

INFINITAS GAMAÇÕES: CORRESPONDÊNCIAS: ANA CRISTINA CESAR, ROLAND BARTHES

Mariana Cobuci Schmidt Bastos¹

RESUMO: Este texto é um exercício de escrita *com* Roland Barthes e Ana Cristina Cesar, pensado e escrito a partir do curso “Roland Barthes: da pesquisa à sala de aula”, ministrado por Claudia Amigo Pino na Universidade de São Paulo no segundo semestre de 2020. Buscou-se aqui, tal como faziam esses autores, sair da dinâmica do escrever *sobre* – trata-se, então, de uma *produção* a partir da leitura de diferentes textos de Barthes e de Ana Cristina, uma tentativa de fazer ver e de promover em outros a paixão que reconheço neles, em suas escrituras.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Cristina Cesar. Roland Barthes. Paixão. Texto.

ENAMORATIONS: ADDRESSINGS: ANA CRISTINA CESAR, ROLAND BARTHES

ABSTRACT: This text is a writing exercise *with* Roland Barthes and Ana Cristina Cesar, imagined and written after the course “Roland Barthes: from research to classroom”, given by Claudia Amigo Pino at the University of São Paulo in the second half of 2020. It was sought here, as these authors did, to abandon the dynamics of writing *about* – making this, then, a *production* based on reading different texts by Barthes and Ana Cristina and attempting to make see and to promote in others the passion that I recognize in them, in their scriptures.

KEYWORDS: Ana Cristina Cesar. Roland Barthes. Passion. Text.

Imagino que posso escrever a Roland Barthes e contar-lhe a história das correspondências que invento entre ele e Ana Cristina Cesar. Quero falar de Ana Cristina e dele, para ele, do que são *para mim*² – quero esta alegria: que se tenha necessidade, no trabalho de pesquisa, da minha paixão³.

Não é Ana Cristina nem Barthes que amo: “perversão propriamente amorosa, é o amor que o sujeito ama, não o objeto” (BARTHES, 1981, p. 23): amo o desejo de

¹ Mestre e doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Atualmente, desenvolve uma pesquisa sobre as poéticas de Ana Cristina Cesar e José Leonilson e a sala de aula. E-mail: mariana.cobuci@gmail.com

² “La question: « Qu'est-ce que c'est? » est une façon de *poser un sens*, vu d'un autre point de vue. L'« essence », l'« être », sont une réalité perspectiviste et supposent une pluralité. Au fond, c'est toujours la question : « Qu'est-ce que c'est *pour moi*? »” (BARTHES, 2010, p. 47).

³ “Quisemos aqui que o trabalho de pesquisa fosse, *desde o princípio*, objeto de uma solicitação forte, formulada fora da instituição e que só podia ser uma solicitação de escritura. Bem entendido, o que figura neste número é apenas um pedacinho da utopia, pois sabemos que a sociedade não está pronta para conceder com largueza, institucionalmente, ao estudante, e singularmente ao estudante 'de Letras', essa felicidade: que se tenha necessidade dele; não de sua competência ou de sua função futuras, mas de sua paixão presente” (BARTHES, 1988. p. 97).

quererem provocar desejo em mim, é o meu desejo que desejo – erotização permanente que faz produzir:

Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve *qu'il me désire*. Cette preuve existe : c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son kamasutra (de cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même) (BARTHES, 1973, p. 13-14).

“É aqui, agora, nesta contramão”⁴: o Texto.

*
* *

Ela, poeta carioca, estava lá, como você, em 1980. Não foi em Ana Cristina que sem querer você esbarrou, não foi parar nela, nas roupas, no cabelo, o cheiro do cigarro que você acendeu (talvez o último) em algum café ou rua de Paris? De passagem, mas jamais indiferente: “Fui pra Paris e me fodi”; “Minha filha, essa cidade me mata. Será porque é a Cidade-luz? Não sei bem o que tem aqui, deviam proibir” (CESAR, 1999, p. 54; 86).

*

Só em 1981, de volta ao Brasil, que Ana Cristina leria seu *Fragmentos de um discurso amoroso* (BARTHES) – e você “incorpóreo, triunfante, morto” (CESAR, 1982, p. 111). Mas já sabia o seu nome, ao menos um deles, que soava mais como uma agressão do que como um convite. Barthes, O Estruturalista. Em 1975, aqui, ainda não se via o seu tédio, embora em Paris, na École, você estivesse no segundo ano do seminário sobre o discurso amoroso, invalidando o que tinha feito antes, abandonando, junto a seus alunos, a ideia de crítica como construção de conhecimento a partir de um objeto. Eram as experiências amorosas deles e as suas que comporiam as figuras do livro que vocês escreviam em voz alta – o amor, para que o saber escorresse.

