

**“NO CARRO EM FOGO PELOS ARES”: O SUJEITO POÉTICO E OS
MEIOS DE TRANSPORTE EM *A TEUS PÉS*, DE ANA CRISTINA
CESAR¹**

*“IN A CAR IN FIRE THROUGH THE AIR”: THE POETIC SPEAKER
AND MEANS OF TRANSPORT IN *A TEUS PÉS*, FROM ANA CRISTINA
CESAR*

Sofia de Almeida e MELLO²

RESUMO: Este artigo visa compreender a relevância das imagens dos “meios de transporte” na obra poética de Ana Cristina Cesar, com especial enfoque no livro *A teus pés*. Por meio de análises de poemas e considerações a respeito da questão teórica do “endereçamento”, pretendemos comprovar que as imagens atuam como modificadores do sujeito poético ao instar a participação do leitor e questionar o discurso “feminino” da poeta. Para tanto, consideramos o diálogo com o livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes.

PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira contemporânea, Ana Cristina Cesar, meios de transporte

ABSTRACT: The goal of this article is to comprehend the relevance of the “means of transportation” imagery in Ana Cristina Cesar’s poetic oeuvre, specially in the book *A teus pés*. Through the analysis of poems and considerations about the “lyric adress”, we intend to verify if these images work as modifiers of the poetic speaker when inviting the participation of the reader and questioning the poet’s “feminine” speech. For such analysis, we consider the dialogue with the book *A Lover’s Discourse: Fragments*, from Roland Barthes.

KEYWORDS: brazilian contemporary poetry, Ana Cristina Cesar, means of transport

¹ Este artigo é resultado do projeto de pesquisa “Poesia e meios de transporte: a travessia da leitura em *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar” (2021/10779-1), financiado pela Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

² Graduanda do curso de Estudos Literários, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, Brasil. Orientador: Prof. Dr. Marcos Siscar. E-mail: sofi4mel@gmail.com

1 Introdução

A obra de Ana Cristina Cesar, poeta pertencente ao movimento marginal ou geração mimeógrafo, tem sido amplamente estudada e vinculada às principais questões teóricas do período, como o estatuto do autor, as relações com o leitor e as limitações da linguagem. No entanto, certos dispositivos poéticos e núcleos metafóricos merecem um estudo detido, visto que podem ajudar a compreender tais questões de forma mais aprofundada. Desse modo, o presente artigo visa analisar de que maneira as imagens dos meios de transporte incidem na poética da autora.

Especialmente em *A teus pés*, livro publicado ainda em vida pela poeta, vemos o uso das imagens de carros, trens, aviões, navios e até espaçonaves como forma de abordar temas essenciais para a poeta. Assim, o foco deste artigo será o entendimento de uma das maneiras pelas quais os meios de transporte aparecem: como modificadores do sujeito poético, considerando o papel importante da interlocução para a obra.

Nesse sentido, os meios de transporte se relacionam com o processo de leitura e com a abordagem do leitor realizada pelos poemas. Iniciaremos retomando a ideia de “endereçamento” ou “destinação” que, na nossa perspectiva, seria uma tentativa de inclusão do leitor no texto. Acreditamos que esse movimento se dá quando há a mobilização das imagens dos meios de transporte. Além disso, também observamos essas perspectivas teóricas estarem carregadas das imagens do deslocamento e da travessia.

Por fim, veremos que outro modo de modificar o sujeito poético é a ideia de movimento, representada pelos meios de transporte, associada à figura “feminina” do sujeito poético. Mais uma vez, a ideia de uma “escrita feminina” estaria condicionada à existência de um dispositivo de interlocução, como teremos apontado anteriormente. Dessa maneira, e por meio de análises pontuais de poemas, objetivamos demonstrar a relevância das imagens dos meios de transporte para a construção dos significados poéticos na obra de Ana Cristina Cesar.

2 A questão do endereçamento

Se a interlocução aparece como figura retórica quando há o uso da carta e do diário como gêneros literários, o mesmo ocorre com a aparição dos meios de transporte. Desse modo, não é de se estranhar que uma das questões teóricas mais relacionadas à obra de Ana Cristina Cesar seja a do *endereçamento*, ou *destinação*, que parece jogar com o campo semântico tema deste texto. Pensando no conceito de “endereçamento lírico” proposto por Joëlle de Sermet (2019, p.262), observamos que a autora inicia o debate propondo que, para compreender as delimitações do sujeito lírico entre o biográfico e o ficcional, é necessário entender *a quem* se fala para percebermos *quem* fala. Desde o início, o debate acerca da questão do endereçamento propõe o entendimento do sujeito poético por meio das suas relações de interlocução. Nesse caso, se entendemos que as imagens dos meios de transporte na poética de Ana Cristina Cesar contribuem para modificar esse sujeito, logo, também possuem relação intrínseca à interlocução.

Ademais, o conceito de endereçamento lírico proposto por Sermet também dialoga com a ideia do desejo de um outro, presente na poética de Ana C. Ao analisar um poema de Apollinaire, Sermet propõe que o conceito de um “terceiro excluído”, que atuaria como um voyeur da poesia amorosa, também poderia atuar como destinatário, além de apenas testemunha. Um destinatário desejado pelo sujeito lírico, mas cujo desejo nunca é concretizado, visto que o desencontro entre sujeito e destinatário “é inerente ao processo de endereçamento lírico, em essência destinado a fracassar, pois em vez de ancorar o desejo, estimula sua deriva” (SERMET, 2019, p.274).

