desvairada”. E se há de se falar em um principal efeito dessa dupla substituição é o sentimento de proximidade que resulta dali entre poeta e cidade: “o poeta se faz mais ligado a ela; atribuindo-lhe a seguir seu próprio estado de ânimo, cria uma identidade entre os dois. Pois que é que se encontra desvairado, o eu ou a cidade?” Autodescrição do poeta e descrição da cidade se entrelaçam. Para Mário, “o que cantam é a época em que vivem. E é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos.”<sup>120</sup>

E quais seriam os vizinhos em comum dos modernistas e Ana? Certamente três nomes se destacam: o de Charles Baudelaire, Walt Whitman e T. S. Eliot. E não por acaso alguns dos mais prolíficos poetas da urbe: Baudelaire com “*As flores do mal*”, onde o olhar do melancólico reconstrói uma cidade já em ruínas; Walt Whitman em trânsito pela cidade-mundo, cantando a canção de si mesmo; e T. S. Eliot, com suas visões de uma cidade fragmentada aos moldes do sujeito que a habita. A maior contribuição dessa predominância de um motivo urbano na poesia moderna não é a de constituir um modelo ou um gênero literário, mas possibilitar a formulação de possibilidades de se pensar a própria poesia como uma cidade que se autoconstrói. São inúmeras as pesquisas dedicadas a estabelecer relações entre os textos desses autores com o momento em que o sujeito se dá conta da fisionomia da cidade e de si mesmo, “em que rosto e corpo se assemelham mimeticamente à cidade que ele habita, como se ela fosse a constelação que define sua identidade, a estrela de sua vida inteira”<sup>121</sup>. Poemas nos quais a imagem da cidade adiciona níveis sensoriais à experiência de leitura, funcionando tais como retratos caleidoscópicos que revelam o caráter multifacetado da experiência moderna.

---

<sup>119</sup> LAFETÁ, João Luiz. **A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada**. In: *Leitura de poesia* [S.l.: s.n.], 1996, p. 359.

<sup>120</sup> ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 21.

<sup>121</sup> BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna: Representação da História em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 43-44.

Muito se deve aos ensaios benjaminianos que contribuíram significativamente para a compreensão da vida urbana na virada do século XX. É na poesia alegórica de Baudelaire que Benjamin vai buscar respaldo para remontar a origem histórica do escritor moderno sob suas mais variadas roupagens dialéticas, em uma cidade de contornos labirínticos onde tornar visível a experiência de um mundo fragmentado requer ter de vender-se como mercadoria. Como bem observa Susan Buck-Morss, Benjamin tratou a poesia de Baudelaire mais como objeto social que como objeto literário. O próprio nascimento da poesia moderna se dá a partir da cidade com Baudelaire, cuja poética celebra a multidão, a solidão e o *spleen* das grandes metrópoles, e cujo legado deixado para as gerações posteriores vai ajudar a construir representações literárias diversas da urbe, retratada em imagens que podem ir “do inferno ao utópico, da abstração à crônica social e do cosmopolitismo ao regionalismo”.<sup>122</sup>

Baudelaire é vizinho de porta de Ana Cristina, próximo a ponto de deixar-se “vampirar” por ela em mais de uma ocasião.<sup>123</sup> É sabido que Baudelaire se propôs – e o mesmo comentário pode ser tecido a Ana Cristina – a registrar “na imensidão das grandes cidades, o efêmero que caracterizou sua época”.<sup>124</sup> Baudelaire flana solto em “Fogo do final”, “Flores do mais” e “Algazarra”, poemas que contêm alusões diretas à lírica baudelairiana. Mas enquanto o sujeito lírico de Baudelaire parece experimentar a cidade com olhos puros de quem a enxerga pela primeira vez, os caminhos intertextuais propostos por Ana Cristina assinalam nas direções de uma cidade já mapeada, ou, ao menos na qual já houve tentativas de mapeamento. E se o *flâneur* de Baudelaire deambula por um único centro, a cidade de Paris, o sujeito lírico de Ana Cristina vagueia por uma cidade que pode conter em si todas as outras, cujo centro está em toda parte e as fronteiras em parte alguma, e que transcende suas características geograficamente identificáveis para se converter em representação de *qualquer* cidade.

<sup>122</sup> JORGE, Gerardo. **La ciudad en la poesía de Augusto de Campos: del conjuro y la ciudad-falansterio a la ciudad moderna pero babélica**. *Confluente. Revista di Studi Iberoamericani*, [S. l.], v. 3, n. 2, 2011, p. 198.

<sup>123</sup> Refiro-me aqui à ideia de vampiragem proposta por Maria Lucia de Barros Camargo em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, a partir da imagem do vampiro como representação dialética significadora das relações de duplicidade e das “vampirizações” intertextuais de Ana Cristina Cesar com outros poetas.

<sup>124</sup> MENEZES, Marcos Antonio de. **Baudelaire: um poeta a auscultar a cidade**. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009, p. 2.

Se há de se falar em uma aproximação definitiva entre Ana Cristina e Baudelaire essa se daria em “Carta de Paris”, texto que nasce de uma leitura apaixonada de “Le Cygne”. “Carta de Paris” não é somente inspirado em “Le Cygne”: Ana Cristina reconstrói e situa o poema de Baudelaire “noutro tempo e contexto, noutra língua, e a partir de outro olhar: o olhar da mulher que rememora Paris, lendo Baudelaire.”<sup>125</sup> Se “Baudelaire vê, “em espírito”, as imagens de Paris; Ana as vê “em delírio, eco insistente do esboçar.”<sup>126</sup> Ela recupera as imagens da Paris destruída em “Le Cygne” mas trazendo-as para seu próprio tempo, partindo já do cisne do título original, ressuscitado e materializado no poema de Ana pelas “aves que aqui gorjeiam”.<sup>127</sup> Para além de exercício de transcrição, a criação de “Carta de Paris” acaba por refletir a personalidade poética de Ana Cristina Cesar, a quem pensar poetas é ato de autorreflexão.<sup>128</sup> Quanto às transformações operadas no texto de Ana Cristina em comparação ao de Baudelaire, em muito se aproximam da ideia de “destruição” a que se refere Willi Bolle como princípio básico da poética na modernidade: o ato de “arrancar as coisas do seu contexto habitual”, “a desmontagem em função de uma nova montagem”.<sup>129</sup> “Carta de Paris” não determina só as aproximações de Ana Cristina Cesar com Baudelaire, mas também aproximações com outros poetas da urbe, como bem observou Michel Riaudel ao apontar para as conexões com a transcrição de “Le cygne” (que integra a obra *Imitations*) do norte-americano Robert Lowell, e que antecede a escritura de “Carta de Paris”. Em *Imitations*, Robert Lowell revisita as obras do cânone e opera traduções-criações não só de Baudelaire, mas também de Homero, Boris Pasternak, Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke e Eugenio Montale.<sup>130</sup> Michel Riaudel considera *Imitations*, obra a qual

<sup>125</sup> Maria Lucia de Barros Camargo sugere que a leitura de “Carta de Paris” seja feita de forma sobreposta a “O cisne [*Le Cygne*]” de Baudelaire, o que possibilita uma leitura palimpséstica. In CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó: Argos, 2003, p. 157.

<sup>126</sup> Ibidem, p. 161.

<sup>127</sup> É o que Michel Riaudel observou acerca do contexto brasileiro da “Carta de Paris. Ao invés da “Vênus negra”, “os coqueiros, o exotismo”. “Pois a terra dela tem palmeiras onde canta o sabiá.” In RIAUDEL, Michel. **“Carta de Paris”: ao pé da letra...** In *Literatura e Sociedade*, vol. 11, n. 9., pp. 228-241. Université Paris X, Nanterre, 2006, p. 233-235.

<sup>128</sup> MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**. Perfis do Rio; n. 14. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, p. 96.

<sup>129</sup> “Uma dessas técnicas de destruição – “arrancar as coisas do seu contexto habitual” – vem a ser uma definição da alegorização barroca e, ao mesmo tempo, um dos princípios básicos da poética da Modernidade: a desmontagem em função de uma nova montagem.” In BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna: Representação da História em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 131.

<sup>130</sup> O procedimento de Robert Lowell em muito faz lembrar o de Ana Cristina Cesar na construção de “Carta de Paris”.

Ana Cristina supostamente teve contato, o gatilho principal para a concepção de “Carta de Paris”.<sup>131</sup>

Outro possível encontro a partir do mesmo “Carta de Paris”, dessa vez com um vizinho mais distante, é o de Ana Cristina com Lawrence Ferlinghetti. É sabido que Ana Cristina Cesar andava imersa em leituras de Ferlinghetti entre o final de 1979 e o início de 1981<sup>132</sup>, durante sua segunda estada na Inglaterra, período em que “Carta de Paris” foi concebida. Há inúmeras possíveis conexões entre eles. Além de escritor, Ferlinghetti foi co-fundador da City Lights Bookstore em São Francisco, no ano de 1953, livraria e editora cujo catálogo de obras publicadas continha nomes de autores com os quais Ana Cristina era bastante familiarizada, tais como Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Kenneth Patchen e Gregory Corso. Ferlinghetti aponta T. S. Eliot e Ezra Pound como referências para a concepção de seus primeiros poemas, e chega a mencionar o poema “*Mirabeau bridge*” [Ponte Mirabeau], de Apollinaire, como uma de suas principais influências.<sup>133</sup> E assim como Ana Cristina, Ferlinghetti também atuou como tradutor de poesia. Ao leitor atento não passam despercebidas certas similaridades entre os poemas da obra mais célebre de Ferlinghetti, *Coney Island of the Mind* de 1958 [traduzido no Brasil como “Um Parque de Diversões na Cabeça”] com alguns textos de Ana Cristina Cesar. Mas o enlace mais explícito entre eles se dá com um poema sem título de Ana Cristina que integra os manuscritos reunidos no arquivo do Instituto Moreira Salles e cuja data é incerta (provavelmente meados de 1974), e que acabou por ser publicado em *Antigos e soltos* (depois, em *Poética*). Há uma menção expressa ao nome de Ferlinghetti nos versos:

Lendo Ferlinghetti não penso  
em Nova York no verão  
mas nos cheiros das pessoas que não suspeitam  
que tem cheiros  
e em mim de volta  
tentando decifrar saudades,  
ficções do Humaitá  
lendo Ferlinghetti não penso

<sup>131</sup> Como menciona Michel Riaudel, Robert Lowell declara no texto introdutório à *Imitation* ter procurado reinventar os poemas num inglês comum ao seu tempo, como se o seu autor de origem tivesse podido escrevê-los caso tivesse vivido no século XX nos Estados Unidos.

<sup>132</sup> Marcos Augusto Gonçalves, que manteve estreita relação com Ana Cristina Cesar entre 1978 e 1980, menciona em “O quarto agosto”, texto publicado na Folha de S. Paulo em março de 2012, que Mallarmé e Ferlinghetti eram algumas das principais referências da poeta na época. In CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 477-479.

<sup>133</sup> FERLINGHETTI, Lawrence. **Lawrence Ferlinghetti, The Art of Poetry**. Entrevista concedida a Garret Caples. *The Paris Review*, LOCAL, n, 228, 2019. [n. p.]

nos amantes cobertos pela árvore  
 resistindo e rasgando-se de novo  
 penso sim<sup>134</sup>

O poema em questão revisita um poema de Ferlinghetti publicado pela primeira vez em 1955:

Lendo Yeats não penso  
 na Irlanda  
 mas em Nova Iorque em pleno verão  
 e em mim mesmo lá de volta  
 lendo o livro que achei  
 no Elevado da Terceiravenida<sup>135</sup>

Ferlinghetti lê Yeats, Ana Cristina lê Ferlinghetti. No poema de Ferlinghetti, a leitura de um livro encontrado de William Butler Yeats parece conduzir o sujeito lírico não à terra natal do autor em questão (Yeats é irlandês) mas a um retorno à sua própria terra natal (Ferlinghetti é novaiorquino). Ana Cristina vai no mesmo caminho: ao refutar o pensamento da “*Nova York no verão*” lembrada no poema de Ferlinghetti, volta-se às “*ficções do Humaitá*” de sua Rio de Janeiro natal.<sup>136</sup> De modo similar a “Carta de Paris”, como vimos anteriormente, ela revisita aqui o poema de Ferlinghetti para situá-lo em seu próprio tempo e espaço.

Ferlinghetti também demonstra estar atento à ideia de uma poética essencialmente urbana, como no primeiro de seus dois ‘manifestos populistas’ publicados em *Poetry as insurgent art*, onde convoca “Todos vocês ‘Poetas das Cidades’ / pendurados em museus, incluindo eu mesmo, / Todos vocês poetas de poetas escrevendo poesia sobre poesia”.<sup>137</sup> Já no ensaio “Modern poetry is prose”, publicado também em *Poetry as insurgent art*, Ferlinghetti reflete sobre os encontros da poesia e da prosa em consonância com cenário onde se originam: “O discurso do

<sup>134</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 373.

<sup>135</sup> Tradução minha. Texto original: “*Reading Yeats I do not think / of Ireland / but of midsummer New York / and of myself back then / reading that copy I found / on the Thirdavenue E!*” In FERLINGHETTI, Lawrence. **City lights pocket poets anthology**. San Francisco: City Light Books, 2015, p. 5,

<sup>136</sup> Humaitá é um bairro da zona sul do Rio de Janeiro.

<sup>137</sup> Tradução minha. Texto original: “*All you ‘Poets of the Cities’ / hung in museums, including myself, / All you poet’s poets writing poetry about poetry*” In FERLINGHETTI, Lawrence. **Poetry as insurgent art**. Nova Iorque: New Directions, 2007, p. 71.

homem certamente começou a ser afetado pelo *stacatto* absoluto das máquinas. E a poesia da cidade certamente ecoou isso.”<sup>138</sup>

Em *A Far Rockaway of the Heart*, livro que Ferlinghetti publica em 1998, encontra-se uma coincidência no mínimo curiosa: Ferlinghetti também empreendeu um experimento aos moldes de “Carta de Paris”. O primeiro poema do livro, identificado como “#1”, é também nitidamente inspirado pela leitura de “Le Cygne”. Embora lembre o procedimento adotado em “Carta de Paris”, há diferenças quanto ao método; ainda que os primeiros versos sugiram que Ferlinghetti chega a operar uma tradução de “Le Cygne”, mantendo-os bastante próximos ao sentido do texto original, o poema é antes uma alusão a “Le Cygne” que propriamente uma remontagem do mesmo. “Tudo muda e nada muda. / Séculos chegam ao fim / e tudo continua / como se nada chegasse ao fim. [...] E a febre da vida urbana selvagem / ainda domina as ruas.” Ferlinghetti convida o leitor a visitar antigas sombras, mas também situa novos terrenos: “ainda ouço cantarem / ainda as vozes dos poetas / misturados ao choro das prostitutas / na velha Manhattan / ou na Paris de Baudelaire / cantos de pássaros ecoam / nas velas da história / agora renomeada”.<sup>139</sup>

Apesar dos encontros de Ana Cristina com Ferlinghetti serem bastante sugestivos, não se pode comparar a influência exercida por ele na obra de Ana Cristina com a de outro vizinho cuja importância é muito mais expressiva: Walt Whitman, o vizinho “amante”. No artigo “O rosto, o corpo, a voz” publicado em 1983 no *Jornal do Brasil*: “Walt Whitman tem o poder de transtornar de paixão poetas e leitores. É como se ler Whitman significasse tornar-se amante de Whitman.”<sup>140</sup> Ela se refere a ele como “grande figura mítica”, autor de um “Livro dos Livros”, “um dos mais apaixonantes livros de poesia já escritos”. “Ler *Leaves of grass* é beijar e ser beijado pelo próprio Whitman”, escreve ela.<sup>141</sup> Como observa Andréa Catrópa, essas afirmações sobre Whitman denotam um ponto de contato “entre a sua concepção

<sup>138</sup> Tradução minha. Texto original: “the speech of man certainly began to be affected by the absolute staccato of machines. And city poetry certainly echoed it.” In FERLINGHETTI, Lawrence. **Poetry as insurgent art**. Nova Iorque: New Directions, 2007, p. 87.

<sup>139</sup> Tradução minha. Texto original: “Everything changes and nothing changes / Centuries end / and all goes on / as if nothing ever ends [...] // And the fever of savage city life / still grips the streets // But I still hear singing / still the voices of poets / mixed with the cry of prostitutes / in old Manhattan / or Baudelaire’s Paris / birdcalls echoing / down the alleys of history / now renamed.” In FERLINGHETTI, Lawrence. **A far rockaway of the heart**. Nova Iorque: New Directions, 1997, p. 1.

<sup>140</sup> CESAR, Ana Cristina. *O rosto, o corpo, a voz*. CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**: Literatura não é documento / Escritos no Rio / Escritos da Inglaterra / Alguma poesia traduzida. São Paulo: Ática, 1999, p. 251.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 251-253.

literária e aquela almejada por grande parte dos ‘marginais’, como se uma poética ideal permitisse prescindir da mediação incontornável da página impressa e promover um encontro direto [...] entre poeta e leitor.”<sup>142</sup> É com intimidade de admiradora que Ana Cristina escreve a respeito de uma tradução de *Folhas de relva* publicada pela editora Brasiliense com tradução de Geir Campos em 1983, onde tece observações minuciosas a respeito dos cortes em relação aos versos originais da obra, algo que para ela se demonstra quase inadmissível uma vez que acaba por trair “sem necessidade, a intenção literária do poeta”.<sup>143</sup> Sobre a referida tradução na edição da Brasiliense ela escreve que “o ritmo tornou-se entrecortado, modesto, desapareceu a fluência exclamativa, emocionada, retórica”, ao passo em que desaparecem os “versos saltos, versos pulos, versos espasmos que arrastam o carro dos nervos, aos trambolhões, exaltados, mal nos deixando respirar, estourando de vida”.<sup>144</sup>

O nome de Whitman aparece ainda no índice onomástico de *A teus pés*. Rememorando a fala de Ana Cristina no depoimento de 83: “Vou dar uma chave. O índice onomástico é cheio de chaves. Eu posso abrir, esse segredo eu posso abrir. Cento e onze, ó, página 111 do livro. [...] Tem um WW aí, na página 111. Esse WW da página é Walt Whitman.”<sup>145</sup> Embora sua presença nos escritos não seja explícita como a de outros autores, Whitman parece representar uma maior contribuição aos procedimentos literários de Ana C.<sup>146</sup> “A leitura da obra de Whitman parece informar toda a estrutura da obra de Ana Cristina Cesar, como um alicerce. E essa relação, ao menos a priori, se constrói num viés apaixonado”<sup>147</sup>, escreve Erica Martinelli Munhoz, na mesma pesquisa em que reúne uma série de comentários por parte da fortuna crítica de Whitman que poderiam servir para também descrever a poética de Ana Cristina Cesar. E é interessante que o nome de Whitman venha à tona no depoimento de 1983 justamente quando Ana Cristina discute o sentido do título de seu livro, *A teus*

<sup>142</sup> CATRÓPA, Andréa. *Quem fala nos textos críticos de Ana Cristina Cesar?* BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org.) **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar** / organização Álvaro Faleiros, Roberto Zular, Viviana Bosi. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 129.

<sup>143</sup> CESAR, Ana Cristina. *O rosto, o corpo, a voz*. CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**: Literatura não é documento / Escritos no Rio / Escritos da Inglaterra / Alguma poesia traduzida. São Paulo: Ática, 1999, p. 251-253.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 251-253.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 264-265.

<sup>146</sup> Um interessante mapeamento das presenças de Walt Whitman em Ana Cristina, em especial em *Luvas de pelica*, pode ser consultado na pesquisa *As luvas, as lâminas, os estiletos de sua arte: intertextualidade e leitura feminina em Ana Cristina Cesar*, de Erica Martinelli Munhoz.

<sup>147</sup> MUNHOZ, Erica Martinelli. **As luvas, as lâminas, o estilete de sua arte: intertextualidade e leitura feminina em Ana Cristina Cesar** [recurso eletrônico]. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2017, p. 134.

pés, sugerindo que suas ideias acerca de uma poesia que é fragmentária em essência possam ser moldadas a partir de leituras apaixonadas de Whitman. Em seu ensaio sobre a poética de Whitman, Gilles Deleuze coloca que a Whitman o escritor tinha o dever de escrever em fragmentos,<sup>148</sup> dever de apreender o mundo como um conjunto de partes heterogêneas, à imagem de uma “colcha de retalhos infinita, ou muro ilimitado feito apenas de pedras (um muro cimentado ou peças de um quebra-cabeça [...]).”<sup>149</sup>

As representações da cidade em *Folhas de relva* são nada menos que multiformes. Mais frequentemente do que faz a respeito de revelar os lados mais escuros (temas como a exaustão, a repetição, a possibilidade de crimes), Whitman enxerga a cidade em todo o seu esplendor, celebrando-a como mosaico colorido de inúmeras possibilidades. Contudo, o otimismo de Whitman acerca do mundo moderno não o impediu de apreender os aspectos labirínticos da cidade antes mesmo até que da ocasião da primeira publicação de *Folhas de relva* em 1855. Em *Franklin Evans or the inebriate: a tale of the times*, a primeira novela que publica em 1842, o protagonista descreve suas percepções ao chegar à fronteira da cidade para onde parte em busca de uma vida mais promissora: “Aqui estava eu à entrada do poderoso labirinto, e quase sem qualquer consciência das tentações, dúvidas e perigos que me aguardavam lá. Milhares haviam ido antes de mim e milhares ainda estavam por vir.”<sup>150</sup>

Ao longo de *Folhas de relva* o leitor de Whitman se depara com inúmeros poemas que documentam visões de paisagens urbanas e que constroem vinhetas de cenas da vida citadina, sendo “Canção de mim mesmo” um dos mais expressivos, com suas exuberantes listas nas quais se enfileiram toda sorte de figuras: açougueiros, ferreiros, maquinistas, operários, prostitutas, engenheiros, viajantes, criminosos, suicidas, construtores, pilotos de navios, bêbados, maquinistas, policiais. Cenários como casas, quartos, palanques, docas, muros, praças, hospitais. Os poemas são também experiências sonoras, onde a sinfonia da cidade se faz com ruídos de passos nas calçadas, tagarelices, rodas de carros, papos de pedestres,

<sup>148</sup> DELEUZE, Gilles. *Whitman*. DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pebart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 67.

<sup>149</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>150</sup> Tradução minha. Texto original: “here I stood at the entrance of the mighty labyrinth, and with hardly any consciousness of the temptations, doubts and dangers that awaited me there. Thousands had gone on before me and thousands were coming still.” In WHITMAN, Walt. *Franklin Evans, or the inebriate: a tale of the times* [recurso eletrônico]. Nova Iorque: Random House, 1829, p. 46.

ônibus, piadas. São dele os versos, na tradução de Gentil Saraiva Junior: “De todo tom e casta sou, de todo renque e religião / Fazendeiro, mecânico, artista, cavalheiro, marinho, quacre, / Prisioneiro, gigolô, brigão, advogado, médico, padre.” “E estes tendem interiormente para mim, e eu tendo exteriormente para eles. / E tal como é para ser desses mais ou menos sou, / E desses todos teço a canção de mim.”<sup>151</sup>

Em outros momentos da obra, é o olhar do melancólico que ausculta a cidade: “Me apressando com a multidão moderna tão ávido e volúvel quanto qualquer um, / Furioso como quem odeio, disposto em minha demência a esfaqueá-lo, / Solitário à meia-noite em meu quintal, meus pensamentos perdidos de mim há longo tempo”.<sup>152</sup> Em “Cidade de orgias”: “Nem teus préstitos, nem tuas cenas mutantes, teus espetáculos, me recompensam, / Nem tuas intermináveis fileiras de casas, nem os navios no cais, / Nem as procissões nas ruas, nem as brilhantes vitrines com mercadorias.”<sup>153</sup> Mas mesmo em textos como esse o sujeito lírico de Whitman tende a adotar a atitude de observador, afastando-se da multidão para contemplá-la e frequentemente se valendo de narrativas panorâmicas (“Vigilante, os avisto do topo”). Nessa postura de interagir com o cenário urbano sem se deixar engolir por ele, Ana Cristina se aproxima tanto de Whitman quanto de Baudelaire, a quem “tomar um banho de multidão” (como nos versos de “As multidões”) não se limita somente a experimentar a cidade com o olhar, mas entregar-se a ela.