(Acho a imagem hipnotizante: enquanto você avança, o *delay*, seu duplo holográfico, você como discurso amoroso: só existe onde o outro, que no caso é você, não está.)

Aqui, o seu convívio com obras literárias e sua prática de escritor ainda não o tinham levado a perceber que a literatura excede sempre qualquer esquema. Aqui, também, “o rigor e a precisão sistemática com que os estruturalistas abordavam o discurso e o texto literário em particular eram constantemente desviados em função

⁴ Último verso do poema “Mocidade independente” (CESAR, 1982, p. 15).

do contexto político opressor, o que fazia com que lhes fosse atribuída uma imagem deturpada de arrogância e intransigência intelectuais”⁵.

Diante do que reconhecia como dureza, como frieza da teoria, ou melhor, diante da imposição de certa teoria como A teoria por parte dos professores a seus alunos, Ana Cristina Cesar, à época estudante de Letras, escreveu um texto para um jornal em que articulava e dava espaço a diferentes vozes, fazendo ver sua aflição (CESAR, 2016).

Enquanto você, em Paris, vivia uma experiência polifônica, um dos dramas das salas de aula das universidades brasileiras era a monofonia (e parte dela sob o seu nome!). De um lado, alunos que bocejavam para a teoria estruturalista, sonhando ler e discutir literatura em sala, sonhando tocarem-se as mãos (BARTHES, 1988); de outro, professores que, segundo os alunos, pensavam estar em Paris e repetiam o que acreditavam ser a verdade do texto, sem saber que você já estava longe.

Ana Cristina te procurava.

*

À margem, tal qual o sujeito apaixonado – era esse, pelo menos entre as décadas de setenta e oitenta, o lugar ocupado por Ana Cristina Cesar. *À margem da margem*: para muitos dos chamados “poetas marginais”, ela era “uma espécie de escritora inglesa no Brasil”. “Sem pátria”, “etérea”, sua poesia provocava enjoo⁶ nos rapazes. Daí talvez decorra a sensação constante de sentir-se “ridícula” (não são todos os enamorados? Nós dois, inclusive) da qual Ana Cristina falava em suas cartas: “eu me sinto tão ridícula, não posso ridicularizar mais pela palavra” (CESAR, 1999, p. 229).

Um pouco de contexto: desde suas primeiras aparições públicas, em meados da década de setenta, Ana Cristina sofreu com leituras taxativas: era uma jovem mulher a escrever entre homens, tendo como pano de fundo o hipermachismo da malandragem carioca (MORICONI, 1996); era uma mulher poeta, lida ou como ingênua sedutora ou como frígida.

Por vezes, liam seus poemas como se ela acreditasse na “superfície tranquila do eu”, na limpidez da linguagem, como se se valesse de gêneros íntimos, tais como o diário e a carta, para expor uma subjetividade real em seus textos e, assim, seduzir, com a marcação ao seu corpo feminino, o leitor *voyeur*. Afinal, em boa medida, era essa a “lei do grupo” dos poetas marginais, a qual Ana Cristina, por uma questão sobretudo geracional, via-se submetida.

Muitos autores da década de setenta, principalmente o “núcleo duro” daquela poesia que circulava às margens do mercado editorial, acreditava ser possível expressar, por meio de um poema, um “eu” real que existia antes do texto, que não

⁵ Trecho de “Um verso que tivesse um blue”, de Joana Matos Frias (CESAR, 2013, p. 481).

⁶ Trechos de comentários do poeta Cacaso, em “Ana Cristina” (apud FARIA, 2007, p. 153).

dependia da escrita para existir (o autor não estava morto: agonizava). Diversos poetas também se valiam das formas do diário e da carta (e o que elas evocam de suposta confessionalidade) em seus poemas, não para tensioná-las, como fazia Ana Cristina, mas para promover ainda mais a aproximação que desejavam entre a poesia e a vida, entre a sua subjetividade e a de um outro, considerada por muitos deles também reconhecível, localizável.

Os poetas mais “tipicamente marginais” se queriam o mais próximo possível da vida cotidiana, escrevendo versos como se fossem “uma conversinha”, um modo de puxar papo com o leitor. Era em razão dessa postura que recusavam certa tradição literária distante demais do “desbunde” carioca. Associavam essas ganas intelectuais, não sem alguma razão, ao topete literário, ao desejo de pedestal. A dimensão crítica da poesia era, para muitos ali, de algum modo relacionada a certo objetivismo cerebral próprio da poesia concreta e da poesia de João Cabral de Melo Neto, poéticas que recusavam pela sua suposta frieza, pela sua frigidez.