Esse desencontro, apesar do desejo de colisão, é tematizado na obra da poeta que, em uma de suas resenhas críticas, afirma que “o poeta faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom” (CESAR, 2016, p.189). Dessa mesma maneira, conforme percebe Célia Pedrosa (2014, p.70) em seu artigo “Poesia, crise e endereçamento”, a poesia solicita e, ao mesmo tempo, põe em crise a “lógica da copresença e da identidade que preside a comunicação linguística” e a “transitividade do eu ao outro”, inclusive percebendo a incidência dessa questão teórica na obra da poeta. Ocorre a representação da

deriva, do deslocamento desse desejo, tão ansiado, mas não conquistado. Há uma noção de movimento atribuída ao desejo não realizado, um desejo que deriva como um barco não ancorado, e que poderia nos ajudar a entender o uso dos meios de transporte por Ana Cristina Cesar, um movimento de encontro, de transitividade, que é marcado desde o início pela sua impossibilidade, restando a evidência da distância, o percorrer da travessia.

Assim, essa crise é marcada pela troca e indefinição dos papéis de “eu” e “tu”, que são impelidos um em direção ao outro. Como nota Sermet (2019), o destinatário sai de sua posição de testemunha quando é convidado a participar da construção de significados do texto, contribuindo com a sua própria experiência. No *Indicionário do contemporâneo* (ANDRADE *et al*, 2018), na seção a respeito do endereçamento, vemos uma proposição similar, sugerindo, novamente, uma ideia de movimento:

Se a discussão sobre o endereçamento é um retorno ao problema da enunciação poética, relacionando poesia e ética, ela mobiliza certamente uma nova circunstância, relacionada a um empenho performático, em que já não se trata de um sujeito representado por outro e para um outro, mas de eus em trânsito, transformados no curso da poesia, produzidos inclusive por ela, na escrita e na leitura, expostos e refletidos enquanto construções em aberto, em obras [...] (ANDRADE *et al*, 2018, p.103).

Essas construções em aberto são formadas pela travessia, pelo movimento de transitividade em que a subjetividade do sujeito poético é construída, ou modificada, pela alteridade desse outro, leitor ou destinatário. Conforme demonstra o “Indicionário”, o “eu” é construído *com e pelo* outro, num gesto, num movimento, num deslocamento, como veremos adiante com Roland Barthes.

Esse debate era forte na filosofia francesa da segunda metade do século XX, da qual Ana Cristina Cesar era leitora assídua. Especialmente em Roland Barthes (2004), que repensa o estatuto do autor em “A morte do autor” e atribui ao leitor a importante tarefa de reunião da unidade do texto: não mais na sua origem, o autor, mas no seu destino, o leitor. Esse importante texto para o estruturalismo francês pertence ao livro *O Rumor da Língua* (2004) que possui outros textos que nos ajudam a pensar política de alteridade presente na obra da

poeta, na qual a interlocução chega aos limites do *discurso amoroso*. O desejo de encontro de um outro, como figura amorosa, é perceptível pelo título do livro que é nosso objeto de análise, além de algumas afirmações da própria poeta.

Em entrevista (CESAR, 2016) dada no curso de literatura de mulheres no Brasil, em 1983, percebemos isso quando a autora caracteriza sua escrita pelo desejo do outro, de “mobilizar alguém”, que justificaria o uso da carta e do diário como gêneros literários. No entanto, isso também ocorre em outras poesias, ainda mais considerando que o título do livro *A teus pés*, que evidencia esse projeto literário do endereçamento, também é título de uma das seções na qual os poemas não são em prosa diarística ou de carta. Também é a seção na qual a presença dos meios de transporte é ainda mais recorrente, demonstrando que as imagens são importantes para o funcionamento desse projeto, quando os gêneros mais ligados à interlocução não são utilizados, como observamos no seguinte poema:

noite carioca

Diálogo de surdos, não: amistoso no frio. Atravanco na / contramão. Suspiros no contrafluxo. Te apresento a mulher/ mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo (CESAR, 2013, p.83³).

O poema já começa pela recusa de não se ter uma mensagem transmitida. Quero que minha mensagem chegue ao outro, quero mobilizá-lo, não quero a sua resposta estanque que surge sem ter me ouvido. Quero algo amistoso, ainda que no frio da distância. E, para isso, vou em direção ao outro, não falo para mim mesma, surda a quem me escuta, não quero a interioridade romântica, fechada para quem está fora. Assim, “atravanco na contramão”: se até então o movimento do poema era de fora para dentro, a expressão de um “eu” surdo para o leitor, agora o sujeito poético deseja atingir esse outro, deseja que o escute, escutando-o também, convidando-o a tomar a rota, e talvez colidir na contramão, suspirando no contrafluxo. Mas há uma ressalva dirigida ao leitor (“te”): se procura o discurso “feminino” da interioridade, não vai encontrar. A mulher que o deseja, deseja ativamente, deseja que puxe os fios, e não que

³ Todos os poemas e trechos de poemas pertencem à mesma edição: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

desvende os segredos. Os meios de transporte, ainda que implícitos, marcam esse direcionamento ao outro. O que importa não é o automóvel no qual o sujeito poético embarca, mas o desejo de encontro, que é sempre representado por esse campo semântico da estrada, da distância, da travessia, da contramão.

Aliás, o tema do desejo é debatido por Roland Barthes (2004) em “Da leitura”, um dos capítulos de *O Rumor da Língua*. O autor tem por objetivo analisar o processo da leitura que, segundo ele, foi colocado em segundo plano em detrimento do processo de escrita, como vemos em “A Morte do Autor”. Uma das considerações de Barthes é a respeito do *Desejo*, como uma “terceira aventura da leitura” (BARTHES, 2004, p.39), na qual o leitor desenvolve o desejo de escrita. Mas não um desejo de escrever *como* o autor (estilisticamente ou assumindo sua posição), o que desejamos é o desejo que o autor sentiu por nós durante o processo de escrita, “desejamos o *ama-me* que está em toda escritura” (BARTHES, 2004, p.39, grifo do autor). Desse modo, o desejo de “mobilizar alguém”, como fala Ana Cristina Cesar, seria, na acepção de Barthes, desejado por nós, leitores. Não só o escritor concorda com a existência de uma tentativa de mobilização do leitor por parte do autor, como ainda propõe certa reciprocidade. Entretanto, essa reciprocidade ocorre apenas na conclusão do texto, ou seja, com a leitura, com a participação do leitor. Com, nos termos da poeta, “suspiros no contrafluxo”.

