

A LINGUAGEM EM ABISMO: UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DO LIVRO LUVAS DE PELICA (1980), DE ANA CRISTINA CÉSAR.

Luiza Moreira Dias (UFPE)¹

Maria do Carmo de Siqueira Nino (UFPE)

Resumo: O presente trabalho tem como proposta realizar uma análise do livro *Lovas de Pelica* (1980) em uma perspectiva intersemiótica. Para tal, buscaremos nos ancorar em teóricos como Dällenbah, Bal, Blanchot, Vasconcelos, dentre outros. Além disso, nos reportaremos à obra poética de Ana Cristina César como um todo a fim de estabelecermos relações internas e melhor compreendermos e refletirmos acerca de sua poética.

Palavras-chave: Crítica literária; Poesia; Intersemiiose.

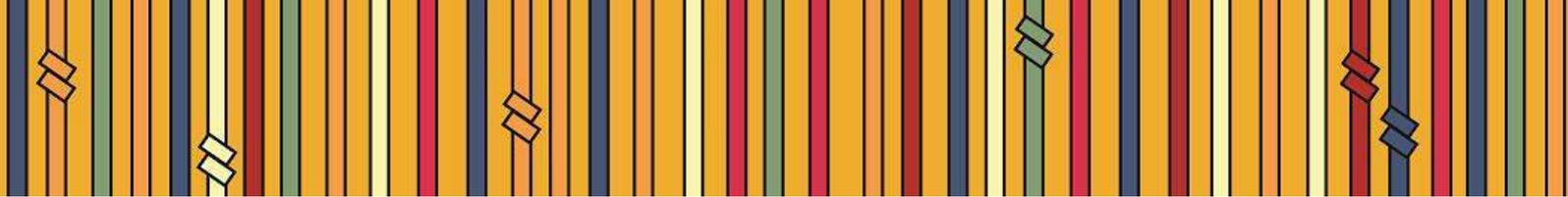
Apresentação

Ana Cristina César (1952-1983), uma das principais expoentes da geração marginal – década de 70 - , apresenta uma obra poética resultante de um método composicional tanto relacionado com seus exercícios de tradução interlingual, quanto com exercícios de tradução intersemiótica, ou seja, a palavra, neste caso, desenvolvendo-se a partir de diferentes linguagens artísticas. Além disso, a importância atribuída, pela poeta, ao projeto editorial e visual de seus livros publicados em vida de maneira independente – a exemplo do *Cenas de Abril* (1979), *Correspondência Completa* (1979) e *Lovas de Pelica* (1980) – é evidenciada não só nos próprios projetos dessas publicações artesanais, mas também em posicionamentos a esse respeito encontrados nas atividades de crítica literária (reunidas no volume *Crítica e Tradução* (2016)) ou em suas correspondências pessoais (presentes no *Correspondência Incompleta* (1999)).

Neste trabalho, buscaremos realizar uma leitura do livro *Lovas de Pelica* (1980) - espécie de diário poético de bordo, escrito e editado no período em que a autora cursava seu mestrado em tradução, na Universidade de Essex, Inglaterra – em uma perspectiva intersemiótica, à medida em que analisaremos elementos de diferentes linguagens que compõem e coabitam a palavra poética no livro em questão.

Nosso aporte teórico fundamenta-se em autores como Julio Plaza (2010), no que se refere a uma teoria da tradução intersemiótica do signo estético, bem como no

¹ Graduada em Letras (UFPE), Mestranda em Teoria da Literatura – Intersemiiose (UFPE). Contato: luiza_md@hotmail.com.



