

# UMA CANTIGA DE ANA CRISTINA CESAR OU A POÉTICA DO ARPEJO

Mônica Genelhu Fagundes (Professora Doutora de Literatura Portuguesa da, UFRJ)

## RESUMO

Este artigo realiza uma leitura cerrada do poema “arpejos”, de Ana Cristina Cesar, como releitura paródica de uma cantiga de amigo de D. Dinis. A partir de procedimentos e imagens do poema, e do diálogo irônico que estabelece com a cantiga, extrapola potencialidades críticas da paródia, como concebida por Linda Hutcheon.

**Palavras-chave:** Ana Cristina Cesar; Lírica Medieval Galego-Portuguesa; Paródia

## ABSTRACT

This paper performs a close-reading of the poem “arpejos”, by Ana Cristina Cesar, as a parody of a *cantiga de amigo* by D. Dinis. From the procedures and images of the poem, and the ironic dialogue it establishes with the song, this article extrapolates critical potentialities of the parody, as conceived by Linda Hutcheon.

**Keywords:** Ana Cristina Cesar; Galycian-Portuguese Medieval Lyric; Parody

A proposta deste trabalho é, assumidamente, uma microleitura. Interessa-nos analisar o poema em prosa “arpejos”, publicado em *Cenas de Abril*, livro de estreia de Ana Cristina Cesar, em 1979. A leitura cerrada deste poema o revela, entretanto, como exemplo emblemático de uma estratégia que seria privilegiada pela poeta em toda a sua obra: a intertextualidade paródica – o diálogo criativo e crítico com a tradição literária. E abre, assim, este estudo de vocação pontual e detalhista a potenciais generalizações no que diz respeito à poesia de Ana C., bem como o transforma num exercício hermenêutico comparativo de longo percurso, que parte da poesia carioca dos anos 1970, aproxima-se dos *Ensaíos* de Montaigne do século XVI e recua às cantigas trovadorescas galego-portuguesas do século XIII, engenhosamente relidas e reinventadas por meio do que quisemos chamar uma “poética do arpejo”.

Conforme explicam os métodos de Teoria Musical, o arpejo é uma desconstrução progressiva do acorde, com a execução sequencial das notas que o compõem. Como título do poema de Ana Cristina Cesar, e apontando para cada uma das três partes que o constituem, o termo (usado no plural: “arpejos”) pode assumir sentidos diversos. O mais imediato estará, possivelmente, relacionado à estrutura paratática tanto do conjunto como de cada um dos seus segmentos. As três partes do poema, numeradas, recuperam o esquema mais tradicional do acorde, uma tríade de notas, e funcionam como quadros de uma sequência narrativa: postas em série, formam uma história completa; mas, isoladas, têm ainda garantida a sua significação, como peças auto-suficientes. Numa espécie de derivação em abismo, este esquema estrutural se repete na construção de cada uma das partes, sintaticamente formadas pela justaposição de períodos predominantemente simples, que vão enumerando ações sucessivas. Encadeadas, estas ações perfazem uma unidade narrativa, mas cada uma delas é igualmente dotada de sentido e valor em si mesma, e se destaca como termo autônomo, à semelhança do que ocorre num arpejo, em que se ouve cada nota do acorde e a sua unidade harmônica.

Cada parte do poema poderia, portanto, ser considerada um arpejo, em coerência ao plural do título da composição, formando a série o que musicalmente se chama uma progressão harmônica; ou, alternativamente, os trechos numerados 1, 2 e 3 corresponderiam às notas de um arpejo. O plural “arpejos” remeteria, neste caso, a repetições, ou, mais precisamente, a modulações do movimento, algo que encontra eco na situação apresentada no poema, resumida por um termo que remete tanto à metáfora musical que o estrutura, como à sua realização discursiva: “Saio depois de tantos **ensaíos**.” (grifo nosso), lê-se na parte 3.

Ensaíos: exercícios preparatórios, prática, treino, mas também o gênero criado por Montaigne, batizado com um nome etimologicamente filiado ao latim *exagiare*: pesar, que tem estreita relação com pensar; e *exagium*: balança, que se aproxima também de *examen*: exame, análise, pôr à prova. E, portanto: ponderação reflexiva (COELHO, 1997, p.19-20). De fato, ao longo de “arpejos”, a narradora<sup>1</sup> do poema exercita sua reflexão: dobra-se sobre si mesma, sobre sua intimidade; revê um acontecimento marcante e o examina, considera seu sentido, reflete sobre o seu significado, especula. Mas o exercício intelectual é calcado na esfera da fisicalidade a que as origens da palavra ensaio remetem. Todo o poema reverte a esse plano: o signo do espelho surge repetidas vezes como instrumento necessário à reflexão. Insinua o tema

1. Optamos pelo termo “narradora”, em detrimento de “eu-lírico”, que não tem marcação de gênero, para explicitar o fato de que a voz poética de “arpejos” é feminina, marca importante da construção desse poema, bem como da obra de Ana Cristina Cesar como um todo. No mais, trata-se efetivamente de um poema narrativo, portanto não incorremos em erro.

do duplo, sugere uma relação homoerótica, alude à operação de auto-referencialidade paródica do poema, mas precisamente porque não se esvazia enquanto índice referencial. Mesmo os arpejos superam a suspeita de mera inspiração estrutural baseada na Teoria Musical para se realizarem como gestualidade no poema, que evoca dedos em movimento, cordas sendo tangidas, tendões relaxando. O corpo é insistentemente posto em evidência, numa exposição da intimidade que excede as expectativas do discurso poético tradicional, mas reafirma o papel desse corpo na formação de uma consciência de si pelo sujeito. É disso que se trata: “Falo o tempo todo em mim.”, diz uma frase da parte 2, numa formulação muito próxima aos *Ensaio*s de Montaigne, também ele interessado em se autorretratar como meio de buscar o conhecimento.