O endereçamento pressuporia uma esfera de produção gerada pela interlocução, no ato de leitura. Nesse sentido, Roland Barthes afirma que:

[...] a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de *trabalho*: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito (BARTHES, 2004, p.40, grifo do autor).

Além disso, em outro texto chamado “Escrever a leitura”, também presente em *O Rumor da Língua*, o autor propõe que a leitura mais subjetiva possível (ou seja, que entra em embate com a subjetividade do sujeito poético) é uma forma de jogo. Não há uma verdade original e anterior a ser buscada, mas uma “verdade lúdica” (BARTHES, 2004, p.29) criada por meio da livre interpretação. E nesse jogo, o autor ou o leitor atuam como passagens, passagens

que dão abertura ao texto, talvez eles mesmos meios de transporte para a travessia da leitura e da escrita. Também sugere que, ao lermos, fazemos nosso corpo trabalhar, atravessados pelos signos do texto, que se torna vivo com nossa leitura. É interessante notar a relação com o leitor e a leitura também ser ligada ao corpo, pois Ana Cristina Cesar percebe o mesmo associado à “escrita feminina” e sua necessária interlocução, como veremos mais adiante.

Por fim, quando consideramos a proposta da leitura como um jogo, podemos pensar na acepção mais geral da leitura: como decodificação. No entanto, em outro texto já citado, o “Da Leitura”, Barthes (2004) sugere algo diferente. Ao pensar na figura do leitor como um “paragrama”, como uma personagem da tragédia grega capaz de ouvir todos os diálogos e monólogos, capaz de uma escuta múltipla, pensamos na figura inicialmente identificada por Sermet da “testemunha” da poesia amorosa, ou na “triangulação” identificada por Jonathan Culler (2015) em seu *Lyric Address*, no qual o endereçamento para o leitor se dá por meio do endereçamento para outra pessoa. Roland Barthes propõe que, quando o leitor capta uma “multiplicidade simultânea de sentidos” (BARTHES, 2004, p.41), originando um “leitor total”, cria-se o “Paradoxo do leitor”, que, ao acumular uma diversidade de decodificações “[...] é tomado por uma inversão dialética: finalmente, ele não decodifica, ele *sobrecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia” (BARTHES, 2004, p.41, grifos do autor).

De fato, não há uma verdade a ser buscada na leitura, mas a ser produzida *com* a leitura. A própria Ana Cristina Cesar parece ser opor à leitura como forma de decodificação quando foi perguntada, durante entrevista do curso “literatura de mulheres no Brasil”, em 1983, a respeito da presença de imagens de patos na sua poética, e a sua interpretação pela entrelinha:

Não, não é entrelinha isso. Acho que isso é puxar o significante, é diferente. 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. Fala em pato, você puxa as associações que você quiser com aquilo. Eu posso lembrar de várias, mas não vou chegar nunca na verdade do meu texto. Não vou dizer nunca para você que, para mim, o símbolo pato significa... Dá pra você puxar. Então, acho que devo puxar. Eu puxo. Agora nessa conversa, nesse pacto aqui nosso, eu puxei que a gente pode cair que nem um patinho na

armadilha da intimidade, achar que estou revelando minha identidade ou escondendo minha intimidade e não é isso, sabe? Podemos puxar outros. Ler é meio puxar fios, e não decifrar. Mas é legal isso, do pato. Uma constelação... (CESAR, 2016, p.301).

A leitura como jogo, uma brincadeira de puxar fios, modo de produção por meio da leitura que se dá como travessia, deslocamento, como propõe o próprio Barthes. E essa proposição do jogo com a linguagem, da mobilização do leitor e do endereçamento como convite à produção são dispositivos textuais presentes como princípio estético na obra de Ana Cristina Cesar.

3 A recepção de Ana Cristina Cesar

Desde o início, a fortuna crítica da autora percebe esses dispositivos, como vemos em um dos primeiros ensaios escritos sobre a poeta, “Singular e Anônimo”, de Silviano Santiago. O autor, inclusive, parece fazer um diálogo com o campo semântico dos meios de transporte e perceber as noções de deslocamento e travessia engendradas no processo do endereçamento e da leitura em si.

A propósito da crítica quanto à classificação da poesia de Ana C. como “hermética”, Silviano Santiago faz uma longa defesa que leva em consideração as relações de interlocução próprias da poética da autora. Em um depoimento da poeta, vimos que ela relata a afirmação do poeta Cacaso, de que sua poesia por vezes era difícil e que, dessa maneira, excluía o leitor. Santiago assume posição contrária, dizendo que, na realidade, o leitor estaria incluído no poema, pois estava convidado para a participação na construção do poema em si, no ato de leitura. Sua defesa, inclusive, assemelha-se a algumas das proposições de Roland Barthes vistas anteriormente: o leitor que precisa “sobrecarregar de significado a linguagem para que ela viaje (significativamente) em direção ao outro, para que ela sempre se organize e se libere pela dinâmica da travessia” (SANTIAGO, 1989, p. 63). A linguagem que se libera como travessia, o corpo do leitor que se faz de travessia, a travessia do eu ao outro, do dentro ao fora e o contrário (ou “na contramão”). As imagens do deslocamento parecem estar presentes na própria crítica da autora, posterior e anterior.