E chegamos agora à porta de outro vizinho bastante próximo: T.S. Eliot. Embora seja documentado o fato de que Eliot negava a influência de Whitman em sua poesia, são notáveis as similaridades na forma com que ambos descrevem a vida urbana e se posicionam perante o mundo e as massas. Se a visão de Eliot acerca do mundo moderno soa menos romântica que a de Whitman é talvez porque tenha vivido em um tempo em que os fenômenos descritos por Whitman de forma tão otimista se tornaram a rotina diária nos tempos de Eliot. Dentre as inúmeras aproximações entre T. S. Eliot e Ana Cristina destaco algumas já bem conhecidas da crítica: I) o poeta inglês é citado expressamente por Ana Cristina para pensar aproximações entre poesia moderna e cenário urbano em seu depoimento no curso “Literatura de mulheres no Brasil”;<sup>154</sup> II) são inúmeras as menções a Eliot em textos e cartas; III)

<sup>151</sup> WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. Trad. Gentil Saraiva Junior. [S.l.]: [ca. 2009], p. 80.

<sup>152</sup> Ibidem, p. 104.

<sup>153</sup> Ibidem, p. 186.

<sup>154</sup> Eis o referido trecho: “Então, se você pega Eliot, não sei se você teve a oportunidade de dar uma sacada no Eliot. Tem uma tradução recente, do Ivan Junqueira. Você pega os poemas do Eliot, ele faz

sabe-se através de Flora Süssekind que Ana Cristina realizou traduções de Eliot; IV) as relações de intertextualidade entre os gatos de Eliot (o livro *Old Possum's Book of Practical Cats*) com os poemas “gatográficos” de Ana Cristina Cesar, como elucidadas por Maria Lucia de Barros Camargo; V) a relação entre a escolha do título *Cenas de Abril* com versos do poema “*The waste land*”, poema *magnum opus* de Eliot dedicado a Ezra Pound, conforme o sugerido por Ítalo Moriconi.<sup>155</sup> Soma-se a isso um quase consenso da crítica em afirmar que Ana Cristina incorpora em sua poesia alguns dos recursos pelos quais a escrita eliotiana é frequentemente lembrada: a apropriação intertextual, o uso frequente de referências e alusões, a utilização de fragmentos de conversação, a oscilação constante entre o lirismo e a ironia. Nas palavras de Ítalo Moriconi:

[...] o modelo maior das estratégias pós-modernistas da apropriação em Ana não vem de nenhum poeta brasileiro e sim de T. S. Eliot, cujo poema “*The Waste Land*” (“*A Terra Desolada*”, na tradução de Ivan Junqueira) é um clássico fundador da poesia contemporânea ocidental. Poema que é uma autêntica colcha de retalhos de citações de outros poemas e de textos religiosos e científicos; funcionando como colagem de falas. Verdadeiro *bric à brac* linguístico para simbolizar a radical desintegração dos grandes ideais da tradição no mundo moderno e a fragmentação do sujeito poético (que representa o indivíduo de carne e osso) diante disso. Não há dúvida, Eliot é quem dá certidão e legitima a liberdade contemporânea da apropriação intertextual, assim como Ezra Pound e o nosso vasto Fernando Pessoa, cada qual enfatizando aspectos diferenciados da questão, certificam a legitimam a dissolução do eu romântico na mascarada errante do sujeito poético instaurada pelo modernismo, configurando uma alternativa à “desaparição elocutória do eu” proposta e realizada por Mallarmé.<sup>156</sup>

Diferentemente do de Whitman, o nome de Eliot não consta no índice onomástico de *A teus pés*; contudo, é de Eliot que Ana Cristina certamente capta impressões acerca de uma “literatura como totalidade movente: a soma, com contornos sempre redefinidos, de tudo aquilo que foi escrito e que o acréscimo de

---

*exatamente isso: coloca uma cena duma cartomante jogando cartas e, de repente, ele corta, ele está em Londres, atravessando uma rua; de repente, ele corta, está no fundo do mar, falando com as sereias, sabe?”* In CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 261.

<sup>155</sup> Os versos de Eliot: “*Abril é o mais cruel dos meses, germina / Lisases da terra morta, mistura / Memória e desejo, aviva / Agônicas raízes com a chuva da primavera*” In ELIOT, T. S. **Poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 1981, p. 89.

<sup>156</sup> MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**. Perfis do Rio; n. 14. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, p. 98-99.

uma palavra nova, uma nova linha vem incessantemente modificar.”<sup>157</sup> Ao mencioná-lo em um trecho de uma carta sem data (mas escrita provavelmente após outubro de 79), Ana se refere a ele como “crítico sagaz”:

Estudei os poetas metafísicos, com impaciência digna de *scholar*, folheando a jato os livros da biblioteca atômica. Parei no T.S. Eliot, crítico sagaz. Lá de cima se vê o parque, o lago com patos, a cidade ao longe coberta por uma nuvem de chuva que se desfaz.<sup>158</sup>

Eliot era também um poeta de poetas, e crítico de poetas. Para ele essa rede é o que torna possível situar o completo sentido de um determinado poeta em seu espaço-tempo, ao passo em que a real significância e apreciação desses poetas advêm de sua relação com poetas e artistas anteriores a ele, e isso Eliot adotou como verdadeiro princípio estético para falar sobre e escrever poesia (sem no entanto deixar de atentar para as grandes dificuldades e responsabilidades).<sup>159</sup> A noção de que a literatura ocidental constitui não um mosaico heterodoxo de vozes individuais, “mas um tecido comum, um todo que, a partir de Homero, se estende como um *continuum* que confere à literatura a condição de um fenômeno de cultura”, no qual “o autor resume e absorve toda a herança poética legada por aqueles que o precederam.”<sup>160</sup> Alguns de seus versos traduzem bem essa ideia: “O tempo presente e o tempo passado / Estão ambos talvez presentes no tempo futuro / E o tempo futuro contido no tempo passado. / Se todo tempo é eternamente presente / Todo tempo é irredimível.”<sup>161</sup>

No ensaio “Eliot e a poética do fragmento”, Ivan Junqueira situa o poeta inglês como expoente de uma poética fragmentária, de múltiplas fontes e raízes,<sup>162</sup> onde o

<sup>157</sup> RIAUDEL, Michel. *O autor invisível: tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar*. BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org.) **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar** / organização Álvaro Faleiros, Roberto Zular, Viviana Bosi. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 157.

<sup>158</sup> CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 266.

<sup>159</sup> Tradução minha. Texto original: “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poet and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. [...] And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities.” In ELIOT, T. S. **Tradition and the individual talent**. *Perspecta*, Vol. 19. 1982, p. 37-38.

<sup>160</sup> JUNQUEIRA, Ivan. **O fio de Dédalo: ensaios** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Record, 2012, pp. 12, 45.

<sup>161</sup> ELIOT, T. S. **Poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 1981, p. 199.

<sup>162</sup> “Do ponto de vista estrutural, toda a poesia de Eliot, salvo alguns poucos poemas da primeira fase, caracteriza-se pela experiência da fragmentação, da multiplicidade descontínua de matrizes composicionais, do desenvolvimento assimétrico de partes isoladas, aos quais, ou se reúnem numa

intertexto aparece como “um dos expedientes de que lançava mão o autor para corporificar ou atualizar a presença da tradição histórica e cultural”.<sup>163</sup> E comentário semelhante poderia ser tecido a respeito das “ladroagens” de Ana C., cujas apropriações revitalizam o material tomado de empréstimo de seus vizinhos, representando bem as duas vertentes da poética do fragmento definidas por Ivan Junqueira no mesmo ensaio: “uma, a da própria poesia anterior do autor; outra, a que lhe oferecem a poesia e todas as outras formas de cultura cristalizadas no passado.”

Michel Riaudel defende que a inserção de fragmentos de conversação e correspondências nos poemas de Ana é lição aprendida a partir de Eliot.<sup>164</sup> Dentre outras possíveis lições, a inclusão de citações e remissivas textuais (ou paratextuais) enxertadas no próprio corpo do poema, as frequentes interações entre prosa e verso e uma recorrente afeição às experimentações metalinguísticas. Todos esses elementos se condensam no poema “*The waste land*”, e que talvez seja aquele que melhor summarize a complexidade da cidade enxergada pelo poeta.<sup>165</sup> A partir de diferentes textos urbanos, se entrelaçam ao longo do poema trechos de canções populares, diálogos de bar, conversas domésticas de classes sociais distintas, vozes da rua, entre as paisagens de edifícios sujos, o rio poluído, árvores cobertas de poeira. Sons de buzinas e motores, táxis trepidantes e barcos à deriva. A busca por uma cidade irreal: “Que cidade se levanta acima das montanhas / Fendas e emendas e estalos no ar violáceo / Torres cadentes / Jerusalém Atenas Alexandria / Viena Londres / Irreais”.<sup>166</sup> A cidade fragmentada figura como protagonista: “Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas.”<sup>167</sup>

Charles Baudelaire, Walt Whitman, T. S. Eliot, Lawrence Ferlinghetti, Mário de Andrade e os modernistas brasileiros, e outros ainda – seus processos criativos, seus

---

“espécie de todo”, isto é, no mosaico do organismo poemático maior, ou permanecem como tais, solitárias e mesmo inacabadas.” In ELIOT, T. S. **Poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 1981, p. 20.

<sup>163</sup> Tal procedimento, como destaca Ivan Junqueira, era usual entre poetas-greco latinos, assim como o foi também em Dante, grande mestre de Eliot e verdadeiro precursor do intertextualismo contemporâneo. In *Ibidem*, p. 32.

<sup>164</sup> RIAUDEL, Michel. *O autor invisível: tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar*. BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org.) **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar** / organização Álvaro Faleiros, Roberto Zular, Viviana Bosi. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 165.

<sup>165</sup> *Terra desolada* de Eliot é dividido em cinco partes: “O enterro dos mortos”, “Uma partida de xadrez”, “O sermão do fogo”, “Morte por água” e “O que disse o trovão”. Na linha final da primeira parte há a transcrição de versos de Baudelaire: “*Tu! Hypocrite lecteur! – mon semblable –, mon frère!*” (Ana Cristina faz parecido no poema “Fogo do final” ao aludir ao mesmo “leitor hipócrita”).

<sup>166</sup> ELIOT, T. S. **Poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 1981, p. 103.

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 105.

temas preferidos, seus *modus operandi* – todos igualmente seminais para a arquitetura da cidade-texto de Ana Cristina Cesar. Ao contemplar a cidade na poesia de outros, Ana Cristina situa o terreno para edificar a sua própria, com olhar de escritora que é também olhar de leitora apaixonada por obras que retratam respostas da consciência humana frente a um mundo no qual o sujeito se vê confrontado com novos modelos de experiência. Autores que, assim como ela, não se dedicaram a retratar a cidade sob contornos unidimensionais, encerrando-a na condição de mera ilustração ou gravura, mas observaram-na em sua forma de signo puro. Em correspondência com a de seus vizinhos, a poesia de Ana Cristina Cesar demonstra que as representações literárias da urbe se acumulam no tempo, revivificando antigas imagens e abrindo terreno também às representações contemporâneas, engendrando uma poesia que, como nas palavras da própria, invariavelmente se *lanceta* tal qual as paisagens urbanas e os indivíduos que ali habitam.

## 5 CIDADE MORTA, CIDADE VIVA

Em que momento Ana Cristina Cesar desperta para essa consciência de que é possível dar uma forma à modernidade através da escrita e quais os primeiros registros da cidade como signo em sua obra poética? Em busca de respostas me desloquei, em dezembro de 2019, ao Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, cujo acervo contém boa parte da produção intelectual dos primeiros anos de Ana Cristina Cesar. Sabendo que a paixão de Ana Cristina Cesar pela palavra se deu muito precocemente,<sup>168</sup> meu principal objetivo era o de localizar dentre os manuscritos da infância aqueles que primeiro aludissem ao universo imagético da urbe. As pistas sinalizavam em especial aos cadernos escritos à mão e as primeiras composições escolares, materiais que não chegaram a ser integralmente publicadas. É o caso do caderno intitulado *Poesias: só leia se estiver com o coração puro*, que contém poemas datados até outubro de 1962, onde se encontram, como pude constatar, os primeiros registros do olhar poético da jovem Ana Cristina já como que tocada pelo signo da urbe. Uma das principais descobertas para os fins desta pesquisa é “*What not: cidade morta*”, datado de 24 de setembro de 1961, ano em que Ana Cristina Cesar completaria 10 anos de idade.

### ***What not: cidade morta***

Uma rua sombria.  
 Um vento cortante.  
 Um silêncio profundo.  
 Tudo quieto!  
 A lua no alto,  
 E a morte aqui embaixo.  
 Tudo quieto!  
 Nem o marulho das ondas,  
 Nem o apito do trem.  
 Tudo quieto!  
 A rua é triste  
 O vento é frio  
 A dor é funda!

Dobra uma sombra na esquina.  
 Um vulto repassa na noite.

<sup>168</sup> “Um dos primeiros poemas publicados de Ana Cristina Cesar é ‘Uma poesia de criança’. A composição, com cinco estrofes, saiu em agosto de 1958 no boletim escolar direcionado aos professores da educação infantil do Colégio Bennett, onde ela estudava. É bem verdade que, aos seis anos de idade, Ana, que cursava o pré-primário, ainda não tinha o domínio da escrita, o que a não impediu de, não apenas uma ou duas vezes, ditar os versos aos pais.” In ALMEIDA, Elizama. **As palavras da menina Ana C.** [recurso digital]. Blog do IMS. 2013. [n. p.].

Tudo quieto!  
 Mais adiante, sombria,  
 Uma alma triste caminha.  
 Vai passiva, vai de leve.  
 Vai quieta e sem olhar.  
 Vai passiva, vai de luva.  
 Vai quieta e sem olhar.

Uma rua sombria.  
 Um vento cortante.  
 Um silêncio profundo!<sup>169</sup>

Tocada pela noite, a cidade no poema se torna covil de ameaças: aos olhos da criança as ruas são zona hostis, desabitadas exceto pelas sombras que rondam as esquinas e pelas silhuetas à espreita do sujeito lírico, que se vê sozinho e se percebe à mercê da escuridão em volta. Ele vaga sem um propósito definido, entre um “*vento cortante*” e em “*um silêncio profundo*”, com “*a lua no alto*” enquanto “*a morte aqui embaixo*”, imagens antitéticas que compõem caminho à passagem de uma melancólica figura que aparece na linha 14 do poema, um flanador da noite que se apresenta como “*uma sombra*” que “*dobra a esquina*”, ou “*uma alma triste*”. O exame das linhas 19 a 22 sugere que as ações do sujeito lírico são automáticas, impessoais e desprovidas de vontade própria: dissociando-se de seus movimentos corporais ele paira pelo cenário como a figura fantasmagórica (ou incorpora-se a ela). O flanador noturno é o ponto de fusão do sujeito lírico com a escuridão em volta, a partir dele o sujeito se integra ao plano noturno ao passo em que também se sente intimidado pela noite. O tom melancólico fica ainda mais acentuado pela repetição dos versos “*Tudo quieto!*”, e a própria estrutura do poema parece produzir certa atmosfera de monotonia e desconexão. Cada imagem no poema, por conta própria e em conjunto com as demais, evoca a ideia de um inevitável isolamento.

A noite suprime a consciência da cidade para descortinar uma outra, é o que ressoa no conjunto de versos de “*What not: cidade morta*”. A noite cai, como nos versos de Elizabeth Bishop, “e de repente você está em um lugar diferente.”<sup>170</sup> Quando a noite recai, as ruas parecem pertencer a outro plano de existência; sob as luzes mortíferas, parques, edifícios, estátuas e monumentos adquirem contornos difusos – território mais que fecundo para a imaginação poética também tocada pelo plano do

<sup>169</sup> BR IMS CLIT ACC Pi (000444), “**Poesias: Só leia se estiver com coração puro**”.

<sup>170</sup> BISHOP, Elizabeth. **Carta para N. Y.** *Revista Letras Raras*, Campina Grande, v. 8, n. 2, 2019, p. 213.

noturno. Embora as luzes artificiais diminuam as diferenças entre dia e noite na cidade, os resíduos do medo primitivo do escuro permanecem àqueles que flanam quando a noite cai. “Sombra ou turbilhão, dá no mesmo: a noite não entrega as suas artérias”<sup>171</sup>, escreve Aragon. Durante o dia as ruas são inundadas pelo movimento das massas, a cidade fervilha, enquanto a noite é reservada aos loucos, aos boêmios, aos tristes, aos maus, aos perdidos, aos solitários, aos dissidentes. É deles, dos exilados nas entranhas da cidade, que se aproxima o sujeito lírico em sua caminhada pela “*cidade morta*”. Mas se a noite que recai sobre a cidade torna-a ameaçadora, obscura e ilegível, a enunciação da cidade no poema faz dela ainda mais visível que antes. *What not: cidade morta* faz com que o leitor se depare com uma escrita mais madura do que poderia se supor para a pouca idade de Ana Cristina Cesar, e ali estão alguns dos traços que se tornariam recorrentes na sua escrita de anos mais tarde, como o fascínio temático pelo múltiplo e pelo insólito. Há alguns possíveis entrelaces com poemas de sua autoria escritos posteriormente, que demonstram que, além de operar diálogos intertextuais com outros poetas, Ana Cristina também se correspondeu intertextualmente consigo mesma. Nove anos após “*What not: cidade morta*”, já com 19 anos de idade, Ana Cristina alude ao sentido do poema no manuscrito de um outro sem título, datado de 6 de novembro de 1970 e publicado postumamente, que alude a uma tentativa de resgate do olhar da menina de anos atrás, “*menina que perdi*”:

A noite e sua nudez,  
a voz da menina em direção aberta,  
alternância de sátira ou silêncio entristecido  
hoje sou testemunha da noite e sua nudez,  
hoje assisto ao testemunho da menina e seu amor calado  
há entre nós a pouca distância de quem sabe para sempre  
e o muito que nos separa  
é o mudo do meu presente  
a menina, olhos de menina,  
a aceitação e a dor esta menina,  
grandes na nudez da noite,  
no passageiro da criação,  
nos sonhos sonhados, suspeitados,  
a voz e o silêncio sobre o que sempre soubemos,  
entre a paixão da menina  
e o desejo da paixão que me anima,  
ainda ausente como estou,  
menina que perdi,

<sup>171</sup> ARAGON, Louis. **O camponês de Paris** [tradução comentada]. Trad. Flávia Cristina de Souza Nascimento. UNICAMP, 1991, p. 165.

além do primeiro das coisas.<sup>172</sup>

Abaixo do manuscrito do poema é possível ler um adendo escrito por Ana: “a partir de um estudo do romantismo interrompido por um telefonema da Eliane. De volta entrevi Gonçalves Dias: “Eu amo a noite taciturna e queda! Amo a doce mudez que ela derrama...” da mudez à nudez, por que não?”. A noite como signo de incomunicabilidade, como nos versos de Eliot: “A Palavra dentro da palavra, incapaz de dizer uma palavra, / Envolta nas gazes da escuridão.”<sup>173</sup> Se a escuridão confere à cidade contornos distintos daqueles à luz do dia, ali o poeta também se vê difuso e estranho ao testemunhar a “nudez da noite”. As imagens noturnas em “*What not: cidade morta*” expressam sentidos de uma busca por identidade, e quando retomadas nos textos posteriores continuam a evocar sentimentos de melancolia e impossibilidade de comunicação. Interessante pensar o procedimento que Ana Cristina opera em “19 de abril” em relação a “*What not: cidade morta*” e aproximado à ideia de palimpsesto. Como produto da raspagem de um texto antigo para que se sobrescrevesse um novo, a prática do palimpsesto remete aos pergaminhos da Idade Média cujos textos eram eliminados para permitir a reutilização, mas que, devido à rusticidade das técnicas antigas, era comum que resquícios dos textos antigos permanecessem visíveis por detrás dos textos mais recentes. Assim faz Ana Cristina: ela “raspa” o texto contido na antiga composição escolar que não chegou a publicar para dar lugar a “19 de abril” – este publicado no livro independente *Cenas de abril*. Mas essa “raspagem” não elimina por completo o texto anterior, já que ainda é possível notar “*What not: cidade morta*” por detrás de “19 de abril”.

### 19 de abril

Era uma noite e uma luva de angústia me afagava o pescoço. Composições escolares rodopiavam, todas as que eu lera e escrevera e ainda uma multidão herdada de mamãe. Era noite e uma luva de angústia... Era inverno e a mulher sozinha... Escureciam as esquinas e o vento uivando... Saí com júbilo escolar nas pernas, frases bem compostas de pornografia pura, meninas de saíote que zumbiam nas escadas íngremes. Galguei a ladeira com caretas, antecipando o frio e os sons eróticos povoando a sala esfumaçada.<sup>174</sup>

<sup>172</sup> CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 320.

<sup>173</sup> ELIOT, T. S. **Poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 1981, p. 77.

<sup>174</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 34.

No texto de “19 de abril”, ainda envolta em fascínios pela noite, Ana Cristina revisita esquinas escuras como as de “*What not: cidade morta*” enquanto relê velhas composições escolares (“*todas as que eu lera e escrevera e ainda uma multidão herdada de mamãe*”). A noite, as esquinas e o vento voltam a compor um conjunto de imagens, enquanto a luva presente em “*What not: cidade morta*”, lá associada à ideia de discrição e passividade, aparece em “19 de abril” sob outros contornos. E os possíveis entrelaces continuam, já que há outra correspondência interessante entre “*What not: cidade morta*” com “*Degraus*”, texto em prosa datado de 1968. Em “*Degraus*”, a escuridão desperta a jovem poeta para a uma constatação do caráter dual da cidade:

#### **Degraus**

Na escuridão tudo parece trêmulo ou fixo demais. Há nos cantos a espreitar sempre um fantasma amarelado pelo tempo; por trás de cada janela fechada adivinha-se uma lua recém-nascida ou uma silhueta de árvore; e por mais que os olhos fracos se neguem a mostrar detalhes, passa pelo ar, é inevitável, uma brisa visível, ou uma ideia não sem cor. [...] <sup>175</sup>

Ana Cristina não era propriamente uma *flâneur* no sentido histórico do termo. Mas, conscientemente ou não, ela toma emprestada a dinâmica da *flânerie* e converte-a em recurso literário em várias ocasiões. Embora os poemas denotem mais uma caminhada imaginária que física pelas paisagens urbanas, as imagens dessas locações evocam a real experiência sensorial de caminhar pela cidade. Ao invés de permanecer estático na contemplação dos objetos, o sujeito lírico em Ana Cristina se coloca em movimento como quem se aventura constantemente a enxergar o texto tal qual a cidade: como a um “*castelo de alusões*”, uma “*floresta de espelhos*”. O próprio ato de flunar pela escrita e pela literatura parece conter algo do caráter aventureiro que ela apreende em versos como “*aventura tímida de registrar a indevida fenda*”<sup>176</sup> – “*Aventura de registrar a fenda*”<sup>177</sup> – “*Aventura / bruta / (em versos)*”.<sup>178</sup>

Desígnios da *flânerie*: “sair quando nada nos força a fazê-lo e seguir a nossa inspiração como se o simples fato de dobrar à direita ou à esquerda já constituísse

<sup>175</sup> BR IMS CLIT ACC Pi (000552), “*Degraus*”.

<sup>176</sup> CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: [...]. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 126.

<sup>177</sup> Ibidem, p. 128.

<sup>178</sup> Ibidem, p. 140.

um ato essencialmente poético.”<sup>179</sup> Já que o espaço físico não pode ser capturado em um único olhar, é melhor que seja apreendido através da circulação constante, que se associa aos mecanismos de recepção dos sonhos, das memórias e das fábulas. É o ritmo do caminhar do poeta que erra pela cidade à procura de rimas. E, para quem reinterpreta, por toda parte, a imagem da cidade, há palavras cifradas por detrás das camadas de concreto. Baudelaire sugere aproximações entre o poeta e o *flâneur*:

Observador, *flâneur*, filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heroicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais frequentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno.<sup>180</sup>

É sabido através de Walter Benjamin que o *flâneur* está em posição ideal para ver e capturar imagens dialéticas, ressignificar fragmentos e rerepresentá-los em uma constelação que revela tanto o passado quanto o presente sob uma nova luz.<sup>181</sup> O *flâneur* é um conhecedor e um colecionador de detalhes, e a cidade é o “autêntico solo sagrado da *flânerie*”.<sup>182</sup> Enquanto seu olhar captura imagens dialéticas, sua própria figura compõe uma imagem dialética por si só: por um lado, o deslocamento constante que possibilita a variação de ângulos e perspectivas, por outro lado, o risco da embriaguez anamnésica que conduz à contemplação estática.

