

## O CORPO DO POEMA DE ANA CRISTINA CESAR

Lucas dos Passos (Ifes)<sup>1</sup>

**Resumo:** Já se avançou bastante nas discussões acerca da configuração de voz, sujeito e linguagem na obra de Ana Cristina Cesar; no entanto, sua poética carece ainda de mais leituras estruturais de fôlego que coloquem em pauta suas experiências formais: afinal, para citar apenas o óbvio, nela se vislumbram inúmeras faces do verso e um reavivamento do poema em prosa. É com este objetivo que, por meio da análise métrica, fonética e semiótica de um poema de *Cenas de abril* (“olho muito tempo o corpo de um poema”), proponho oferecer uma contribuição aos modos de olhar o constructo poético de Ana C. Para isso, servirão de apoio, além da fortuna crítica da autora, estudos de versificação de Cavalcanti Proença (1955) e Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959); observações de Paulo Henriques Britto (2014) sobre o verso livre; e reflexões de Décio Pignatari (2004) acerca da natureza icônica do verso.

**Palavras-chave:** Ana Cristina Cesar; Ritmo e poesia; Verso livre; Iconicidade; Poesia brasileira contemporânea.

de dentro do meu centro  
este poema me olha  
(Paulo Leminski)

As leituras da poética de Ana Cristina Cesar costumam ter por fito sobretudo perscrutar o sofisticado jogo literário que se encena não só dentro dos limites de seus textos como também no intenso (e, naturalmente, crítico) diálogo que manteve com a geração de que, nalguma medida, fez parte. Assim, uma visão diagonal da fortuna crítica da poeta fornece um panorama de estudos que se prestam a destacar, por exemplo, as peculiaridades da voz urdida em sua obra; a consciência de um sujeito em devir numa perspectiva literária ou, por vezes, por um prisma histórico; a intrincada reflexão sobre os limites da representação, que se vislumbra sobretudo (mas não só) nos poemas gatográficos; e as estratégias sedutoras de encenação da intimidade – com todos seus desdobramentos literários e sociais. Num conhecido poema de *Cenas de abril*, porém, a poeta dá a dica de como (se) lê – ou como quer ser lida:

olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas

(CESAR, 2002, p. 89).

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras-Português (Ufes), Mestre em Letras (PPGL/Ufes) e Doutor em Letras (PPGL/Ufes). Professor do Instituto Federal do Espírito Santo. Contato: lucasdospassos@hotmail.com.



Dele, busco uma visada dupla – duas vias interpretativas: uma em busca de suas potências discursivas, lançando mão de palavras da crítica que já o pôs em pauta; e outra à caça de sua força corpórea, material, que reside sobretudo em sua construção sintática, fonética, rítmica e imagética – enfim, semiótica.

### **O discurso do corpo**

O conjunto de cinco versos não parece impor grande desafio à leitura, e talvez sua aparente objetividade seja um dos fatos que os tornem muito citados entre os estudos sobre Ana C. Por isso, cito e discuto três comentários – um deles mais breve – sobre o poema: são, respectivamente, passagens de ensaios de Roberto Zular, Annita Costa Malufe e Marcos Siscar acerca da autora. O primeiro, do professor de Literatura Comparada da USP, pinta na última página do texto “Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar)”, de livro quase homônimo<sup>2</sup>, e revela uma leitura, *en passant*, que condensa muitas tendências dos estudos dedicados à poeta. O crítico diz que o poema se situa “no cruzamento do olhar com a voz, das formas de dizibilidade e de visibilidade, ou no entrecruzamento da pulsão invocante (da escuta) com a pulsão escópica”, do que deduz ser “não o corpo da linguagem nem a linguagem do corpo, mas *o corpo na linguagem* como lugar entre a voz e o olhar, com todos os dramas que se interpõem quando se interpõe a escrita no circuito do desejo” (ZULAR, 2015, p. 101). Na verdade, graças a – como já disse – sua aparente objetividade, com uma notável força teórico-discursiva, o poema se presta a conclusões que o alinham de imediato ao que os estudiosos veem como preponderante na poética de Ana Cristina, e o que os versos dizem é comumente generalizado para todo o conjunto da obra; afinal, ali se fala de corpo, de poema, de um olhar que lembra seu peculiar olhar estetizante e, por extensão, de leitura – e ainda se fala de sangue (que ocupa o título da biografia escrita por Italo Moriconi<sup>3</sup>), deixando no ar uma nota algo visceral.