Leiamos a primeira parte do poema, o “arpejo” número 1 ou a primeira nota do acorde de Ana Cristina Cesar:

1.

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura. (CESAR, 2013, p. 26)

Estará talvez desafinado o instrumento: o poema incomoda como um acorde dissonante. Não trata de qualquer história extraordinária, mas do cotidiano, e de um cotidiano muito pouco poético, segundo os parâmetros clássicos. De certo modo, o que se narra é a frustração de um enredo – o passeio de bicicleta ao Arpoador, que, este sim, seria admissível como matéria poética – por um impedimento que, parece, nada tem que fazer num poema, sendo mais adequado a um diário íntimo (modelo recorrente na poesia de Ana Cristina Cesar) ou mesmo a um relatório médico. O desmembramento progressivo do (anti) evento, seu detalhamento excessivo e a exposição crua, algo científica, que faz da intimidade causar estranheza. Seria o caso de se indagar – e a pergunta não é retórica, mas hermenêutica: por que contar isto?

Haverá diversas respostas possíveis, e não necessariamente excludentes, para a questão: uma provocação de cunho feminista; uma dignificação do evento banal, de raiz modernista; uma extrapolação desse projeto no contexto de contra-cultura a que se filia a poesia marginal, à qual Ana Cristina Cesar, por geração e amizades, pode ser associada... Mas a última frase do poema impõe-se como uma interessante chave de interpretação: “Em vez decidi me dedicar à leitura.”. Será o anúncio do desfecho alternativo ao plano frustrado do passeio de bicicleta, meramente concluindo essa parte do poema? Ou uma engrenagem que nos reenvia ao seu início e institui um protocolo de leitura diverso? Não será já leitura – consequência ou representação da leitura – a escrita deste poema? Se concebermos uma tal circularidade da forma, teremos de perceber um desdobramento semântico engendrado pela escritura.

Como num arpejo que desmembra em notas independentes, mas relacionadas entre si, a harmonia do acorde (para retomar a analogia musical sugerida pelo título), leremos no poema planos diversos de significação que se articulam entre si. O plano narrativo imediato: a mulher que acorda com um incô-

modo ginecológico, o auto-exame, a aplicação do medicamento, a desistência do passeio e a opção por ficar em casa, lendo. Um plano auto-reflexivo, em que a leitura deixa de ser uma atividade aleatoriamente mencionada para ser percebida como a poética mesma do poema, e sua operação. Um plano metafórico, descoberto a partir do reconhecimento e da decifração intertextual. E um plano ideológico, constituído pelas implicações do deslocamento ou, mais precisamente, da “transcontextualização” (HUTCHEON, L., 1985, p. 20) do texto original de que Ana Cristina se apropria e das convenções que transgride na sua releitura paródica.<sup>2</sup>

A consciência do ato de leitura está sempre inserida, de modo mais ou menos sutil, no corpo do texto paródico. O poema que estamos lendo encena, parodicamente, é claro, uma consulta médica, conduzida, porém, pela própria paciente. Inicia-se com a identificação do sintoma, a que se seguem o exame, a escolha de tratamento e a ordem de repouso. A investigação diagnóstica e a análise literária são postas em paralelo; e, de fato, o exame médico nada mais é que um exercício de interpretação de indícios, de sinais, de sintomas – de signos, afinal. Neste caso, trata-se um auto-exame, trabalho de uma obra auto-reflexiva, que contém em si mesma seu primeiro comentário crítico.<sup>3</sup> A frase “Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais.” parece configurar-se, neste contexto, como um artifício astucioso, piscadela para chamar a atenção do leitor. Pois perceber que um rouge a mais tem significado a mais é precisamente o necessário para a compreensão do poema de Ana Cristina como releitura paródica de uma certa cantiga de D. Dinis, cuja estratégia metafórica faz com que elementos aparentemente simples revelem significados “a mais”, e na qual surge, muito decisivamente, “um rouge a mais”.

A cantiga a que nos referimos é “Levantou-s’ a velida”, mais conhecida por seu emblemático refrão “Vai-las lavar alva”. Antes de passarmos a ela, porém, cabe reconhecer (identificar, dar crédito a, delimitar o papel de) um outro intertexto muito decisivamente envolvido no trabalho comparativo a que aqui procedemos. Neste caso, não necessariamente um diálogo que o poema de Ana Cristina Cesar estabelece com um outro texto, mas, certamente, uma apropriação desse outro texto que o nosso próprio artigo realiza. Trata-se do ensaio “Uma Cantiga de D. Dinis”, de Helder Macedo, cuja análise e cujas conclusões não apenas nos servem de base para uma mais apurada compreensão da cantiga em si, como, sobretudo, inspiram, conduzem e sustentam a análise que propomos para “arpejos”. Já de início, porque é a leitura de Helder Macedo que define nosso objeto: percebemos o poema de Ana C. como releitura da cantiga de D. Dinis *conforme lida por Helder Macedo*. E, num movimento complementar, porque este artigo se apropria do método de análise utilizado pelo crítico para ler a cantiga de D. Dinis e o desloca para se valer dele como procedimento de leitura do poema de Ana Cristina Cesar. Portanto, o estatuto do ensaio de Helder Macedo não é aqui o de suporte teórico-crítico, mas o de texto-base, como a *ode* para a *paródia*. Num certo sentido, o ensaio de Helder Macedo está para este texto como “Levantou-s’ a velida” está para “arpejos”. Daí o aceno do título - também paródico – deste artigo.