É nesse sentido que a poesia de Ana Cristina também foi lida como “muito construída”, artificial, intelectualizada. De fato, a poeta jamais abandonou a sua postura crítica (você disse que fazer crítica é pôr a linguagem em crise (BARTHES, 1988) ao escrever o que quer que fosse. E foi por desejar corroer a visão ingênua que tinham muitos daqueles poetas acerca da linguagem, e que nunca fora a sua, é que Ana Cristina Cesar passou a disputar, quando se viu participando “ao vivo da história literária”, os sentidos daquela produção.

Em seus textos para jornais e revistas, em entrevistas e em leituras públicas, Ana Cristina, sem coro, reivindicava uma certa consciência moderna para aquela poesia nova. Tratava-se, nas palavras da autora, de “uma poesia que estabelece ‘uma distância entre a representação e a intenção significativa’”, que desconfiava “dos plenos poderes da sua palavra”, que “não tem mais um compromisso com uma Verdade, não se propõe simbolizar um inefável e preexistente sentir ou existir” (CESAR, 2016, p. 185; 191). Pois era isso que queria a poeta quando trabalhava com os gêneros do diário e da carta em sua poesia: fazer ver a falta, a impossibilidade da expressão verdadeira, seja na linguagem poética, seja no texto tido como o mais confessional possível. Tratava-se, pois, de uma reflexão crítica, mas de modo algum frígida: Ana Cristina, como você, entendia que o trabalho crítico, a reflexão, a pesquisa também era discurso do desejo⁷.

A poeta, ao valer-se da carta e do diário, não o fazia como faziam os poetas marginais. Fazia para, além de expor a falta, dramatizar a destinação, tida naquele

⁷ “O trabalho (de pesquisa) deve ser assumido no desejo. Se essa assunção não se dá, o trabalho é moroso, funcional, alienado, movido apenas pela necessidade de prestar um exame, de obter um diploma, de garantir uma promoção na carreira. Para que o desejo se insinue no meu trabalho, é preciso que esse trabalho me seja *pedido* não por uma coletividade que pretende garantir para si o meu labor (a minha pena) e contabilizar a rentabilidade do investimento que faz em mim, mas por uma assembleia viva de leitores em quem se faz ouvir o desejo do Outro (e não o controle da Lei)” (BARTHES, 1988, p. 95-96).

contexto como algo quase imediato (eram eles mesmos, os poetas marginais, que vendiam, nas portas do cinema, do teatro, na praia, seus livrinhos mimeógrafos aos leitores). Buscava, então, fazer ver o desejo pelo espaço de interlocução inerente à escrita e a impossibilidade do encontro entre aquele que escreve e aquele que lê – encenação da solidão da linguagem que será, em sua poesia, vivida primeiro como drama (*Correspondência completa, Luvras de pelica*) e depois como alegria (*A teus pés*).

É desse modo que Ana Cristina Cesar passa a ocupar *um lugar sem posição marcada* dentro do grupo (LEONE, 2016, p. 572). A poeta, embora certamente tenha parentesco com os colegas de sua geração, marca uma diferença ao não abrir mão de sua criticidade, da consciência de que todo discurso, ficcional ou não, é construção, linguagem refletida, sem com isso – e de modo algum – perder a sua dimensão *apaixonada*.

*

Se, como disse a poeta (e você), a realidade não chega “em níveis hierarquizados, em instâncias”, é possível incorporar, misturar os achados da pesquisa – não mais entendida como discurso científico puro em que existe um sujeito apartado de seu objeto – à escrita poética, ao ato tradutório, à sala de aula, favorecendo a contaminação mútua. Essas várias atividades que tanto você quanto ela desempenharam não eram pano de fundo, lá atrás, a fornecer apenas “abordagens, defesas e opções temáticas”, mas “material de composição” (CESAR, 2016, p. 273), possibilidade de dispersão, de descentramento, de produção de Texto.

Das reflexões sobre o ato tradutório à escrita de cartas a amigas, dos poemas aos textos de jornais e revistas, o desejo ansioso por mobilização. Pôr o outro, este “amigo oculto”, em movimento, importando menos o encontro (considerado impossível) do que o gesto e a ânsia de se destinar a alguém e desejar alguma resposta. Tudo isso vai sendo, de livro a livro, de texto a texto, formalizado e complexificado por Ana Cristina. Parece mesmo haver, portanto, uma trajetória ou uma narrativa desse sujeito (apaixonado) que engloba suas produções todas, sobretudo as brechas que persistem entre elas – porque parte do que configura esse sujeito, essa paixão, é a consciência de que quando se diz alguma coisa nunca é exatamente aquilo, de que quando se toca algo se desfaz – e por isso, se continua.

*

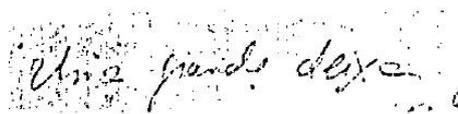
Entre e além das linhas, o encontro. A leitura que ela fez de *Fragmentos de um discurso amoroso*, e acredito que todas que fez de todos os textos que chegaram a suas mãos, foi *levantando a cabeça* – leitura interrompida por “afluxo de ideias, excitações, associações”, desrespeitosa por cortar o texto, mas *apaixonada*, “pois que a ele volta e dele se nutre” (BARTHES, 1988, p. 40).

