

Corte e deriva: a poética anfíbia de Ana Cristina

Por Heleine Fernandes

trecho do filme “À deriva”, de Heitor Dhalia

É flagrante na obra de Ana C. o intertexto da literatura com a linguagem cinematográfica. O interesse pelo trânsito entre estas linguagens já se mostra nos artigos e ensaios reunidos em *Crítica e Tradução*, sua obra de crítica mais direta: na apreciação ao romance *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Sussekind, em dois artigos de 1976 (*Para conseguir suportar essa tonteira, entrevista com Carlos Sussekind* e *Um livro cinematográfico e um filme literário*, ambos para o *Opinião*) e na sua dissertação de mestrado em comunicação pela UFRJ, *Literatura não é documento*, de 1979. Os primeiros textos tratam, dentre outros elementos, do uso da montagem como estratégia narrativa, criando a “cinematografização do texto literário”¹. Em *Literatura não é documento*, é estudado como os filmes dedicados a autores da literatura brasileira constroem uma determinada ideia do literário e o quanto uma concepção de literatura se faz veículo de ideologias e interesses políticos que organizam a sociedade. Em *A teus pés*, obra de crítica pela poesia, *Cenas de abril*, seu primeiro livro de 1979 ali republicado, já coloca o “fazer cena”, ou o fotografar em takes de cena, como imagem-performance dos textos. Além disso, este título remete ao primeiro verso do *The waste land* de T. S. Eliot (“Abril é o mais cruel dos meses, germina”), autor que constrói seus textos a partir da fragmentação e da montagem, convergindo, portanto, para essa estética de junção da técnica literária e da cinematográfica².

À predominância de formação de imagens no texto de Ana C., soma-se uma sintaxe de colisão entre os fragmentos de imagem. Tanto a encenação, que nega a identidade original pelo

¹ *Crítica e Tradução*, p. 176.

² Flora Sussekind, em seu *Até segunda ordem não me risque nada*, mostra como Ana C. se apropriou dos poemas de Eliot como modo de construção de sua própria escrita, isto evidente nos cadernos de estudos, publicados postumamente.

esfacelamento do eu em múltiplas máscaras, quanto a montagem truncada de fragmentos gera vazios de sentido, indeterminações, caracterizando este como um texto de derivas. Neste sentido, interessa-nos ler um trecho do filme “À deriva”, dirigido por Heitor Dhalia em 2009 (0:35:31 a 0:37:44).

O fragmento cinematográfico de Heitor Dhalia, a princípio um desvio, nos fará mais próximos do nosso objeto principal. Nele, o enredo resume-se a um passeio solar de lancha, lotada de adolescentes, até que a máquina pifa; no meio do mar, estão todos à deriva. Em estado de flutuação e indeterminação, próprios da adolescência que, como define Octavio Paz, é ruptura e pausa, “ruptura com o mundo infantil e momento de pausa diante do universo adulto”³. Após esta cena, seguem-se outras duas que representam o exercício da escrita, em duas modalidades: a escrita profissional do pai e a escrita do diário pessoal da filha adolescente. O recorte do filme – espécie de verbete para a palavra deriva— se constrói, como na frase de Octávio Paz, sobre oposições: entre a velocidade e a suspensão, o controle e o acaso, a alegria do movimento e a melancolia da pausa, a superfície e o mergulho, o tempo da máquina e o tempo orgânico da água e do corpo.

A escrita de Ana C., que cria tensões e sustenta a elasticidade do texto nisso, é aquela que traça linhas de deriva. Em seu depoimento literário, concedido à Beatriz Rezende em 1983, faz-se necessária, para compreensão da organização da obra, a definição de leitura: “ler é meio puxar fios”. A existência do texto, dependente da ação derivatória (de derivação) da leitura, condiciona sua destruição.

A imagem da adolescência perpassa toda obra (signo destruidor que aponta o estado de deriva) tanto no âmbito temático quanto na forma, pela estilização do gênero diário íntimo, “das primeiras escritas que a gente tem”, nas palavras de Ana. O primeiro poema de *Cenas de abril*, “Recuperação da adolescência”, coloca de maneira exemplar a ligação do diário com a adolescência⁴. O diário como uma escrita ligada ao não saber e a um aprendizado primeiro, pertencente ao campo do registro direto da experiência, é deslocado de seu uso comum, passando a funcionar como literatura. Em “Cartilha da cura”, bastante semelhante em sua estrutura a “Recuperação da adolescência”, lê-se um poema bastante curto, formado por um verso articulado ao título, que se constrói pela rasura de uma frase feita.