Instituído este protocolo, leiamos D. Dinis:

---

2. Esta implicação ideológica da releitura de Ana Cristina Cesar justifica nossa opção por utilizar a reelaboração do conceito de paródia sugerida por Linda Hutcheon, que supera a sua definição tradicional como repetição ridicularizadora para privilegiar a percepção de uma apropriação com distanciamento crítico, e prevê uma penetração do estético no espaço do político por meio da operação de “transcontextualização”. (HUTCHEON, 1985)

3. Assim Linda Hutcheon caracteriza a metaficção pós-moderna. O comentário parece ser igualmente adequado para certa poesia do século XX.

Levantou-s' a velida,  
levantou-s' alva  
e vai lavar camisas  
eno alto:  
vai-las lavar alva.

Levantou-s' a louçãa,  
levantou-s' alva  
e vai lavar delgadas  
eno alto:  
vai-las lavar alva.

E vai lavar camisas;  
levantou-s' alva;  
o vento lh' as desvia  
eno alto:  
vai-las lavar alva

E vai lavar delgadas;  
levantou-s' alva;  
o vento lh' as levava  
eno alto:  
vai-las lavar alva

O vento lh' as desvia;  
levantou-s' alva;  
meteu-s' alva en ira  
eno alto:  
vai-las lavar alva.

O vento lh' as levava;  
levantou-s' alva  
meteu-s' alva en sanha  
eno alto  
vai-las lavar alva

(apud MACEDO; RECKERT, 1996, p. 219-220)

O poema de Ana Cristina Cesar estabelece uma série de correspondências estruturais e semânticas com esta cantiga de D. Dinis, que só podem ser percebidas, porém, na decifração dos subversivos deslocamentos que opera.

Em termos formais, a cantiga segue o modelo paralelístico tradicional das cantigas de amigo, organizando-se em pares de estrofes encerradas por versos de refrão. O recurso do *leixa-pren* (a recuperação do último verso variável de cada par de estrofes como primeiro verso do par subsequente) garante o encadramento da composição. Como explica Helder Macedo, “o poema não progride linearmente, mas, por assim dizer, em círculos secantes de significação, sucessivas hipóstases semânticas que o refrão [“vai-las lavar alva”] constantemente refere à primeira estrofe, o núcleo modular de todo o poema.” (MACEDO, 1996, p. 64). A princípio, não parece haver qualquer relação entre o rígido paralelismo da cantiga versificada de D. Dinis e a liberdade do poema em prosa de Ana Cristina Cesar. Lembremos, porém, a sua cadência de

arpejo, determinada pela parataxe, que secciona o acontecimento narrado em ações mínimas, reforçando, assim, a significação de cada uma delas e – será ocasião de acrescentar – sugerindo-lhes um valor simbólico, um sentido figurado para além da mera denotação. A ênfase engendrada pela construção sintática *enquadra* cada gesto isolado e o caracteriza como uma espécie de emblema que requer interpretação.

Também na cantiga de amigo se dá essa articulação de planos de significação, como ensina Helder Macedo: a representação do cotidiano medieval se revela cifra de um conteúdo metafórico, tornando-se a manifestação concreta de um sentido simbólico abstrato. Não é, porém, apenas este mecanismo estrutural que Ana Cristina Cesar retoma no seu poema: para além da semelhança na ordenação dos planos, o conteúdo mesmo do plano narrativo e a sua codificação metafórica fazem ecoar a cantiga. Numa primeira leitura, atida tão-somente ao sentido denotativo do texto, narra-se ali a pequena história de uma moça que se levanta ao amanhecer, vai à nascente do rio (o alto) lavar sua roupa íntima e se aborrece com o vento que ameaça carregar as peças, atrapalhando o seu trabalho. Esta leitura é, porém, equivocada, porque parcial. Lida em clave metafórica, a cantiga narra a primeira experiência sexual da jovem.

A polissemia da palavra alva permite que ela se refira tanto ao alvorecer do dia como à própria moça, protagonista do poema e assim caracterizada como pura, virgem, segundo o simbolismo das cores no imaginário medieval. Reforça este sentido o fato de a jovem estar ocupada em deixar alva – limpa, purificada – a sua roupa íntima, que metonimicamente a representa. Além disso, o momento de intimidade se dá na fonte, cenário típico das cantigas de amigo que, simbolicamente, representa o feminino, ligado à água, em seu estado – novamente – mais puro, original. Este cenário definido, portanto, como território do feminino e marcado por índices que remetem aos sentidos de pureza e inocência será perturbado pela interferência de um elemento estranho: o vento, que as tradições mitológica, iconográfica e literária associam ao masculino. Dotado, por um lado, de potência destruidora e, num outro sentido, agente fecundador, o vento atua como símbolo fálico na cantiga, representando a força viril e a potência sexual masculina. A sonoridade do poema efetivamente materializa os seus efeitos e a dominação que exerce: as repetições da palavra “alva” e de seus sons consonantais, que se disseminam por toda a cantiga, imitam e fazem ressoar o som do vento, que “desvia” as roupas – e a pureza – da moça virgem. Mais decisivo, porém, é o surgimento de uma outra cor nesta cantiga de início dominada pela alvura e seu simbolismo: a ira e a sanha da moça, perturbada pelo vento que ameaça arrancar-lhe as roupas e sujá-las, evocam o vermelho, prova, por assim dizer, material, do defloramento da jovem.

Ora: também no poema de Ana Cristina Cesar uma moça virgem acorda e vai até uma fonte, onde se passa um momento de intimidade feminina no qual a alvura tem papel de destaque. Exceto que a fonte é um bidê e alva é a cor de uma pomada ginecológica, para dizer, por enquanto, a menor parte. Trata-se, sem dúvida, de uma paródia: “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”, segundo a definição de Linda Hutcheon (1991, p. 47). Ana Cristina apropria-se da cantiga de D. Dinis e das convenções poéticas do trovadorismo medieval galego-português, e as desafia, numa operação que é análoga àquela do arpejo. Decompondo o acorde nas suas unidades mínimas, o arpejo opera entre a permanência e a diferenciação, como a releitura paródica, que incorpora o texto original e o desconstrói.