Há trechos de diários e poemas de Ana Cristina Cesar que consistem essencialmente de registros de flanações pela cidade sob uma perspectiva objetiva, ou seja, em que a cidade é vista como mera paisagem, e o sujeito lírico assume ora a postura de desbravador e ora de guia local já devidamente familiarizado com os entornos. É o caso de “Guia semanal de ideias”<sup>183</sup>, trecho de diário transformado em poema, em que o leitor acompanha o sujeito lírico por uma frenética deambulação por inúmeros espaços urbanos: da “*pracinha*” ao “*Parque Lage*”, do “*colégio*” à “*portaria*”,

<sup>179</sup> JALOUX apud BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 210.

<sup>180</sup> BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 11.

<sup>181</sup> Se no *flâneur*, como afirma Susan Buck-Morss, reconhecemos nossa própria errância de ser-no-mundo, o mesmo poderia ser dito de todas as figuras humanas analisadas por Walter Benjamin: na sociedade de mercadorias somos como prostitutas que se vendem a estranhos; como jogadores que transformam o próprio tempo em narcótico; como colecionadores obcecados com suas próprias coleções.

<sup>182</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 465.

<sup>183</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 38.

do “quarto” para o “ônibus”, das “Casas da Banha” ao “café à beira-mar. A curta extensão dos fragmentos de texto somada à ordem cronológica assinalada em cada um pelo respectivo dia da semana (no percurso de tempo entre uma segunda-feira e um domingo) provêm ao leitor a impressão de flunar rapidamente no espaço-tempo do poema.

Leiamos a seguir outros três textos que ilustram as dinâmicas da *flânerie* de forma mais subjetiva, onde o texto se torna o meio pelo qual a experiência urbana do poeta e a representação literária da cidade são intercambiadas. Trata-se de dois poemas – “Quase” e “Atrás” [poema sem título] – e o texto em prosa “Enigma de uma ilusão de ótica”. Ao analisar poemas da dita fase imatura de Ana Cristina (aos quais se refere como poemas de aprendizagem),<sup>184</sup> Maria Lucia de Barros Camargo constata que é frequente que as imagens poéticas nos textos desse período estejam acompanhadas ou complementadas por seus opostos, o que acaba por gerar oposições: alto e baixo, perder-se e achar-se, vida e morte, luz e sombra. O mesmo pode ser observado nos poemas a seguir, bastante representativos dessas oposições, como é o caso de “Quase”, poema escolar datado de 30 de março de 1969 e publicado na primeira edição de *Poética*. O poema integra a seção “Visita à oficina”, seção que surgiu como fruto das pesquisas do poeta e compositor Mariano Marovatto no arquivo de Ana Cristina Cesar no Instituto Moreira Salles.<sup>185</sup> Em “Quase”, Ana Cristina descreve a cidade que vê, com suas figuras e elementos materiais, mas como se a partir deles buscasse interpretar “*nuances de magia*”:

### Quase

uma tarde cremosa.  
coração, bates; como quem está amoroso ou precisando  
escrutinar páginas virgens

há um outono lânguido tiquetaqueando por entre nuvens de  
lentidão; há um casal de andorinhas se buscando entre antenas  
e para-raios. há um homeminóculo de camisa azul, no alto de  
um terraço, violentando janela por janela;  
vozes surrealistas de crianças levantam voo por detrás de um  
varal; um urubu solitário espirala, talvez à cata de carniça entre  
o crepúsculo.

<sup>184</sup> Maria Lucia de Barros Camargo define os poemas de aprendizagem como sendo aqueles produzidos entre 1961 e 1972, totalizando 46 poemas datados em ordem cronológica.

<sup>185</sup> “Os textos inéditos aqui escolhidos são uma pequena amostra do material que ficou na oficina de Ana, por assim dizer, onde os exercícios de escrita para acertar a mão eram feitos continuamente”, escreve em nota o curador de *Poética*. In CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 405.

os sonhos que rabiscam velhos mares não são mais daquela finidade antiga; e ser, nesta meia-hora, é descascar sem muita pressa, é inteprer nuances de magia.

que mistério engravida esta cidade?<sup>186</sup>

“Nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade”, escreve Benjamin em seu ensaio sobre o surrealismo.<sup>187</sup> Pois é para uma face de contornos surrealistas que se volta o sujeito lírico em “Quase”, atento como um investigador cujo foco é como que desvendar um mistério que deve ser resolvido a qualquer custo: “*que mistério engravida esta cidade?*” As figuras da cidade facilmente se dialetizam, ao passo em que sugerem sentidos que podem se corresponder às características do próprio sujeito inserido naquele cenário. Um “*outono lânguido*” denota alheamento e lentidão, e se contrapõe ao ato de “*tiquetaquear*”, que alerta para a irrevogável passagem do tempo. Um “*casal de andorinhas se buscando*” é imagem de movimento constante em oposição à imobilidade das “*antenas e para-raios*” como imagens de fixidez. Um “*homembinóculo*” denota fusão entre homem e objeto, removendo a alma da figura humana ou insuflando vida ao objeto inanimado, e o ato de violentar “*janela por janela*” parece sinalizar o voyeurismo das grandes metrópoles, onde a perda da intimidade e da privacidade é algo de inerente. O alarido “*de vozes surrealistas*” por “*detrás de um varal*” opõe imagens de movimento e imagens de estaticidade. Um “*urubu solitário*” destoa do restante do cenário, evoca o negro de sua coloração típica que pode sugerir uma falta de identificação com os entornos, denotando talvez um pária social, um excluído. Se lembrarmos de “*What not: cidade morta*”, onde a cidade aparece como território desolado, em “Quase” a cidade é espaço passível de imprevistas gestações. A seguir, outro poema que possibilita leituras nesse mesmo viés é um poema sem título extraído da “*pasta rosa*”<sup>188</sup> e publicado em *Poética*:

atrás  
dos prédios adivinho a sombra  
da lua baça presa no concreto

<sup>186</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 409.

<sup>187</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura**. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 26.

<sup>188</sup> Refiro-me aqui à *Antigos e soltos – poemas e prosas da pasta rosa*, livro que reúne textos não publicados de Ana Cristina Cesar catalogados por Manoela Daudt d’Oliveira e reorganizados para a edição por Viviana Bosi. Parte do conteúdo foi publicado posteriormente em *Poética*.

dança e voo imóvel sobre o medo  
e o teto inexistente da cidade

atrás  
do duro sonho de edifícios  
passa um feto de satélite  
descubro o duende difícil intercalado  
e doo em mim ao projetar o tédio sobre a festa  
feita em pedra de luz da noite casta

e onde se quebra o vasto peso do projétil  
o leite em lua deita indiferente  
ausência gasta  
entre o tátil que me perde sem perder-me  
e o verme louco da vontade

me afasto percebendo toda inútil  
a gorda mancha esvaziada  
talvez desconhecendo o medo vivo  
deixe indelével um rastro na calçada<sup>189</sup>

Uma vez mais o sujeito lírico se coloca como decifrador de mistérios absorto em atribuir dimensões inexatas ao plano do subjetivo e do escondido; a cidade tentacular é o seu campo fértil de pesquisa. Os edifícios prostrados em direção ao “*teto inexistente*” são suas pistas iniciais. O que se esconde por detrás dos prédios senão “*a sombra, o duro sonho*”? Se o concreto aprisiona a “*dança*” e o “*voo*”, “*adivinhar a sombra*” é tentativa de atribuir alma aos signos visíveis. Figuras se escondem nas sombras dos edifícios do poema, um “*feto de satélite*” ou um “*duende difícil*”, para exprimir sentidos discordantes entre orgânico e inorgânico, biológico e tecnológico, folclórico e real. Se os signos da cidade produzem e criam sentidos, a escrita do poema possibilita a desorganização dessas significâncias objetivas para o abarcar total das ambiguidades em busca de uma relação mais profunda de sentidos entre poeta e paisagem, entre vida e poema. Situado em um mundo o qual não compreende bem, o sujeito se volta aos segredos escondidos atrás das paisagens em uma tentativa de apreendê-la a partir de seus aspectos menos aparentes.

Durante as pesquisas no acervo do Instituto Moreira Salles me deparei com um texto em prosa não publicado que difere bastante da produção usual de Ana Cristina. Trata-se do intrigante “Enigma de uma ilusão de ótica”<sup>190</sup>, também um texto sobre o olhar, e olhar de poeta que observa as “ruínas dos mistérios de hoje” como diria

<sup>189</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 337.

<sup>190</sup> BR IMS CLIT ACC Pi (000510), “**Enigma de uma ilusão de ótica**”.

Aragon.<sup>191</sup> Acima do texto pende uma citação de uma crônica urbana de Clarice Lispector: “É sob o grande olho acordado do mundo que tenho arrumado o meu sono, enrolando-se em mil panos de múmia o meu grão de insônia, que é o diamante que me coube.”<sup>192</sup> Se enxergar a cidade pela janela é enxerga-la sob moldura, cujas bordas delimitam o desejo e a capacidade de ver, a primeira estrofe sugere ideia contrário, e que paira sob o restante do texto: enxergar com olhos de quem recém despertou para novas percepções. A primeira metade do texto inicia com o ato de abrir uma janela com um gesto lento, como quem “*acabou de despertar de um sono*” ou de “*uma modorra de melancolia*”.

Abro a minha janela com um gesto cansado, mole e sem cor de quem acabou de despertar ou de um sono ou de uma modorra de melancolia. Sinto um cheiro de dissolver-se na atmosfera sem soluços e sou literalmente encarada por figuras grandes, secas e nuas. O mundo me olha sem nenhuma compaixão, sem nenhum sentimento mesmo. Eu sou olhada. Não há relances nem vislumbres no encarar ensolarado. Da janela aberta, entrevejo a ausência de crepúsculos. Do fundo do meu fundo, sobe-me aos olhos um demônio silencioso, curto e sem boca que se espalha em cada molécula das enormes massas que me olham. Sobe-me à boca um gosto seco de eternidade, entre meus dentes aumenta a poeira do prolongar-se das construções humanas. A saliva some, se derrete antes de atingir a língua de madeira.

Há uma realidade flagrante em todas as coisas. Mesmo os maiores concretos parecem diluir-se neste meio-dia sem luar, num vai-e-vem impossível aos meus olhos racionais. O sol, símbolo de vaidades humanas, aquece e se esconde, clareia e desaparece; ao contato com os edifícios brancos de silhueta marcada contra um azul que pisca e se move, faz com que os brancos andem para trás e para frente, num movimento imperceptível quase. Quebra-se a ordem estipulada e desmoronam-se convenções sem esperarem que alguém as acuda. As construções humanas desafiam os seus criadores e emitem ondas.<sup>193</sup>

“*Eu sou olhada*”, constata o sujeito lírico cuja intimidade está em estado de risco. Os olhos do mundo encaram de volta: é como se exterior irrompesse interior

<sup>191</sup> ARAGON, Louis. **O camponês de Paris** [tradução comentada]. Trad. Flávia Cristina de Souza Nascimento. UNICAMP, 1991, p. 34.

<sup>192</sup> Ana Cristina retirou o trecho utilizado como epígrafe para “Enigma de uma ilusão de ótica” de uma crônica de Clarice Lispector intitulada “Lembrança de um verão difícil”, publicada na coletânea *Para não esquecer*. Eis as primeiras linhas da crônica: “A insônia levitava a cidade mal iluminada. Não havia porta fechada e toda janela tinha sua quente luz. Em torno dos lampiões as larvas voavam. À margem do rio as mesas, as poucas conversas cansadas, crianças adormecidas no colo. A desperta leveza da noite não nos deixar ir dormir; como andarilhos, devagar andávamos.”

<sup>193</sup> BR IMS CLIT ACC Pi (000510), “**Enigma de uma ilusão de ótica**”.

adentro violando sua intimidade. Encarar o mundo nos olhos é ter que se defrontar com a “*realidade flagrante em todas as coisas*”, o que escancara sentidos e significações não notadas de antemão. Lampejos de verdade se descortinam ao sujeito no poema a partir de uma perspectiva provinda do espaço interior, do “*fundo do meu fundo*”, enquanto “*mesmo os maiores concretos parecem diluir-se*” nessa cidade tentacular onde as construções humanas têm olhos de criatura viva e desafiam os seus próprios criadores. Aproximada da imagem do sol na segunda estrofe do poema, a impossibilidade de apreensão do “*vai-e-vem*” deixa transparecer as limitações dos “*olhos racionais*”, à luz do “*símbolo de vaidades humanas*”. É como se o olhar racional se perguntasse: onde está a noção de progresso tão perseguida pela modernidade? E aqui Ana Cristina ensina o leitor a enxergar melhor a cidade: através do olhar alegórico. Se as primeiras estrofes constroem a ideia de uma derrocada do olhar racional do sujeito é porque à frente dele está o tumultuoso plano da urbe moderna, onde somente o viés alegórico é capaz de apreender e abarcar as pluralidades, as disparidades, o sortimento, a multidão, e enxergar na cidade sua essência fundamentalmente contraditória, múltipla, insólita, estranha. A seguir, o tom se torna inquisitivo e quase solene enquanto o sujeito lírico passa a interrogar a cidade que vê:

Jazerão para sempre assim estas pilastras, estes paralelepípedos  
oculos que ousam mover-se enquanto o sol os acarinha e recusa,  
buscando quem sabe despertá-los de uma externa modorra eterna,  
numa procura de mar sobre areia, de homem sobre mulher?

Até quando, até quando se deixarão ficar aí, mais que nunca  
encontrados numa harmonia-desordem, até quando deixarão de  
palmilhar camadas telúricas, até quando temerão o penetrar em  
terrenos cheios de ruínas e repletas de ossadas?<sup>194</sup>

Apreensão de uma fisiognomia da cidade que resulta em um processo de quase mimese do sujeito com o cenário, tornando-o parecido com a cidade que escreve. Os elementos materiais da cidade (*edifícios, andaimes, toalhas, habitantes*) estão presentes ao longo de todo o texto, mas onde está a cidade e onde está o sujeito, onde um termina para que comece o outro? Uma “*procura de mar sobre areia*” e “*de homem sobre mulher*” é uma procura que sugere um enlaçar, mas sem a possibilidade real de vir a se fundir, enquanto a “*harmonia-desordem*” parece ser a

<sup>194</sup> BR IMS CLIT ACC Pi (000510), “**Enigma de uma ilusão de ótica**”.

única norma vigente por ali. A consciência dos aspectos subterrâneos da cidade redimensiona a própria noção de superfície, escombros por debaixo de escombros que revelam “*terrenos cheios de ruínas e repletas de ossadas*”.

Nada os abala, e se tremem ou se andam é apenas para, em desafio, continuarem confirmando a grandeza e a eternização de seus andaimes e vigas e monstros internos. Inabalando-se sempre, em silêncio jazem. Seculares ou não, as construções abruptas, esterco e prisão de uma vez, engolem as coisas e as gentes que as procuram. Contra o céu azul, olham ou nunca olham, choram ou nunca choram, e ousam mover-se com o passo-peso dos mastodontes. Nos seus flancos, de janelas, agitam-se toalhas e cabelos de possíveis seres. Os habitantes do meio-dia clamam pela sua presença, e de dentro de um tubo negro sai uma fumaça coleante que atinge as altitudes e se desfaz.  
E eu me calo.<sup>195</sup>

A cidade permite o olhar, mas recusa o contato, e talvez manifeste sua natureza hostil se confrontada, com suas “*construções abruptas*” que “*engolem as coisas e as gentes que as procuram*”, cidade-monstro com “*passo-peso dos mastodontes*”. Precedendo ao calar-se do sujeito lírico na última linha, sobe aos céus uma “*fumaça coleante*” expelida por um “*tubo negro*”, engendrando a ideia de um maquinário orgânico, um golem de concreto e cal a expelir fumaça pelas narinas colossais, artefato de culto dos “*habitantes do meio dia*”. Se o Prometeu Moderno de Mary Shelley roga ao seu criador para que esclareça os motivos de sua existência, a cidade-monstro de Ana Cristina urra um urro silencioso. O silenciar do sujeito ao fim do poema é indicativo de uma ausência de respostas, mas sobretudo de um silenciar resignado; deriva da constatação de que a cidade é ruína, escombros “*que em silêncio jazem*”, e de que nada adianta interrogá-la, mesmo que em “*seus flancos, de janelas*” agitem-se “*toalhas e cabelos de possíveis seres.*” Um possível discurso de todo o poema poderia ser sintetizado na fala de Lafetá: “Sentimos diante das ‘cidades tentaculares’ uma mistura de fascinação e repulsa; fascinação pelo movimento poderoso que elas contêm, repulsa pela parte monstruosa e envolvente desse mesmo movimento.”<sup>196</sup>

A partir desses primeiros textos de Ana Cristina é possível afirmar que o plano da urbe constitui material criativo seminal para a poeta desde seus primeiros anos de escrita. Desde muito cedo a produção de Ana Cristina exprime impressões de uma

<sup>195</sup> BR IMS CLIT ACC Pi (000510), “*Enigma de uma ilusão de ótica*”.

<sup>196</sup> LAFETÁ, João Luiz. *A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada*. In: *Leitura de poesia* [S.l.: s.n.], 1996, p. 359.

cidade dialetizada, cujos contornos e aspectos são essencialmente duais, abarcando ideias por vezes absolutamente discordantes: união e segregação, expansão e restrição, orientação e desorientação. Uma vez convertida em texto a cidade permite a leitura e a interpretação de tensões não só da própria poeta, mas de toda uma modernidade. Tomo aqui emprestadas as palavras de Walter Benjamin a respeito de Baudelaire para estendê-las também à poesia de Ana Cristina: “Não é uma poesia que canta a cidade natal”, ao contrário, “é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho.”<sup>197</sup> Ler a cidade dialetizada e transfigurá-la em poesia é procurar por rastros de si próprio a todo instante no cenário em volta – rastros do indivíduo e do poeta, do escritor e do texto, do sujeito físico e do sujeito lírico, do emissor e do destinatário do poema.

Assim, partimos de uma *cidade morta*, estéril e desabitada, de ruas sempre desertas, de vultos esquivos e sombras à espreita, e chegamos a uma cidade quase orgânica e pulsante, detentora de muitas bocas e ouvidos, terreno fértil e passível de gestações. A linguagem quase hieroglífica da cidade, outrora inteligível, vai aos poucos revelando seus meios secretos de acesso. E entre poemas-edifício, poemas-praça-central, poemas-fila-de-espera e poemas-multidão, a labiríntica cidade-texto ferve em seu lado de sombra tanto quanto em seu lado de luz. Sem se anularem nem se sobreporem, antes entrecruzando-se para espreitar os indivíduos por múltiplas esquinas ao mesmo tempo, cidade morta e cidade viva coexistem.

---

<sup>197</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 47.

## 6 ESTRUTURAS E FISIOGNOMIAS

No conjunto da obra de Ana Cristina Cesar a cidade aparece tão incorporada à experiência da poeta que raramente se materializa de forma expressa nos poemas. Mas, por vezes, os contornos da cidade se fundem ao próprio corpo do texto, como se o poema fosse uma tentativa de emular as formas e os movimentos das estruturas da cidade. Um exemplo interessante desse procedimento se dá com “Desfile na Broadway”, de Walt Whitman, onde os versos especialmente longos “pulsam como o longo e livre rufar de tambores numa parada, misturando-se ao bater dos pés na rua e às vozes da multidão numa grande cidade.”<sup>198</sup> O mesmo pode ser observado a respeito de certos poemas de automóveis cujo ritmo parece emular o movimento de arranque de carros ou o lento singlar de embarcações, como veremos mais adiante. Um poema bastante representativo desse procedimento em Ana Cristina Cesar é “Toalha branca”, escrito em meados de 1968, e parte integrante de uma das antologias não publicadas de poemas da infância (posteriormente publicado em *Inéditos e dispersos*). Diferentemente de “*What not: cidade morta*”, em que a cidade é tematizada de forma expressa, em “Toalha Branca” a cidade se incorpora ao próprio esqueleto estrutural do texto.

### Toalha branca

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 soluço seco,  
     Embora uma lágrima – ou milhares – não se agitem,  
     Embora rodamosinhos eflúvios chamusquem almas –  
 Uma toalha branca esvoaça  
 Decompondo-se a cada voo, a cada passo.<sup>199</sup>

<sup>198</sup> WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. Trad. Gentil Saraiva Junior. [S.l.]: [ca. 2009], p. 186.

<sup>199</sup> BR IMS CLIT ACC Pi (055738), “**Antologia de poemas da infância / Toalha branca**”.

A forma do poema remete à cidade como se vista ao longe: os versos iniciados com a conjunção “*embora*” se “empilham” uns aos outros, à semelhança de andaimes ou andares, o que acaba por engendrar visualmente um poema-edifício. Procedimento de construção que faria lembrar de certos experimentos concretistas como os de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. O movimento concretista trabalhou desde sempre com a ideia de uma estreita relação entre poesia, arquitetura e urbanismo, cultivando o imaginário do poeta como um construtor que busca recuperar a arquitetura funcional do verso.<sup>200</sup> A ideia de um poeta-construtor reflete a identificação da prática poética dos concretistas com os processos urbanísticos que tinham lugar no Brasil do fim dos anos 50.<sup>201</sup> “Toalha branca” foi escrito somente quatro anos após a primeira publicação de “Cidade-City-Cité”<sup>202</sup> poema de Augusto de Campos que ilustra muito bem a ideia de um poema cuja estrutura provê a impressão de edifício. Mas se certos elementos da poesia de Ana Cristina Cesar parecem seguir rastros deixados pelos concretistas, tais aproximações não se estendem para além daí, já que o exame do conjunto da obra de Ana Cristina revela pretensões bastante distintas daquelas perseguidas pelos poetas concretos. Sua escrita, numa via contrária daquela seguida pelos concretos, não descarta a ideia da linguagem como instrumento e nem optou pela atitude poética de renunciar às palavras como signos para tomá-las unicamente como coisas, tampouco caminhou para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática. Se a poesia concreta se propõe a desconstruir o símbolo, o mito e o mistério, de modo a “acabar com as alusões”,<sup>203</sup> a produção posterior de Ana Cristina revela que seu caminhar literário acabou por conduzi-la a um sentido quase que inverso. Isso não a impediu, contudo, de elaborar poemas como “Toalha branca”, que em muito se assemelha a uma tentativa de emprestar formas da metrópole ao texto para construí-

---

<sup>200</sup> “Em lugar da poesia estado místico, da poesia ato mágico, das várias vivências para-poéticas, a poesia concreta supõe o poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra (o poema objeto útil, de consumação), como um operário um muro, um arquiteto seu edifício.” In CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 103-104.

<sup>201</sup> Um dos principais manifestos do movimento concretista é “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, escrito por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos em 1958.

<sup>202</sup> O poema “Cidade-City-Cité” de Augusto de Campos representou um verdadeiro marco para poesia concreta. Sua primeira publicação se deu no número 4 da revista *Invenção*, em dezembro de 1964.

<sup>203</sup> PIGNATARI, Décio. *Nova poesia: concreta*. In CAMPOS, op. cit., p. 42.

lo como se esse fosse uma cidade, “onde as qualidades de um e de outro se tornam intercambiáveis.”<sup>204</sup>

Nenhuma expressão, nenhuma palavra designa a cidade em “Toalha branca”. Mas em cada linha do poema a ação é determinada por um verbo que denota movimento e velocidade (*acontecer – diluir – passar – beijar – agitar – abrir/fechar – perpassar – retornar – girar – encher – transformar-se – agitar – chamoscar*), o que garante a impressão de contínua movimentação interna em cada um dos “andares”, gerando a impressão de movimentos díspares, mas concomitantes. A forma regular do poema contrasta com o frenesi dos acontecimentos descritos no interior do “edifício”. Por fora, na estrutura do poema-edifício, tudo parece geométrico e calculado, enquanto por dentro, tudo remete à mais caótica profusão. O recuo dos parágrafos e a repetição anafórica do termo “*embora*” provêm a impressão de que a toalha do título pende para fora de uma estrutura, como se esvoaçasse no cume da edificação. Ao reaparecer no fim do poema, como se houvesse se desprendido do topo até cair à base do edifício, a imagem da toalha parece sugerir sentidos de uma individualidade comprimida e cerceada em meio à profusão de outros acontecimentos. É também representativa de um olhar que se volta para os detalhes a fim de captar as minúcias e apreender os contornos quase imperceptíveis à primeira vista.