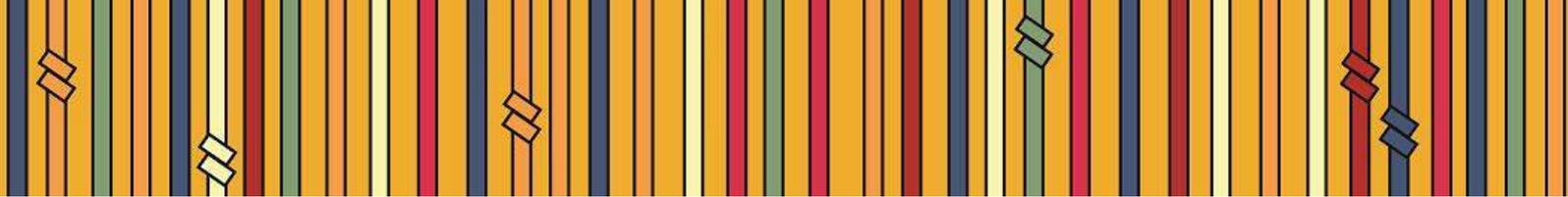
conceito de “mise en abyme”, desenvolvido por Bal (1994), o qual apresenta-se enquanto uma duplicação vertiginosa da própria linguagem.

O livro *Luvras de Pelica* (1980) configura-se a partir de uma estetização subversiva do elemento confessional; ao utilizar um gênero relacionado, à primeira vista, com a ideia do feminino na literatura ou com uma voz feminina, a poeta reconfigura a própria ideia de diário e a do que seria essa dicção feminina. O diário de bordo em questão não nos apresenta uma intimidade absoluta, nem nos permite um olhar de detetive que desvende mistérios biográficos de determinada personagem ou da própria autora. Pelo contrário, essa prosa poética compõe-se a partir de silêncios e vazios, abismos e fatos incompletos, personagens e vozes por vezes indistinguíveis. Além disso, há algo que, nas palavras de Süssenkind (1995), aproxima-se do monólogo dramático, ou seja, poética composta por “textos que se apoiam simultaneamente numa forma teatralizada de composição e num efeito lírico”. É, portanto, a partir dessas premissas que buscaremos analisar a referida obra de Ana Cristina César, enquanto produto de um trabalho estético incansável com a linguagem, ao invés de resultado exclusivo de brutas aventuras biográficas.

A construção em abismo no *Luvras de Pelica* (1980)

Se pensarmos no abismo enquanto um possível conceito para analisarmos a obra de Ana Cristina César, veremos que o mesmo possui estreita relação com a ideia de vertigem, visto que, a própria imagem do abismo suscita uma sensação vertiginosa a partir da impossibilidade de finitude apreensível. O conceito de abismo, ainda, pode levar-nos a dois direcionamentos relacionados entre si; o primeiro, refere-se à ideia de enclave, ou seja, espaço de entrecruzamento de diferentes linguagens artísticas (ponto fulcral na presente pesquisa); e o segundo, nos remete, de maneira mais específica e teórica, ao conceito da narrativa chamado de *mise en abyme*.

O termo *abyrne* surge a partir dos estudos de André Gide, no final do século XIX e, inicialmente, relaciona-se com a heráldica ou estudo dos brasões. Posteriormente, entretanto, *mise en abyme* passou a vincular-se à figura do espelho, do duplo e da própria metaficção. Outro importante teórico para o desenvolvimento do conceito em questão foi Lucien Dällebach, que realizou, já no final do século XX, uma importante pesquisa e resgate do referido termo. No livro *Samuel Beckett e Seus Duplos: Espelhos*,



Abismos e Outras Vertigens Literárias (2017), Claudia Maria Vasconcelos, mesmo fundamentando-se especificamente na teoria de Dällenbah, nos apresenta uma importante reflexão sobre a *mise en abyme* de modo mais amplo. A autora traz, tanto obras literárias - como *Hamlet* (1599-1601), de Shakespeare, ou *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett -, como obras pictóricas a exemplo de *As Meninas* (1656), de Vélazquez, e *Mão com Esfera Refletora* (1935), de Escher; para discorrer acerca da duplicação nas diferentes linguagens artísticas. Mais do que resgatar a partir de paráfrases o percurso da autora supracitada, entretanto, importa-nos definir a ideia de abismo como constante tensão entre as diferentes artes ou mesmo como duplicações internas nessas próprias linguagens.