Como vemos em Santiago, o processo de leitura se dá como numa viagem, em um trem cujos desafios são os “sobressaltos”, as pedras no meio do caminho, e o leitor que as evita fica reduzido aos “percursos passageiros”. É também por meio de outra oposição que Santiago faz mais uma de suas proposições, ao analisar um dos personagens de Ana C., Gil:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos (SANTIAGO, 1989, p. 65).

Segundo o autor, Gil seria aquele tipo de leitor que também não se arrisca a embarcar no trem em movimento, que não entrega a sua subjetividade (ou alteridade, do ponto de vista do sujeito poético) ao poema, não quebra a “barreira que interdita o outro” ao transgredir “em favor de uma comunhão/combustão”. Neste sentido, “para penetrar o poema”, abrir o vagão fechado do trem, é preciso se doar na travessia para o outro, e assumir a sua distância a ser percorrida (e talvez nunca ultrapassada).

Nesse mesmo sentido, Marcos Siscar (2011) também identifica a ideia de “trânsito”, em que o sujeito estaria nesse deslocamento entre poema e vida, poema e leitor. Falar (ou escrever) seria colocar-se na contramão, na direção ou destinação de um outro. Como propõe, a “política de alteridade” presente na poética de Ana Cristina Cesar pressupõe a provocação, por meio da exposição de uma intimidade construída do sujeito poético, a sedução ou irritação do leitor, estabelecendo uma relação, um “traço ético da subjetividade”. Dessa forma, a esfera produtiva que observamos anteriormente em relação ao endereçamento, aqui seria a transformação das brechas geradas pelos “choques” da contramão, os vazios, em “espaço de convivência, de destinação, de herança” (SISCAR, 2011, p.48). Essas brechas, vazios, ou vagões são vistos como “não-ditos” por Annita Costa Malufé.

A pesquisadora (2008) observa, como Siscar, uma provocação do leitor por parte da poeta. Jogando com a expectativa de desvendamento de segredos nas suas cartas e diários “estetizados”, do leitor que tenta ler nas “entrelinhas” e procurar as verdades do autor e é frustrado. Talvez por perceber que a colisão

com o sujeito poético nunca se dará no nível pessoal e biográfico do autor. Malufe identifica algumas estratégias como “subtração”, “excerto” e “saturação” que ajudariam a criar a sensação de ocultamento de segredos, mera encenação. A ideia de que existe um significado anterior pressupõe uma teoria mimética da poesia, pressupõe que existe uma origem que remete ao autor, a ser desvendada. E como afirma o próprio Barthes em “A Morte do Autor”, a morte desse é condição para o nascimento do outro, o leitor. Para uma leitura que seja antes construtiva, do que investigativa.

Na mesma entrevista do curso de mulheres no Brasil, Ana Cristina Cesar comenta a respeito de uma “palavra não falada”. Annita Costa Malufe encara isso como um convite para a participação do leitor, um espaço para a “fabulação”. Assim, as ocultações não remeteriam às entrelinhas, mas a esse conceito do “não-dito”, que seria

[...] algo que se liga à liberdade de construção de sentido nas leituras, não apenas concedida, mas desejada pelo poeta. O autor quer que, a partir de seu texto, o leitor crie sentidos novos e é por esta razão, por este princípio que guia sua escrita, que ele deixa brechas, silêncios, lugares vazios, escapadas. A fabulação, que foi a dele no momento da escrita, passa a ser então a do leitor (MALUFE, 2008, p.104).

Desse modo, não é apenas o sujeito poético que se torna motorista do “carro em fogo pelos ares”, em direção ao leitor. O leitor também adentra o trem poemático, também é convidado para o meio de transporte, o poema que transportará o leitor:

este livro

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, 2023, p.96).

Assim como os Cancioneiros renascentistas começavam com um poema prólogo que anunciava o tema do livro, acreditamos que o dêitico do título do poema faça um movimento parecido. Iniciando com uma interpelação, que parece ser carinhosa, o sujeito poético pretende explicar seu texto ao filho, leitor, figura amada: não é automatismo, ao modo surrealista, é algo construído, à

vezes improvisado como um jazz do coração, que quer ser amoroso. Identifica, inclusive, o texto como prosa, uma prosa bem pensada que poderia ganhar um prêmio. É com o “tea for two” que temos a virada que nos interessa: começando pelas aliterações, sempre em duplas, desde o início do poema (automatismo, **juro/jazz**, **prosa/prêmio**, **do/dá**, **pista/prêmio**, **carapuça/cante**, **branco/blue**, as anáforas **É/É**), que se multiplicam em **tea**, **two**, **total**, **tilintar** e **verdade**, **you**, **volante**. A ideia da duplicidade, que aparece na forma do poema, também é desejada no corpo do texto, do sujeito poético que deseja um outro, um “chá para dois”. “Este livro”, avisa o sujeito poético, deve ser um “tea for two total”, um espaço de cumplicidade, de convivência, que “you”, leitor, seduz, cria. O leitor é um “charmeur volante”, trazendo a ideia do voo (volante), como no poema que veremos a seguir, associada à sedução. “Volante” não só como adjetivo, em francês, de “charmeur”, mas remetendo à ideia da direção, do controle de um carro, quando lido em português. Mesmo porque, o leitor que enfiar a carapuça e cantar, participar do poema, estará na pista, a toda velocidade. Os meios de transporte marcariam, dessa maneira, a travessia, a distância entre sujeito poético e o leitor, ajudariam a modificar esse sujeito, sua subjetividade contraposta à alteridade daquele que lhe vem de encontro.