Como bem constatou Silviano Santiago, Ana Cristina não encontra similaridade com poetas românticos tradicionais que se valem “dum arsenal de palavras cada vez mais abstratas para descrever sentimentos”, em sua poesia sentimentos e emoções não são pessoais e intransferíveis, antes “estatelam-se à frente do leitor sob a forma de imagens concretas que se refletem em outras e mais outras imagens”.<sup>205</sup> Esse estatelar de imagens a que se refere Silviano Santiago pode ser observado em “Outra véspera”, poema de 1969 que integra o caderno *Antologia de poemas da infância*:

### Outra véspera

Amanhã grandes acontecimentos  
 Novidades  
 Contorções  
 Aplausos  
 Nascimento

<sup>204</sup> JORGE, Gerardo. **La ciudad en la poesía de Augusto de Campos: del conjuro y la ciudad-falansterio a la ciudad moderna pero babélica**. *Confluente. Revista di Studi Iberoamericani*, [S. l.], v. 3, n. 2, 2011, p. 198.

<sup>205</sup> CESAR, Ana Cristina. **Ana Cristina Cesar** / organização, apresentação e notas Armando Freitas Filho; ensaio Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 104.

Cruzamentos  
Marchas  
Exercícios  
Términos  
Dentadas

Amanhã  
Amigos  
Muitas coisas estão anunciadas  
Muitos anúncios serão apregoados  
Muitos pregos estarão bem presos  
Muitas reses varrerão o mato  
Muitos motes cortarão o ar  
Muitos ares encherão o nulo  
Muitas mulas saberão dizer  
    O que acontece  
    Como acontece  
    Quando acontece  
    Por-que-a-con-te-ce

Atentem bem para o fato  
E não reclamem depois  
Amanhã  
É o dia  
Em que as cruces terão dois paus  
    Os paus serão de madeira  
    A madeira virá da floresta  
    E os frutos  
    Deles nem se fale  
Porque amanhã  
    É o dia

Enquanto as velhas acham ânforas  
    Os montes parem ratos  
    Os guardas param o trânsito  
UMA VOZ ME GRITA:  
AMANHÃ: é o dia.<sup>206</sup>

A cidade em “Outra véspera” é palco central dos acontecimentos, devidamente alinhados no corpo do poema sob a forma de “*novidades*”, “*contorções*”, “*aplausos*”, “*nascimentos*”, “*cruzamentos*”, “*marchas*”, “*exercícios*”, “*términos*”, “*dentadas*”. Tem-se a impressão de um poema-praça central. A cidade aparece como espaço propício a trocas, discursos e comunicações, “*anúncios*”, “*apregoamentos*”, “*reses*”, “*motes*”, “*ares*”. “Outra véspera” parece emular a agitação e o burburinho do ponto central de uma cidade, mas sem mencionar nem indicar o cenário em volta, enquanto o próprio sujeito é ponto de confluência no qual se cruzam tentadoras ofertas e possibilidades. A repetição dos termos “*muitas*” e “*muitos*” na segunda estrofe revolve aspectos de

<sup>206</sup> BR IMS CLIT ACC Pi (055738), “*Antologia de poemas da infância / Outra véspera*”.

excesso, e o poema se descortina como resposta a esses múltiplos estímulos, como se o ato de fazer versos fosse uma tentativa de organizar o movimento, de apreender e abarcar em texto os muitos caminhos possíveis. E ter de escolher entre tantas opções ou protelar o momento da escolha é o que parece pairar sob a construção temática do poema. Pensar a cidade como remetente e como destinatário do poema em “Outra véspera” é também percebê-la como espaço que traz o poeta para o centro das atenções, como palco de discursos que possibilita que sua voz ressoe e seja ouvida. Somente assim ele se redime do lamento baudelairiano do poeta que se percebe inútil ao social, desprovido de qualquer função prática. Todas as estrofes, com exceção da última, contêm a ideia de momento futuro. “*Amanhã / É o dia*”. “*Porque amanhã / É o dia*”. E o amanhã passa a empreender promessas, a suscitar possíveis desejos e vontades. Mas se o poema-palanque traduz, por um lado, as possibilidades de expansão do sujeito, por outro lado sinaliza aos riscos da superexposição, ao excesso de possibilidades que pode conduzir às mais estreitas limitações. Comprimido na última estrofe, situado pela conjunção “*Enquanto*”, o olhar do sujeito se volta para o momento presente para constatar que: o presente é retorno ao passado (“*as velhas acham ânforas*”), o presente é imagem discordante (“*Os montes parem ratos*”), o presente é estático (“*Os guardas param o trânsito*”). A quem pertenceria a voz vigorosa que ressoa em caixa-alta na estrofe final de “Outra véspera”? O que T. S. Eliot coloca no ensaio “As três vozes da poesia” certamente caberia aqui para pensar essa questão:

A primeira voz é a voz do poeta que fala consigo mesmo – ou com ninguém. A segunda voz é a voz do poeta ao dirigir-se a uma plateia, seja grande, seja pequena. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar uma personagem dramática que fala em verso, quanto está dizendo, não o que diria à sua própria pessoa, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem imaginária que se dirige a uma outra personagem imaginária.<sup>207</sup>

As três possíveis vozes do poema a que Eliot se refere fazem pensar nos espaços públicos e os espaços privados dentro de um poema. O poeta falando consigo funcionaria como representação do espaço privado – o espaço confessional – enquanto as outras duas vozes representariam os espaços públicos do poema.

---

<sup>207</sup> ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. Tradução e prólogo: Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1ª ed., 1991, p. 122.

Nesse sentido, texto e cidade podem conter esses diferentes espaços através dos quais vozes polissêmicas ecoam de dentro para fora e de fora para dentro; é na dialética interior-exterior, portanto, que texto e cidade se encontram uma vez mais. Ainda, a preocupação de Ana Cristina Cesar com o interlocutor pode ser vista dessa forma: o autor como *intérieur*, o interlocutor como *extérieur*.

Ao contrário dos outros dois poemas comentados anteriormente neste capítulo, que não chegaram a ser publicados e representam, portanto, produto de experimentação, “Conversa de senhoras” encontrou sua forma definitiva ao ser publicado em *A Teus Pés* em 1982. Trata-se de um texto já bem conhecido da crítica, que ilustra o recurso eliotiano de incorporação ao poema de fragmentos de conversação, elemento que Flora Süssekind considera como um dos traços característicos da escrita de Ana C.<sup>208</sup> Em muito faz lembrar, aliás, “The Love Song of J. Alfred Prufrock” de Eliot, que também emula uma conversação entre moças.<sup>209</sup> Uma vez mais, assim como em “Outra véspera”, a cidade não se materializa nos versos – paira pela cena como signo regente das multiplicidades e das comunicações, uma cidade de muitas bocas e ouvidos, emissora de discursos fragmentados, de interlocutores variáveis. Ao definir o título como “Conversa de senhoras”, Ana Cristina isola-o da perspectiva de monólogo e o situa como poema-diálogo; mas diálogo entre quem? Relembremos o poema como se fôssemos nós ali, à parte, mas a par da conversa alheia em uma fila de espera qualquer:

### Conversa de senhoras

Não preciso nem casar  
 Tiro dele tudo que preciso  
 Não saio mais daqui  
 Duvido muito  
 Esse assunto de mulher já terminou  
 O gato comeu e regalou-se  
 Ele dança que nem um realejo  
 Escritor não existe mais  
 Mas também não precisa virar deus  
 Tem alguém na casa  
 Você acha que ele aguenta:  
 Sr. ternura está batendo  
 Eu não estava nem aí

<sup>208</sup> SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p. 13.

<sup>209</sup> Para Ítalo Moriconi, “um clássico de leitura obrigatória para quem como Ana estudou poesia sozinha e a sério nos anos 60/70”. In MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**, 1996, p. 99.

Conchavando: eu faço a tréplica  
 Armadilha: louca pra saber  
 Ela é esquisita  
 Também você mente demais  
 Ele está me patrulhando  
 Para quem você vendeu seu tempo?  
 Não dizer: fiquei com o gauche  
 Não tem a menor lógica  
 Mas e o trampo?  
 Ele está bonzinho  
 Acho que é mentira  
 Não começa

Trata-se, acima de tudo, de um poema sobre comunicar-se. Cada verso reproduz uma frase que parece pertencer a um emissor diferente, e Ana Cristina não fornece pistas ao leitor sobre a quantidade de figuras que integram essa conversação tampouco de que momento termina a fala de uma para que comece a de outra. Ao deixar de situar a figura correspondente a cada voz no poema, Ana Cristina opera um abrir de possibilidades. O tom alterna de uma frase para a outra com temáticas que oscilam entre o raso e o profundo, entre o sensível e o leviano, e essa multiplicidade de vozes certamente emula o tom necessário à leitura do poema. Esse desordenamento proposital faz o leitor imaginar, num primeiro momento, que há ali um sujeito lírico principal que necessariamente participa dessa conversação. Mas conforme a leitura progride faz-se possível a impressão de que o sujeito lírico não participa da conversa, estando ali apenas como ouvinte. Não se trata de buscar precisar a quantia total de figuras envolvidas na conversa, mas antes de reconhecer a unicidade que representam como conjunto. Sobre o poema, Ítalo Moriconi escreve:

A linguagem é figurada em sua dimensão de troca convencionalizada de intimidades. Algo permitido em nossa cultura para as mulheres, proibido para homens. Se no poema masculino de Eliot a conversação entre mulheres é crucial para o sentido e é incluída na colagem de falas enquanto algo entreouvido, sendo assim incorporada a um texto que na verdade a transcende, na poesia feminina de Ana Cristina tal conversação é o próprio sentido, corporifica o poema, dotando-o de moldura integradora.<sup>210</sup>

<sup>210</sup> MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**, 1996, p. 99-100.

Proponho aqui a leitura conjunta de “Conversa de senhoras” com outro poema, “O ginecologista”.<sup>211</sup> No entrelace dos dois textos, a ideia de uma fila de espera em “Conversa de senhoras” adquire sentidos complementares.

### O ginecologista

Aguarda as próximas mulheres  
 com lábios apertados entre a língua. Dá passos  
 no gabinete. Só consegue aderir à mais  
 estrita verdade. Senhora, tire sua  
 calcinha e suba naquela escada sem  
 demora. Segura a lanterninha [embebida  
 em álcool] e afasta [delicadamente] os empecilhos à visão.  
 Clara e lúcida. Devo  
 telefonar desmarcando? Do teto  
 puxa as tiras de couro. [Fivelas  
 brilham sob o néon.] Arfar. [Está bem,]  
 mande entrar a outra. [A próxima é  
 sempre a outra.] Cheira diferente. Graus  
 vários de acidez. Ainda aguardando,  
 cobre a sala com um gesto extinto e  
 umedece os cantos da boca.  
 Prestes a empunhar uma tesourinha [de  
 unhas] recurvada como um  
 carinho temporão.<sup>212</sup>

A escolha dos títulos demarcam territórios necessariamente femininos: se em “Conversa de senhoras” nos deparamos com uma conversação entre mulheres, em “O ginecologista” o situar do sujeito como paciente em um consultório ginecológico presume invariavelmente um eu lírico mulher. Seria limitante, entretanto, pensar o poema somente como um desbravar de temáticas estritamente femininas. Em ambos os casos, o que parece estar em jogo é a troca involuntária e quase forçada, de intimidades. Se tanto o médico quanto o poeta trabalham com o desnudar de intimidades – um, ante a nudez do corpo; outro, ante a nudez da palavra – o que acontece quando a nudez se torna rotina? É o que “O ginecologista” possibilita pensar. A repetição de gestos cansados e a intimidade cerceada são temas que se

<sup>211</sup> Tanto o poema “O ginecologista” quanto “Do lido ao ponto cem réis” foram publicados na edição independente de *Cenas de abril* e posteriormente excluídos pela autora da versão datilografada de *A teus pés*.

<sup>212</sup> Há algumas diferenças editoriais entre a versão de “O ginecologista” publicada em *Antigos e soltos* e a versão publicada em *Poética*. Na editoração do poema em *Poética* foi efetuada a supressão de determinados trechos que constavam entre colchetes no manuscrito original. Opto aqui pela primeira versão. In CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 290.

universalizam tanto na figura do sujeito médico (através de seus procedimentos mecanizados) quanto do sujeito paciente (através das repetitivas consultas de rotina). O poema constrói imagens de um tempo repetitivo, marcado pela eterna espera, a repetição incessante do mesmo em um cotidiano marcado pelo mínimo de novidades, com a figura do ginecologista a aguardar pela “próxima” desde o início (“*A próxima é sempre a outra*”) até as últimas linhas do poema (“*Ainda aguardando*”). Se em “Conversa de senhoras”, ao sujeito lírico não é possível se desvencilhar daquela troca forçada de intimidades, ao sujeito lírico narrador em “O ginecologista” é concedida ao menos a possibilidade de abster-se do contato, como fica implícito nas linhas 8 e 9 na breve aparição da paciente que hesita a respeito de ir ou não à consulta médica (“*Devo / telefonar desmarcando?*”). Imaginemos que opta por não desmarcar a consulta, e que, na fila de espera ao atendimento, acaba por presenciar a tal “Conversa de senhoras” que enseja o outro poema.

## 7 ENTRE O VOO LIVRE E A GAIOLA

Os poemas mais antigos demonstram que Ana Cristina vinha lidando com cenas da cidade desde o início de sua produção em meados dos anos 60, o que adquire continuidade progressiva ao longo dos anos. O período de 80, que corresponde ao desenvolvimento e lançamento de *A teus pés*, é quando seu fascínio pela cidade parece atingir um ápice. Quanto a isso, sua produção datada daquele período fala por si só. Em 7 de março de 1980, durante sua segunda estada na Inglaterra, Ana Cristina escreve uma longa carta em tom confessional a amiga Heloisa Buarque de Hollanda sobre assuntos diversos. Entre confissões sobre desejos de casamento, *egotrips* inglesas e saudades do Brasil há uma outra, inusitada: “Comprei uns discos pelas capas”. Em seguida ela passa a descrever detalhadamente as imagens da capa e contracapa de um dos discos comprados. Um deles em especial parece ter chamado mais sua atenção, já que a descrição detalhada das imagens ocupa o espaço equivalente a uma página inteira da correspondência, e não passa despercebido o fato de ela ter usado mais linhas para descrever as imagens do disco que para discorrer sobre qualquer outro assunto tratado na carta, tendo inclusive acrescentado às descrições pequenos desenhos representando a capa e a contracapa do disco, com setas indicativas assinalando os locais das figuras em suas devidas posições nas imagens. (Figura 1)

Figura 1 - Trecho de carta

Tem outra de um conjunto (bonn) chamado  
10CC que se chama HOW DARE YOU e tem  
cenas completas assim:

1.  1. Executivo do executivo no escritório falando ao telefone

2.  2. Idem da mulher no sofá, descabelada, robe branco, copo de gin, telefone também, um carro esporte chegando pela janela que dá para o jardim

(contracapa)

3.  3. velho cafajeste num telefone público (cabine vermelha) com lenço na boca e sorriso nos lábios e na rua a alguns pés o jovem casal se abraçando no lusco-fusco

4.  4. com expressão chorada aeromosa recebendo o telefonema do velho no quantinho com retratos na moldura na parede de cabeceira e a televisão ligada numa casa de amor (sem colorida)

Etc.  
Gosto muito disso. Quero transar uma  
capa igual: numa fotografia colorida  
depois que ficam na porta do cinema.

Fonte: CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**.  
Organização Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda.  
Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 44

Em suma, as imagens revelam cenas fundamentalmente urbanas. Eis as descrições de Ana Cristina na carta mencionada anteriormente:

1. Kodacolor do executivo no escritório falando ao telefone.
2. Idem da mulher no sofá, descabelada, robe branco, copo de gin, telefone também, um carro esporte chegando pela janela que dá para o jardim.

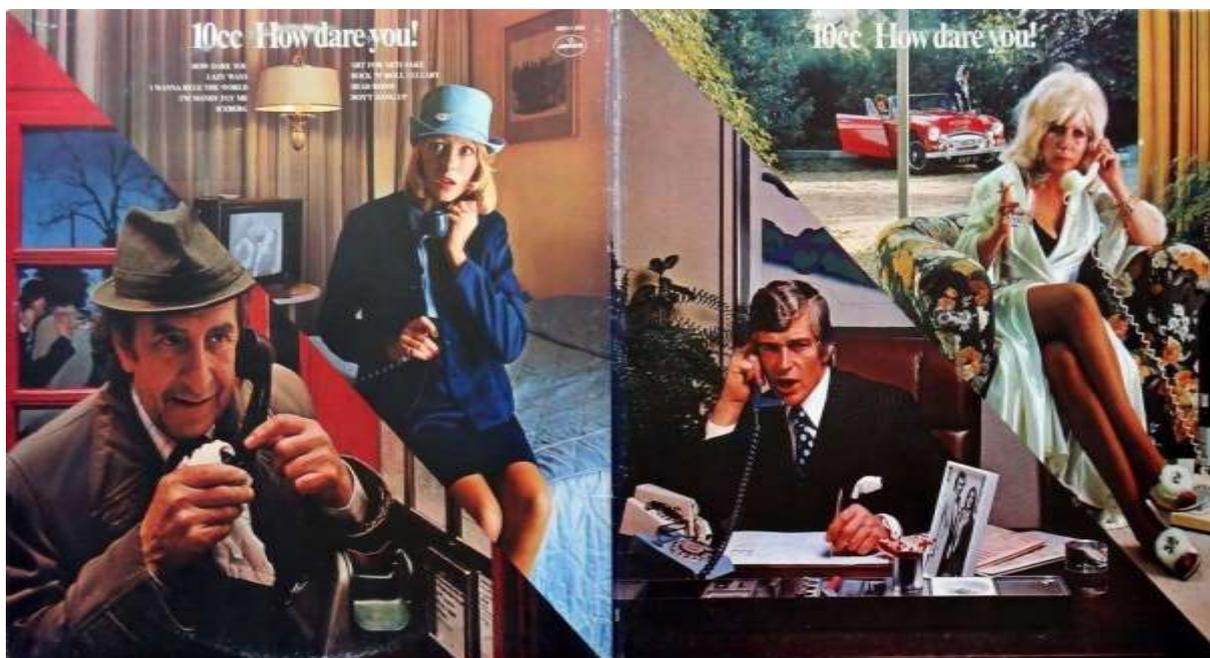
(contracapa)

3. Velho cafajeste num telefone público (cabine vermelha) com lenço na boca e sorriso nos lábios e na rua a alguns pés o jovem casal se abraçando no lusco-fusco.

4. Aeromoça com expressão chocada recebendo o telefone do velho no quartinho com retratos na moldura na mesinha de cabeceira e a televisão ligada numa cena de amor (bem coloridão).<sup>213</sup>

Abaixo das descrições, Ana complementa: “Gosto muito disso. Quero transar uma capa igual: uma fotografia colorida dessas que ficam na porta do cinema.”<sup>214</sup> As imagens descritas pertencem ao álbum “*How dare you*” do grupo britânico 10CC, que adquiriu relativa popularidade na Inglaterra entre os anos 70 e 80 (Figura 2). No período em que foi escrita a carta a Heloisa Buarque, Ana andava envolta com a concepção de *Luvas de pelica*, e muito provavelmente com esboços de poemas que viriam a integrar *A teus pés* três anos depois. Observar as fotografias do disco descritas é se deparar com um verdadeiro conjunto pictórico para a poesia de Ana. Além dos contrastes entre interior e exterior estão presentes ali figuras referentes a meios de comunicação (o telefone, a televisão), meios de transporte (o carro no jardim; o avião – representado pela aeromoça), espaços públicos e privados (a cabine telefônica, o quarto, a sala, o escritório). Quase vinte anos após a concepção de “*What not: cidade morta*”, aos dez anos de idade, o plano imagético da urbe continua a exercer fascínio em sua atenção imaginativa.

Figura 2 - Capa de álbum



Fonte: Digital. Disponível em: <[wimwords.com/2020/03/03/hipgnosis-cover-of-the-week-10cc-how-dare-you/](http://wimwords.com/2020/03/03/hipgnosis-cover-of-the-week-10cc-how-dare-you/)>. Acesso em: jan. 2021.

<sup>213</sup> CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 42.

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 43.

Tanto a fotografia de capa quanto a de contracapa são divididas por uma linha divisória que atravessa a imagem na diagonal, partindo do canto superior esquerdo ao inferior direito, o que provê o sentido tanto de afastamento quanto de proximidade entre as duas partes, evidenciando também o contraste de expressão nos rostos das figuras humanas. O uso dessa linha divisória provavelmente teve inspiração no cinema da década de 1940, quando era comum que ocorresse uma divisão de tela nas cenas em que as personagens se encontravam ao telefone, e Ana Cristina incluiu essa linha nos desenhos das capas para melhor elucidá-las em suas descrições na carta à amiga. A linha divisória que divide as imagens, se percebida não só como elemento gráfico, mas como figura por si só, talvez seja o elemento gráfico que melhor se corresponde à poética de Ana. É o que situa as cenas das fotos no plano das dualidades, das ambivalências e das dialéticas: o interior em oposição ao exterior; o quarto em oposição à rua; o dia em oposição ao lusco-fusco; o beijo real dos amantes em oposição ao beijo cenográfico na televisão. Garante, também, a possibilidade de troca de perspectiva: quem as olha pode tanto assumir o lugar de um quanto de outro, já que a linha divisória democratiza a evidência das figuras, atribuindo a elas igual importância na ilustração nas cenas. Procedimento que faz lembrar inúmeros poemas de Ana Cristina nos quais não há um único interlocutor, nem um só sujeito lírico, cujas vozes no poema são múltiplas e ao leitor é permitido optar pelos *rasgos de Verdade* ou *pelo olhar estetizante*.<sup>215</sup>

Se para imergir na poesia de Ana Cristina se faz necessário um olhar infenso à unicidade de sentidos é porque sua escrita adquire máxima potência no plano das dualidades, onde coabitam, a um só tempo, metodismo e desordem, contemplação e deslocamento, imobilidade e impulso vigoroso, passado e presente – presente e futuro – particular e universal. Uma escrita de caráter híbrido, como elucida Maria Lucia de Barros Camargo: “híbrido de poesia e prosa, de verdade e ficção, de baixo e alto, de sublime e prosaico, de rasgos de verdade com olhar estetizante, de novo e gasto, de original e citação, de correspondência e metalinguagens.”<sup>216</sup> No prefácio que escreveu

<sup>215</sup> Refiro-me aqui a um trecho de *Luvras de pelica*: “Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante.” In CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 68.

<sup>216</sup> CAMARGO, Maria Lucia de. **Entre rasgos de verdade e olhar estetizante**: as cartas de Ana C. *Estudos Feministas*, vol. 8, n. 2, 2000, p. 272.

para *Longa Vida*, de Armando Freitas Filho, Ana Cristina descreve bem as impressões de uma potência dual da poesia:

Há sempre uma tensão entre o voo livre e a gaiola das loucas, entre um nômade e um sedentário, entre uma mulher que parte de avião e um homem que fica no aeroporto, entre a mesa burocrática e o impulso incendiário, entre o poema superloquaz, perito nas palavras, seus jogos, saltos mortais.<sup>217</sup>

Essa descrição formulada por ela para o livro mencionado poderia servir como uma luva para ilustrar as tensões de sua própria poética: tensão das dualidades, que se manifesta no abarcar de extremos, por vezes extremos opostos – “entre os acenos afetuosos e os afastamentos bruscos”, como assinala Viviana Bosi<sup>218</sup> – ou “entre o afeto e a fuga, entre o excesso de eros e a fobia do contato, entre os meninos e as meninas, entre a rua e o quarto”, como percebeu Moriconi.<sup>219</sup>

Esse mesmo período em que Ana escreve a carta marcaria os últimos anos dourados do LP antes de seu declínio em função de outras plataformas nos anos 90, bem como desuso gradativo das cartas escritas à mão. Período em que a lentidão das correspondências cede lugar à instantaneidade da mensagem telemática. Isso altera as formas de se comunicar, bem como a relação do homem com o diálogo e a palavra.<sup>220</sup> Nas fotografias descritas por Ana o telefone é um dos objetos centrais, estando em evidência nas mãos das quatro figuras humanas além de um quinto aparelho visível sob a mesa do escritório. Em uma das fotografias, a cena do homem na cabine telefônica alerta para os riscos de modulação da voz, já que ao telefone é mais fácil disfarçar o tom da voz, abafar o que poderia ser captado de pronto. Ana parece ter apreendido esses riscos em versos de alguns poemas como

Antes fosse ao telefone, confessionário moderno que eletriza minha mão. Não sabemos o rumo desta noite. Nada é falso. Não digo tudo

<sup>217</sup> CESAR, Ana Cristina. **O livro, a viagem**. Prefácio. In: FREITAS FILHO, Armando. **Longa vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 12.