Por isso, se em *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*, Annita Costa Malufe estava interessada sobretudo nas encenações da linguagem na obra da autora, linguagem que funda um universo autônomo, o poema em pauta é prato cheio –

---

<sup>2</sup> *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*, organizado pelo próprio Zular, junto a Álvaro Faleiros e Viviana Bosi (2015).

<sup>3</sup> A referência é, naturalmente, a *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, de 1996.



e, diz a ensaísta, “pode nos ferir tal qual uma faca”. Constrói-se, para ela, “um embate de corpos: o corpo do poema, por um lado, o corpo que sente, por outro. Um corpo de sensações que os atravessa, uma mistura de corpos, de reais: o real do poema, do texto, papel e tinta, o real da gente, carne e osso, o real criado pelo poema, sua fabulação, sua criação de reais impossíveis”. E continua: “O corpo do poema surge explicitamente como provocador de sensações, de efeitos incorporais porém sensíveis no corpo de quem lê, efeitos tão reais como um filete de sangue nas gengivas. O poema cria esse real que é feito de palavras, uma realidade própria à linguagem que ressoa na realidade das pessoas” (MALUFE, 2006, p. 50-51). O poema – a autora não diz, mas ousou acrescentar, perseguindo sua linha argumentativa – revela uma poética da escrita e da leitura, é autoconsciente de suas forças: é crítico. Aliás, não só pelo que dizem especificamente esses versos, mas pelo conjunto da produção ensaística e poética de Ana Cristina Cesar, não se pode deixar de afirmar desde já, ainda que seja óbvio, o que ressoa: trata-se – na linhagem de Poe a João Cabral – de uma poeta crítica.

Contudo, segundo Luciana di Leone, haveria riscos nessa leitura proposta por Annita Costa Malufe. Repassando a fortuna crítica da autora ao fim de *Ana C.: as tramas da consagração*, di Leone assevera: “O gesto radical de fechar o texto de Ana sobre si próprio parece surgir de alguns equívocos”. Para ela, “querendo tirar Ana C. de leituras perigosas [em geral da mídia, interessada em dados biográficos], Malufe acaba por mergulhá-la numa outra” (LEONE, 2008, p. 84). A estudiosa, ao pontear com reparos e cautelas o radicalismo da colega, defende que não se pode obliterar a tensa relação que a poeta realiza com elementos extratextuais ao problematizá-los em sua obra – que deveria, portanto, permanecer aberta. Acontece que, na contramão do ajuste assinalado por Luciana di Leone, o imanentismo proposto por Malufe não significa necessariamente (embora a ensaísta tenha acenado pouco nesse sentido) o fechamento do texto diante de seu contexto histórico-social. A lição é de Adorno e pode se colar ao que a estudiosa conclui a partir de Blanchot: se ela diz que, no poema, “apenas a linguagem fala” (MALUFE, 2006, p. 48), um palmo adiante, em passagem conhecidíssima, o filósofo alemão acrescentaria: “O autoesquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco” (ADORNO, 2003, p. 74). Ou seja, se o real do



poema é feito só de linguagem, se nele o sujeito se dispersa, submerge, até tornar-se outro – feito também só de linguagem –, isso não significa que a obra é absolutamente autônoma e que dela devemos extirpar quaisquer elementos extrínsecos, não: o poema sedimenta, na forma, sua relação com a sociedade – que é sempre indireta, densa, complexa e crítica<sup>4</sup>.

A isso, de certo modo, esteve atento Marcos Siscar no ensaio da coleção Ciranda da Poesia dedicado à obra de Ana Cristina. Entre outras questões, Siscar situa a poética da autora em oposição a qualquer ideia de mistificação, que certamente passou a dominar sua recepção sobretudo a partir do suicídio; aliás, o ensaísta defende que, pela via do rigor, na escrita de Ana C. encontra-se ressonância da lição de João Cabral, já que ambas estão calcadas num ideal de construção: graças a essa consciência, a “encenação da intimidade” ganharia, portanto, um “traço ético”, “no qual está envolvida uma política da alteridade” (SISCAR, 2011, p. 15). Assim, além da contenda entre concretos e marginais, embora trabalhe com temas idiossincráticos de sua geração, Ana C. afasta sua poesia da lógica do registro e do imediatismo<sup>5</sup> e trabalha com os limites da provocação, uma vez que, como estratégia dramática, os falseados segredos íntimos seduzem para, em seguida, decepcionarem – interrompendo expectativas e desautomatizando a leitura vampiresca mais imediata. Não à toa, para deslindar essa poética, Siscar para no mesmo poema de que ora me ocupo – e, certo, diz: “os primeiros versos desse poema poderiam fazer parte de uma declaração de poesia afeita à ideia de cabralino rigor, não fossem o uso da primeira pessoa e o termo ‘corpo’, que soa como noção teórica mais próxima da filosofia francesa do pós-guerra”. Daí, o crítico ressalta a vontade de depuração do poema e observa que “essa experiência de depuração é tão intensa – aliás, beirando o paradoxo, o *black out*, pois ver também é ‘perder de vista’ – que sofre um deslocamento brusco do olhar para o ‘sentir’”; isto porque, da visão, o poema resvala para “o sentido mais tátil, mais material, do corpo do sujeito, dissecado analiticamente pelo corte de verso: dentes, sangue, gengivas” (SISCAR, 2011, p. 31-32). Desse ponto, à parte uma observação do jogo de sons forjado por