Ana Cristina escreveu a leitura de *Fragmentos*. Publicou parte dela em setembro de 1981 na revista *Veja* (como você, ela também se preocupava com a circulação). “Pura gamação” foi o título que ela deu à resenha, bastante breve, e que dizia assim:

Não é poesia mas produz o assombro dos grandes poemas. Não é uma história de amor mas nele desembocam lembranças de infinitas gamações. Não é filosofia nem psicanálise, nem autobiografia, embora vibre com a presença das três. “Fragmentos de um discurso amoroso” é, sim, um poético dicionário: oitenta verbetes que misturam da sedução à angústia da espera, compostos por frases de Proust, Freud ou Goethe, ou mesmo certos “AC”, “RH” e “SS” – amigos de quem Barthes colheu frases, reminiscências, achados. Tudo para homenagear uma figura banida da sociedade moderna, desprezada nas conversas, exilada do cotidiano: o amor-paixão. Aqui não se trata de sexo, erotismo ou sentimentalismos. Nem de explicações ou sussurros confessionais. O segredo está em compor o perfil do sujeito apaixonado, fazendo-o falar pelo próprio autor e pelos nomes que margeiam os trechos, página após página. Num estilo que dá voz às manobras mais inconfessáveis e banais da imaginação apaixonada, Barthes força o leitor a suspeitar que também ele poderia coabitar essas margens. Porque nesse dicionário, que despreza referências bibliográficas em prol da circularidade de ritmo, quase todos os verbetes – se bem degustados – dizem respeito às secretas ilustrações das histórias amorosas de cada um⁸.

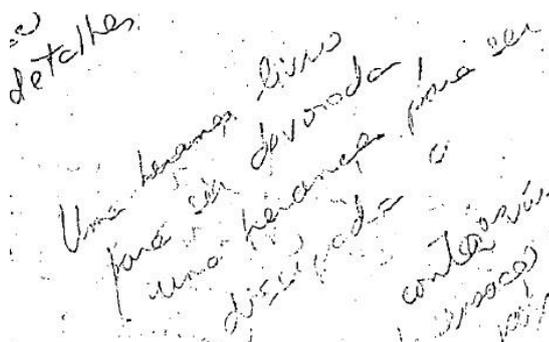
Você gosta, não gosta (BARTHES, 1977, p. 120-121)? Ana Cristina assombrada pelo seu “discurso fluente como ato de amor / incompatível com a tirania / do segredo” (CESAR, 2013, p. 237). Ela coabita então as suas margens: antes da publicação da resenha, uma série de anotações a lápis amontoadas por todo o livro (você, tantos papéis, tantas letras manuscritas). Duas em especial quero te mostrar:

⁸ Esse texto não entrou no livro que reúne boa parte da produção crítica de Ana Cristina, lançado pela Companhia das Letras em 2016, mas encontra-se no acervo da poeta no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro e está reproduzido, em xerox, no trabalho de Masutti (1995. p. 123).



Uma grande deixa

&



Uma herança livro para ser devorada, uma herança para ser dissipada⁹

*

Você, uma brecha.

*

Em 1981, Ana Cristina Cesar voltou ao Brasil depois de ter passado dois anos na Inglaterra. Lá, tinha realizado um mestrado em teoria e prática da tradução literária – pesquisa que resultou na tradução comentada do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, para o Português. Nesse mesmo ano, lançava sua terceira publicação independente, *Luvras de pelica*, escrita e montada no ano anterior. E escrevia, em um caderno de capa dura preta, além de resenhas e textos críticos para jornais e revistas, os poemas que entrariam no seu último livro publicado em vida (e o único a sair por uma editora, em 1982): *A teus pés*.

Data desse mesmo ano, mais precisamente de outubro de 1981 – um mês depois da publicação da resenha sobre *Fragmentos* –, um belo manuscrito, no qual a poeta elabora uma espécie de releitura de sua produção poética até aquele momento. Olha:

⁹ É possível encontrar o livro de Barthes que pertenceu à Ana Cristina Cesar em seu acervo, no IMS-Rio. Como a resenha, as duas anotações manuscritas foram retiradas do trabalho de Mara Lúcia Masutti (1995, p. 124-125), que reproduziu, em xerox, as folhas de guarda e de rosto de *Fragmentos*.

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 deseja embalar e seduzir o leitor nos seus trilhos:

“até o deslizante decassílabo
discursivo dos chãos de asfalto
que se viaja em quase-sono,
sem a lucidez dos sobressaltos”

Sob o signo da paixão: os sobressaltos são outros; são vertigens súbitas no meio da paisagem que rola.