<sup>218</sup> BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org.) **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar** / organização Álvaro Faleiros, Roberto Zular, Viviana Bosi. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 13

<sup>219</sup> MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**, Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, p. 90.

<sup>220</sup> Como não pensar nos contornos da conversação na era digital contemporânea, em que as ligações telefônicas passam também a cair em desuso e as mensagens de texto se tornam a ferramenta padrão? O texto longo da carta e as demoradas conversas por telefone cedem lugar aos limites de caracteres; as conversações se tornam como que fragmentárias.

apenas porque me fio ainda no esgar do meu sorriso. Em suma ninguém – exceto os outros – nunca sabe disso.<sup>221</sup>

Não posso mais mentir. Corto meu jejum com dedos de prosa ao telefone, meu próprio fanatismo em ascensão: O silêncio, o exílio, e a astúcia?<sup>222</sup>

Desde que voltei tenho sobressaltos  
ao ouvir tua voz ao telefone.  
Incertas. Às vezes me despeço com brutalidade.<sup>223</sup>

Outras cenas: o “*telefone em brasa*” de “Contagem regressiva”; a emoção esfriada “*com a voz a real*” como em “Correspondência completa”; e os tantos poemas ouvidos “*de graça, pelo telefone*” de “Samba-canção”. Se há o que se falar recorrência do telefone na poesia de Ana Cristina, essa importância é simbólica ao sinalizar para a presença do Outro e aos diálogos com o Outro. Diálogos que se desdobram na questão do interlocutor, e que se manifesta tanto “dentro” (quando tematizada em versos) quanto “fora” de sua produção (como fica expresso no depoimento dado em 1983). Flora Süssekind já havia se atentado a isso em *Até segunda ordem não me risque nada*, a respeito da poesia de Ana Cristina Cesar representar uma “escrita como conversação, como fala [...] cujo eco, insistente, se repete, com variações, de um livro a outro.”<sup>224</sup> Além dela, Silviano Santiago e Marcos Siscar também oferecem preciosas contribuições a essa matéria. Eis um trecho da fala de Ana Cristina no depoimento de 83:

[...] eu me defrontei muito de perto com a questão do interlocutor, [...] Quem é esse interlocutor? Inclusive, não sei se vocês já notaram o título do livro, *A teus pés*, 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. Para quem é? Muita gente se intrigou com isso. Quer dizer, não é que seja alguém determinado. Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor [...]<sup>225</sup>

O nome de Ana Cristina aparece na abertura do verbete “Endereçamento e poesia” em *Indiccionario do contemporâneo*, coletânea de ensaios elaborados por 14

<sup>221</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 419.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>224</sup> SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p. 13.

<sup>225</sup> CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**: Literatura não é documento / Escritos no Rio / Escritos da Inglaterra / Alguma poesia traduzida. São Paulo: Ática, 1999, p. 258.

críticos e pesquisadores da América do Sul, a título de exemplo de uma produção poética que não só evidencia o endereçamento a partir de seus procedimentos (trechos de diários, correspondências, confissões) e também problematiza leituras anteriores que “postularam a intransitividade da palavra poética e sua autorreflexividade”<sup>226</sup>. Nesse viés, a poética de Ana Cristina é referencial para pensar o que “produz no texto um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou uma correspondência em aberto, uma palavra em trânsito [...]”. Outro texto, escrito em 1980, revela mais a respeito de sua relação com a figura do interlocutor, a partir das cartas e dos diários:

Agora percebo por que a grande obsessão com a carta, que é na verdade obsessão com o interlocutor preciso e o horror do “leitor ninguém” de que fala Cabral. A grande questão é escrever *para quem?* Ora, a carta resolve este problema. Cada texto se torna uma Correspondência Completa, de onde se estende o desejo das correspondências completas entre nós, entre linhas, clé total. A outra variação é o diário, que se faz à falta de interlocutor íntimo, ou à busca desse interlocutor (‘querido diário...’ ou as trancas que denunciam o medo/ o desejo do leitor indiscreto. Nos dois gêneros manda a prosa, que evita “esses trancos da dicção da frase de pedras” – que deseje embalar e seduzir o leitor nos seus trilhos.<sup>227</sup>

A isso que Ana Cristina Cesar descreve como uma preocupação obsessiva e que se apresenta como verdadeiro procedimento literário representa uma de suas principais tensões criativas: tematizar o interlocutor versus sublimar o interlocutor.<sup>228</sup> Tensão essa que se desdobra em outras mais, entre explícito e implícito, sentido literal e sentido figurado, verdade biográfica e verdade literária.

<sup>226</sup> CÂMARA, Mário; Klinger, DIANA; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (Org.). **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 98.

<sup>227</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 415.

<sup>228</sup> Ver o poema “Un signal d’arrêt”, de 1980, cujos versos aludem a essa tensão. In *Ibidem*, p. 417.

## 7.1 A rua e o quarto

Da rua para o quarto, do quarto para a rua. As ruas literárias como organismo vivo, assim como eram para João do Rio. As retorcidas faces da rua em Eliot. A longa rua do mundo de Lawrence Ferlinghetti. A rua de muitos nomes do conto “A rua” de Adelino Magalhães. A rua como palco das multidões em Baudelaire.<sup>229</sup> E o quarto em desordem de Manuel Bandeira. O quarto de Baudelaire, “um quarto que parece um devaneio”.<sup>230</sup> O quarto escuro que habita em Drummond.<sup>231</sup> Textos que se lidos sob o signo da urbe sinalizam para as mesmas direções de tentativas de mapeamento de espaços inacabados. Nas palavras de Walter Benjamin:

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio.<sup>232</sup>

Quanto a dialética exterior-interior na poesia de Ana Cristina, estas imagens inicialmente discordantes pulsam em especial nos poemas que observam a cidade ora como paisagem e ora como recinto fechado. Relembrando o que escreve Walter Benjamin em um trecho de *Passagens*: “Paisagem – é nisto que a cidade de fato se transforma para o *flâneur*. Ou mais precisamente: para ele, a cidade cinde-se em seus polos dialéticos, abrindo-se para ele como paisagem e fechando-se em torno dele como quarto.”<sup>233</sup> Mas mesmo esses polos dialéticos podem abarcar em si sentidos variáveis e complementares: o exterior se fechando como espaço de confinamento, o interior se desdobrando ao indivíduo como mundo à parte. Na poesia de Ana Cristina, as ruas se apresentam em geral como espaços de trânsito, palco das flanações e dos automóveis, enquanto o quarto se apresenta muitas vezes como espaço de controle rigoroso sobre o corpo e o olhar, de restrição, contenção e repouso; mas por vezes as

<sup>229</sup> Para pensar as ruas contemporâneas ver *A pedagogia das encruzilhadas* de Luiz Rufino e *O corpo encantado das ruas* de Luiz Antônio Simas.

<sup>230</sup> “O quarto duplo”. BAUDELAIRE, **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 16.

<sup>231</sup> “O quarto escuro em mim habita, Sou / o quarto escuro.” In ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião: 23 livros de poesia** – vol. 3. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009, p. 77

<sup>232</sup> BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas, Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 1ª ed – São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 186.

<sup>233</sup> Idem, 2009, p. 462.

perspectivas entre um e outro se revelam intercambiáveis, permitindo ao leitor entrar e sair livremente desses espaços para percebê-los sob diferentes ângulos de visão.

Em “Encontro de assombrar na catedral”, pequeno poema de Ana Cristina que integra *A Teus Pés* e já bastante conhecido da crítica, Ana Cristina opera em relação à imagem da rua um procedimento similar àquele realizado por Baudelaire no soneto “A passante”. Ainda que Baudelaire não mencione expressamente a multidão no soneto, ao leitor é possível intuí-la em cada verso.<sup>234</sup> “Nenhuma expressão, nenhuma palavra designa a multidão no soneto ‘A uma passante’. No entanto, o seu desenvolvimento repousa inteiramente nela, do mesmo modo como o curso do veleiro depende do vento” – são palavras de Benjamin sobre o poema.<sup>235</sup> O mesmo vale para a imagem da rua em “Encontro de assombrar na catedral”, e que, assim como em “A passante”, evoca a casualidade das aparições fortuitas e os encontros relâmpagos.<sup>236</sup> Se no poema de Baudelaire o olhar do sujeito lírico busca extrair do instante um lampejo de eternidade, o sujeito lírico de Ana C. se despede já de chegada. E enquanto o encontro de Baudelaire atinge seu ápice no final, o encontro de assombrar de Ana Cristina inicia já a partir do clímax, de um incontornável frente a frente. Ambos os poemas falam sobre o olhar, e mais especificamente o olhar para o outro.

### Encontro de assombrar na catedral

Frente a frente, derramando enfim todas as palavras  
com os olhos, do silêncio que não é mudez.  
E não toma medo desta alta compadecida passional, desta  
crueldade intensa de santa que te toma as duas mãos.<sup>237</sup>

Em “Encontro de assombrar na catedral”, assim como em “A passante”, não há diálogo entre sujeito lírico e as figuras que contemplam. Mas há diferenças na forma de olhar das figuras: enquanto o soneto de Baudelaire evoca olhos que “fazem nascer outra vez”, o poema de Ana traz um olhar que não goteja, mas “*derrama palavras*” de um “*silêncio que não é mudez*”. A catedral do título como imagem que

<sup>234</sup> É dispensável a transcrição aqui do poema de Baudelaire por se tratar de texto já bastante conhecido, ainda mais se levado em conta o fato de que boa parte dos comentários da crítica a respeito de “A passante” poderiam também se aplicar ao poema de Ana Cristina.

<sup>235</sup> BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas, Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 1ª ed – São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 117.

<sup>236</sup> A ideia de um encontro relâmpago é evocada também no poema “A flauta muda (encontro relâmpago)”, publicado em *Inéditos e dispersos*.

<sup>237</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 95.

impõe rigores solenes – silêncio exterior contrastando com o burburinho interno. Outras diferenças: se a aparição ao sujeito lírico em “A uma passante” é uma figura totalmente desconhecida e anônima, a aparição em “Encontro de assombrar na catedral” é no mínimo familiar, o que fica implicitamente sugerido pelo “*enfim*” no primeiro verso. Ambos retratam um momento de choque: para Baudelaire, o fascínio do encontro; para Ana Cristina, a tensão do reencontro.

Caberia a ambos uma leitura similar: o desejo do homem urbano de reencontrar um pouco de sua aura em meio ao achatamento na selva de pedra, espaço no qual todos os indivíduos são intercambiáveis e efêmeros. Como escreve Viviana Bosi sobre o poema de Baudelaire: “A rapidez com que um vislumbra o outro e logo em seguida desaparece corresponde à metade da arte que é a modernidade: sempre atual e transitória.”<sup>238</sup> Tais poemas traduzem bem a ideia de uma poética criada pela cidade, onde a escala de vida restringe o indivíduo e as pessoas vivem em padrões confusos e fugazes de relacionamento com o outro, ou, ainda, em nenhum padrão discernível. Lembrando outro encontro de assombrar, o de T. S. Eliot: “Os olhos de um complexo e familiar espectro / A um tempo só distinto e incognoscível / [...] Contudo eu era o mesmo, embora um outro fosse [...] Ele deixou-me, com uma esquiva despedida”<sup>239</sup>. E me coloco a pensar a aproximação desses poemas à luz do “mistério do encontro” a que se refere Paul Celan: “O poema é solitário. É solitário e andante. Quem o escreve, a ele fica entregue. Mas não existiria o poema justamente por isso, isto é, já aqui, no encontro – no mistério do encontro?”<sup>240</sup>

Frequentemente marcada pela dialética interior X exterior, por vezes essas perspectivas opostas na poesia de Ana Cristina parecem se relacionar à relação do próprio escritor para com sua obra, onde oposições entre rua e quarto passam a evocar a tensões entre vida e literatura. Como diz Clara Alvim, a poesia de Ana Cristina possui algo da tentativa de “fundir uma à outra [vida e literatura] para confundir o leitor e, assim, arrancar a literatura da vida e o leitor da vida para a ficção”.<sup>241</sup> E escrever “*in loco, sem literatura*”,<sup>242</sup> denota uma tentativa de equilibrar-se à beira do

<sup>238</sup> BOSI, Viviana. **Poesia em trânsito**. In: Revista de Letras do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Vol. 45, No.1. São Paulo: 2005, p. 83.

<sup>239</sup> ELIOT, T. S. **Poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 1981, p. 231.

<sup>240</sup> CELAN, Paul. **Cristal** [edição bilíngue]. Seleção e tradução Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 178.

<sup>241</sup> ALVIM, Clara de Andrade. “*A virgem maria*”. In CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 472.

<sup>242</sup> Trecho de fragmento de diário de Ana C. intitulado “24 de maio de 1976”. In *Ibidem*, p. 374.

limiar paradoxal entre uma escrita essencialmente literária e a escrita da própria vida enquanto é vivida. A descoberta da supressão, na ocasião da publicação de *Inéditos e dispersos*, da epígrafe do poema “Vigília II” de Ana Cristina Cesar revela que sua origem se dá a partir de um outro poema, “Vigília”, de Luis Olavo Fontes, publicado no livro *Prato Feito*.<sup>243</sup> Se lido à parte, o poema de Ana Cristina soa mais como um poema descritivo de cenários. Mas a leitura em conjunto do poema de Ana Cristina com o de Luis Olavo Fontes enseja novas construções de sentido: o interior como literatura, as paisagens exteriores à própria vida. Leiamos “Vigília”, de Luis Olavo Fontes, em conjunto com “Vigília II”, de Ana Cristina Cesar:

### Vigília

As paisagens, as paisagens não posso descrever  
 Não merecem o sintetismo do poema, são maiores  
 Muito maiores que meu microbiótico par de olhos.

A vigília ordena a abertura destes olhos  
 Que reajam, que vejam, que unam as suas vozes  
 Que mesmo nos restando a treva, saibamos ser morcegos.<sup>244</sup>

### Vigília II

As paisagens cansei-me das paisagens  
 Cegá-las com palavras rasurá-las

As paisagens são frutos descabidos  
 Agudos olhos farpas sons à noite.

Espaço livre para o erro regiões recompostas  
 Por desejo

Paisagens bruscas  
 Descercadas as subidas não poupam

meu silêncio: renominá-las aqui  
 neste abandono ou aprendê-las diversas e desertas<sup>245</sup>

<sup>243</sup> A epígrafe de “Vigília II”, suprimida de *Inéditos e dispersos*, diz: “desentranhado do poema Vigília...”. Nas palavras de Luis Olavo Fontes: “Ana fez esse poema lá em casa, na minha mesa. [...] Vários poemas da Ana foram feitos lá em casa – por exemplo, os dois que ela publicou na revista *Malasartes de setembro de 1975*. Um deles foi o “Vigília II”, que eu considero um dos melhores poemas da obra dela. Aliás, foi a Luciana di Leone quem percebeu que no livro póstumo, *Inéditos e Dispersos*, organizado por Armando Freitas Filho, o poema foi publicado sem a epígrafe – “desentranhado do poema Vigília...”. Ou seja, o Armando cortou a epígrafe. [...] O título do poema fica sem sentido – por que *Vigília 2*? Onde está o *Vigília 1*?” In FONTES, Luis Olavo. **Desentranhando Luis Olavo Fontes** – entrevista, por Masé Lemos. Z Cultural, ano 6, n. 1, s/d., [n. p.].

<sup>244</sup> FONTES, Luis Olavo. *Vigília*. apud PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal anos 70**. Rio de Janeiro. Funarte, 1981, p. 291.

<sup>245</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 207.

Os versos de Luis Olavo Fontes situam as paisagens como cenários reais “*são maiores / Muito maiores*” em contraponto ao “*sintetismo do poema*”. Paisagens que desafiam o sujeito lírico a desprender-se do poema para percorrê-las, mesmo que seja preciso guiar-se às cegas, estar em vigília como um morcego na escuridão da noite. Já em “Vigília II”, o poema de Ana Cristina Cesar, o sujeito lírico anuncia como que um ato de renúncia a essas mesmas paisagens (“*As paisagens cansei-me das paisagens*”); a ele as paisagens são como textos passíveis de rasuras, “*frutos descabidos*” em um “*espaço livre para o erro*”, restando abandoná-las ou aprendê-las mesmo que “*diversas e desertas*”. Dissolução do exterior no interior: o espaço fechado se torna maior que o espaço aberto. A visão das paisagens não tira o sujeito dali, mas enfatiza seu isolamento, e o poema não o liberta. A prisão se auto constrói. Conter a profusão das imagens é confinar-se em seu interior. Outro poema que indica sentidos de oposição entre vida e literatura a partir dessa mesma perspectiva é um poema sem título publicado em *Antigos e soltos*:

ofício esquisito este  
onde convivem  
aços e sargaços

o poeta se deixa prender  
nas malhas mal traçadas  
de cabelos  
fora do alcance

o desejo  
se fixa imóvel  
na parede em frente

desenha suas asas  
extremas  
na vidraça<sup>246</sup>

A prática literária (“*ofício esquisito*”) do poeta é traduzida como uma vizinhança de “*aços e sargaços*”, espaço de estreitamentos e claustrofobias. O que o poeta deseja é expandir-se para além daquele espaço estreito, mas, ao perceber-se incapaz, não lhe resta senão resignar-se aos limites espaciais das paredes e das vidraças, imóvel como um inseto cujas asas são só *desenhadas*. Fixar-se na parede

<sup>246</sup> CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 234.

em frente e desenhar suas asas extremas na vidraça é resignar-se à sublimação do desejo, é aceitar passivamente o inalcançável exterior, e o confinamento parece “aumentar a consciência do espaço possível para o *ofício esquisito* do poeta, que conhece o perímetro permitido para seu movimento, preso pelos cabelos, apertado pela parede”.<sup>247</sup> O corpo, limitado pelas angulações do espaço, se fixa ao imediatismo das imagens. Fantasmagorias dos interiores: neles o sujeito reúne as regiões longínquas e as lembranças do passado, “os vestígios de seu habitante se moldam no *intérieur*.”<sup>248</sup> Interior que pode remeter a um estado de crisálida, mas também à imagem do prisioneiro que habita uma cela, onde aquele que aguarda passa o tempo. Desse modo, ao se ler uma estrofe de “IV”, poema em prosa de Ana C. publicado em *Antigos e soltos*, pode-se notar a ideia do interior como estojo do sujeito:

Era quando andava por muito tempo nos aposentos fechados para os dias. Inventava substituições pelos corredores, esquecia tudo para enxergar apenas uma única marca nos anteparos do labirinto, tornava a se lembrar, continuava rodando sua marcha inútil nos tapetes. Exercícios nas esquinas escuras dos cômodos. Descidas que lhe furtavam a solidez da palma dos pés. Fazia silêncio novamente. Não estavam respondendo. Ao abrir portas sem muita certeza encontrava grandes conglomerados. Para não realizar gesto algum de lealdade fingia que descerrava as janelas de vez em quando.<sup>249</sup>

Representado como “*labirinto*” de “*aposentos fechados para os dias*”, espaço restrito e propício à “*marcha inútil nos tapetes*”, “*exercícios nas esquinas escuras dos cômodos*”, o interior se torna espaço de confinamento, comprime o sujeito entre a consciência crítica do mundo e a consciência crítica de si. Fora dali a cidade espreita com seus “*grandes conglomerados*”. Em textos como esse, em que o quarto funciona como retrato do interior do sujeito, ficam evidentes duas vertentes existenciais: o isolamento e a incomunicabilidade do ser. Mas é interessante que essas vertentes se materializem também em textos que remetem às ruas, representando o exterior como espaço onde a ação do indivíduo é limitada pelas massas. “Dois acontecimentos”,

<sup>247</sup> BOSI, Viviana. **Tal ser, tal forma: comentários a textos inéditos de Ana Cristina Cesar**. *Revista Poesia Sempre*, Ano 12, Número 19, 2004, p. 185.

<sup>248</sup> “O interior não é apenas o universo do homem privado, é também seu estojo. [...] Tudo se passa como se fosse uma questão de honra não deixar se perderem os rastros de seus objetos de uso e de seus acessórios. Infatigável, preserva as impressões de uma multidão de objetos; para seus chinelos e seus relógios, seus talheres e seus guarda-chuvas, imagina capas e estojos. [...] Os vestígios de seu habitante moldam-se no *intérieur*”. In BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 60.

<sup>249</sup> CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 452.

texto em prosa escrito em 1968 e nunca publicado, descreve o despertar do dia em Copacabana no Rio de Janeiro natal da poeta. O olhar do sujeito se volta ao cenário para descrever a experiência cotidiana do despertar do dia em Copacabana:

### Dois acontecimentos

O dia se espreguiçou e saiu das cobertas. Eu também. Por detrás dos edifícios adivinho o mar e o céu recém-nascido; por detrás das paredes, o tocar de mil despertadores e o levantar de outros mil sujeitos mal-humorados. Por detrás de mim mesmo, o sono só.

Café balançando no estômago, desço as escadas e ganho a sua rua. A atmosfera azul de maio acorda com aromas e sons e cores peculiares; na calçada esburacada julgo ver uma pedrinha colorida, um diamante; surpreende-me a profusão de fantasia da manhã vaporosa.

Quaisquer possíveis divagações líricas me cortam a visão de uma viatura estacionada no meio-fio. Meu nariz se franze enquanto os servidores da limpeza pública ganham seu pão de cada dia. Os pulmões pedem uma reserva extra de ar para que se ultrapasse o obstáculo sem maiores problemas. Prossigo, e armada de imaginários antolhos. [...]

As incontáveis luzinhas e ruídos do acordar em Copacabana vibram um corpo só não, centenas de outros, e saio de mim, não sou mais eu, mas o um de todos os uns, e levanto como todos os uns, como todos os uns, saio como todos os uns, e como todos os uns encaro sem grandes pretensões a pachorrentice do dia que se alonga na minha frente.

O mesmo trajeto percorro, ou por outro, percorrem os indivíduos outros contidos em mim comuns a cada percorrer de trajetos mesmos. Vamos quase sem pensar, quase só cabelo e corpo, dentro de umdentro-dentro absolutamente não profundo.<sup>250</sup>

Envolto em impressões sensoriais de luzes, cores, ruídos, aromas, o sujeito desce as escadas e se vê nas ruas. Num primeiro exame o texto parece consistir de um registro de flanações, mas quem fala aqui não é o *flâneur* e sim o transeunte. Alguns trechos sinalizam para um sentido mais profundo: o de despersonalização. Dissolução da própria identidade em meio à profusão de outras: “O tocar de mil despertadores” – “O levantar de outros mil sujeitos”. O sujeito lírico deambula pelas ruas capturando vislumbres de cenas da vida cotidiana enquanto busca por meios de evitar que se choquem o lírico e o real: “Prossigo, e armada de imaginários antolhos”. Diz-se antolhos as peças de couro que são colocadas sobre os olhos de certos animais para reduzir sua visão lateral e dessa forma evitar que se assustem. Pois é assim que se comporta, resignado como um animal de tração, o sujeito do poema ao

<sup>250</sup> BR IMS CLIT ACC Pi (000559), “Dois acontecimentos”.

qual não resta escolha senão a de integrar-se à massa e ocupar seu lugar no percurso do rebanho. “*Um corpo só não, centenas de outros, e saio de mim, não sou mais eu, mas o um de todos os uns, e levanto como todos os uns, como todo os uns, saio como todos os uns.*” O antolho imaginário do poema faz as vezes de mecanismo de defesa do sujeito à visão mundana da cidade – em prol de uma recusa ao real – como se intencionalmente buscasse evitar o “ressecamento do mundo dos sentidos”, impedir a “evasão do mundo da fantasia” e não se deixar ceder à “inoperância do mundo do espírito”.<sup>251</sup> Aceitar os antolhos no poema é sinônimo de manter-se alheio, mas incólume à nefasta iminência do real, que desencanta o “*diamante*” encontrado para escancarar sua verdadeira forma de vulgar “*pedrinha colorida*”. Algumas das divagações de Walter Benjamin acerca das multidões em seus estudos sobre Baudelaire poderiam muito bem caber aqui:

O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e como o mesmo interesse em serem felizes?... E no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivesse absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um converse o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo.<sup>252</sup>

Pois também assim se vê o indivíduo comprimido em meio à multidão: como que desencantado em um mimetismo imposto à força, suprimido, espremido, acotovelado, ignorado. Na multidão ele disfarça sua verdadeira natureza, sua tara, sua fantasia, seu desejo fora da lei para ser povo, empregado, pedestre. Sem antecedentes, nem histórias, nem sonhos, nem forma: uniforme como todos.<sup>253</sup> Mas,

<sup>251</sup> Expressões tomadas de empréstimo de Ivan Junqueira em seu ensaio sobre a poesia de T. S. Eliot, “Eliot e a poética do fragmento”, já mencionado nesta pesquisa.