Logo, vemos que a ideia de “modificação” do sujeito poético já ocorre com as relações de interlocução, quando o leitor é chamado para dentro do texto, para embarcar no trem poético. Também vimos, e reiteramos, que as ideias do deslocamento e da travessia são presentes teoricamente e são frequentemente utilizadas para debater os temas mais recorrentes na poética de Ana Cristina Cesar. Mesmo porque, quando pensamos em “meios de transporte”, título considerado para o *A teus pés*, como expõe Ítalo Moriconi (1996) na sua biografia sobre a poeta, podemos considerar os automóveis, mas não apenas. A leitura, a escrita, também podem ser esse meio de transporte, de uma mensagem, de uma produção, da vida para a ficção, da ficção para a vida, do sujeito poético para o leitor, do leitor para o sujeito poético. Desse modo, observamos como as imagens dos meios de transporte mais objetivos (os carros, os trens, os navios) podem aparecer no poema fazendo alusão às ideias do endereçamento, da destinação, contribuindo para a modificação do sujeito.

Como afetam mais diretamente e visivelmente o texto em si, o poema, como figuras especulares do debate teórico.

4 Os meios de transporte e o *discurso amoroso*

Em um de seus poemas publicados em *Inéditos e Dispersos*, observamos algumas passagens que podem nos ajudar a compreender a maneira como os meios de transporte operariam em relação ao *discurso amoroso* poético, ao desejo de “mobilizar o outro”, destinar-se ou endereçar-se. Reproduzimo-lo abaixo:

discurso fluente como ato de amor
incompatível com a tirania
do segredo

como visitar o túmulo da pessoa
amada

a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão que não pode
ser nomeada (como numa carta fluente e “objetiva”)

a chave, a origem da literatura
o “inconfessável” toma forma, deseja tomar forma, vira forma

mas acontece que este é também o meu sintoma, “não conseguir falar” =
não ter posição marcada, ideias, opiniões, fala desvairada.
Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa, e para não
ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para mim o limite da
paixão, e me tensiono na beira: tenho de de meu (discurso)
este resíduo.

Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo) (CESAR, 2013,
p.237).

A primeira estrofe nos lembra, de imediato, algumas das visões da poeta apresentadas pela fortuna crítica. O ato de amor, querer enlaçar este “outro”, leitor, pressupõe convidá-lo para adentrar o texto, o que é, justamente, “incompatível com a tirania do segredo”. Como vimos, enxergar a literatura como detentora de um segredo a ser decifrado, uma verdade a ser descoberta, não é estimular o jogo textual do ser amado, que deveria, como afirma a poeta na

entrevista citada, “puxar os fios” do texto. Um discurso que não se limita a ser “amoroso”, mas que é ativo, é um ato de amor, pois conta com a cumplicidade do outro.

No entanto, a paixão que não pode ser nomeada, o “não conseguir falar”, os não-ditos e delicadezas que marcam a conversa, podem por vezes fazer se perder esse sujeito, que precisa ter o desejo “ancorado”, ainda que seja condição a sua deriva (como vimos no endereçamento lírico de Joelle de Sermet). O artifício encontrado pelo sujeito é marcar o “limite da paixão”, tensionar a beira em direção, em travessia ao amado, leitor. E para marcar o limite da paixão, o sujeito parece ameaçar ultrapassá-lo, almejando o encontro, a colisão. Esse tensionamento poderia ser demonstrado por meio das imagens dos meios de transporte, que não só representariam a ideia da travessia e do deslocamento na poética da autora, como também ajudariam nesse “contorno de uma sintaxe”, marcando o ritmo, marcando o desejo da colisão, levando o sujeito poético em direção ao leitor.

Nesse sentido, Viviana Bosi (2015) percebe o mesmo no uso dos meios de transporte pela poeta. A pesquisadora afirma, no seu artigo presente no livro *Sereia de Papel*, que o desejo de contato com o leitor é contraposto à consciência, pela poeta, da distância intransponível, como observamos, anteriormente, a respeito de evidenciar a travessia. Assim, a poeta pretende, segundo Bosi, tensionar as barreiras entre a própria voz e a alteridade ao tentar “coincidir com o momento matriz” (BOSI, 2015, p.9) e abolir a “ruptura temporal” (2015, p.9), atingir o tempo presente, “marco zero”, no qual coincidiria leitura e escrita, onde haveria a colisão do sujeito e do leitor, sua fusão. Esse movimento estaria marcado pelos meios de transporte, que fariam esse exercício de irrupção, de quebra, de tentativa de alcance do “aqui-agora”, visto que sempre estariam acompanhados de elementos poéticos que indicariam uma certa “urgência”: o uso do presente, a linguagem fática, os cortes do verso, como nota Annita Costa Malufe (2008).

O automóvel, conforme observa Viviana Bosi (2010) em seu artigo “Poesia auto-móvel”, estaria em movimento buscando “apreender o impossível da vida”, atingir o outro lado, o imediato. Ao apreender o presente imediato,

não haveria apenas a quebra da distância entre literatura e vida, mas a tentativa de alcançar o interlocutor (BOSI, 2010, p.139).