Com a menção do hímen no início do poema, Ana Cristina Cesar evoca de imediato o tema da cantiga de D. Dinis, mas inverte o seu artifício retórico ao utilizar o termo anatômico, referência literal da virgindade, em lugar de sugerir-la por uma imagem cifrada, como a palavra “alva”, explorada por D. Dinis em sua polissemia, ou certas sinédoques, como as “camisas” “delgadas” (a roupa íntima), entre outras muito usadas pelos trovadores galego-portugueses, como os cabelos, numa cantiga de João Zorro:

“Cabelos, los meus cabelos,  
el-Rei m’enviou por ellos:  
madre, que lhis farei?”  
“Filha, dade-os a el-Rei.”  
(apud MACEDO; RECKERT, 1996, p. 184)

Ou o anel, numa composição de Pero Gonçalves de Portocarreiro:

O anel do meu amigo,  
perdi-o so-lo verde piño,  
e chor’eu bela.  
(MACEDO; RECKERT, 1996, p. 99)

Também a troca da fonte pelo bidê dessacraliza o código metafórico trovadoresco, desmontando sua percepção de uma natureza simbólica, concebida como manifestação de valores elevados, e pondo no lugar que ela ocupara uma referência vulgar. Trazer o bidê para o poema é uma radical trivialização da imagem original e lembra a provocação conceitual de Marcel Duchamp com a sua “Fonte” (1917), o urinol de porcelana branca que o artista assinou (com o nome inventado “R Mutt”), datou e enviou ao museu para exposição. O valor artístico dessa obra repousa no deslocamento questionador e sarcástico que impõe à noção tradicional de arte e ao espaço do museu; o mesmo poderia ser dito, respeitadas as devidas proporções, sobre o poema de Ana C. e o cânone poético. E, de fato, o que se passa nesse bidê é um ato especulativo: “No bidê **com espelhinho** examinei o local.” (grifo nosso) – gesto que já denuncia a dimensão reflexiva do poema.

A princípio, essa ida à “fonte” já não teria qualquer motivação ou fundo erótico. Este tema, central à cantiga de D. Dinis (bem como à maioria das cantigas de amigo), parece ser insistentemente renegado pelo poema de Ana Cristina Cesar. No plano narrativo, é logo de início substituído por assunto bem menos nobre, que beira mesmo o abjeto. Embora o poema mantenha um tom de absoluta neutralidade, o seu modo direto de expor a intimidade feminina dispensa o erótico jogo de mostrar e esconder da linguagem figurada, das alusões e duplos sentidos. A memória deste recurso é marcada apenas pelo avesso e muito negativamente no uso da palavra “moléstia”, que, para além de designar doença ou incômodo, lembra por proximidade o verbo molestar, que tem como uma de suas acepções: fazer tentativas impertunas de aproximação sexual. Seria, talvez, um aceno irônico que denuncia o ato erótico não consensual e marcado pela violência que se apresenta na cantiga.

Numa transcrição a reforçar a exclusão do erotismo, o refrão “Vai-las lavar alva”, que sugeria en- genhosamente o sentido da pureza feminina na cantiga, e podia evocar os ritos pré-nupciais de sociedades arcaicas – o banho da jovem noiva e a limpeza da sua roupa íntima, numa preparação para o defloramento da virgem (MACEDO, 1997, p.63) – é reinventado ironicamente na indecorosa descrição da aplicação de um medicamento: “Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante.” A neces- sidade do remédio e, sobretudo, o uso dos adjetivos “rugosa” e “murcha” sugerem decadência e velhice, num diálogo direto, mas alterador, com o código imagético das cantigas: as flores eram constantemente citadas na poesia trovadoresca galego-portuguesa tanto como representação dos órgãos sexuais femininos como, por metonímia, da moça que estava pronta para sua iniciação amorosa. A primavera, por sua vez, o “tempo da frol”, de uma natureza fértil, impregnada de erotismo simbólico, era a estação dos amores. Tanto pelo tratamento literal que recusa a imagem das flores, como pelo adjetivo “murcha” (que evoca, mas não recupera, aquela imagem ausente), porém, a descrição da pele das partes íntimas femininas parece indicar que é já passado o tempo do amor.

Por fim, acabaria de negar o erotismo o cancelamento do passeio planejado: “Com essa, murcha- ram igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador”, declara a narradora do poema. A estratégia metafórica trovadoresca é assim retomada numa interessante mudança de contexto, do cenário ibérico para a paisagem carioca. Depois do vento e do alto, dos cervos e dos pinheiros das cantigas, a ponta do Arpoador é um símbolo fálico bastante convincente. Como acidente geográfico, promontório projetado em direção ao mar, incorpora o sentido do encontro do masculino – a rocha – com o femini- no – a água. Além disso, o nome que recebeu guarda a memória de um tempo em que dali era costume arpoar baleias. O gesto de arremessar o arpão para capturar a baleia tem uma implicação sexual facilmente decifrável e lembra, por exemplo, a cena de uma cantiga de amigo de Fernando Esquio, em que a moça quer ir ao encontro do amigo à beira do lago, onde ele está atirando nas aves.

Vaiamos, irmãa, vaiamos folgar  
nas ribas do lago u eu vi andar  
a las aves meu amigo.