<sup>252</sup> BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas, Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 1ª ed – São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 54.

<sup>253</sup> Como nos versos de “La pente de la rêverie” de Victor Hugo, citados por Benjamin: “Multidão sem nome! caos! vozes, olhos, passos. / Os que nunca vimos, os que não conhecemos. / Todos os vivos! – cidades que zumbem às orelhas” – HUGO apud BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas, Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 1ª ed – São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 57.

se por um lado, o tumulto da cidade suprime a individualidade do indivíduo, por outro, faz manter mais viva sua autoconsciência.

## 7.2 Janelas e telhados

As “gatografias” são textos especiais dentro da obra de Ana Cristina, não só pelas imagens sucessivas de gatos, mas pelo fazer poético trazido totalmente para o centro do foco.<sup>254</sup> Refiro-me aqui à série de doze poemas datados de 1972, todos contendo imagens de felinos, e dos quais onze foram publicados postumamente em *Inéditos e dispersos*, com exceção do único que contém título, “Arte-manhas de um gato gasto”. Em *Atrás dos olhos pardos – uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, Maria Lucia de Barros Camargo dedica um capítulo inteiro à série de poemas, os quais situa como exercícios de composição em palimpsesto. São instigantes suas interpretações a respeito de “Arte-manhas de um gato gasto” e do conjunto da série de poemas, em especial a propositura de como as imagens dos gatos podem aludir a outros autores da tradição literária:

[...] o poema – e por extensão a série toda – pede para ser lido na relação com a tradição literária da modernidade. Entre os gastos gatos podem estar, além dos de Eliot, os de Baudelaire, os milhões de gatos verdes de Mário de Andrade, o pequeno gato branco e cinza do quarto vazio de Manuel Bandeira, e, por que não, Pluto, o emparedado gato preto de Edgar Allan Poe. O elenco citado não é gratuito: além das mútuas relações intertextuais entre os autores referidos, todos estão presentes na obra de Ana Cristina Cesar, delineando de modo mais amplo a linhagem lírica retomada. E, a esse elenco paradigmático da grande literatura moderna, ainda se devem acrescentar as artimanhas do gato de Alice, personagens de Lewis Carrol de que Ana Cristina tanto gostava.<sup>255</sup>

Não é coincidência que apareçam ali os nomes de alguns dos poetas da urbe tão frequentemente mencionados nesta pesquisa, Baudelaire, T. S. Eliot, Manuel Bandeira, Mário de Andrade – poetas que deixaram marcas indelévels na escrita de Ana Cristina. “Gatografar pode ser entendido”, escreve Maria Lucia de Barros Camargo, “como o ato de escrever com a tradição e o corpo. Com o que vem do passado, aos saltos, mas que também é marca do rosto e garra nos seios”.<sup>256</sup> É bem verdade que os gatos se desprendem da série das “gatografias” para acompanhá-la

<sup>254</sup> “Arte-manhas de um gasto gato” foi descoberto por Maria Lucia de Barros Camargo no arquivo pessoal de Ana Cristina e incluído em *Inéditos e dispersos* somente a partir da terceira edição, onde se encerra a série gatográfica.

<sup>255</sup> CAMARGO, Maria Lucia Barros de. **Atrás dos olhos pardos – uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó: Argos, 2003, p. 123.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 127.

ao longo de toda a sua obra, exercendo sua tutela silenciosa, mas arguta e constante, de animais familiares.<sup>257</sup> Imaginar os bichanos deslizando sinuosos pela arquitetura da cidade-texto de Ana Cristina – nos beirais das janelas, por cima dos telhados.

Antonio Candido chama de “poesia de perspectiva” aquela que, diferentemente de uma “poesia itinerante” na qual o poema empreende uma meditação que deriva do deslocamento no espaço, aquela na qual o movimento da visão se dá a partir de um lugar alto. Candido escreve: “À poesia itinerante devemos associar outra modalidade que pode ser qualificada como ‘poesia de perspectiva’, na qual a meditação, sucedendo a uma andança implícita, é feita a partir da altitude.”<sup>258</sup> Nas metrópoles e megalópoles onde quase não há casas e edifícios cada vez maioreselevam as janelas cada vez mais acima, as janelas se convertem em mirantes. Mas enxergar a cidade pela janela é enxergá-la sob moldura, cujas bordas delimitam o desejo e a capacidade de ver. Muitos poemas de Ana podem ser lidos nessaperspectiva, como em “*Daqui do alto (me pego sempre alto, atrás dos vidros) / Queropassear nas copas como um espírito cômico do ar.*”<sup>259</sup> Mas, como vimos, a poética de Ana nunca se fixa, está sempre em trânsito, de dentro para fora e de fora para dentro, da rua para o quarto e do quarto para a rua – entre estar atrás dos vidros e atravessar as paredes como um “*espírito do ar*”.

“Não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante, que uma janela iluminada por uma lamparina”, escreve Baudelaire no poema em prosa “As janelas”, “o que se pode ver ao sol nunca é tão interessante como o que acontece por trás de uma vidraça. Dentro daquela abertura negra ou luminosa a vida palpita, a vida sonha, a vida sofre.”<sup>260</sup> Como imagens que representam um ponto de confluência entre interior e exterior, espaços fronteiros entre o quarto e a rua, as janelas constituem uma zona limítrofe. Quando abertas, possibilitam aberturas para cidade e o mundo, e é através de “janelas” intertextuais que Ana Cristina estabelece diálogo com o outro. Sua obsessão pela palavra:

---

<sup>257</sup> A expressão animal familiar provém da superstição britânica da Idade Moderna, e é associada geralmente à ideia de um espírito que assume forma animal para acompanhar os feiticeiros em suas práticas.

<sup>258</sup> CANDIDO, Antonio. **O poeta itinerante**. In *Revista USP*, (4), 157-168. São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 160.

<sup>259</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 272.

<sup>260</sup> BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 111.

Eu me curvo e me escondo ante o que escrevi ao me entregar totalmente a esta obsessão. E sinto inclusive o infeliz medo da tua leitura mas fico subitamente feliz porque percebo que deste medo posso fazer outros textos que tematizem o medo e depois falem do texto que escrevi para aplacar o medo e dos outros textos que escrevi para aplacar os primeiros textos.<sup>261</sup>

Tenciono demonstrar agora como as imagens da janela podem facilmente se converter em metáfora para a prática literária, e para isto proponho um pequeno experimento através da leitura alternativa de “Ela ficava olhando pela janela”, poema escrito por Ana Cristina Cesar no fim dos anos 1970, com base no manuscrito de um poema não publicado intitulado “Metalinguagem falida”. Antes, cabe contextualizar melhor “Metalinguagem falida”. O poema, escrito a lápis em uma folha sulfite branca, contém duas versões distintas cujas diferenças se dão na forma e na supressão de certas palavras. Não pretendo me deter nas diferenças entre as duas versões por considerá-las pouco significativas aos fins aqui propostos, e me valho aqui da primeira versão. Mais abaixo da página é possível encontrar o primeiro esboço de “Ocupação”, pequeno poema que foi extraído dos versos de “Metalinguagem falida”.<sup>262</sup> A opção dos organizadores de *Antigos e soltos* por não transcrever o texto de “Metalinguagem falida”, tendo optado por somente incluir a imagem do esboço original, certamente se deu pelo fato de considerarem “Ocupação” como a versão definitiva, ou, ainda, por destoar consideravelmente do restante de sua produção. Mas o que está expresso em “Metalinguagem falida” é um retrato íntimo de um caráter quase obsessivo com o ato de escrever e sugere uma busca incessante por metáforas à escrita, elementos que aparecem só muito discretamente nos quatro versos enxutos de “Ocupação”.<sup>263</sup> Leiamos o poema na íntegra:

### **Metalinguagem falida**

Não posso não posso mais falar do ato de escrever  
 Não há mais metáforas para o ato de escrever  
 Me sinto morta ao redigir o ato de escrever  
 Me sinto \_\_\_\_\_porca ao lamber o ato de escrever  
 Se falo no poema. No sujeito do ato de escrever

<sup>261</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 351.

<sup>262</sup> O poema faz parte de uma série de três poemas, “Ocupação”, “Preocupação” e “Desocupação”.

<sup>263</sup> Eis a íntegra de “Ocupação”: “O ato de escrever / ocupa metade da minha prosa e metade da minha vida. / mando um bilhete pra ele: vê se desocupa a / outra metade.” O poema que fecha a série, “Desocupação”, parece também ter sido extraído de “Metalinguagem falida”: “preciso sair da outra metade para ceder / lugar ao iminente ato de foder.” In CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 107.

Não há mais como conviver com o ato de escrever  
 Não há como resolver o aflito ato de escrever  
 Na mãe. No desejo na paisagem nos bichos  
 Vejo apenas metáforas para o ato de escrever  
 Ocupa obsessivo metade da minha vida  
 E é preciso que obsessivo saia da outra metade  
 Para dar lugar enfim ao ato de foder<sup>264</sup>

Uma vez mais, como já vimos em “Toalha branca”, Ana se vale do recurso da repetição anafórica de determinados trechos para enfatizar aqueles que podem ser elementares a interpretações do poema. E o mesmo ela faz com “Ela ficava olhando pela janela”, talvez o mais icônico dos seus poemas de janelas. Leiamos em sua versão publicada em “Inéditos e dispersos”:

Ela ficava olhando pela janela  
 vertendo seu único olho pela janela  
 com o pé em cima da janela  
 Ela ficava olhando pela janela  
 O dia inteiro o olho, o pé, a janela  
 em cima embaixo pelos lados da janela  
 Ela ficava olhando pela janela  
 um dia ela cansou de olhar e fechou a janela  
 mas era dura e não fechava a janela  
 Ela ficava olhando pela janela  
 às vezes tentava mas logo esquecia da janela  
 que sempre aberta com um olho e um pé a janela  
 Ela ficava olhando pela janela  
 até que um dia seus pensamentos dissociaram da janela  
 que caiu inteiriça, e era uma caída janela  
 Ela ficava olhando pela janela  
 que não era, nem existia como janela:  
 Ela ficava olhando pelo buraco<sup>265</sup>

Agora, opera-se um processo metonímico: realizando a substituição do termo “janela” pelo termo “palavra”, ou “escrita”, e relendo o poema com as devidas substituições, descortinando outras possibilidades de sentido.

Ela ficava olhando pela **palavra**  
 vertendo seu único olho pela **palavra**  
 com o pé em cima da **palavra**  
 Ela ficava olhando pela **palavra**  
 O dia inteiro o olho, o pé, **a palavra**  
 em cima embaixo pelos lados da **palavra**

<sup>264</sup> CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 108.

<sup>265</sup> Idem, 2013, p. 162.

Ela ficava olhando pela **palavra**  
 um dia ela cansou de olhar e fechou a **palavra**  
 mas era dura e não fechava a **palavra**  
 Ela ficava olhando pela **palavra**  
 às vezes tentava mas logo esquecia da **palavra**  
 que sempre aberta com um olho e um pé a **palavra**  
 Ela ficava olhando pela **palavra**  
 até que um dia seus pensamentos dissociaram da **palavra**  
 que caiu inteiriça, e era uma caída **palavra**  
 Ela ficava olhando pela **palavra**  
 que não era, nem existia como **palavra:**  
 Ela ficava olhando pelo buraco.

Nas palavras de Ana: “Regras do jogo: movimentar as peças de forma que esquecesse toda relação com outros jogos.”<sup>266</sup> O que resulta dessa leitura é um conteúdo muito similar àquele expresso em “Metalinguagem falida”. Com exceção do “*buraco*” do último verso, que permanece em suspenso. É como se ao invés de situar regras fixas ao jogo da escrita, o sujeito lírico dissesse: “há buracos, buracos no meio dos escritos.”<sup>267</sup> Se um dos efeitos do achatamento das grandes metrópoles pode ser o de fazer manter viva a autoconsciência do indivíduo, como vimos em Benjamin, será que a poesia da cidade acaba por incorporar essa mesma autoconsciência do indivíduo escritor na forma de experimentações metalinguísticas?<sup>268</sup>

Outro texto no qual seria possível operar substituições de modo a extrair resultados similares é “Telhados”, publicado postumamente em *Antigos e soltos*. Tais quais as janelas do poema anterior, as telhas em “Telhados” aparecem como única linha de divisão entre mundo exterior e mundo interior. E há muitas formas de se ler o poema, como por exemplo, sob a ótica da melancolia urbana do sujeito que se vê protegido, mas distanciado e alienado do mundo, principalmente em trechos nos quais as telhas “*escondem o passado*” – “*em silêncio de mortas, que ficam*” – “*ocultam o que passou e que era como uma viagem de alegria*” – “*Nada as penetra e nada as abala; detrás delas, quem adivinhará a visão semiobscura que habita meus labirintos?*” Eis o texto:

### TELHADOS

Só telhas, telhas sem encanto que encobrem as dores do mundo. Caia a chuva e incólumes ficam, na ausência de alma. Cale-se a água,

<sup>266</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 392.

<sup>267</sup> Ibidem, p. 399.

<sup>268</sup> Uma resposta afirmativa a essa questão talvez explicasse o porquê de não só Ana Cristina, mas de outros poetas da urbe serem tão afeitos a produzir metatextos e metapoemas.

venha sol, e sempre descoradas, sempre em silêncio de mortas, ficam. Ficam, eis tudo. Só telhas, telhas sem encanto é o que resta de mim. Todas as dores já buscaram outro espelho; cansam-me no fundo do fundo, mas estas telhas imóveis encobrem-nas sem palavra. Procuo em vão com os olhos secos qualquer marca sobre esta barreira. Desço entre as teias desta velhice e avisto quem sabe pássaros cinzentos revoando em bando. Bato no peito de ossos só uma semimão que em compasso me segue pelos dias sem cor, pelos anos sem canção. Esta mão eu a esqueço a cada aurora que se vai; assim telho hora a hora as fendas com estes tapumes que sempre em silêncio de mortos ficam. Ficam, eis tudo.

Só telhas, telhas sem encanto escondem o passado que guardei com tanto zelo para me consolar em crepúsculos sem luz. Passado brusco e cheio de movimento, onde voos eram a felicidade, suspiros a maior transcendência, sonhos o descansar irrequieto dos que soluçam à toa. Agora a cama vazia me espera em sombra, a janela me oferecer luar e telhados, as mãos da noite querem dar-me uma brisa quente, um cheiro de mar. No vidro neutro que duplica o mundo vejo um rosto de soslaio; e só telhas lhe ocultam o que passou e que era como uma viagem de alegria. Telhas, sempre em silêncio de mortas, que ficam. Ficam, eis tudo.

Só telhas, telhas sem encanto a que mesmo a vegetação rala abandonou. Nada as penetra e nada as abala; detrás delas, quem adivinhará a visão semiobscura que habita meus labirintos? Quem calará seu riso ou pranto para ouvir o inaudível, tocar o intangível, aproximar-se de formas periclitantes?

Acalmam-se as sombras e vozes, já agora apenas melancolias que passam na quietude. O turbilhão silencioso e a lua em ausência-presença. Calam-se devagar os murmúrios da noite de telhados, dos telhados descorados que sempre, em silêncio de mortos, ficam.

Eis tudo.<sup>269</sup>

Agora, se o termo “telhas” é substituído por “palavras”, e “telhados” por “poemas”, tem-se como resultado um efeito parecido com aquele obtido com a leitura alternativa de “Ela ficava olhando pela janela”.

Só **palavras, palavras** sem encanto que encobrem as dores do mundo. Caia a chuva e incólumes ficam, na ausência de alma. Cale-se a água, venha sol, e sempre descoradas, sempre em silêncio de mortas, ficam. Ficam, eis tudo. Só **palavras, palavras** sem encanto é o que resta de mim. Todas as dores já buscaram outro espelho; cansam-me no fundo do fundo, mas estas **palavras** imóveis encobrem-nas sem palavra. [...] Só **palavras, palavras** sem encanto escondem o passado que guardei com tanto zelo para me consolar em crepúsculos sem luz. [...] No vidro neutro que duplica o mundo vejo um rosto de soslaio; e só **palavras** lhe ocultam o que passou e que era como uma viagem de alegria. **Palavras**, sempre em silêncio de mortas, que ficam. Ficam, eis tudo.

Só **palavras, palavras** sem encanto a que mesmo a vegetação rala abandonou. Nada as penetra e nada as abala; detrás delas, quem

<sup>269</sup> CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 404.

adivinhará a visão semiobscura que habita meus labirintos? Quem calará seu riso ou pranto para ouvir o inaudível, tocar o intangível, aproximar-se de formas periclitantes?

Acalmam-se as sombras e vozes, já agora apenas melancolias que passam na quietude. O turbilhão silencioso e a lua em ausência-presença. Calam-se devagar os murmúrios da noite de **poemas**, dos **poemas** descorados que sempre, em silêncio de mortos, ficam.

A obsessão de Ana Cristina pela palavra: marca pessoal que embebe seus poemas com a força de uma entrega incondicional, indiscutivelmente genuína, de quem se atira aos pés do leitor, da literatura, de uma causa maior – à mercê do impossível – e inteiramente grata. Submissão voluntária aos desígnios dos versos, ao destino dos poemas, ao estranhamento dos leitores. A literatura não é somente sua vocação, mas seu próprio palco, palanque, praça central, objeto de interesse absoluto que se sobrepõe a qualquer outro. Ana Cristina enxerga a vida a partir da literatura e a literatura a partir da vida. Aí reside a força de uma obra que, embora curta em extensão, reverbera a intensidade da entrega.

## 8 A BORDO E EM TRÂNSITO

Bicicletas, automóveis, aviões, trens, barcos e navios povoam os textos de Ana C. não só em *A teus pés*, mas ao longo de toda a obra –, e também bondes, táxis, helicópteros, animais de tração, disco voador. Por vezes aparecem representados pelos espaços públicos correspondentes aos seus espaços de trânsito, quer seja a rua, o cais ou o aeroporto; em outras vezes, através de figuras humanas relacionadas, tais como o motorista, a comissária, o marinheiro, o piloto, a aeromoça. “*Felicidade é meios de transporte*”, diz um verso do penúltimo poema de *A teus pés*.<sup>270</sup> Objetivei no decorrer da pesquisa empreender um mapeamento de todos os poemas de Ana Cristina Cesar nos quais os meios de transporte aparecem, visando observar de forma mais ampla os desdobramentos de sentidos que decorrem da apropriação poética dessas imagens pela poeta. Esse mapeamento não se concluiu, de modo que optei por reservar a possibilidade para futuras pesquisas, mas incluo aqui algumas de minhas impressões. Ao situar os meios de transporte em categorias de acordo com seus espaços de trânsito (espaço terrestre, espaço marítimo, espaço aéreo) torna-se possível observar que a utilização dessas imagens se dá de forma distinta de um poema para outro, com variações de sentido no emprego de uma e outra imagem. Ana Cristina não emprega o uso das imagens dos meios de transporte de forma indiscriminada, antes atribui a cada uma nos poemas movimentos e sentidos próprios.

As recorrentes figuras de meios de transporte aludem à ideia de uma poesia de que se situa indiscutivelmente no plano do imediato, de um permanente estado de trânsito. Por outro lado, como bem observou Maria Lucia de Barros Camargo em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, o meio de transporte representa também espaço de confinamento<sup>271</sup>, estojo do sujeito no qual a liberdade é tanto potencializada quanto restringida.

Na linha de pensamento em “*Atrás dos olhos pardos*” acerca dos interiores como espaços de confinamento, algumas das recorrentes imagens de meios de

<sup>270</sup> Um exame completo das diferenças das versões dos poemas nos manuscritos em “Meios de transporte” para as versões finais de *A teus pés* foi realizada por Alice Sant’Anna no ensaio “Não há Fragata igual a um livro”, publicado na Revista Serrote 23½ de 2016. Tão valiosos quanto são seus comentários, dentro do mesmo ensaio, sobre a versão traduzida de Ana Cristina para um poema de Emily Dickinson (identificado na obra autora como “1623”), cujo texto se concentra na ideia de locomoção e deslocamento.

<sup>271</sup> CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó: Argos, 2003, p. 264.

transporte representariam esses espaços mesmo quando em trânsito: “Espaços dotados de um único tipo de abertura para o exterior: as janelas, estas outras vitrinas que permitem olhar o mundo.”<sup>272</sup> Embora Ana Cristina tenha chegado a mencionar em carta a Candide que o trem é o seu meio de transporte favorito<sup>273</sup>, as imagens de automóveis e embarcações se apresentam com muito mais frequência em sua poesia. Para Maria Lucia de Barros Camargo, a mais expressiva é a do navio: “Imagem que se associa ao cais, às viagens, e, em última instância, ao próprio quarto e ao âmagô do eu. O eu no centro da cena, sempre a ponto de partir.”<sup>274</sup>

Se o espaço terrestre em Ana Cristina Cesar é delimitado no plano do que acontece de imediato; o espaço marítimo, no plano daquilo que se dá a longo prazo. Enquanto o automóvel acelera a ponto de se tornar “*carro em fogo pelos ares*”, o barco singra, desliza, navega lento – movimento de arranque versus movimento de deriva. Daí a figuração do automóvel nos poemas como ferramenta que desperta o sujeito para a ação, em contraponto ao barco como ferramenta que proporciona estados de reflexão e espera. A segunda distinção se dá na perspectiva espacial, com o automóvel frequentemente remetendo à exploração do exterior, ou mesmo como extensão do interior, enquanto o barco/navio parece remete ao interior, ao espaço privado que pode se converter em espaço de confinamento. Se o automóvel não sinaliza ao mesmo sentido de confinamento do sujeito nos poemas é porque àquele à bordo seria mais fácil se lançar de um carro em movimento que desembarcar de um navio em pleno oceano. O mesmo valeria ao espaço aéreo, pouco explorado nos versos de Ana C., espaço neutro em comparação aos demais espaços, mas que pode abranger tanto a liberdade do voo quanto a compressão da cabine que se fecha em torno do sujeito.

Vimos até aqui como certas imagens da urbe aparecem frequentemente nos textos como figuras duais, que podem funcionar como metáforas à própria prática literária. Não poderiam deixar de ser mencionadas as mais que recorrentes imagens de meios de transporte, talvez as mais representativas dessas figuras na poética de Ana C. Quem vasculha o arquivo Ana Cristina Cesar no Instituto Moreira Salles se depara com um caderno escolar preto, de capa dura e páginas pautadas, contendo

<sup>272</sup> CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó: Argos, 2003, p. 264.

<sup>273</sup> CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 289

<sup>274</sup> CAMARGO, op. cit., p. 290.

um título escrito à caneta na contracapa: “Meios de transporte.”<sup>275</sup> Trata-se dos manuscritos da primeira versão de *A Teus Pés*, desenvolvida ao longo de 1981 e 1982. Descortinar o título por detrás do título faz pensar que o olhar de Ana Cristina aos meios de transporte não se apresenta só como opção temática, mas antes como figuras basilares à concepção do livro. Embora *A Teus Pés* tenha sido a escolha definitiva, denotando belissimamente a “submissão do sujeito apaixonado ao objeto de sua paixão e submissão do poema ao trabalho de leitura do leitor”<sup>276</sup> que permeia a obra, em “Meios de Transporte” está expressa a ideia de uma escrita em trânsito, imbuída de movimento e premência, afeita a viagens e deslocamentos constantes. Desse modo não é difícil conceber a ideia de uma escrita que se apresenta como uma amizade de viagem: íntima, porém passageira; profunda, mas de curta duração. Se o sujeito lírico é afeito a velocidades é porque está sempre de passagem, “pela luz e sombra da mais que presente figura da viagem, de viagens”,<sup>277</sup> de modo a conceber uma escrita que é como “experiência de deslocamento, traslado, deriva.”<sup>278</sup>

Sabe-se através de Benjamin que em meados de 1839 era comum avistar passantes que carregavam consigo suas tartarugas de estimação enquanto passeavam – daí já se tem uma ideia do ritmo do flunar nas passagens e galerias de Paris.<sup>279</sup> Mas será que “a mudança de velocidade e de perspectiva que o automóvel implica configuraria um olhar diferente para o passante?”<sup>280</sup> À luz desse questionamento Viviana Bosi desenvolve o ensaio *Poesia em trânsito*, a partir da análise de três poemas, de autoria de José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite e Ana Cristina Cesar. No primeiro poema analisado, “Momento” de José Paulo Paes, Viviana Bosi percebe o veículo estacionado como “protótipo da ideia de passagem do tempo natural e humano”, através do passante melancólico ao qual é devolvida a possibilidade da contemplação. Em “*Spiritus ubi vult spirat*” de Sebastião Uchoa Leite,

<sup>275</sup> É possível visualizar o título “Meios de transporte” escrito à caneta na contracapa do caderno que contém os manuscritos originais de *A Teus Pés*, como pude constatar durante as pesquisas no acervo do Instituto Moreira Salles. Há, ainda, muitas expressões rasuradas do que parecem ser ideias de títulos anteriores a “Meios de transporte”: “Bem objetivo”, “Branco e blue”, “Instantâneo blue”, “A outra ostra”, “Intrigante blue”, “Suave blue”, “Neblina blue”, “Memória blue”, “Água blue”, o que afasta a ideia de critérios estritamente temáticos para a escolha do título.