Para usar uma imagem poética da própria Ana C., evocamos o seguinte poema, do *A Teus Pés* (1982), que consta no *Poética* (2013):

te livrando:
castillo de alusiones
forest of mirrors

anjo
que extermina
a dor
(CESAR, 2013, p.101).

O poema anterior ao supracitado, no livro *A Teus Pés* (1982), termina com os seguintes versos: “hoje sou eu que/ estou te livrando/ da verdade” (CESAR, 2013, p.101.). Se lermos o poema “te livrando” como uma continuação de seu anterior no livro, podemos lê-lo, então, a partir da inferência de que a voz poética que está “te livrando” está te livrando da verdade; o que nos leva à discussão tão presente nos escritos de Ana Cristina César em relação a representação do real na ficção; discussão essa também de extrema relevância, em nível teórico, para os estudos da concepção de *mise en abyme*. Ainda que esse conceito esteja relacionado, especialmente, aos estudos da narrativa, e que apresente em sua definição toda uma complexidade teórica, a imagem do poema acima ilustra muito bem a ideia principal das construções em abismo. Um “castillo de alusiones” pode ser lido como a grandiosa dimensão de referências e alusões que um texto poético carrega; e a imagem mobilizada a partir do verso “forest of mirrors” vai de encontro à concepção de duplicação infinita, ou seja, a



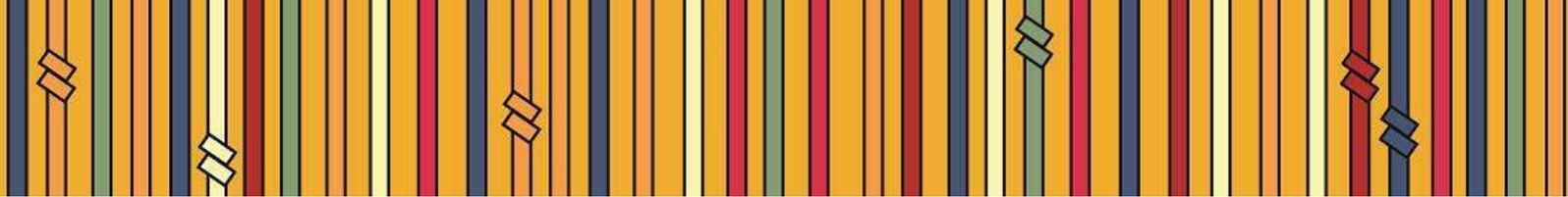
partir de numerosos espelhos que refletem uns aos outros podemos acessar uma possível representação vertiginosa do abismo e do infinito.

Como já afirmado, o conceito de *mise en abyme* vem dos estudos da narrativa e não possui uma definição objetiva e fechada. A abordagem dependerá do enfoque que cada teórico irá apresentar. Lucien Dällenbach, por exemplo, no texto “Intertexto e Autotexto”, presente em *Intertextualidades* (1979), apresenta o conceito de *mise en abyme* relacionado à ideia de autotexto, ou seja, esse conceito enquanto um autotexto particular. Autotexto, esse, compreendido enquanto uma reduplicação interna da narrativa. Um texto de grande elucidação para o presente trabalho é o “Reflections on Reflection: The Mise em Abyme”, presente no livro *On Meaning-Making: Essays in Semiotics* (1994), da teórica holandesa Mieke Bal. Nesse texto, a autora em questão faz um resgate das várias abordagens do conceito de *mise en abyme*, a partir do resgate de autores como Gide e Dällenbach, para então apontar possibilidades de compreensão desse procedimento integrado em um contexto teórico semiótico e enquanto conceito essencialmente subversivo e reflexivo.

É importante esclarecermos que, apesar de a obra de Ana Cristina César ser constituída, em sua maior parte, de composições poéticas e, portanto, demandar enquanto instrumento de análise fundamentos mais relacionados à Teoria da Poesia; por ser o *Luvas de Pelica* (1980) um texto híbrido, composição flutuante entre diferentes gêneros, enxergamos na figura da *mise en abyme* e na ideia de abismo de modo mais amplo, enquanto imagem ilustrativa, importantes caminhos de análise e leitura crítica da presente obra dessa distinta poeta.