Em as ribas do lago u eu andar vi,  
seu arco na mão as aves ferir:  
a las aves, meu amigo.  
(apud MACEDO; RECKERT, 1996, 0. 246)

No mais, numa tradução da metáfora para o plano real concreto, a ponta do Arpoador é, de fato – e o era certamente nos anos 1970 vividos por Ana Cristina Cesar – um ponto de encontro da juventude da Zona Sul do Rio, muito frequentado por casais de namorados. Assim, o poema parece estar sugerindo, mesmo no plano narrativo, uma segunda intenção para o passeio ao Arpoador que se confirma no plano metafórico, apenas para ser, porém, posta de lado.

Uma última imagem, o selim da bicicleta, vem reforçar esta hipótese: “O selim poderia reavivar a irritação.” Recusa-se, assim, a “ira”, que resta no poema como indício gráfico (nem sequer unidade mor-

fológica: parte do sufixo que, no plano articulatório/fônico, ameaça perder-se pela fragilidade da semi-vogal), em “coceira”: o que era um signo pleno se torna fragmento de significante, sem significado em si mesmo. “Irritação” que a princípio seria apenas o sintoma óbvio de uma inflamação, mas que parece, no contexto auto-reflexivo da composição paródica, assumir um segundo sentido: irritação como reação a um estímulo – resposta a um outro texto, neste caso.

Antes, porém, de darmos por certa essa drástica inversão temática que a primeira parte do poema de Ana C. parece operar sobre a cantiga de D. Dinis, recusando o erotismo, que era sua nota mais forte, convém prosseguirmos na leitura. Cabe lembrar novamente que o arpejo decompõe o acorde, inscrevendo uma temporalidade de sucessão no que fora simultaneidade. Também para o poema, a temporalidade será um elemento importante, sendo diversa a referência cronológica de cada uma de suas partes: a primeira trata de um passado muito recente; a segunda rememora acontecimentos da véspera; a terceira coincide com o presente da enunciação. O poema não é, portanto, linear: reconstituída a ordem cronológica, a sequência seria 2 > 1 > 3. Deslocada, a parte 2 é um *flash-back*, o que poderia sugerir uma relação de causalidade entre os eventos aí recordados e a cena apresentada na parte 1. Estaria a causa da “coceira no hímen”, que a narradora teme reavivar, nos acontecimentos que a precederam? Passemos à leitura da segunda parte:

2.

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorsos. (CESAR, 2013, p. 26)

A princípio, não parece haver uma conexão lógica entre o registro feito aí, de uma situação constrangimento social, e a cena de intimidade da primeira parte. A relação se revela, porém, mais uma vez, por meio da referência intertextual. Se a primeira parte do poema de Ana C. retoma quase toda a ação dramática da cantiga de D. Dinis, falta-lhe um elemento crucial: o vento, que, na cantiga, é o agente fálico do defloramento e aquele que vai alterar todo o estado de coisas, até então definido pelo branco, pelo puro que caracteriza todos os elementos associados pela polifonia da palavra “alva”: a fonte, a manhã, a roupa e, claro, a moça – a marca do feminino que contamina todos os elementos do cenário, exceto o vento, seu antagonista semântico que, no entanto, atua sobre ela transformando-a (“o vento lh’as desvia / [...] / meteu-s’alva em ira”), numa ação que a cantiga habilmente representa no seu plano mais físico: a sonoridade. O som do vento se faz ouvir na palavra alva e nas aliterações que provoca; antagonistas semânticos, alva e vento se articulam na camada sonora da cantiga: aí estão *fisicamente* unidos.

A manifestação do vento parece bem mais discreta no poema de Ana C., até nos darmos conta dele: “Senti na nuca o bafo seco do susto.”, relata a narradora, lembrando a cena com Antônia. Este vento não é qualquer ar em movimento, mas sopro que sai da boca de Antônia, prestes a beijar a amiga que lhe vira o rosto. Vem do seu corpo e vai encontrar o corpo da outra, numa espécie de carícia prenunciadora.

O que poderia parecer a frustração de um gesto de afeto, ou uma gafe apenas, abre espaço, na verdade, para a dimensão erótica – homoerótica – do poema. Antônia se converte em Zéfiro, personificação do vento, tradicionalmente masculina (mas para isso servem as paródias) e carregada de um sentido fálico cuja referência mais famosa é a tela de Botticelli, “O Nascimento de Vênus”. Ao lado da deusa do amor que surge das ondas, está um Zéfiro a soprar.

Também no poema de Ana C., como na cantiga de D. Dinis, o vento transforma irremediavelmente a situação inicial: “Não havia como desfazer o engano.” Como se inscritas na lógica de um engano, as frases seguintes podem ser lidas de dois modos completamente diversos: no plano literal, referem o constrangimento após a saudação interrompida, a tentativa de superar a situação incômoda. Mas, com o pouco esforço gramatical de ler como substantivo o que a princípio seria um verbo, “Falo o tempo todo em mim.” pode assumir plena conotação erótica. Este sentido parece reforçado pela opção pela preposição “em”, ao invés de “de”, que seria mais usual. A ação do “vento” não teria sido pontual, mas o início de um encontro amoroso, que o poema continuaria a descrever em ambiguidades sintáticas e expedientes metafóricos, que, sem abandonar de todo as referências fálicas (importantes para a percepção do tema erótico segundo a tradição), as vai transformando: “Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar.” Um novo símbolo possivelmente fálico se insinuaria na imagem da lagarta (e talvez haja aqui um aceno à personagem de Lewis Carroll e *Alice no País das Maravilhas*, uma referência que aparece outras vezes na obra de Ana Cristina Cesar), mas tanto a forma como o movimento característico do animal sugeririam com mais propriedade analógica uma língua, ou um dedo, do que um falo. Mas é sobretudo o verbo “beijando” e a indecisão sobre o seu sujeito que torna a frase interessante. De imediato se entenderia que a narradora apenas cristaliza a expressão patética do beijo não dado, sem conseguir se desvencilhar do embaraço, mas a frase pode assumir um sentido bastante diferente, quase oposto a esse. Não seria possível que estivesse ela própria (a narradora) beijando o ar (Antônia, sua personificação); beijando a “boca de lagarta” de Antônia, que não pode abri-la porque está sendo beijada? Prosseguindo neste segundo plano de significação, a frase seguinte seria ainda mais audaciosa na sugestão de um homo-erotismo velado no jogo social: “Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados.” Para além do consentimento mútuo, o beijar-se “dos dois lados” poderia sugerir uma cena de sexo oral. A conclusão desta parte do poema, “Aguardo crise aguda de remorsos.”, também faria sentido neste contexto, em que certamente estariam inscritos a culpa e o preconceito, se considerarmos que é preciso cifrar o homo-erotismo depois de se expor tão sem pudores um auto-exame ginecológico. Por outro lado, “Sorrimos o resto da noite.” revela momentos felizes, ainda que secretos.