Tendo lido sobre a “admirável coerência” de Goeldi. De quem já localizou a sua fala – e desse lugar, fala. Minha “falta de lugar”. A “procura de uma fala”. Veja-se os meus livros: entre a prosa e a poesia, entre o discursivo e o sobressalto. Redescubro João Cabral com medo. Dessa precisão. Da renúncia da sedução. Daí se segue direto para concretos, que não lembrarei agora, no seu fulminante localizar-se. Que fala localizada! A posição marcada. A poesia que sobressai, lúcida, pedra. A poesia que desliza, embala, aplaina, seduz. O partido.

Me vejo muda entre partidos.

A minha fala então?

Os meus pares, então?

Sob o signo da paixão. Veja o seu signo. Fale. É só falando (CESAR, 2013, p. 415).

Aqui não se vê, mas no manuscrito original e na sua reprodução em livro, há um risco a atravessar todo o texto, como que o invalidando, ou melhor, jogando com o leitor que talvez o encontrasse e visse nele a confirmação de um sentido único, de uma posição – riscar para não estragar “uma inocência” (CESAR, 1999, p. 229), para abrir o texto ao *prazer* da leitura múltipla; risco como isca, como jogo *contra a verdade*.

*

Fragmentos, dando voz ao discurso marginalizado do sujeito apaixonado, discurso esse que é também o da contradição (e por isso fora da ciência, do saber), desperta o desejo, mobiliza afetos, coloca em movimento – a leitura de seu livro impulsionou Ana Cristina Cesar a assumir a questão que desde sempre a moveu: a *paixão*, o desejo de literatura, de ritmo, de descentralização, de intertextualidade, de dirigir-se a alguém – e a fazê-la de farol, de súmula de seu projeto poético,

formalizando-a, ainda mais radicalmente, no livro que, em 1981, começava a escrever e a montar.

A teus pés, lançado em 1982 pela editora Brasiliense, reunia (com modificações) os três livros que a poeta havia publicado de forma independente (*Cenas de abril*, *Correspondência completa* e *Luvras de pelica*) acrescidos de mais um, até então inédito, e que dá nome a todo o conjunto. É a feitura desse livro, múltiplo, porém, um, que entendo aqui como a *deixa de Roland Barthes*, manuscrita em seu exemplar de *Fragmentos*.

Ana Cristina reconheceu em você uma espécie de aliado, a quem o amor-paixão interessava, assim como a confusão de vozes, o descentramento. A ousadia de alguém que se arrisca, e sem sentir vergonha, a produzir contradições sem precisar explicá-las¹⁰. Em suma, via em você o que também a estimulava – o convite e a abertura ao outro, o ritmo acima do rigor, a literatura como um modo de vida –, a escritura.

*

Você, uma herança.

*

“Quando você fala em ‘a teus pés’, você está fazendo ‘fragmentos de um discurso amoroso’” (CESAR, 2016, p. 302). Ana Cristina, de algum modo, te reivindicava. Ela, mais uma vez, agora em razão do lançamento de *A teus pés*, sofria com leituras que a reduziam ao “confessional”. Ela queria o leitor desejante, puxando fios, criando associações, não um investigador à caça de verdades.

O leitor. É na série inédita de poemas que compõe *A teus pés* que esse outro, a quem o texto sempre se dirige, vai ser insistentemente convocado – são inúmeros, entre pedidos, convites e acusações, os “você”, “teu”, “tua” a habitar o espaço concentrado e urgente do presente, “é aqui”, “é agora”, “neste”, “nesta”. Se em *Luvras de pelica* (1980) esse desejo de dirigir-se a alguém aparece como “drama da destinação” (SISCAR, 2018), como angústia frente aos limites da linguagem em exprimir uma subjetividade – “não estou conseguindo explicar a minha ternura, a ternura, entende?” (CESAR, 1982, p. 111) –, em *A teus pés* essa impossibilidade torna-se uma espécie de felicidade:

Não sei se deu pra sacar, *A teus pés* é um livro alegre. Não sei se vocês sentem isso ou não. Não sei se isso passa ou não. Quer dizer, não é um livro “pra baixo” [...] Acho que ele conta com alguma coisa

¹⁰ “Acho uma citação que me preocupa: ‘Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las. De leve recito o poema até sabe-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável’. Primeira parte/entrada do poema “Jornal Íntimo” (CESAR, 1982, p. 80).

que não foi dita; conta, mas conta enquanto questão literária. Na literatura, sempre haverá uma coisa que escapa. Então, não dá nem mais para chorar em cima disso, não dá nem para soluçar em cima disso. A gente pode, inclusive, se alegrar com isso. Agora, sempre há uma coisa que não é dita. E essa coisa será... A gente tenta dizer no próximo livro (CESAR, 2016, p. 297).