<sup>276</sup> MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**, Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, p. 132.

<sup>277</sup> FREITAS FILHO, Armando. **Longa vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 14.

<sup>278</sup> SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p. 57.

<sup>279</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 467.

<sup>280</sup> BOSI, Viviana. **Poesia em trânsito**. São Paulo: 2005, p. 71.

que traz a imagem de um pedestre que atravessa uma rua movimentada, o automóvel aparece como “câmara rápida, bólido, objeto em veloz deslocamento, que vê fugazmente e se dirige para um fim prático.”<sup>281</sup> Por fim, ao comentar poemas de Ana Cristina Cesar nos quais figuram imagens de meios de transporte<sup>282</sup>, Viviana Bosi conclui que o automóvel em deslocamento veloz representa essa poética de apreensão impossível da vida enquanto acontece”, “aproximando ao máximo a experiência e sua expressão.” Um eu lírico que convida o leitor a bordo para acompanhá-lo e para com ele mover-se junto, e que “trata da vida com urgência, como se a qualquer momento fosse lhe escapar, e, por causa da necessidade de trazer a escrita para o imediato, explode a forma poética e o sentido.”<sup>283</sup>

No ensaio “O poeta itinerante”<sup>284</sup>, dedicado ao poema de Mário de Andrade (“Louvação da tarde”), Antonio Candido comenta sobre essa poesia que recupera a função poética da marcha, listando outros autores que incorporam o movimento-reflexão em seus textos poéticos, como Rousseau e Wordsworth. O poema escrito por Mário é uma reflexão em versos a bordo de um automóvel, após sair tarde do trabalho e seguir no retorno à casa. Antonio Candido o situa na primeira modalidade, como fruto de uma “meditação ambulante” e situa o poema de Mário de Andrade como o único onde se encontra presente a combinação “natureza-passeio-meditação”, na qual a grande cidade se transforma em nova paisagem que substitui a paisagem natural.

Em alguns poemas de automóveis o sujeito lírico se converte em piloto ao volante do próprio poema, conduzindo com fúria ou escrevendo em movimento, sempre em alta velocidade, exposto ao risco da curva fechada, dos sinais vermelhos, da contramão. Vejamos, a título de exemplo, alguns trechos dos poemas “Contagem regressiva”, “Mocidade independente”, “Fogo do final” e “Noite carioca”, em que o automóvel se mostra objeto de exploração veloz do sujeito no mundo, e cujo ritmo parece se incorporar ao próprio corpo dos textos, com versos curtos e rápidos que

<sup>281</sup> BOSI, Viviana. **Poesia em trânsito**. In: Revista de Letras do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Vol. 45, No.1. São Paulo: 2005, p. 77.

<sup>282</sup> Ver especialmente “Mocidade Independente e “Fogo do final” (*A teus pés*, 1982), além de tantos outros poemas que não constam nesta pesquisa, e nos quais desfilam ambulâncias, ônibus, aviões, navios.

<sup>283</sup> BOSI, op. cit., p. 79.

<sup>284</sup> CANDIDO, Antonio. **O poeta itinerante**. In *Revista USP*, (4), 157-168. São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 158.

emanam significações para impulsos obstinados, ações imediatistas, tomadas rápidas de decisão:

não me canso ao volante, fico prosa, dona do nariz  
neurastênica  
diante dos outros motoristas, dos sinais  
vermelhos  
Numa curva fechada pensei: estou cega e no  
entanto  
guio esta Brasília<sup>285</sup>

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir as consequências. [...] Voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão<sup>286</sup>

Ancorada no carro em fogo pela capital: sightseeing no viaduto para a Liberdade. Caio chutando pedrinhas na calçada, damos adeus passando a mil, dirijo em círculo pelo maior passeio público do mundo, nos perdemos – exclamo num achado –, é tardíssimo, um deserto industrial com perigosas bocas imperguntáveis.<sup>287</sup>

Entrei no carro e me casei. A verdade! A verdade!<sup>288</sup>

Por vezes, ainda, são os próprios versos que conduzem automóveis, gerando conotações metalinguísticas. Poemas nos quais “o próprio ato de escrever é figurado em deslocamento, como se a poesia fosse uma viagem veloz no tempo e no espaço”:<sup>289</sup>

houve um poema  
que guiava a própria ambulância  
e dizia: não lembro  
de nenhum céu que me console,  
nenhum,  
e saía,  
sirenes baixas,  
recolhendo os restos das conversas,  
das senhoras,  
“para que nada se perca  
ou se esqueça”.

<sup>285</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 238.

<sup>286</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>287</sup> Ibidem p. 121.

<sup>288</sup> Ibidem, p. 419.

<sup>289</sup> BOSI, Viviana. *À mercê do impossível*. CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 383, 429.

proverbial,  
 mesmo se ferido,  
 houve um poema  
 ambulante,  
 cruz vermelha  
 sonâmbula  
 que escapou-se  
 e foi-se  
 inesquecível,  
 irremediável,  
 ralo abaixo.<sup>290</sup>

Um poema que guia a própria ambulância é um poema posto em risco de vida, como que ferido, poema “*irremediável*”, mas também tripulante que escapa da ambulância para se lançar pelo ralo abaixo. Gosto em especial dos versos “*recolhendo os restos das conversas, / das senhoras,*” que alude inevitavelmente a outro poema, “Conversa de senhoras” (publicado em *A teus pés*). Como escreve Flora Süssekind: “O poema recolhe restos e escapa. Registro em movimento de conversas, que se revelaria pura perda – pelo cano. Moto contínuo de prosaização: entre a conversa (galante) das senhoras e a conversação (poética) rolando pelo ralo.”<sup>291</sup>

A brevidade dos versos de alguns poemas de automóveis contrasta com a extensão longa de certos textos (geralmente em prosa) de barcos e navios. É como se a partir da própria estrutura Ana Cristina buscasse operar analogias para os arranques impetuosos dos automóveis, se contrapondo aos movimentos lentos, mas uniformes dos meios de transporte marítimos, traduzindo a “gana pelo presente (e pela presença)”<sup>292</sup>, como diz Viviana Bosi, em contraponto à “perspectiva marítima do futuro” dos versos de um poema que veremos mais adiante. Se o automóvel empreende a ação, a embarcação determina a espera. Esse procedimento de construção que emula a velocidade do meio de transporte faz lembrar o erro criativo de Oswald de Andrade no poema “Bonde”, onde intencionalmente transcreve de forma errada a grafia de alguns termos para representar o sacolejar do sujeito no interior de um bonde urbano. O ritmo do trepidar do bonde é incorporado ao corpo do poema: “O transatlântico mesclado / Dlendlena e esguicha luz / Postretutas e famias

<sup>290</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 235.

<sup>291</sup> SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p. 17.

<sup>292</sup> BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org.) **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar** / organização Álvaro Faleiros, Roberto Zular, Viviana Bosi. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 29.

sacolejam”<sup>293</sup>. Se os textos marítimos de Ana Cristina Cesar não trepidam como o bonde de Oswald é porque denotam em geral movimentos lentos, contínuos, como se emulassem o singrar de uma embarcação: “Estou sirgando / mas / o velame foge. // Sirgando: puxando ou conduzindo uma embarcação / por meio de cordas ao longo da margem.”<sup>294</sup> É como se o próprio ritmo da leitura de tais textos se deixasse embalar pelo balanço do poema-embarcação, como se assim Ana Cristina nos pudesse ensinar sobre o processo da própria escrita, que assim como a navegação requer paciência e obstinação – alertando-nos também aos perigos da deriva, períodos de hiato em que criatividade pode se converter em “*ilha de terrível sede*”.<sup>295</sup> Tudo isso pode ser captado em um extenso poema publicado após sua morte, cuja data de consta como 18 de junho de 1973:

[...]

Eu desisti de escrever porque o que eu escrevia era sempre redundância,  
o que eu escrevia já era o que eu escrevera.  
Hoje eu recomecei perplexa. Constatei que estava tudo na mesma.  
Constatei também que até a conclusão de antes me assombrava ainda:  
não adianta nada, não vou mais escrever.  
Porque os navios não estão entrando porto adentro.  
Os marujos e as prostitutas recuaram, imagens imóveis.  
Entra há anos a brisa noturna do mês de junho. Há anos que eu insisto em senti-la maritidamente, associá-la aos sons abafados do bairro mais povoado do mundo.  
Não há amanhecer nem crepúsculo desta minha janela (que não basta abrir),  
nem movimento nenhum de marés, passados,  
cordas rangendo sobre conveses, crânios perdidos.  
Mal percebo estar respirando.  
A noite filtra o marítimo desse ar.  
Perdi também o sentimento das viagens.  
Não digo a lembrança, mas o sentimento de um dia ter viajado, e visto o mar do Norte passando pelo meu trem vazio, e o Mediterrâneo resvalando pelos olhos da cubana intranquila de jejum, e o canal da Mancha me afastando da ilha provisória, e os ventos diurnos e fortes e salgados, batendo sempre no meu rosto a sua despedida.  
Não estou debruçada sobre Lisboa alguma.  
Os crimes marítimos não me sacodem de ternura. Nem de horror.  
Parecem confirmar o silêncio passivo que me imponho.  
Derrota. A palavra redundante. Deslocada com a leveza de um objeto de beira de praia – concha, garrafa, ou a grande culpa da

<sup>293</sup> ANDRADE, Oswald de. **Obras completas Vol. 7 – Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 106.

<sup>294</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 451.

<sup>295</sup> Ibidem, p. 121.

minha infância aturdida.

Continuo sem velas, sem marulhos, sem gaivotas. Continua a brisa Do bairro, a família deslavando de insuficiência o meu corpo passivo, o meu silêncio passivo, a vertiginosa imposição de não sentir, não ver o cais da cidade sem cais, não recordar o sentimento das viagens antigas, e menos ainda das viagens recentes, embora destas esteja minha mão cheia de fotografias, meu coração entregue às suas imagens, minha linguagem irresolutamente confinada.

Me confino porque levanto para discutir sobre a longevidade das borboletas e das tartarugas com a velha avó da família, nem tão velha, nem tão caricatura, pequena senhora do bairro; e cale-se o resto.

Os piratas se paralisam de boca aberta como que prontos para formar palavras ou devorar os espaços vazios por conquistar.

Refaço outra vez os piratas, refaço-os maiores e nus e masculinos, refaço-os e neles não toco, não posso nem ao menos existir ante a refeitura deles, nem ao menos ajoelhar-me ferozmente, nem ao menos submeter-me, nem ao menos tomar parte nas piratarias que me rasgariam pelo meio.

A fenda já está aberta.

A encarniçada luta com o verossímil desfez as grandes figuras. A brisa continua, mais fria, não me trazendo visões de infância, mas apenas o pânico seco de aguardar o momento em que me esfaqueariam nas costas sem se importarem em levantar as cobertas da cama.

Eu podia evocar canções de vinde meninos ou o farol da Avenida Beira Mar ou os gestos que nunca compreendia e que me sufocaram de ternura e mistério pelo resto do texto.

Se eu perdesse os escrúpulos talvez viesse a escrever.

Por um outro lado eu ainda não entendi que o que me move o volante é um ato de vontade, de escrúpulo, de dor, de amor sufocado, de ódio sufocado, onde as categorias humanitárias se dissolvem...

Não entendi a saudade de pedra do cais que não vejo nem o giro e a vertigem que se acelera até que eu me encontre nos braços do meu próprio crepúsculo, até que o escrúpulo engula o discurso e reste só a dúvida de eu ter ou não ter partido de um cais anterior às minhas palavras derrotadas.

Melhor seria ter escrito mais uma carta comercial, minto, e perco o destinatário com um pouco de susto.

Queria dizer das máquinas que entram por dentro de mim.

As sete faces de uma velha imagem me machucam.

A brisa não parou de soprar sobre o meu rosto, e, impune giro sobre a perspectiva marítima do futuro.<sup>296</sup>

Frequentes também são elementos marítimos que parecem emanar significações de estabilidade, fixidez, segurança – o cais, o porto, as âncoras –, mas

<sup>296</sup> CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 364-367.

que sugerem por vezes sentimentos de solidão interior, evocando estados de limbo, sinalizando aos riscos de uma espera indefinida. Em “No cais outra vez”, exercício de poema-minuto oswaldiano<sup>297</sup>, lemos uma Ana C. em estado de hiato: “*E eu que não produzo nada mordo as cordas a âncora e uma seca na goela.*”<sup>298</sup> Se no controle do automóvel o sujeito é senhor de si – embarcar ou desembarcar depende de uns poucos gestos – a bordo da embarcação pode se sentir como que confinado pela espera incontornável e pela impossibilidade da ação.

Sou eu que escrevo, agora, aqui neste cais deserto onde entra sem ser visto um velho cargueiro inglês. Percebo que o seu segredo é que, ao dizer “eu”, este texto realiza a conjunção entre o real (esta minha vida ou quem a vida), o simbólico (este discurso ou o pronome eu que aqui deliro) e o imaginário (este ouvir constante da minha própria biografia); e, ao realizar esta conjunção, manifesta também o momento que consciente e inconsciente se encontram sobre as pedras úmidas do porto e ao que tudo indica é aí que são produzidos clandestinamente desejos informuláveis.<sup>299</sup>

Consta ao final de *Antigos e soltos* uma enigmática sequência numerada de textos em prosa que a organizadora da obra Viviana Bosi justifica a decisão de deixar para o fim por diferir do restante dos textos e por exigir um outro tipo de leitura. Essa sequência é intitulada “O livro” por se assemelhar a um projeto de livro inacabado.<sup>300</sup> Dos nove textos, cada qual ordenado por um algarismo romano, somente um contém título, “VI – O ENIGMA”.<sup>301</sup> Ao longo das páginas dos manuscritos originais, como pude constatar, constam pequenas anotações à caneta ao lado dos textos que fazemos vezes de lembretes. Em “I”, por exemplo, é possível ler frases como “Espaço onde haveria pontuação”; “Muito teórico! Tirar!”<sup>302</sup>, “Reconstruir”; “Intermediário antes

<sup>297</sup> O poema “No cais outra vez” é parte integrante de uma pequena série de três poemas em tom ácido que emulam a forma do poema-minuto, ou poema-pílula, como são conhecidos os poemas curtos que Oswald de Andrade publicou no início do século XX. A série é composta por “Poeminha-minuto (para ir de encontro às leis do grupo)”, “A lei do grupo” e “No cais outra vez”, que aludem à ideia de competitividade nos meios literários e à comparação do sujeito com os demais.

<sup>298</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 333.

<sup>299</sup> Ibidem, p. 420.

<sup>300</sup> Consta uma espécie de prólogo na primeira página. Transcrevo aqui: “O enredo deste conto é um esquema simples e linear como um verdadeiro enredo. A diferença está em que tal esquema se trai apenas no chicote do seu feitor. Dói menos um resto de enredo, os pensamentos do enredo, ou o enredo apenas de pensando. Ao que cumpre seguir com uma carta decepção, certo horror ao diluído. Para travar de vez em palavra e meia o signo completo de todo o conto.” In CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 426

<sup>301</sup> Esse trecho foi publicado com pequenas alterações também em *Inéditos e dispersos*.

<sup>302</sup> Quanto às transcrições publicadas das anotações de Ana Cristina em “O livro”, observei um pequeno erro nas notas de comentários em algumas edições de *Poética*. Consta claramente na segunda página dos manuscritos do texto de número “II” a grafia da palavra “teórico”, e não “romântico” como foi

desse”. Esses apontamentos confirmam que Ana Cristina certamente intentava visitar os textos e repensá-los como conjunto. Duas temáticas permeiam quase que a totalidade dos textos: a espera resignada ou insurgente, e o fazer literário. Em “I”, vemos uma Ana C. envolta em sentimentos de nostalgia e inquietude: “Engraçado que não estou mais vendo. Eu sei disso porque minha visão já foi toda colorida de paixão. Barcos entrando no caos etc. etc. No verão só é possível contar o cotidiano. Segura aqui este livrinho.”. E ainda: “Hoje não chegam notícias. A música (ainda é a mesma) mesmo assim à espera dos convidados.”

Em “II”, o literário torna possível “suportar as vilesas e vielas do espírito”. Ana escreve: “Curvou-se sobre a areia e perdeu as contas da despedida. Esquecia-se de reparar nas citações, que era preciso aguardar com silêncio, sofrer se fosse possível.” E ainda: “Todas as noites era preciso esquecer, repassar as citações e acumular com paciência e ter certeza que nada valia tão a pena. Na fresta de cima via todos os enganos, todas as tentativas de ser fiel ao real, retalhos concretos de insetos.” Escrever é “o difícil jogo de eliminar as paredes uma a uma”, mas também é território fértil ao onírico: “Sonhou que descia num grande ônibus veloz pelas curvas da estrada até o litoral. A subida era destruída e havia ossadas e terra revirada em toda a extensão. [...] No alto achou refúgio em pedras que fechavam um poço nos quatro lados. Água outra vez.” No terceiro texto de “O livro”, uma vez mais cidade e sujeito se interpenetram:

Mesmo se chovesse a umidade só teria a molhar os mínimos cantos do lábio. Que reverberavam no convívio das ruas, no passar apressado das velhas avós enterradas. Outra hipótese, talvez não houvesse o que esperar, sabendo que os trajetos são irreconhecíveis. Que as próprias palavras se transformam de minuto a minuto. Eu amei as tuas calçadas, a recuperação compenetrada do que havias destruído na véspera. Que zelo inútil nos unia, que arrependimento te fazia retornar sobre os cacos.<sup>303</sup>

Mas é talvez em um trecho do oitavo texto de “O livro”, cujo tom se assemelha ao de um depoimento, que nos deparamos com aquele que poderia sintetizar muito bem a triangulação que une a poeta, sua escrita e a cidade em volta: “Com extrema mansidão: um traço que imite o mundo. Uma frase que me deixe. Que me suprima.

---

publicado em *Poética*. Embora não possa precisar em quais das edições se dá o equívoco, desconfio que se trate de uma exclusividade das versões digitais da obra.

<sup>303</sup> CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 450.

Que me transforme numa forma. Cujas bocas retorcidas te seduza. Estou depondo na primeira pessoa. Em mim ainda se debatem as pessoas.” Ana Cristina decodificando a cidade-texto: “Eu poderia te dizer aonde se entrecruza a lenta gramática e o teu sexo de gatas – a torpe literatura.”

Por fim, o último trecho de “O livro” descreve uma entrega que percorre espaços da rua ao oceano, da flanação à navegação – como se barulho da cidade das primeiras linhas lhe produzisse o mesmo efeito que o mar.<sup>304</sup> O espaço marítimo é situado não só pela incidência de termos próprios à prática naval (*popa, proa, tábuas de bordo, sextante*) mas por linhas que parecem evocar movimentos de deriva, de flutuação ao sabor dos ventos e correntezas:

Eu posso confundir os ruídos da rua em frente. Os limites da rua são semelhantes aos desenhos que teu rosto trai. Me parece vago me vestir das tuas palavras, ou te vestir das minhas. Me parece vago eu e tu. Porque estou ardendo pelas terceiras pessoas na multidão e no exagero. [...] Precisa fingir que passeia por uma praia ao sul de tudo, precisa fingir que se move lepidamente em minhas areias. Teu movimento uniforme para um único ponto no ar. Frente à tua tardia se retraem como num barco como numa lembrança absoluta de fome. Para te exigir ainda tudo, para te rasgar em partes separadas. Para te trucidar as letras, o reverso do que és, tuas direções. Me escapa o poder de redenominá-las pequenas companhias, dois esquecimentos de um destino de ser real, talvez um lapso apenas meu ou teu. Somos e sois apenas figuras, irrecuperavelmente deslocadas de um lugar primordial. Faz menos distância impossível. Tuas visitas de popa a proa, imprevisíveis e frequentes como as chegadas a um cais – a um velho cais desprotegido, as amarras rangendo entre as águas e âncoras repousando. Vens entre as tábuas de bordo e a marca do sextante, liquefeita. Me reconheço de parte com teus sonhos ou com este reino onde também teus sonhos principiam. Uma persistência unívoca me faz sustentar a composição agora mágica dos corpos. Neste cais nada mais me importa mas a partida dos veleiros. Há que aguardar à beira das ondas e reouvir os ruídos da rua em frente, como que para apanhar entre os dedos a bobagem desta noite.<sup>305</sup>

Vestir-se de palavras, arder pelas multidões e pelo exagero. A cidade é “mosaico de luzes, movimento, solidão.”<sup>306</sup> O cais e o porto aparecem como territórios

<sup>304</sup> Como escreve Walter Benjamin a respeito de Victor Hugo: “Adorava as *impériaes* dos ônibus, esses ‘balcões ambulantes’, como ele as chamava, de onde podia estudar à vontade os aspectos diversos da gigantesca cidade. Dizia que o barulho ensurdecedor de Paris lhe produzia o mesmo efeito que o mar.” In BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 478.

<sup>305</sup> CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 402.

<sup>306</sup> MENEZES, Marcos Antonio de. **Baudelaire: um poeta a auscultar a cidade**. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009, p. 1.

de esperas impacientes, que abarcam movimentos opostos: ancorar e singrar, atracar e desatracar, chegar e partir. Interior do poeta se funde ao conjunto de imagens navais; o próprio sujeito se transfigura em cais, se vê vulnerável como “*um velho cais desprotegido*”. Espaços propensos a tensões internas que abarcam movimentos ambíguos; “*âncoras repousando*” enquanto “*amarras rangendo*”. Figuras à deriva “*irrecuperavelmente deslocadas de um lugar primordial*” alimentam a ideia da navegação como rota de fuga, engendram expectativas pela “*partida dos veleiros*”. A ponto de partir: “*aguardar à beira das ondas*” e “*reouvir os ruídos da rua*” até que chegue o momento derradeiro da despedida.

Escrever pode ser uma maldade, canta uma Ana C. navegadora. Se a escrita é território de navegadores, também é de piratas e piratarias – ladroagens, vampiragens – em um oceano repleto de “*ladrões de quem roubei versos de amor*”<sup>307</sup>. Instruções de bordo: “*Pirataria em pleno ar [...] / Degolar, atemorizar, apertar*”<sup>308</sup>. A bordo da embarcação no poema “Nada, esta espuma”, cujo título é extraído dos versos iniciais de “Brinde” de Mallarmé, está a ladra de versos a cobiçar os seios sonhados da sereia. A referência a Mallarmé, como coloca Viviana Bosi, “está eivada de ambiguidade entre afrontar o desejo, ou seja, colocar-se como limite ao desejo, ou o que parece ser o sentido mais claro, o desejo que afronta. O desejo que impele a escrever, ainda que esse ato implique resistência.”<sup>309</sup> O sentido contido no desejo de se apropriar dos “*seios da sereia*” em “Nada, esta espuma” ganha outros contornos se interpretado como uma declaração expressa de um intuito de pirataria, como confissão dolosa de se apropriar de versos alheios. Ana Cristina, a poeta-pirata, que empreende saques nos próprios territórios de suas vítimas, quer seja saqueando cidades do poema de Whitman para compor seus próprios versos – “Hamburgo”, “Dover”, “Haia”<sup>310</sup> – ou revolvendo os naufrágios de Jorge de Lima. Se a visão da

<sup>307</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 281.