Devemos tornar agora ao dia seguinte e à parte 1 do poema. Lida a parte 2, seria possível reconhecer a “coceira no hímen” e o “rouge a mais” como conseqüências do encontro da véspera, o que certamente faria mais sentido se os lêssemos como metáforas e não no sentido literal que inicialmente nos sugeriram. A coceira, que já aproximamos da “ira” da cantiga de D. Dinis, e a presença do vermelho poderiam funcionar como figurações da excitação sexual. Afinal, se acreditarmos na narradora, não havia “indícios de moléstia”. No caso do poema de Ana Cristina Cesar, portanto, o enredo da cantiga se inverteria, e a moça iria ter à fonte (o bidê) para purificar-se de um ato erótico já consumado, livrar-se de uma ira já instalada, mas que deveria ser contida e impedida de reavivar-se, o que o atrito com o selim da bicicleta poderia

fazer. Esta é mais uma imagem facilmente reconhecível como elemento potencialmente erótico, mas não necessariamente fálico. O que a forma do selim parece sugerir é uma duplicação da genitália feminina, atuando, portanto, como um índice do homo-erotismo inscrito no poema. Assim entendido, o selim re-verberaria o efeito do espelho que se apresenta logo na segunda frase da composição, projetando diante da narradora que se examina uma imagem duplicada da intimidade feminina, o seu objeto de desejo.

3.

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuviava os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata. (CESAR, 2013, p. 26)

O espelho volta a se destacar nessa terceira parte do poema, seja como índice referencial, seja como paradigma de um esquema discursivo. A parte 3 se inicia com uma série de referências ambivalentes: “a crise”, “o gesto involuntário”, “a cena”, por exemplo, que remetem simultaneamente a diversas imagens e ações apresentadas na primeira e na segunda partes, estabelecendo, entre esses dois momentos anteriores do poema e entre os diferentes níveis de significação desses enunciados, relações de semelhança, ou, mais propriamente, de ressonância, para usar um termo musical e mesmo esperado na montagem de um poema com o título “arpejos”.

Por proximidade textual, a crise que parece controlada seria a crise de remorsos com que se encerra a passagem imediatamente anterior; por proximidade temporal, no entanto, seria a cocceira. Como equívoca – mas inequivocamente – a ambiguidade da retomada sugere, ambas seriam a mesma crise, representada de modos diversos: o contraditório sentimento de culpa e desejo pelo ato erótico interdito, revelado no tom confessional, mas cifrado, da segunda parte e expresso metaforicamente pelas imagens da primeira. A leitura, que se interpõe à crise e à sua solução, declaradamente no final da parte 1 e praticada ao longo de todo o poema, é a chave desta decifração e parece começar a resolver também o impasse da narradora.

A solução definitiva vem, porém, da reflexão. A recordação do “gesto involuntário” – ter virado o rosto? ou o que se seguiu depois? – leva a narradora a uma dramatização da cena ao espelho. Sem deixar de ser um mecanismo de ponderação, um modo de buscar compreender o acontecimento – um ensaio –, esta representação ao espelho acaba, porém, por reativar aquele mecanismo de duplicação do corpo feminino que observamos na primeira parte do poema: “Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa.”. O reflexo no espelho e o ato de representação instituem um jogo de duplos (dois corpos de mulher, a narradora e Antônia), que o poema refere por novas ambiguidades: “Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa”. Sem dúvida, a projeção de si mesma no espelho; mas não seria “a minha própria imagem” também um modo de referir a amante, mulher como ela? O adjetivo “sequiosa” fortalece esta suposição, ecoando o “bafo **seco**” (grifo nosso) de Antônia e acrescentando, às duas ocorrências dessa caracterização, o sentido de sedento, desejoso. “Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção.”: aqui a ambiguidade é mais incontestável e suporta a leitura dupla da frase anterior. “Dela” pode ter como referentes a nar-

radadora ou Antônia, o que se confirma a seguir, pela citação do nome, que definitivamente vem incluir a segunda personagem nesse jogo de espelhos: “Mas Antônia continuaria inexorável.”

Devemos nos lembrar de que esta é a segunda vez que um espelho é referido no poema, criando-se mais um eco interno e um novo efeito de duplicação, neste caso entre a cena da festa e a cena íntima da primeira parte. Para além da relação de causa e consequência que já apontamos, haveria uma convergência de sentido entre essas duas cenas. Uma cantiga de Pero Meogo se vale de um processo de construção semelhante.