Os procedimentos intertextuais são inúmeros na poesia de Ana Cristina César. Poemas como “21 de fevereiro”; “atrás dos olhos das meninas sérias”; “o homem público nº 1”; ou a série de poemas dos “gatos”, presente no *Inéditos e Dispersos* (1985), são exemplos de reescrituras e relações intertextuais com autores como Baudelaire, Manuel Bandeira, Drummond, T.S. Eliot ou Jorge de Lima. A esse respeito, Michel Riadel escreve com precisão, em artigo presente na revista *Inimigo Rumor* (2001):

Não é necessário ver nessas intertextualidades múltiplas, a um só tempo verticais (as piscadelas, de passagem, de nome a nome) e horizontais (um poema inteiro que perde a autoria), nem paródia nem pastiche. O desvio de Jorge de Lima encontra-



se distante da adaptação irônica e gozadora dos clássicos brasileiros pelos modernistas. Nem trivialidade, nem dessacralização, mas uma dupla fascinação que leva no fim das contas à “sedução” do texto de partida, no sentido que ele se encontra assim desviado, desorientado. (RIAUDEL, 2001, p.41).

A ideia de sedução, apontada pelo autor, é de extrema importância para a compreensão dos procedimentos intertextuais utilizados por Ana C., em sua poesia, de forma bastante singular. Riaudel (2001) diz ainda: “Jorge de Lima é ao mesmo tempo celebrado e maltratado.” (p.41), referindo-se à série de poemas “dos gatos”, que fazem declarada referência à obra *Invenção de Orfeu* (1952). Essa linguagem da sedução que Ana C. instaura, portanto, atraindo o leitor para as referências (por vezes reveladas, por tantas outras não), ao mesmo tempo que celebra autores já clássicos, maltrata-os e desconcerta suas obras a partir de suas novas composições. Esses procedimentos que compõem a poética de Ana C., fundamentados em suas próprias concepções de tradução apresentadas em seus escritos críticos e acadêmicos, nos conectam, então, com a já apresentada ideia de abismo, justamente a partir desses desvios que criam duplicações e se desdobram em reflexões metalinguísticas.

O *Luas de Pelica* (1980), enquanto narrativa experimental que fragmenta as instâncias espaço-temporais, congrega, portanto, questões centrais da poética de Ana Cristina César; como por exemplo, a reflexão acerca de uma literatura essencialmente feminina, a estetização dos gêneros confessionais, e a tensão entre diferentes linguagens artísticas, em especial o desenho e a linguagem pictórica (objeto especial de investigação nossa). A ideia das luvas como vestimenta que encobre uma parte do corpo aponta tanto para a concepção de literatura enquanto não referência direta do real, quanto para a sugestão de uma literatura ligada a uma linguagem do feminino. Luvas de pelica são acessório de delicadeza, do detalhe e da minúcia. O livro traz em si essa problemática através da abordagem de temáticas associadas, tradicionalmente, a uma dicção grandiloquente - a solidão, o desejo, a paixão – a partir de vozes poéticas que narram o cotidiano, o detalhe, o que está fora de cena:

Peculiar como a arte das cartinhas que os carteiros transportam sob minha formal desconfiança; algumas não chegam nunca e eu acordo de manhã e esqueço um sonho capital; houve um carteiro que foi enfim processado por enterrar as cartas de cada dia no porão da casa; ele enterrava e passava o resto da jornada vadiando contente pelas redondezas



de uma cidade chamada Bradford on Avon que tem várias excelências turísticas de séculos atrás e uma vista magnífica do alto do monastério de Saint Mary. Uma dessas que ele enterrou no mês de maio continha todo o meu pathos derramado, belo e secreto como os fatos. (CESAR, 2013, p.62).