---

<sup>4</sup> Em sua *Teoria estética* Adorno dá especial relevo à questão da forma como mediação do social, dizendo, por exemplo: “O conteúdo de verdade das obras de arte não é algo de imediatamente identificável. Assim como é conhecido só mediatamente, é mediatizado em si mesmo” (ADORNO, 1982, p. 150).

<sup>5</sup> Não posso deixar de dizer que, apesar de o discurso ligeiro de certa parcela da geração mimeógrafo tenha notável valor histórico-literário, há de se questionar se Chacal, Leminski e Cacaso, por exemplo, seguem mesmo uma lógica do registro imediato da circunstância.



“dentes” e “dentre”<sup>6</sup>, a interpretação toma rumos semelhantes aos de Annita Costa Malufe e Roberto Zular, apontando para a situação de risco desse corpo, que se recusa a converter-se num todo simplesmente formal *ou* biográfico.

As conclusões dos três críticos são, sem dúvida, salutares, mas não vejo como poderia comentar esse poema sem, antes, radicalizar o gesto que ele mesmo propõe (e que, como já foi dito, não é exatamente de fechamento). O poema produz sua própria teoria – e a ela se ajuntam algumas das conhecidas respostas da poeta ao público no decorrer do depoimento ao curso *Literatura de Mulheres no Brasil*, publicado originalmente em *Escritos no Rio*:

Agora queria dizer uma outra coisa. Você falou em entre... os entrementes, as entrelinhas do texto. Quer dizer, é uma coisa que eu acredito.... Eu acho que, no meu texto e acho que em poesia, em geral, não existe entrelinha. Não acho que exista isso chamado entrelinha. Entrelinha é uma mistificação. O que é uma entrelinha? Você está buscando o quê? O que não está ali? Pode existir o não dito, o que não... Mas entrelinha acho que não existe.

[...]

O que eu quero dizer é que o texto é muito aquela materialidade que está ali.

[...]

A entrelinha quer dizer: tem aqui escrito uma coisa, tem aqui escrito outra, e o autor está insinuando uma terceira. Não tem insinuação nenhuma, não. (CESAR, 1999, p. 262-263).

A partir das palavras da poeta, sinto necessidade de avisar que a ordem dos tópicos desta interpretação está evidentemente invertida: se a primeira coisa que um poema comunica é sua forma, seu desenho, sua silhueta, sua instância material, até mesmo sonora, é aí que se deve concentrar o comentário – sob o risco de se perder nas malhas do discurso. Vamos, então, ao corpo do poema.

### **O corpo do discurso**

Já se aludiu à aparente objetividade do poema, sobretudo em virtude de seus dois primeiros versos – que, segundo Marcos Siscar, “poderiam fazer parte de uma declaração de poesia afeita à ideia de cabralino rigor” (SISCAR, 2011, p. 31). Esse dado

---

<sup>6</sup> Siscar diz, algo confusamente, que a “consoante de denteS se insinua para dentro da palavra dentRe” – embora, no verso, “dentre” venha antes de “dentes” – para sugerir que há uma ideia de “entranhar o conflito desse corpo” (SISCAR, 2011, p. 33).