No entanto, e como a própria Viviana Bosi (2010) reitera, esse desejo é desde o início marcado pela sua impossibilidade, o que nos ajudaria a entender o *tensionamento* da beira, e não a sugestão de ultrapassá-la. Nesse sentido, em uma resenha a respeito da tradução do *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, a poeta (2016) comenta brevemente o que considera ser o projeto poético do autor: chorar a “distância entre o mundo e a linguagem”, um autor que estabelece relação pessoal com o leitor, que beija e é beijado, que faz uma celebração amorosa quase corpórea, que confere materialidade e corporeidade ao próprio texto. A admiração pelo poeta e a identificação com seu projeto estético nos ajudam a entender essa questão. Contudo, enquanto na poética de Whitman “a questão da representação como distanciamento é abolida na euforia revolucionária” (CESAR, 2016, p.288), nas palavras da poeta, na poética de Ana Cristina Cesar, ainda que a fusão, a abolição do distanciamento seja almejada, a consciência da sua impossibilidade reduz seu projeto à marcação do “limite da paixão”. Vemos isso com o uso dos meios de transporte, que engendram cortes (fazendo o “contorno de uma sintaxe”), que ao remeter a uma busca do “aqui-agora”, como sugere Viviana Bosi, na verdade caracterizam a “política de alteridade” presente na poética de Ana C.: aquela que delimita as barreiras, para que alteridade e subjetividade, quando não se fundem, permaneçam bem demarcadas. Acima de tudo, há um desejo do desejo, a tematização do desejo que, se realizado, deixa de existir, visto que sua contingência é a distância, a sua impossibilidade. É a travessia que é desejada, e não seu ponto de partida ou de chegada: a distância, ou o desejo, como tema ou tom.

O contato com o outro, enquanto está seguro na sua alteridade, se dá por meio da tematização do desejo, por meio do contato da linguagem, tal qual Whitman, o percorrer da travessia. Vemos isso em um dos fragmentos, “Declaração”, do *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes (2003)⁴. No fragmento, há a definição de um dos “atos de amor”: a declaração não como confissão, mas como *tematização* do amor, falar com o ser amado

⁴ Como sabemos, Ana C. era leitora assídua do livro, tendo inclusive escrito uma resenha para a Revista *Veja*, além de possuir um exemplar extensamente anotado no Instituto Moreira Salles.

sobre a relação, sobre o amor que possuem. Esse falar que estabelece o contato, que envolve o outro ao enunciar o desejo, o contato que se dá por meio do desejo de contato:

A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A comoção vem de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade de discurso vem realçar discretamente, indiretamente, um significado único, que é “eu te desejo”, e libera-o, alimenta-o, ramifica-o, fá-lo explodir (a linguagem goza ao tocar a si mesma); de outro lado, envolvo o outro em minhas palavras, acaricio-o, roço-o, cultivo este roçar, nada poupo para fazer durar o comentário ao qual submeto a relação (BARTHES, 2003, p.99).

No entanto, segundo Barthes, esse falar do amor só pode

segundo uma estrita determinação alocutória [...], sempre há, no discurso sobre o amor, uma pessoa a quem nos dirigimos, mesmo se essa pessoa houver passado ao estado de fantasma ou de criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar do amor, se não for *para* alguém (BARTHES, 2003, p.100-1).

Ou seja, o *discurso amoroso* de Roland Barthes pressupõe o endereçamento, a destinação, a participação de um outro. A distância só pode ser tematizada se houver um ponto de chegada almejado:

mocidade independente

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir as consequências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? 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 (CESAR, 2013, p.85).

Neste poema o elemento da paixão, da urgência, como propõe Viviana Bosi (2010), é mais presente. Essa ansiedade é transmitida por meio das várias frases sobrepostas e quase sem ligação, as interrogações que premem por uma resposta e a repetição do “é agora”, insistindo no colocar-se na beira, ameaçar o limite da paixão, os limites da escrita no encontro com a leitura. E isso ocorre por meio da seguinte imagem: o carro em fogo pelos ares. Além disso, a ideia de recusar a norma aparece desde o início com “infringi a regra de ouro”; e voar

para cima (talvez querendo sair do papel?) é relacionado, ao final, com ir à contramão, o que também parece ser associado com ser profético (a literatura, a partir de agora, quererá sair do papel?) e recusar o dialeto para a audiência de serão (o ar empolado da poesia que antecederia a geração marginal?). Uma defesa, talvez, da “mocidade independente” da nova geração de poetas que se preocuparia mais com o leitor, ou com o espírito juvenil e apaixonado. Acima de tudo, esse colocar-se na beira, no limite da paixão que está para ser realizada, vemos a centralidade dessa única ideia, o que fica, sobretudo, é o “contorno de uma sintaxe (=ritmo)”, o ritmo veloz do carro em fogo.

Ademais, é possível observar que os três poemas analisados até então são em prosa, mas que tem períodos muito curtos que quebram a sua fluidez. Os cortes, como afirma Annita Costa Malufe, que ajudam a engendrar a atmosfera de segredo, de destruição de um sentido “oculto” e que criam certa velocidade, também marcam os sobressaltos, as pedras no caminho dessa travessia. Se fossem poemas mais tradicionais, talvez não tivessem quebras tão bruscas, a ponto de fazer o leitor parar e olhar para o caminho, evidenciar a distância, usá-la como tema ou tom, ainda mais marcada pelos meios de transporte que aludem, sempre, a ela.

5 Os meios de transporte e a escrita “feminina”

Podemos pensar que esse sujeito poético que se dirige, que se move em direção ao outro (“Pego um táxi que atravessa vários túneis da cidade. Canto o motorista. Driblo a minha fé”) seria uma maneira original de se relacionar com a interlocução que faria uma crítica à escrita dita “feminina”. Em duas resenhas, “literatura e mulher: essa palavra de luxo” e “riocorrente, depois de eva e adão...”, Ana Cristina Cesar demonstra o interesse que tem pelo debate da “escrita de mulher”. Contudo, nos textos, parece assumir aquilo que vimos no terceiro poema citado: “não ter posição marcada, ideias, opiniões, fala desvairada”, conclui o seu segundo ensaio com “como fechar, convenientemente, o problema do feminino no texto literário – deslindando-o inclusive da palavra da mulher? Onde ancorar esse conceito? Não seria melhor deixá-lo à deriva, errante conforme nos sopra o que há de feminino na

linguagem?” (CESAR, 2016, p.283). E é justamente assim que vai assumir essa figura na sua poética, errante e à deriva, condição que parece ser dominante também em suas outras posições teóricas, como vimos anteriormente: o apreço pela travessia, o indefinido e, talvez, o feminino.