O “pathos derramado” faz referência a própria linguagem do livro, linguagem da sedução e do desejo; uma linguagem ansiosa e obsessiva que se faz presente a partir da aflição por receber e enviar cartas, assim como pelo medo de perde-las, medo de que sejam extraviadas e de que o estado de solidão e isolamento apresentem-se. Desse modo, fragmentos de cartas e de cartões postais se interpõem ao longo de todo o livro, aspas surgem em meio a narrativa, letras de músicas e menções a compositores do jazz – Gershwin, Fats Waller ... - aparecem em alusão ao próprio tom da narrativa: improvisado que não exclui técnica, espontaneidade que não descarta exigência estética.

Ainda sobre as luvas do título, a última parte do poema “fogo do final”, presente no *A Teus Pés* (1982), apresenta a recorrente reflexão que figura na poesia e nas correspondências pessoais de Ana Cristina César acerca das especificidades dos gêneros confessionais e do caráter estético da própria literatura:

Preciso começar de novo o caderno terapêutico. Não é como o fogo do final. Um caderno terapêutico é outra história. É deslavada. Sem luvas. Meio bruta. É um papel que desistiu de dar recados. Uma imitação da lavanderia com suas máquinas a seco e suas prensas a vapor. Um relatório do instituo nacional do comércio, ríspido mas ditoso, inconfessadamente ditoso. Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós. Digo tudo com ais à vontade. E recolho os restos das conversas, ambulância. Trottoir na casa. Umass tantas cismas. O terapêutico não se faz de inocente ou rogado. Responde e passa as chaves. Metálico, estala na boca, sem cascata. E de novo. (CESAR, 2013, p.123).

As luvas do *Luvas de Pelica* (1980), portanto, indicam essa negação da literatura enquanto espelho direto do real, ou confissão direta de um eu identificável. Pelo contrário, o livro é essa espécie de diário de bordo fragmentário, com diversas histórias desencontradas, labirinto de vozes, interlocução em suspensão. O poema aponta, portanto, para essa recusa de uma leitura psicologizante da literatura, pois, apesar de as informações e referências biográficas que o *Luvas de Pelica* (1980) carrega, a leitura não se esgota a partir da identificação das mesmas.



Voltemos, então, ao nosso objeto central de investigação a partir do conceito de abismo: a tensão existente entre as diferentes linguagens artísticas no livro em questão. Sobre o processo de escrita do *Luvás de Pelica* (1980), portanto, é importante destacarmos que o mesmo foi idealizado e escrito durante o mestrado em tradução de Ana Cristina César, na Inglaterra. Desse mesmo ano, é também *O Caderno de Portsmouth*, caderno de desenhos produzido pela poeta que só chegou a ser publicado anos depois, em 1993, pela editora Duas Cidades. Ao analisarmos as duas obras, podemos apontar que há uma relação fundamental entre as mesmas; poderíamos dizer, ainda, que o *Caderno de Portsmouth* (1980) funciona como uma espécie de obra integrante ao *Luvás de Pelica* (1980) e vice-versa. Flora Sussenkind, em seu célebre ensaio *Até Segunda Ordem Não me Risque Nada* (2007), já sugere essa correlação e realiza uma singular análise que vai de encontro ao que ela chama de “escrita como conversação”, ao propor uma leitura da poesia de Ana C.. “No seu processo de composição, *Luvás de Pelica* teve um interlocutor sem pauta, com escrita predominantemente não verbal, o *Caderno de Portsmouth*.” (p.62), afirma a autora do referido ensaio em relação às referências específicas a linguagem plástica que aparecem no *Luvás de Pelica* (1980).