Lido assim, na clave sintagmática, é tudo muito lógico, mas, já alertava Décio Pignatari em seu *Semiótica & literatura*, é preciso não cair na ilusão da contiguidade. Apoiado em Peirce, Décio lembra que a lógica tradicional, calcada na contiguidade, é das mais elementares; por outro lado, já que primeiridade é forma, qualidade de sensação e se faz como ícone – que está em situação de analogia com seu objeto –, “a similaridade vem primeiro” (PIGNATARI, 2004, p. 168). Em poesia, isso é ainda mais drástico: “associações por contiguidade, no código verbal, podem ser resumidas; resumir uma tese significa reter sua essência; resumir um poema significa perder sua essência. Uma forma não pode ser resumida” (idem, p. 169). Ora, o que se fez, no primeiro passo deste texto, foi precisamente ignorar a qualidade formal do poema em questão e discutir, à exaustão, sua tese. Não se pode perder de vista que, no desenho sintático que me levou a perverter a estrutura em versos, dispendo-os em prosa, insinuam-se incontáveis traços icônicos. Começo pelo menor (em termos de unidade mas jamais de importância) deles: o fonema.

Se o poema, para fins didáticos, puder ser dividido em três seções, a separação certamente ocorre no terceiro verso. Isso tem uma explicação sintática, como já se viu; uma explicação rítmica, como se verá; mas, antes de tudo, parte de uma observação fonética: nos primeiros dois versos há um total de 13 consoantes oclusivas, enquanto o terceiro apresenta 5 oclusivas e 5 fricativas, e os últimos dois, mais breves, contêm 6 consoantes fricativas – assim:

**I. oclusivas:** [d], [k], [p] e [t].

olho mui[t]o [t]em[p]o o [k]or[p]o de um [p]oema  
a[t]é [p]er[d]er de vis[t]a o [k]e não seja [k]or[p]o

**II. oclusivas e fricativas:** [d], [p] e [t]; [x] e [s].

e [s]enti[x] [s]e[p]ara[d]o [d]en[t]re o[s] [d]ente[s]

**III. fricativas:** [f], [ʒ], [x] e [s].

um [f]ilete de [s]angue  
na[s] [ʒ]em[ʒ]iva[s]

Esse detalhe aparentemente insignificante produz um sentido subliminar no poema (ou até explícito, a depender do nível de atenção): nos dois primeiros versos, que sugerem a concentração, o *close reading*, o cuidado redobrado, o fechamento do poema, imperam as consoantes oclusivas, literalmente produzidas “com uma obstrução total e

momentânea do fluxo de ar nas cavidades supraglóticas, realizada pelos articuladores” (SEARA et al, 2015, p. 72); nos dois últimos, que aludem ao filete de sangue que escorre das gengivas, predominam as fricativas, originadas de “um estreitamento do canal bucal, formando uma oclusão apenas parcial, realizada pelos articuladores” (idem, *ibidem*); entre eles, no verso que se refere ao efeito físico do fechamento, no tilintar dos dentes crispando-se, insinua-se um fluxo intrincado. Isto é, do fechamento da leitura e da oclusão dos sons do poema, nos primeiros versos, surge uma fissura, por onde escapa o sangue, no corpo, causando uma fricção de sons.

Da configuração fonética mais elementar do poema sigo para sua estrutura rítmica. Não existe um sistema métrico rígido que produza o ritmo do poema em foco, assim como é bem sabido que a poética de Ana Cristina Cesar em geral prefere o verso livre ao metrificado; entretanto, a flexibilidade do verso livre permite à poeta a construção de outra trilha melódica, talvez mais sutil e insuspeitada – quando não inaudita. Já avisou Flora Süssekind que o ritmo da poesia de Ana C. se vincula a uma apropriação estética da atmosfera urbana, principalmente da conversação<sup>7</sup>, mas no caso aqui colocado em perspectiva a urdidura sonora é um pouco diversa, mais lenta, pausada – sugerindo a atenção que solicita. Faço, dele, duas descrições, além da contagem de sílabas poéticas: uma que, por analogia ao sistema latino, identifica todas as sílabas fortes e fracas como longas e breves (marcadas, respectivamente com – e U)<sup>8</sup>, e outra – a mesma usada por Paulo Henriques Britto<sup>9</sup> – que marca acentos principais com uma barra (/), secundários com uma contrabarra (\) e sílabas inacentuadas com um traço curto (-):

olho muito tempo o corpo de um poema	[11]	– U – U – U – U U U – U	/ - \ - / - / - - - / -
até perder de vista o que não seja corpo	[12]	U – U – U – U U U – U – U	- / - \ - /    - - - / - / -
e sentir separado dentre os dentes	[10]	U U – U U – U – U – U	- - / - - /    - \ - / -
um filete de sangue	[6]	U U – U U – U	- - / - - / -
nas gengivas	[3]	U U – U	- - / -

<sup>7</sup> Refiro-me ao capítulo “A arte da conversação”, do seminal *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar* (SÜSSEKIND, 2007, p. 9-34).