Ainda assim, na sua poética, parece assumir visão irônica, talvez como forma de criticá-la, da escrita da mulher. Em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, Maria Lúcia de Barros Camargo (2003) identifica a escrita dos gêneros confessionais, as cartas e os diários, por Ana Cristina, como modo de ironizar a intimidade, a literatura que é vista como feminina. O “traço ético da encenação da intimidade” (SISCAR, 2011, p.15), como define Siscar, que envolveria a política de interlocução, parece ter relação com o que a poeta veria como “feminização” da escrita, para além da problematização da poesia representativa, detentora de uma verdade original. Vemos isso na definição que a poeta (2016) dá a essa escrita, quando começa seu ensaio com o seguinte questionamento: “Angela virou homem?”. Ana C. comenta que o último livro de Angela Melim, *Os caminhos do conhecer*, diferentemente da sua obra anterior, assume um tom “engravatado”, uma escrita de homem que se oporia à sua escrita onde o “feminino impera”. Essa última seria aquela em que há o predomínio da “voz íntima”, que na fala já pressupõe um interlocutor, que se apega às falas da intimidade, que não tem continuidade lógica ou sintaxe rigorosa, mas uma sintaxe infantil, cheia de interrupções. Desse modo, vemos que alguns dos movimentos operados pelos meios de transporte, como a relação com a interlocução, sua destinação, e os cortes operados nos poemas em prosa, as quebras do “tensionar-se na beira”, são caracterizados, por Ana Cristina Cesar, como típicos de uma escrita feminina.

Nesse sentido, poderíamos enxergar certo diálogo da poeta com mais um dos fragmentos de Barthes (2003) no *Fragmentos de um discurso amoroso*, não só quanto à figura feminina, mas a sua relação com a ideia do deslocamento, da travessia, que é essencial para a imagem dos meios de transporte. O fragmento “Ausência” é definido como o “episódio de linguagem que encena a ausência do objeto amado”, se pensarmos nisso relacionado à poética de Ana C., podemos pensar que sua “política de interlocução” estaria ligada a essa encenação, ao falar da falta, assim como se fala da distância e do desejo:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é fiel (ela espera), o homem é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos-de-saia). É a Mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e ela canta; as Fiandeiras, as Canções de fiar dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo romrom da Roca) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). Segue-se que, em todo homem que diz a ausência do outro, o *feminino* se declara: este homem que espera e sofre com isso é miraculosamente feminizado (BARTHES, 2003, p.36, grifos do autor).

Como vemos no final da citação, “feminino” é o discurso da ausência, não aquele necessariamente escrito por uma mulher. Por isso a capacidade de Angela “virar homem”, quando muda para o discurso engravatado. A ausência encenada parece remeter ao desejo, o desejo de um outro, o que aludiria à interlocução, à destinação ou endereçamento. Como define Ana C., o discurso onde o “feminino impera” pressupõe um interlocutor. E esse desejo, essa ausência, existem apenas por meio do deslocamento, da partida:

Ora, só existe ausência do outro: é o outro que parte, sou eu quem fica. O outro está em estado de perpétua partida, de viagem; é, por vocação, migrador, fugidivo; eu sou, eu amo, por vocação inversa, sedentário, imóvel, à disposição, à espera, plantado no lugar, *em sofrimento* [...] (BARTHES, 2003, p.35, grifos do autor).

Esse sujeito feminino que tematiza a distância, o desejo causado pela ausência é comum na Literatura. Por exemplo, na Odisseia, Penélope espera pacientemente pelo retorno de Ulisses, ausente, em viagem. As Cantigas do Trovadorismo também marcam bem essa diferença, visto que há dois tipos: a Cantiga de Amor e a Cantiga de Amigo. A primeira tem um eu-lírico masculino que canta seu amor segundo as regras da vassalagem amorosa, normalmente a uma mulher já casada ou de nível social superior. A segunda, pelo contrário, ainda que cantada e escrita por homens, tem o eu-lírico feminino, que canta a ausência do amado, normalmente em “perpétua partida” ou “de viagem” por conta das guerras (Cruzadas) e conquistas do período. Ou seja, desde o início a problemática do eu-lírico feminino é a ficção da ausência, sua tematização e, por

vezes, a sua incorporação no tom quando torna a interlocução parte do seu projeto estético.

Desse modo, a poética de Ana Cristina Cesar parece se inserir nesse discurso da ausência. No entanto, se os meios de transporte ajudam na construção desse discurso feminino quando são elementos constitutivos da política de alteridade e quando ajudam a quebrar a sintaxe, imprimir ritmo, eles também ajudam a subvertê-lo. Se, historicamente, a figura masculina representa a imagem da viagem, da partida, da migração e a figura feminina representa a imagem da imobilidade, da espera, do sofrimento, na poética de Ana C. há uma inversão: “estou partindo com suspiro de alívio”, “Esses planos e truques fui eu que inventei dentro do trem”, “ancorada no carro em fogo pelos ares”, “engato a quarta ao som de Revolution”. Vemos um sujeito ativo que, ainda que encene a ausência, o desejo, a distância, também tenta supri-los, não fica imóvel *em sofrimento*, mas quer a colisão com o outro, mesmo porque, “Felicidade se chama meios de transporte”. O sujeito poético por vezes assume a posição da espera, quando anseia pela vinda do outro, da participação do leitor: “sua resposta vem de barca e passa por aqui, muito rara”. O que é curioso porque, como Camargo mesmo pontua, a imagem do barco tem tradição literária, normalmente nas histórias do retorno (Odisseu) ou de descobertas de novos mundos. Aqui, vemos o exercício da “provocação” e da “sedução” antes direcionados ao interlocutor, agora na própria representação do sujeito poético: ora provocativo da figura feminina, desafiando sua imobilidade, ora sedutor deste outro, leitor ausente, chamando-o a seu encontro enquanto espera.