E você disse:

Não posso me escrever. Qual é esse eu que se escreveria? À medida que ele fosse entrando na escritura, a escritura o esvaziaria, o tornaria vão: produzir-se-ia uma degradação progressiva, na qual a imagem do outro seria também pouco a pouco arrastada (escrever *sobre* alguma coisa é destruí-la), desgosto cuja conclusão só poderia ser: para quê? O que bloqueia a escritura amorosa é a ilusão de expressividade: o escritor, ou me acreditando como tal, continuo a me enganar sobre os efeitos da linguagem: não sei que a palavra “sofrimento” não exprime sofrimento algum e, por conseguinte, emprega-la, não somente não comunica nada, como também irrita logo (sem falar do ridículo). Seria preciso que alguém me ensinasse que não se pode escrever sem elaborar o luto de sua “sinceridade” (sempre o mito de Orfeu: não olhar para trás) (BARTHES, 1988, p. 92).

Não escrever *sobre* a paixão, mas produzi-la, criá-la por meio do texto. A paixão como efeito: apaixono, abandono a etimologia e deixo de ser aquele que sofre, o submisso – faço apaixonar.

É o que me faz desejar ambos: cada a um a seu modo, em seu tempo, me querendo, me chamando a dar continuidade à cadeia de afetos. (“[...] não se pode falar ‘sobre’ um texto assim, só se pode falar ‘em’ ele, *à sua maneira*, só se pode entrar num plágio desvairado [...]” BARTHES, 2015, p. 29).

*

Era assim como a Ana Cristina fazia: ela vampirizava, ladroava. Em seus textos, sejam eles quais forem, nos perdemos entre as vozes vindas dos mais diferentes tempos: Eliot, Roberto Carlos, Dickinson, Charlie’s Angels, Whitman, Angela Ro Ro, Baudelaire – além de conhecidos seus, amigos, poetas, analista. Poesia-em-vozes, como uma arte da conversação, a escrita, também, como registro da escuta (SÜSSEKIND, 2007).

Como terei orgulho do ridículo de passar bilhetes pela porta.
Esta mesma porta hoje fecho com cuidado; altivo.

Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor com que te cerco.

Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem (CESAR, 2013, p. 281).

*

Ana Cristina e você: sobressaltos. O desejo controlado talvez permitisse “escrever devagar e contar a vidinha tipo dia a dia”, coisas como “saiu o sol aqui em Paris esta tarde depois de algumas chuvas esparsas e nós passeamos muito, beijos, saudades” (CESAR, 1982, p. 98; 100). Mas a narrativa sem truncagem, sem sobressaltos, não dá conta de tudo que acontece e nos afeta, isto é, a linearidade de causa e efeito não cria a possibilidade de um encontro mais real, e nem dá vontade. Os acontecimentos previsíveis, as relações esperadas, a coerência, a dedução, o sentido explícito, o acordo prévio entre quem fala e quem escuta – nada disso configura a voz poética de Ana Cristina (e eu diria a sua), que é feita, pelo contrário, dos sobressaltos rítmicos de uma linguagem entregue a outros parâmetros.

“Querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo demais e demasiadamente pouca, excessiva” (BARTHES, 1981, p. 93) As elipses, que não te espantam¹¹, estão aos montes na poesia de Ana Cristina Cesar. São elas, e diversos outros procedimentos (subtração, enxerto, saturação¹²) que caducam a frase, o verso, abrindo espaço à nossa participação. Técnica apaixonada.

Os sobressaltos imprimem um ritmo acelerado ao texto. A velocidade em Ana Cristina quer favorecer a paixão: o ritmo rápido dado pela sequência de orações curtas e/ou pelo recurso do *enjambement* põe o leitor na mesma vibração acelerada dos poemas. Efetua-se, assim, a passagem de um *dizer a* para um *estar com*, já que o que se diz se sujeita à construção do ritmo – ou seja, a compreensão do texto – e, até certo ponto, cede lugar à experiência da mobilização pela leitura, de modo que se estabelece uma primazia do compartilhamento do ritmo sobre a clareza do significado. Ana Cristina deseja compartilhar um ritmo, fazer com que o leitor siga junto, dance:

ESTE LIVRO

¹¹ “A elipse, figura mal conhecida, é perturbadora pelo de representar a assustadora liberdade da linguagem, que é, de certa forma, *sem medida obrigatória*: seus módulos são completamente artificiais, puramente aprendidos; eu não me espanto mais com as elipses de La Fontaine (entretanto, quantas mediações não formuladas entre o canto da cigarra e sua pobreza) do que com a elipse física que liga, num simples móvel, a corrente elétrica e o frio, porque esses atalhos se colocam num campo puramente operatório: o da aprendizagem escolar e o da cozinha; mas o texto não é operatório: não há antecedente para as transformações lógicas que ela propõe” (BARTHES, 1977, p. 87).