<sup>8</sup> O motivo para usar esse tipo de descrição é que ele fornece uma pauta musical do verso que não tende a privilegiar apenas os acentos principais. A esse propósito, Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959) questiona a procedência do raciocínio que afasta os princípios silábico e silábico-acental, dizendo que ambos podem convergir na análise de um poema.

<sup>9</sup> Em “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre” (BRITTO, 2014), por exemplo.



Onde, em princípio, não havia regularidade nenhuma, já é possível destacar algumas unidades que se repetem, além de outras que se invertem. É o caso dos importantes versos iniciais, que, diga-se, são quase do mesmo tamanho: o primeiro tem um andamento predominantemente trocaico (– U – U – U), enquanto o segundo começa iâmbico (U – U – U –), mas, no segundo hemistíquio (sim, trata-se de um alexandrino regular, de cesura feminina, grave, com sinalefa), retoma o andamento do primeiro. Nos três versos seguintes (um decassílabo martelo inteiro e outro quebrado em dois, com acento na terceira sílaba, além do icto na sexta), o ritmo mantém-se ascendente, com predominância do anapesto (U U –). A afirmação de Cavalcanti Proença de que a liberdade do verso livre “existe apenas para a associação entre células métricas”, já que “estas permanecem as mesmas” (PROENÇA, 1955, p. 96), nunca pareceu tão correta; e, ademais, se, como defende Décio Pignatari, “o ritmo é um ícone relacional” (2004, p. 181), a camada melódica do poema acompanha sua construção de sentidos – de modo que podemos imantar essa observação rítmica à fonética e encontrar um paralelo perfeito na cisão entre (1) o momento de depuração da forma, fechada, e (2) o efeito da depuração sobre o corpo do leitor, que se fere. Do restante do material icônico do poema, destaco ainda o que Décio chama de paramorfismos (paronomásias, aliterações, coliterações, assonâncias) entre as palavras centrais da primeira parte do poema –

OlhO muitO tempO O cOrPO de um POema  
até Perder de vista O que não seja cOrPO

– e o quase-anagrama dos termos mais representativos dos versos finais:

um filete de SANGuE  
nas GENGivAS,

para não falar na profusão de olhos (12 vezes nos espreguiça a letra “o”) nos primeiros dois versos e no serpentear de “s” e “g” nos últimos três, que imageticamente sugerem algo que desliza, que flui. Mas, apesar de ignorado pela crítica, o que chama mais atenção no poema (pois o que ele primeiro comunica é sua forma, uma qualidade de sensação) é exatamente seu desenho – em visão topológica, como um diagrama:



olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas

Visto assim, o poema, assim como o que ele diz, escorre na página, como um filete de sangue separado dentre os dentes, das gengivas<sup>10</sup>.

Volto, com uma visão geral de sua forma, ao discurso do poema, já comentado: seria ele enfim uma apologia de Ana Cristina Cesar ao *close reading*, à abolição dos elementos extrínsecos ao texto? Ou, ironicamente, já que mesmo (ou por causa) da leitura cerrada escapa um filete de sangue, seria ele uma crítica velada à observação centrada na materialidade pura do texto, considerado objeto uno – um todo-em-si-mesmo? Nem lá, nem cá: o que os versos parecem mesmo exibir é a consciência de que, da leitura imanente do corpo de um poema, também pode surgir algo de visceral, orgânico, subjetivo (pois não há nada mais íntimo que o sangue) – daí, podem derivar seus sentidos sociais.

## Referências

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *E-lyra*, n. 3, p. 27-41, 2014.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 2002.

---

<sup>10</sup> Sobre a visualidade na poética de Ana Cristina Cesar, consulte-se sobretudo *Um enlace de três: Augusto de Campos, Arnaldo Antunes e Ana Cristina Cesar à luz da visualidade*, de Douglas Salomão (2011).



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

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

MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. São Paulo: Ateliê, 2004.

PROENÇA, Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

SALOMÃO, Douglas. *Um enlace de três: Augusto de Campos, Arnaldo Antunes e Ana Cristina Cesar à luz da visualidade*. Vitória: Edufes, 2011.

SEARA, Izabel Christine; NUNES, Vanessa Gonzaga; LAZZAROTTO-VOLCÃO, Cristiane. *Fonética e Fonologia do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2015.

SISCAR, Marcos. *Ciranda da poesia: Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

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.

ZULAR, Roberto. Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar). In: BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto. *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.