Vejamos, por fim, um poema bem representativo do debate apresentado no artigo:

Quando entre nós só havia
uma carta certa
a correspondência
completa o trem
os trilhos
a janela aberta
uma certa paisagem
sem pedras ou
sobressaltos

meu salto alto
em equilíbrio
o copo d'água
a espera do café (CESAR, 2013, p.104).

O poema parece sugerir uma situação que se modificou desde o presente da enunciação. A situação pretérita indica, por meio do advérbio “só”, que a sequência enumerativa ou aumentou de número, ou diminuiu, não havendo mais nenhuma distância entre os sujeitos, o “nós”. Ademais, ainda que haja a sugestão de modificação, o poema não oferece uma finalização, não demonstra qual é o caso “certo”. Tendo em vista que o poema é formado por uma oração que parece ser, à primeira leitura, subordinada adverbial temporal, não se pode vislumbrar, no entanto, a oração principal com a qual teria uma relação de dependência e completude de sentido.

Além disso, a ambiguidade do pronome “nós” também sugere duas interpretações: o sujeito poético pode estar se referindo a um terceiro com quem tem algum tipo de relação (provavelmente amorosa) ou pode estar incluindo o interlocutor para completar a declaração incompleta. Também há a possibilidade de que as duas interpretações se mesquem, de modo que as relações de interlocução na poética de Ana Cristina Cesar, como tentamos demonstrar, sejam próprias do *discurso amoroso*.

Na primeira linha de leitura, todas as imagens podem se relacionar a eventos de encontros amorosos: o café, a viagem, as cartas, usar um salto alto. Nesse sentido, o “nós” indicaria o relacionamento entre duas pessoas. Essas mesmas imagens assumem outros significados a partir da segunda leitura. O “nós” que inclui o leitor torna o poema um meio de contato, retira o foco da mensagem, do sentido. As imagens assumem a posição performática ou descritiva dessa perspectiva de leitura, o que podemos observar principalmente na figura do “trem”. Se na relação amorosa o trem ajuda a superar a distância, na relação com o leitor o trem se transforma na própria distância a ser percorrida na travessia da leitura. As referências à janela, à paisagem e à ausência de pedras no caminho dão a impressão de que o sujeito poderia estar dentro do trem observando o lado de fora durante a travessia do poema. Pode até ser aquele

trem-restaurante, em que manter o equilíbrio no salto alto à espera do café é um grande êxito.

Entre o momento da escrita, o sujeito, e o momento da leitura, o leitor, fica esse limiar, a travessia percorrida pelo trem. No entanto, essa passagem nunca é concluída, pelo menos não no corpo do poema: não se alcança nem o ponto de origem e nem o ponto de chegada — o que diminuiria a distância também a encarna —, o poema se encerra na espera. Assim como não há conclusão da travessia, o poema também não possui conclusão sintática, não possui a oração principal pela qual o texto se subordina, num enlace amoroso. E ambas as conclusões só se dão na leitura, na materialização do trem.

Dada toda a discussão realizada, podemos nos propor, ao contrário do poema anterior, uma conclusão. Observamos a relevância dos meios de transporte para o entendimento de uma das principais questões presentes na obra poética de Ana Cristina Cesar: o sujeito poético e suas relações de interlocução. Um sujeito poético que se modifica tanto por ter sua subjetividade afetada pela alteridade do leitor, que desafia as próprias limitações ao tensionar-se “na beira”, quanto por modificar a visão da figura usualmente feminina. Em ambos os casos, as imagens dos meios de transporte têm papel significativo: marcando o campo semântico teórico, evidenciando a travessia a ser percorrida, operando cortes na sintaxe, instando a participação do leitor (ora convidado a embarcar no trem, ora quase em colisão com o “carro em fogo pelos ares”) e dando movimento à figura feminina.

Como citar este artigo?

MELLO, Sofia de Almeida e. “No carro em fogo pelos ares”: o sujeito poético e os meios de transporte em *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar. *Mosaico*, São José do Rio Preto, v. 21, n. 01, p. 359-380, 2022.

Referência

ANDRADE, Antonio. *Indiccionario do contemporâneo*. Organização de Celia Pedrosa. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2018.

“NO CARRO EM FOGO PELOS ARES”: O SUJEITO POÉTICO E OS MEIOS DE TRANSPORTE EM *A TEUS PÉS*, DE ANA CRISTINA CESAR

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2003.

_____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004.

BOSI, Viviana. Poesia auto-móvel. *Teresa*, (10-11), p. 123-143, 2010. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116854>

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

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Crítica e Tradução*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2016.

CULLER, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 205.

FALEIROS, Á.; ZULAR, R.; BOSI, V. *Sereia de papel: visões de Ana Cristina César*. EdUERJ, 2015.

MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. 2008. 283 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1606442>.

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

PEDROSA, Celia. Poesia, crítica e endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas: Literatura e outras formas*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2014, p. 69-90.

SANTIAGO, Silviano. Singular e Anônimo. *Nas malhas da letra*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1989.

SERMET, Joëlle de. O endereçamento lírico. *Lettres françaises*. n.20 (2), 2019, p. 261 – 279. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/13565>

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2011.