<sup>308</sup> Refiro-me aqui ao poema “Instruções de bordo”, publicado em *A teus pés*.

<sup>309</sup> ZULAR, Roberto. *Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar)*. BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org.) **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar** / organização Álvaro Faleiros, Roberto Zular, Viviana Bosi. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 99.

<sup>310</sup> Uma descoberta interessante que se deu por acaso ao longo desta pesquisa foi constatar que Ana Cristina “roubou” nomes de cidades dos versos de “Salut au Monde!” (ou “Saudação ao Mundo!”), poema de navegação de Walt Whitman, e incorporou-os ao seu “Fama e fortuna” (publicado em *Poética*). A obra de Whitman, como se sabe, é repleta de travessias, cenas marinhas, imagens oceânicas, menções diretas ao mar, barqueiros, capitães, pescadores, trabalhadores das docas e, ao que tudo indica, dentre os vizinhos navegadores – sem deixar de mencionar Oswald de Andrade e Jorge de Lima – é aquele que mais provavelmente inspirou os poemas marítimos de Ana Cristina.

sereia em “Nada, esta espuma” corporifica invariavelmente o espírito dos navegadores e das antigas navegações, e sabendo do seu apreço pela “ladroagem” de versos alheios, como não pensar a sereia como imagem que remete à própria tradição literária à mercê de ser “saqueada” pelas piratarias da poeta?

Os versos finais do poema firmam uma instância de iminência de algo por acontecer, de um caminho já quase sem volta, o que é de certa forma antecipado pelo “*afrontamento*” e a insistência “*na maldade de escrever*” dos primeiros versos. Ainda que os dois versos centrais suscitem dúvida e sugiram um momento de hesitação (crise de consciência?), é como se ali os versos deixassem transparecer o ato de uma decisão irrevogável. Os últimos dois versos deixam o leitor em suspenso: será que a poeta vai se precipitar ao mar à cata da onírica visão ou vai, como Odisseu, tapar os próprios ouvidos com cera para impedir o encanto? Mas as amuradas do barco são espaços limítrofes, mas insuficientes – assim como foram à tripulação de Ulisses – para conter o mergulho da poeta.

Uma poética que apreende o meio de transporte como imagem dialética é uma poética que convida o leitor a se colocar sempre em movimento, a flunar solto pelo trânsito da leitura, a aceitar os desvios de percurso inerentes a uma poesia que empresta do urbano sua natureza imprevisível e fragmentária. A bordo de aviões nas alturas ou à distância de barcos que singram mar adentro, a cidade-texto se converte em diorama do qual tanto o sujeito lírico quanto o leitor se fazem espectadores. Trata-se da figura mais representativa para a tensão das dualidades que se dá na poesia de Ana Cristina: por um lado, a promessa das viagens e descobertas, por outro, a condenação à transitoriedade tanto perseguida.

## 9 CONCLUSÃO

Enxergar a poesia de Ana Cristina Cesar sob as lentes da urbe é revisitar alguns de seus principais procedimentos literários e suas temáticas mais perseguidas. De uma lógica labiríntica como a da teia de vizinhos com os quais coabita, evidencia-se a relação profunda de Ana Cristina com o fenômeno da intertextualidade. Das imagens dos meios de comunicação (o diário, a carta, o cartão-postal, o telefone) é possível captar a apreender sua rigorosa preocupação com o interlocutor. E imagens como a dos meios de transportes descortinam a dialética da velocidade X estaticidade, onde estão impressas as marcas da conturbada relação do sujeito com a passagem do tempo. De modo similar, todas as imagens e figuras da urbe comentadas nessa pesquisa podem funcionar como significadoras para as relações entre o escritor e sua escrita, entre autor e a prática literária, entre poeta e o fazer poético. A cidade em Ana Cristina Cesar é definitivamente um *castelo de alusões*, uma *floresta de espelhos*.

Desígnios da cidade-texto de Ana C.: ensejar a discussão analógica através de suas muitas imagens menores que interagem entre si e também com obras literárias prévias, apresentando-se mais como signo do que como metáfora, e mais como um palco de muitas alegorias que como componente de uma só. Além disso, sua poesia é capaz de atualizar certos arquétipos da cidade à luz da contemporaneidade. Embora bastante atrelada à produção de seus “vizinhos”, a poética de Ana Cristina empreende de forma bastante única retratos do plano imagético da urbe ao tomar de empréstimo elementos e representações de diversos autores, incorporando em sua escrita um tanto da essência de cada um. O sujeito lírico nos poemas ora vê a cidade em ruínas como Charles Baudelaire; ora canta e celebra a cidade-mundo como Walt Whitman; ora reconstrói a cidade a partir de fragmentos como T.S. Eliot; ora se vê envolto em buscas obstinadas por novas formas de linguagem tais quais os modernistas brasileiros. Ana Cristina Cesar opera o que se aproximaria de uma poesia de sincretismo<sup>311</sup> em torno de representações literárias da cidade ante a assimilação de diferentes vozes, e é justamente nessa dinâmica de incorporação que Ana Cristina difere de outros poetas; a relação de sua poesia com a cidade se demonstra um tanto mais plural que a de seus predecessores por conter em si as ruínas de muito mais cidades anteriores.

---

<sup>311</sup> Termo utilizado por Ivan A. Schullman em “*Reflexiones em torno a la definición del modernismo.*”

Mereceria constar neste trabalho um espaço dedicado às aproximações entre Ana Cristina Cesar e Clarice Lispector, em especial relações de poemas de Ana com textos lispectorianos que oferecem representações da cidade e dos quais a poeta certamente tomou notas. Coletei algumas pistas interessantes nesse sentido ao longo da pesquisa nos arquivos do IMS. E o mesmo valeria também para possíveis conexões urbanas com Jules Laforgue, Maurice Maeterlinck, Constantino Cavafis, Paul Éluard, Marguerite Duras, Katherine Mansfield, John Donne, Henry Miller, William Carlos Williams, Jack Kerouac, Michael McClure, Allen Ginsberg, Dylan Thomas, Adélia Prado e outros mencionados expressamente ou referenciados a partir de trechos de versos transcritos em suas correspondências e textos. A relação de Ana Cristina (cinéfila confessa) com o cinema também não foi explorada pela crítica e muitos dos filmes mencionados em sua correspondência podem ter ajudado a refinar sua visão acerca da cidade. Fica também faltando aqui uma leitura mais atenta de *Luas de pelica*, o que certamente constitui lacuna considerável nesta pesquisa, mas cuja análise demanda uma atenção especial. Optei por reservar estas possibilidades para futuras pesquisas.

Diante de todo o material trabalhado, quer seja a obra de Ana Cristina Cesar ou a de outros tantos poetas que cantaram, registraram ou interpretaram a cidade, formulo aqui duas categorias que poderiam servir de complemento ao estudo de uma poética urbana: a poesia como **meio de celebração** (ou de **registro**) e a poesia como **meio de investigação** (ou **interpretação alegórica**) da cidade. Ao primeiro grupo pertenceriam poemas que evocam uma cidade de contornos fixos, por vezes situada geograficamente de forma quase que expressa no título ou nos versos; a leitura de tais poemas pode demandar uma compreensão histórica da cidade em questão; também pode ser o caso de textos que se propõem a celebrar determinada cidade sob a forma de homenagem ou, ainda, de registrar seus contornos fixos como em uma tela ou em uma fotografia. Ao segundo grupo pertencem poemas que se voltam para uma cidade irreal, de contornos mutáveis, onde o caráter alegórico fica evidenciado e onde a dialética é o fio condutor, o que permite leituras mais amplas; englobam-se nesse grupo as cidades sonhadas, labirínticas, insólitas, invisíveis. Identifico três elementos comuns aos dois grupos quanto aos procedimentos textuais: a) recorrência de um sujeito-lírico *flâneur* e a dinâmica da *flânerie* incorporada à narrativa dos versos; b) a construção de um léxico bem definido de figuras da cidade (figuras humanas, objetos, espaços) do qual o poeta se vale ao longo de boa parte de sua obra; c) alta

incidência de conotações metalinguísticas. Quanto a postura do sujeito lírico perante a cidade, poder-se-ia dizer que se coloca ora a cantar a cidade, celebrá-la, homenageá-la, registrá-la, fotografá-la; ora a vê como terreno de espacialização, onde perder-se e encontrar-se é sinônimo de obter lampejos de consciência; e ora, ainda, funde-se à cidade como que por um processo de mimese, por vezes metamorfoseando-se em cidade.

Se essa pesquisa se inicia mediante uma confissão de Ana C. (“Esta cidade é testemunha”), é com outra que termina: “Lá fora está sol, quem escreve deixa um testemunho. Reesquentando. Joguei fora algumas coisas já escritas porque não era o testemunho que eu queria deixar. É outro. Outro agora. Acredite se puder.”<sup>312</sup> Ana C. passeia e continuará a passear pelas vias labirínticas da cidade-texto, onde todos os caminhos se bifurcam. A cidade-texto: testemunha da vida e da obra, espaço de confluência para o encontro de vozes poéticas de todos os tempos. Eis o testemunho final:

Não, esta palavra.  
 O encarcerado só sabe que não vai morrer,  
 Pinta as paredes da cela.  
 Deixa rastros possíveis, naquele curto espaço.  
 E se entala.  
 Estalam as tábuas do chão, o piso rompe, e todo sinal é uma profecia.  
 Ou um acaso de que se escapa incólume, a cada minuto.  
 Este é meu testemunho.”<sup>313</sup>

<sup>312</sup> CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 309.

<sup>313</sup> Este é provavelmente um dos últimos poemas que Ana Cristina Cesar escreveu em vida. Uma vez mais ouve-se aqui os ecos de “Brinde”, o icônico poema marítimo de Mallarmé. In *Ibidem*, p. 311.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando de. **A vida gritando nos cantos**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.

ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**. Trad. Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1982.

ALMEIDA, Elizama. **As palavras da menina Ana C.** [recurso digital]. Blog do IMS: 2013. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/as-palavras-da-menina-ana-c-por-elizama-almeida/>> Acesso em: Out. 2020.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião: 23 livros de poesia** – vol. 3. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. Organização, introdução e notas: Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas Vol. 7 – Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ARAGON, Louis. **O camponês de Paris** [tradução comentada]. Trad. Flávia Cristina de Souza Nascimento. UNICAMP, 1991. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269911>> Acesso: Nov. 2020.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. 2ª ed. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas, Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 1ª ed – São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura**. Vol. 1. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BISHOP, Elizabeth. **Carta para N. Y.** Revista Letras Raras, Campina Grande, v. 8, n. 2, p. 213, 2019. Disponível em: <[doi.org/10.35572/rlr.v8i2.1377](https://doi.org/10.35572/rlr.v8i2.1377)> Acesso em: Nov. 2020.

BOAVENTURA, Cristiana Tiradentes. **A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos no Rio**. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

BOLLE, Willi. **História e literatura: entrevista com Willi Bolle**. Entrevista concedida a Augusto Bruno de Carvalho Dias Leite, Josias Freire e Marcello Felisberto Moraes de Assunção. *Revista de Teoria da História*, Volume 19, Número 1, Universidade Federal de Goiás: 2018.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BORGES, Jorge Luis. "*Laberinto*" / "*Labirinto*". In: CAMPOS, Augusto de. Quase Borges. **20 transpoemas e uma entrevista** (organização e tradução). São Paulo: Terracota, 2013.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989.

BOSI, Viviana. **Poesia auto-móvel**. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, n. 10-11, p. 121-141. São Paulo: 2010.

BOSI, Viviana. **Poesia em trânsito**. In: Revista de Letras do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Vol. 45, No.1. São Paulo: 2005. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/viewFile/182/173>> Acesso: Ago. 2019.

BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org.) **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar** / organização Álvaro Faleiros, Roberto Zular, Viviana Bosi. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

BOSI, Viviana. **Tal ser, tal forma: comentários a textos inéditos de Ana Cristina Cesar**. Revista Poesia Sempre, Ano 12, Número 19, 2004. Fonte digital. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/>> Acesso: Out. 2019.

BUCK-MORSS, Susan. **A dialética do olhar – Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Chapecó: Argos, 2002.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂMARA, Mário; Klinger, DIANA; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (Org.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 98.

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

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Entre rasgos de verdade e olhar estetizante: as cartas de Ana C.** *Estudos Feministas*, vol. 8, n. 2, 2000, p. 269-272.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. Cotia: Ateliê, 2006.

CAMPOS, Haroldo. *Uma poética da radicalidade*. ANDRADE, Oswald de. **Obras completas Vol. 7 – Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CANDIDO, Antonio. **O poeta itinerante**. In *Revista USP*, (4), 157-168. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i4p157-168>> Acesso: Dezembro de 2020.

CELAN, Paul. **Cristal** [edição bilíngue]. Seleção e tradução Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2009.

CESAR, Ana Cristina. **Ana Cristina Cesar** / organização, apresentação e notas Armando Freitas Filho; ensaio Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa**. Org Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Organização Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução: Literatura não é documento / Escritos no Rio / Escritos da Inglaterra / Alguma poesia traduzida**. São Paulo: Ática, 1999.

CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e dispersos – Poesia/prosa**. Organização e introdução Armando Freitas Filho. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pebart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo – história da arte e anacronismo das imagens**. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam a real**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG, vol. 2, n. 4, nov. 2012, p. 204-219.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. Tradução e prólogo: Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1ª ed., 1991.

ELIOT, T. S. **Poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.

ELIOT, T. S. **Tradition and the Individual Talent** [recurso eletrônico]. *Perspecta*, vol. 19, 1982, pp. 36–42. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/1567048](http://www.jstor.org/stable/1567048)> Acesso em: Jan 2021.

FARIS, Wendy. **Labyrinths of language: Symbolic landscape and narrative design in modern fiction**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1988.

FERLINGHETTI, Lawrence. **City lights pocket poets anthology: 60<sup>th</sup> Anniversary Edition**. San Francisco: City Light Books, 2015.

FERLINGHETTI, Lawrence. **Lawrence Ferlinghetti, The Art of Poetry** [recurso digital]. Entrevista concedida a Garret Caples. *The Paris Review*, LOCAL, n, 228, 2019. Disponível em: <[theparisreview.org/interviews/7368/the-art-of-poetry-no-104-lawrence-ferlinghetti](http://theparisreview.org/interviews/7368/the-art-of-poetry-no-104-lawrence-ferlinghetti)> Acesso em: Dez 2020.

In FONTES, Luis Olavo. **Desentranhando Luis Olavo Fontes** – entrevista, por Masé Lemos. *Z Cultural*, ano 6, n.1, s/d. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/desentranhando-luis-olavo-fontes-entrevista-por-mase-lemos/>> Acesso em: Out 2020.

FREITAG, Kornelia. **Recovery and transgression: memory in american poetry**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

FREITAS FILHO, Armando. **Longa vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JORGE, Gerardo. **La ciudad en la poesía de Augusto de Campos: del conjuro y la ciudad-falansterio a la ciudad moderna pero babélica**. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 197-217, 2011. Disponível em: <[confluenze.unibo.it/article/view/2399](http://confluenze.unibo.it/article/view/2399)> Acesso em: Dez 2021.

JUNQUEIRA, Ivan. **O fio de Dédalo: ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2012. LAFETÁ,

João Luiz. **A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada** [recurso eletrônico]. In: *Leitura de poesia* [S.l.: s.n.], 1996. Disponível em: <<http://www.docero.com.br/doc/n81vn5>> Acesso: Out 2020.

LEONE, Luciana María di. **Ana C.: as tramas da consagração**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MENEZES, Marcos Antonio de. **Baudelaire: um poeta a auscultar a cidade**. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009.

MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**. Perfis do Rio; n. 14. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

MUNHOZ, Erica Martinelli. **As luvas, as lâminas, o estilete de sua arte: intertextualidade e leitura feminina em Ana Cristina Cesar** [recurso eletrônico] (221 p.). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/325388>> Acesso: 2 set. 2020.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal dos anos 70**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PINTO, J.R. de Almeida. **Poesia de Brasília: Duas tendências**. Thesaurus, 2002.

RIAUDEL, Michel. **“Carta de Paris”: ao pé da letra...** Trad. Cristina Vaz Duarte. *Literatura e Sociedade*, vol. 11, n. 9. p. 228-241. Université Paris X, Nanterre, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/21563/23587>> Acesso: Nov 2019.

ROUANET, Sergio Paulo. **A razão nômade – Walter Benjamin e outros viajantes**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHULLMAN, Ivan A. *Reflexiones en torno a la definición del modernismo*. LITVAK, Lily. **El modernismo** / edición de Lily Litvak. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. pp 65-95. Disponível em: <[cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc34981](http://cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc34981)> Acesso: Dez 2020.

SIMON, Michel. **Manuel Bandeira**. Paris: Seghers, 1965.

SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

VERNIER, France. **Cidade e modernidade nas “Flores do mal” de Baudelaire**. In ARS (São Paulo) vol.5 no.10. São Paulo, 2007.

WHITMAN, Walt. **Folhas de relva** [recurso eletrônico]. Trad. Gentil Saraiva Junior. [S.l.]: [ca. 2009]. p. 186. Disponível em: <[lelivros.love/](http://lelivros.love/)> Acesso: Nov 2020.

WHITMAN, Walt. **Franklin Evans, or the inebriate: a tale of the times** [recurso eletrônico]. Nova Iorque: Random House, 1829. Disponível em: <[archive.org/](http://archive.org/)> Acesso: Out 2020.

## ANEXO A - RELAÇÃO DE DOCUMENTOS CONSULTADOS NO INSTITUTO MOREIRA SALLES QUE CONTRIBUÍRAM PARA A PESQUISA

BR IMS CLIT ACC Pi (000437)

**Título:** “A literatura – perseguição do desejo...”

**Data:** Incerta

**Âmbito/conteúdo:** Notas e desenhos

BR IMS CLIT ACC Pi (055736)

**Título:** “Anatomia de um 7 de julho”

**Data:** 1965

**Âmbito/conteúdo:** Folhas agrupadas com os textos em prosa: *A silhueta, A vida, O amor, Prenúncio, Eis que ele chega, Obrigações, Chegou, Repete-se, Primeira flor, Frutos, Há testemunhas, Perdão, Testemunhos, Há amor?, Sim*. Ilustrações com recortes de revistas; desenhos a lápis de cor.

BR IMS CLIT ACC Pi (000552)

**Título:** “Degraus”

**Data:** 10 jun. 1968

**Âmbito/conteúdo:** Texto em prosa

BR IMS CLIT ACC Pi (000559)

**Título:** “Dois acontecimentos”

**Data:** 19--

**Âmbito/conteúdo:** Conto e desenhos

BR IMS CLIT ACC Pi (000304)

**Título:** “Enigma de uma ilusão de ótica”

**Data:** Incerta

**Âmbito/conteúdo:** Texto em prosa e desenhos

BR IMS CLIT ACC Pi (000323)

**Título:** “Gosta de poesia?...”

**Data:** Incerta

**Âmbito/conteúdo:** Poema e notas

BR IMS CLIT ACC Pi (055746)

**Título:** “Fábulas do mundo”

**Data:** Incerta (Década de 60)

**Âmbito/conteúdo:** Caderno com as fábulas: *A lebre e a tartaruga, A onça e o coelho, A onça e o coelho (versão mais brasileira), Um burro na Amazônia*.

BR IMS CLIT ACC Pi (000511)

**Título:** “Açucenas: não lembro...”

**Data:** Incerta

**Âmbito e conteúdo:** Caderno com os poemas: *E ondas seguidas de saudade..., Açucenas..., Açude inconsolado..., Faço sala..., E a lâmina cortante?..., Minhas agulhas nítidas..., On the road, Neste lago..., E sai..., Escapou-se..., Não é mentira..., Fisionomia, É aqui..., Ulysses, Condutores negros refratam o calor, Uma sentinela...,*

*Conchas humanas, Estas areias pesadas são linguagem, Qual é a palavra que todos os homens sabem?, Uma escola de baleias perdidas na noite de verão, Já há algum tempo..., Hoje não estou me dando..., Houve um poema..., O que me interessa..., Histericamente dialetizada, Sou uma pretinha?..., A casa era uma ilha ancorada..., Este é o jasmim, Aqui meus crimes não seriam de amor, Você é de morte, Discurso fluente como ato de amor..., Ainda faço pauta.*

BR IMS CLIT ACC Pi (055738)

**Título:** "Antologia de poemas da infância"

**Data:** 1969

**Âmbito/conteúdo:** Folhas agrupadas com os poemas: *Árvore triste, O homem descobriu a parte meiga..., A camélia, Tarde de ondas, A esperança brasileira, Uma noite escura, Uma velha casa..., Sozinho, No campo, Cheguei ao mundo, Sonhei que havia sonhado, A terceira noite, Noite, Mistério, A vida, Ideia feliz, Canto de transformação, O que adianta ser criança..., Ela se chamava solidão, Cristo e o processo revolucionário brasileiro, Esvoaça... esvoaça..., O dia fatal ou a morte de Anabela, Vai e vem de galáxias, Chove, Mais uma tarde perdida..., Ilha, Fuga, Sábado de insônia, Sós, Desejo, Só, Algemas, Quando chegar, Quartetos, A me martelar, Poesia de 1º de outubro, Flor, Tempo incerto, Preguiça que enguiça: penso ou existo?, Subterfúgio, Universal canção de amor, [Ciúmes], Sábado: acordar dentro de um cedinho brusco, Onze horas, Funeral, Escala monocromática, Antevejo sem mágoa..., [Neste interlúnio], Universar, Protuberância, Autoretrato, Mancha, Tivox silencioso, Sublimação, Imponderável, Do diário não diário Inconfissões, Rompimento, Soneto, Véspera, Emma Bovary, Toalha branca, Encomenda, Série, Um rosto, Outra véspera, Tradução, Varanda, Fagulha, Ante-sonho, Sonho, Definição, Nó, Afastamento, Água virgem, Azia, Fevereiro, Tenho uma folha branca..., Desenho, Ela ficava olhando pela janela..., Quando o borrão e o cometa..., Poesia passeias de uma hora..., Em três vezes..., Paquetá, Relógios que me remetem à minha infância..., Ao procurar a poesia..., Nos cifrões desenfiados duma poesia sangrada..., Estou atrás, Velha idade dos primeiros derradeiros..., Perdi teu retrato..., Visita, Te ver te ver te ver, Primeiras notícias da Inglaterra, Primeiras reflexões sobre a Inglaterra, Primeiros desesperos entre a Inglaterra, Primeiros sorrisos debaixo da Inglaterra, ABC Sul, Enquanto, Dias não menos dias, Torto, torta, tortos, tortas, Imponderabilidade multilaterais..., Chamei uma enfermeira..., Cartão, Noite última, Missão, Águas geladas, Confissão, Deus na antecâmara.*

BR IMS CLIT ACC Pi (000444)

**Título:** "Poesias: Só leia se estiver com o coração puro e doce"

**Data:** Fevereiro de 1961

**Âmbito/conteúdo:** Caderno com os poemas: *Abecedário inspirado, Se..., Estrela d'alva, O filho do rei Saul, A noite, Avante para a batalha, A mata sonora e fria, Rosa do caminho, Clarão do deserto, Ressurreição, A Páscoa, Passarinho no jardim, Cheguei ao mundo, Sem rumo, A planta, Noite escura, Passeando por um caminho, Uma canção a ti, Madrugada, A montanha, A abelhinha vitória, Noite rósea, Meu coração, Cidade morta, Sonhei que havia sonhado, Escravos, Nêgo veio das terra distante..., Trabaíá, trabaíá nego!, Poesia e inspiração minha, Doce noite de luar, Querida reitora D. Sarah, A inspiração mora bem no fundo do coração..., Flor, O barquinho, Poesia..., Falo de poesia, A 3ª noite, Ponto dos pontos, A mata, Brasil, Mistério, Flor, Bennett, Batida misteriosa, Noite, Poema roxo, Balada da madrugada, A vida, Navio, Papai, que é destroço?, Oh! Como é bom ser feliz!, Buscando amor,*

*Ela se chamava solidão, Poema triste, Soneto do orgulho, Poesia da infância, Você, Sofrimento, Esperançaaaaa!, Para a Joanhinha Quero-Quero, Crepúsculo, Hino dos móbis, Ela ou você, Canto da transformação, Um crepúsculo dourado, À ninfa do bosque, Volta ao passado, Sono do sonho, Súplica, Pedido ao amor, Saudade, Era um lindo gato azul...*