Além do que Sussekind (2007) aponta, acerca do diálogo existente entre as linguagens verbal e não-verbal no processo de escrita realizado por Ana Cristina César; podemos notar, em uma das primeiras publicações do *Luvás de Pelica* (1980) - o qual consta no acervo do Instituto Moreira Salles -, que alguns excertos em linguagem verbal, presentes no *Caderno de Portsmouth* (1993), fizeram parte das primeiras edições do *Luvás de Pelica* (1980) quase que na íntegra – com pequenas alterações sintáticas e estruturais - e, posteriormente, foram cortados pela poeta nas edições seguintes; nos referimos, em específico, ao seguinte trecho:

Existe uma medida entre o descuido e a premeditação – trata-se do cuidado (floating attention). Daí escapam maps of England, birds, pessoas seguindo numa certa direção, bichos que vão virando gente, discretamente eróticos, desejando mancha transparente e diluída de aquarela cor-de-rosa, see? Medida exata entre o acaso e a estrutura. Aprender fazendo, baby. Começar pelas médias (daí pelas pequenas, depois para grandes). (CESAR, 1993, p.3).

O trecho supracitado, do *Caderno de Portsmouth* (1980), introduz tanto a sequência de desenhos abstratos que o compõe, como um tipo de orientação para



apreciação, quanto dialoga com a estrutura narrativa do *Luvras de Pelica* (1980) à medida em que, como já dito, está presente em uma de suas primeiras edições.

Para além, ainda, da estreita relação entre o livro e o caderno de desenhos, como pudemos constatar, *O Luvras de Pelica* (1980) nos apresenta uma reflexão profunda sobre o olhar enquanto ato em si mesmo. “Imagino a onipotência dos fotógrafos escrutinando por trás do visor, invisíveis como Deus”. (CESAR, 2013, p.56), afirma a voz poética ao pensar o ato fotográfico. E ainda: “O último quadro está inacabado, é esquisito porque quando entrei aqui pensei que essa história terminava num círculo perfeito.” (CESAR, 2013, p.57), observa uma outra voz já num *locus* representado por uma galeria de arte. “Prossigo meu desenho baixando ligeiramente a lâmpada por que a luz do dia escapa pela rua: uma fileira de patos opacos que escorrem pela página grosseiramente, esquecidos de tudo isso.” (CESAR, 2013, p.58); patos esses que também aparecem desenhados no *Caderno de Portsmouth* (1993), e possibilitam diversas leituras alegóricas enquanto imagem emblemática e recorrente.

Em linhas gerais, por fim, há duas passagens no livro que representam também o entrecruzamento e abismo entre as diferentes linguagens: a referência e descrição do quadro “A Origem da Via Láctea”, de Tintoretto que, não por acaso, encontra-se na National Gallery, em Londres. Essa referência apresenta-se como uma tradução intersemiótica em *mise en abyme*, pois, a partir da mesma, a narrativa se duplica para um outro momento de modo que uma obra da alta renascença estabeleça relação com a uma dicção simples e coloquial que descreve fatos banais e cotidianos. Ao final, a obra encerra-se com um “epílogo” que faz referência à linguagem dramática e desconcerta uma dicção clássica a partir de uma linguagem performática e teatral que revisita o diário em fragmentos e redireciona a obra ao lançar novas possibilidades de leitura: “Quem sabe não é exatamente aquele luva? No entanto temos aqui não apenas uma, mas o par; é muito delicado e contrasta com esse terno preto.” (CESAR, 2013, p.73); e é desse modo que a obra de Ana Cristina César, de maneira mais ampla, congrega essa tensão entre as artes, assim como carrega a tensão entre a fragilidade e o cruel, entre a delicadeza e todas as coisas em seu estado mais bruto.

Referências bibliográficas

BAL, Mieke. *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994.

CESAR, Ana Cristina. *Cadernos de Portsmouth*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CESAR, Ana Cristina, 1952-1983. *Correspondência Incompleta/ Ana C.*: organização Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. – Rio de Janeiro: aeroplano, 1999.

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

CESAR, Ana Cristina, 1952-1983. *Poética/ Ana Cristina Cesar*. – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DÄLLENBAH, Lucien. *Intertextualidades*. Trad Clara Crablé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RIAUDEL, Michel. A Fabrica de Identidade in: *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. – os cadernos, rascunhos, e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

VASCONCELOS, Claudia. *Samuel Beckett e seus Duplos: Espelhos, Abismos e outras Vertigens Literárias*. São Paulo: Iluminuras, 2017.