¹² Cf. Malufe (2011, p. 95-105).

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda. Enfie a carapuça.

E cante.

Puro açúcar branco e blue (CESAR, 1982, p. 26).

*

“O coração é o órgão do desejo (o coração se dilata, falha, etc., como o sexo), tal como ele é retido, encantado, no campo do Imaginário. O que é que o mundo, o que é que o outro vai fazer do meu desejo? Essa é a inquietude que reúne todos os movimentos do coração, todos os ‘problemas’ do coração” (BARTHES, 1981, p. 60).

“e meu coração bate incompassado entre gaufrettes” (CESAR, 1982, p. 11).

“L. M. sobre o coração” (CESAR, 1982, p. 14).

“é agora, coração, no carro em fogo pelos ares” (CESAR, 1982, p. 15).

“Fotogramas do meu coração conceitual” (CESAR, 1982, p. 20).

“E sem bravata, coração, aumento o preço” (CESAR, 1982, p. 22).

“É jazz do coração” (CESAR, 1982, p. 26).

“Conheces a cabra-cega dos corações miseráveis?” (CESAR, 1982, p. 41).

“Endecha é uma poesia que revela as dores do coração” (CESAR, 1982, p. 58).

“Ao pedir a ligação, meu coração queimava” (CESAR, 1982, p. 87).

“historinhas ruminadas na calçada são afago para o coração” (CESAR, 1982, p. 88).

“Qual o quê. Coração põe na mala. Coração põe na mala. Põe na mala” (CESAR, 1982, p. 100).

“antes da parada cardíaca do nosso encontro no salão” (CESAR, 1982, p. 103).

“O coração é o que creio dar [...]” (BARTHES, 1981, p. 60).

*

Escuta, Ana Cristina escreve a sua leitura, a leitura de *Fragmentos de um discurso amoroso*, te devora, te dissipa em outras palavras. Escreve as várias leituras, torna-se ela própria a sua própria leitura – não há uma origem da escrita: “buscar as ‘fontes’, as ‘influências’ de uma obra é satisfazer ao mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, *já lidas*: são citações sem aspas” (BARTHES, 1988, p. 75).

Torna-se ela também uma *deixa*. Porque, como você o faz, ela abre espaço à fabulação, ao amor. Nos arranca da passividade, nos pede uma resposta: “há sempre no discurso sobre o amor uma pessoa a quem se dirige, mesmo que essa pessoa tivesse passado ao estado de fantasma ou de criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar de amor, se não for para alguém” (BARTHES, 1981, p. 65).

*

A teus pés termina com um mágico passando cartões postais ao público – “I am going to pass around in a minute some lovely, glossy-blue picture postcards. Num minuto vou passar para vocês vários cartões postais belos e brilhantes” (CESAR, 1982, p. 116), e você termina a aventura (um projeto de vida?) dos seus seminários assim:

No seminário (é a sua definição), todo ensino é excluído: nenhum saber é transmitido (mas um saber pode ser criado), nenhum discurso é mantido (mas busca-se um texto) – o ensino é frustrado. Ou alguém trabalha, pesquisa, produz, reúne, escreve diante dos outros; ou todos se incitam, se chamam, põem em circulação o objeto a produzir, o processo a compor, que passam assim de mão em mão, suspensos ao fio do desejo, tal como o anel no jogo de passa o anel (BARTHES, 2012, p. 418).

Eu te disse, Ana Cristina também era professora. Dava aulas de Português, Literatura, Redação e Inglês para adolescentes nos colégios cariocas Amaro Cavalcanti e Instituto Souza Leão. Ela também sabia da impossibilidade de dar à literatura o tratamento tão comum aos objetos em uma sala de aula, aquele da ordem da explicação. Porque a explicação admite um lugar, o daquele que sabe e o daquele que ignora, e vocês preferiam a instabilidade – a protegiam sobretudo em seus escritos, sabendo que na fala não há espaço para “nenhuma inocência, nenhuma segurança” (BARTHES, 1988, p. 315). “A plateia me tiraniza”, diria Ana Cristina (CESAR, 1999, p. 269).

Sofrendo com a burocracia, mas sem atribuir a ela todo o poder, Ana Cristina insistia nas brechas:

Pensei sobre tua “vivência” da opressão pedagógica. É isso mesmo, mas acho que você pintou um sistema fechado, uma engrenagem. As instituições nunca chegam a ser engrenagens, têm sempre furos. Até vir uma porrada não posso dizer apenas que estou no Souza Leão “ensinando a escrever certo” – discuto temas como a violência no cinema (Avellar foi), o mito da objetividade jornalística (foram 2 do Opinião), o fetichismo publicitário (quero levar o Cacaso). Mas se trata, talvez, de uma exceção (CESAR, 1999, p. 234-235).