Fostes, filha, em o bailar,  
E rompestes i o brial.  
(Poi-lo cervo i vem,  
esta fonte seguide-a bem.  
Poi-lo cervo i vem.  
(MACEDO; RECKERT, 1996, p. 124-125)

No corpo das estrofes, a mãe ralha com a filha que rasgou o vestido no baile: mais um modo de referir a perda da virgindade com o uso de uma sinédoque. No refrão, anuncia a chegada do cervo à fonte: a metáfora preferida de Pero Meogo para representar os encontros eróticos sem ferir o princípio de decoro da poesia lírica medieval. A relação entre as cenas é mais semântica do que cronológica: por imagens diversas, figuram o mesmo tema.

Em “arpejos”, a articulação semântica se consuma na parte 3, com a frase “Represento a cena ao espelho”, que poderia servir tanto para retomar a segunda parte, conforme vimos sugerindo, como para referir a primeira. O auto-exame e a aplicação da pomada seriam, portanto, também, um modo de representar (repetir) os acontecimentos da recepção. Lida deste modo, a sequência inicial do poema poderia sugerir uma cena de masturbação, que, no entanto, se teria interrompido, ou melhor: adiado, já que a opção pela leitura – pela leitura/releitura/escritura de uma cantiga de D. Dinis – não se contrapõe, antes suporta, o desejo erótico.

Sobretudo o final do poema encaminha para esta percepção. “Saio depois de tantos ensaios”: como apontamos antes, o ensaio aqui indicaria tanto a reflexão intelectual como o trabalho do corpo. E, de forma correspondente, pensando no modo de construção do poema, tanto os exercícios musicais dos arpejos como o exercício de leitura de um texto. Mas cabe aprofundar a análise observando de perto a forma da palavra e a relação que estabelece com o verbo “saio”. O *ensaio* é apresentado como a *preparação para sair*. O (falso, neste caso) prefixo “en”, sugerido só pela proximidade saio-ensaio, indica posição interior (CUNHA; CINTRA, 2013, p. 101); uma teoria poética de formação de palavras poderia supor, portanto, que ensaio seria algo como *saio do interior*. E então convém nos lembrarmos da ocorrência da palavra “saída”, na parte 2, logo após uma referência à “boca de lagarta” de Antônia, o que amarraria essa *métaphore filée*, fazendo pensar em casulos e metamorfoses.

Liberta e pronta, a narradora sai para o seu passeio, descrito em três frases cuja construção aproxima o andar de bicicleta à execução de um arpejo e a um ato erótico. “O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros.” Seria mais exato dizer que fazer as rodas se moverem relaxa os seus tendões, mas a ênfase

sobre o movimento das rodas, com seus raios, aproxima o exercício de um tanger de cordas. A escolha do verbo desanuviar (tornar límpido, sem nuvens, em primeira acepção; tranquilizar, por extensão) parece bastante particular, mas amplia o efeito da atividade do corpo para a mente: tudo fica mais maleável e claro, como se a narradora adquirisse uma nova consciência.

A frase seguinte “Os navios me iluminam.” insiste na ideia da iluminação, da lucidez. Não devemos esquecer, porém, que, para além de um elemento objetivo da paisagem de um passeio pela praia até o Arpoador, os navios e as barcas eram imagens frequentes nas cantigas de amigo. Uma composição de João Zorro parece especialmente próxima da situação que se apresenta no poema de Ana C.:

Jus' a lo mar e o rio  
eu namorada irei:  
u el-Rei arma navio,  
amores, convosco m'irei  
[...]  
U el-Rei arma navio  
(eu namorada irei)  
para levar a virgo,  
amores, convosco m'irei.

Barcos aparecem nas cantigas de amigo em cenas de despedida, na partida para viagens, marcando a ausência do amado e o abandono da moça, ou, em contextos mais felizes, em cenas de reencontro, com raparigas que esperam ansiosamente a volta de seus amigos às suas águas. São símbolos fálicos, imagens do masculino. No caso da cantiga de Pero Meogo, a moça decide partir com o amado e vai até o foz do rio para embarcar com ele no navio. No plano metafórico, a cantiga registra a decisão de uma entrega sexual da moça, ainda virgem (virgo), ao amigo. Sentir-se iluminada pelos navios poderia registrar uma decisão semelhante da narradora de “arpejos”.

Navios e barcos também surgem muitas vezes na poesia de Ana Cristina Cesar. O poema “nada, esta espuma” traz a imagem num registro interessante para a nossa análise. Este poema se segue imediatamente a “arpejos”, em *Cenas de Abril*, e é também uma releitura, do soneto “Salut”, de Mallarmé, recolhendo fragmentos de seus versos e reordenando esses elementos. Poderia ser lido como uma espécie de sequência ou variação de “arpejos”, retomando seus temas: leitura/escritura, desejo, interdito.

nada, esta espuma

Por afrontamento do desejo  
insisto na maldade de escrever  
mas não sei se a deusa sobre à superfície  
ou apenas me castiga com seus uivos.  
Da amurada deste barco  
quero tanto os seios da sereia.  
(CESAR, 2013, p. 27)

Sem pretender fazer uma análise do poema, destacamos os versos iniciais, dúbios como tantas frases de “arpejos”: a insistência em escrever se dá por estar o eu-lírico afrontado pelo desejo (escrever seria, então, um alívio ou uma sublimação), ou porque quer, este sujeito, afrontar o desejo (desafiá-lo, vingar-se dele)? De um modo ou outro, a escritura é movida pelo desejo. Os versos finais confessam esse desejo que é também pela própria escrita, sem perder seu vigor erótico. A poesia, no universo imagético mallarmeano, é a espuma que resta na superfície após o mergulho das sereias, esse “nada” que aparece no título do poema de Ana C. Escrever, portanto, seria ousar ir atrás delas e perder-se. Mas Ana Cristina realça a sedução da sereia para além da construção mítica, do seu sentido cristalizado, atentando para a concretude de seu corpo, de seus seios. E intensifica o desejo pelo uso da expressão “quero tanto” – tão espontânea, e como a dizer o interdito: quero, ainda que não possa querer. O que mais nos interessa, porém, é colocar-se o eu-lírico deste poema *no navio*, a desejar a sereia. Seria esta também a posição da narradora de “arpejos”, em mais um jogo de espelhos pelo qual se identifica agora com os navios que a iluminam, a desejar a sua sereia e já decidida a entregar-se a ela?