Talvez.

Alguns dos seus ex-alunos me contaram, com entusiasmo, das aulas de Ana Cristina: aquelas em que analisaram as letras das canções “Até o fim”, “Tigresa”,

“Panorama ecológico” e “Sampa”¹³; aquela em que ela olhou com tédio para o aluno que tinha escrito uma redação sobre o fato de não conseguir escrever uma redação; aquelas em que foi “uma espécie de oásis em meio ao caos”; aquela em que viajaram juntos para Ouro Preto e ela, ao ver a paisagem da janela do ônibus, disse “alucinante”; aquelas em que ela “parecia estar à frente de seu tempo”; aquela em que seus alunos foram ao lançamento de seus primeiros livros, *Cenas de abril* e *Correspondência completa*, e Ana Cristina escreveu dedicatórias como “Gisela pestinha, vê se não me esquece”, “Lucy gracinha, lê isso e depois me manda o seu. Saudades, Ana”, “Pro Paulo, com mil beijos (e esperança de virar sua modelo também...)”¹⁴.

E aquelas aulas que, como você, ela não deu: em 1983, Ana Cristina daria um curso de extensão na PUC do Rio, “Leitura de poesia moderna traduzida”, mas ninguém se inscreveu. O curso, de acordo com sua ementa, dirigia-se “a alunos de Letras, seja de Literatura, seja de Línguas Estrangeiras, de Comunicação, de Filosofia, de Artes. Dirige-se de forma geral àqueles que *leem* poesia e *desejam* participar de uma discussão sobre a poesia moderna e sua tradução – e inclusive praticá-la. Pretende ainda incluir tradutores literários, com trabalhos publicados ou não”¹⁵.

Vestígios-manuscritos ansiosos por contato.

*

As correspondências, penso, são estas: eu, vocês, todos nós suspensos ao fio do desejo. Isto é: fale. É só falando¹⁶.

Referências

BARTHES, Roland. *Le lexique de l'auteur: séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974*. Paris: Éditions du Seuil, 2010.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

¹³ “Considering something as a ‘text’ means for Barthes precisely to suspend conventional evaluations (the difference between major and minor literature), to subvert established classifications (the separation of genres, the distinctions among the arts)” (SONTAG, 1982, p. 11).

¹⁴ Agradeço aos ex-alunos de Ana Cristina Cesar do Instituto Souza Leão que muito gentilmente responderam a minha curiosidade: Cinthia Fontes, Paulo Bolivar Carneiro, Christiana Romano, Maria Fernanda Costa, Lucy Marques dos Santos, Claudia de Castro Barbosa, Marcos Lobato, Gisela Fiuza e Neli Souza, amiga e colega de profissão de Ana C. na época. Sobre a dedicatória a Paulo, ele disse: “Em 1979 eu tinha terminado uma série de retratos da poetisa Maria Lúcia Alvim. Ela [Ana Cristina] tinha visto as fotos espalhadas na mesa de Maria Lúcia e soube que eram minhas” (Acredito que Paulo, na verdade, referia-se à Maria Cecília Alvim).

¹⁵ Os manuscritos do curso que não aconteceu encontram-se no acervo da poeta no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro e está reproduzido, em xerox, no já mencionado trabalho de Mara Masutti (1995, p. 22, grifos meus).

¹⁶ “A gente tem que falar, a gente tem mais é que falar. Falar nunca é a verdade exatamente, mas a gente tem que falar, falar, falar, falar, falar, falar... para abrir brecha. Se não, a gente angustia muito. Não sei” (CESAR, 2016, p. 312).

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla-Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Organização de Heloisa Buarque de Hollanda e Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- FARIA, Alexandre (Org.) *Poesia e vida: anos 70*. Juiz de Fora-MG: Ed. UFJF, 2007.
- LEONE, Luciana Di. “Não ter posição marcada: Ana C. nos anos 70”. *Remate de Males*, Campinas, v. 36, n. 2, p. 559-579, 2016.
- MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fapesp, 2011.
- MASUTTI, Mara Lúcia. *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: Crítica, poesia, tradução*. 170 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 1995.
- MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 1996.
- SISCAR, Marcos. “João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da destinação”. *Revista Texto Poético*, v. 14, n. 25, p. 610-616, 2018.
- SONTAG, Susan. “Writing itself: on Roland Barthes”. In: *A Barthes Reader*. Nova York: Hill and Wang, 1982.
- SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Recebido em: 26/03/2021 **Aceito em:** 23/08/2021

Referência eletrônica: BASTOS, Mariana Cobuci Schmidt. Infinitas Gamações: Correspondências: Ana Cristina Cesar, Roland Barthes. *Criação & Crítica*, n. 30, p., set. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.