A última frase do poema parece confirmar esta inferência: “Pedalo de maneira insensata.” O abandono do bom senso, do juízo, *topos* que se expressa também em muitas cantigas trovadorescas, sobretudo de amor, em que o amante diz ter “perdido o sém” – estar louco de amor – se combina, aqui, ao movimento vertiginoso das pedaladas, relacionado, inegavelmente, à fisicalidade, ao movimento do corpo. Parece sugerir o clímax erótico, finalmente alcançado ao final de um poema que é também de formação, ou de metamorfose, de descoberta de si. Numa perspectiva individual para a narradora, sem dúvida, o que não elimina, porém, a ampliação dessa consciência para o feminino em geral, e numa perspectiva ideológica, o que se dá como efeito da intertextualidade paródica. Como ensina Linda Hutcheon:

Imitando abertamente a arte mais que a vida, a paródia chama-nos a atenção autoconscientemente e autocriticamente para a sua própria natureza. Mas, muito embora seja verdade que a paródia convida a uma leitura mais literal e literária de um texto, não está, de modo nenhum, desligada do que Edward Said designa por o ‘mundo’, porque todo o acto da énonciation se encontra envolvido na activação da paródia. O status ideológico da paródia é subtil: as naturezas textual e pragmática da paródia implicam, ao mesmo tempo, autoridade e transgressão e ambas devem ser tomadas em consideração. (HUTCHEON, L., 1985, p. 89)

As cantigas de amigo eram compostas em voz feminina ou numa voz neutra que devassava a intimidade feminina. Seus autores, porém, até onde se sabe, eram homens. Seja qual for o sentido atribuído a esse mascaramento – perscrutação de uma psiquê desconhecida; artifício de deslocamento para propiciar o auto-elogio masculino; perversa ficção de dar fala a mulheres que não tinham esse direito, constituindo uma espoliação ainda mais grave da sua voz – a questão é que Ana Cristina Cesar, ao reler D. Dinis, cria uma cantiga de amigo – ou cantiga de mulher, como era também chamada – cuja autora é, de fato, uma mulher. Do nosso ponto de vista, isso não torna melhor ou pior o seu poema, mais “autêntico” ou menos poético. Em poesia há sempre mascaramentos e não importa medi-los em graus. Mas há uma implicação ideológica, política neste ato de leitura/escritura que não deve ser elidido, e se manifesta na escolha deste

gênero da poesia trovadoresca, da cantiga de D. Dinis em particular – onde se dá um ato erótico imposto e violento – e na sua transcrição como um poema cujos temas fundamentais são o homo-erotismo feminino e o auto-conhecimento.

As duplicidades de uma série de jogos de espelho do poema (o auto-exame, a escrita de si, o homo-erotismo se inscrevem aí), em que agora se deve incluir a relação autora-narradora, podem ser lidas como manifestações textuais da operação paródica que o dirige. Como já vimos, porém, não se trata aqui de espelhos que projetam imagens repetidas, mas metamorfoseadas. O trabalho de citação (para lembrar a expressão clássica de Antoine Compagnon) conduzido por Ana Cristina Cesar não imita nostalgicamente a cantiga de D. Dinis, no que seria uma impossível tentativa de recuperá-la e à sua poética em pleno século XX, mas a confronta e recodifica, estabelecendo “a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19). Diferente da moça da cantiga, surpreendida pelo vento, a narradora de “arpejos” se dá tempo para a reflexão e para a auto-descoberta, para a compreensão do seu desejo, para a expressão da sua própria voz. Decide entregar-se ao prazer como decide dedicar-se à leitura. Com maturidade, ética e consciência crítica. Que servem tanto à leitura como ao tal “mundo”.

A “homenagem oblíqua” (GREENE, T apud HUTCHEON, L., 1985, p. 21) que “arpejos” presta ao texto de D. Dinis tem como alvo menos a cantiga em si do que as convenções de uma Idade Média opressora, especialmente para o feminino, que ainda nos anos 1970 e ainda hoje informam a nossa cultura. Persistem, tantos séculos mais tarde, um certo ideal de amor, uma norma de decoro, uma percepção do feminino que limita a ação das mulheres e as submete. Ao reler ironicamente D. Dinis, Ana Cristina Cesar está desafiando as arbitrariedades do seu e do nosso tempo. Ao transcontextualizar uma cantiga do século XII, num trabalho de impressionante rigor e invenção poética, que nossa leitura cerrada buscou demonstrar, está se valendo da história da Literatura para rever e denunciar tensões históricas. De dentro para fora do texto: um en-saio, a seu modo.

## REFERÊNCIAS

- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COELHO, Eduardo Prado. “O Ensaio em geral”. In: **O Cálculo das sombras**. Lisboa: Asa, 1997. p. 18-49.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 6ª Ed. Rio de Janeiro, Lexicon, 2013.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MACEDO, Helder e RECKERT, Stephen. **Do Cancioneiro de Amigo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- MACEDO, Helder. “Uma cantiga de D. Dinis”. In: **Do Cancioneiro de Amigo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. p. 59-70.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. São Paulo: Penguin Companhia, 2010.

*Submetido à publicação em 09 de agosto de 2017.*

*Aprovado em 16 de setembro de 2017.*