³ PAZ, Octávio. *O labirinto da solidão e postscriptum*. Trad. Eliane Zaguri. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.183.

⁴ Recuperação da adolescência

é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço

CARTILHA DA CURA

As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios.

“Mulheres e crianças primeiro!” é um chavão de uso náutico que coloca como prioridade, em caso do barco ir à pique, o uso dos salva-vidas por mulheres e crianças. O poema deforma a frase inicialmente pelo título, que propõe uma orientação de saúde organizada em cartilha, sendo aproximadas situações de diferentes contextos em uma montagem de fragmentos semelhante àquela que no filme *À deriva* aproxima um acidente no mar à prática da escrita. O formato de anotação breve de um saber extraído da experiência dialoga com o diário ao mesmo tempo que deforma o gênero pela reescrita e ressignificação de uma estrutura cristalizada da língua, lançando-a a uma indeterminação de sentido. Desse modo, este poema se faz pela releitura, trazendo à tona a leitura como esvaziamento, interferência, estado de deriva.

No 3º poema de *Cenas de Abril*, lemos:

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

No 1º verso, o poema como corpo, a materialidade e visualidade dos significantes sendo priorizadas pelo olhar, é gesto que remete ao legado da poesia concreta. Inclusive a diagramação do poema, que decresce ao longo dos versos, remete ao procedimento dos concretos, para quem a forma já era sentido. No entanto, a entrada do corpo, mais sensível a partir do 2º verso, esgarça esta referência, imiscuindo o ascético corpo de texto ao corpo da experiência - de osso, sangue e gengivas. Historicamente, este é o movimento da literatura brasileira, no qual, após o período das vanguardas, o tropicalismo fez emergir o corpo sensório de carne como constituinte da obra artística. Logo após, os concretos unem-se ao grupo tropicalista, fundindo o culto estético do corpo do texto ao culto estético do corpo de carne. Caetano cantando e dançando

traduções de Augusto de Campos. Do tropicalismo, que englobou diversas linguagens artísticas, deriva tanto a vertente pós-tropicalista quanto a da chamada literatura marginal. Ambas propunham a valorização do corpo e da experiência para uma nova postura política e artística frente aos eventos pós- golpe de 1964, porém, a literatura marginal diferencia-se de maneira geral por um antiintelectualismo e uma relativa indiferença com relação à história da literatura e suas questões. A vida em sua instantaneidade se torna mais importante do que o literário em si. Nas palavras de Heloísa Buarque de Holanda: “A marginalidade deste grupo não é mais literária”.

O sujeito do poema é um leitor, mais precisamente, um leitor que visualiza a história da literatura contemporânea. Da possível referência às estéticas contemporâneas, o poema lança-as a uma espécie de vertigem que corresponde ao corte mais incisivo nos versos 3-4-5, no sentido de uma maior tensão do *enjambement*, no qual a incompletude sintática é posta em primeiro plano. O poema passa a decrescer no tamanho dos versos, mudando a paisagem gráfica e também rítmica, tornando-se mais rápido à medida dos cortes que põem o poema em queda. O momento de maior força do *enjambement*, não correspondência entre metro e sintaxe que amplia o campo da ambigüidade textual, é também o de maior radicalidade da vivência da leitura, que projeta no corpo do leitor, como tatuagem, os cortes dos versos. “um filete de sangue/ nas gengivas”.

A poética de Ana C. se caracteriza pelos cortes e pelo apropriar-se de uma tradição que, reconfigurada, é movida no sentido de uma obra singular. Se por um lado há a atenção ao aspecto verbivocovisual, pela diagramação e construção por semelhança fônica (p.e. dentre/dentes), o poema em verso se afirma em contrariedade aos pressupostos concretistas. Por outro, se a experiência sensorial e corporal é afirmada, ao contrário dos poetas marginais, esta não acontece antes ou fora do poema, sendo o mesmo motor, máquina que possibilita experiências.

Este poema pensa a leitura simultaneamente à escrita, superpondo as tarefas do autor e do leitor, ao modo de um filme em que a sintaxe só passa a existir no momento da projeção em sala pública.

Há como se pensar dois tipos de cinema, no que tange a sua funcionalidade – um que pretende ser registro, cópia do real; outro que se assume como construção, linguagem. Para Serguei Eisenstein, um dos pioneiros na experimentação desta linguagem no contexto das

vanguardas do início do século XX, só existe cinema quando há cinematografia, ou seja, uma escrita com a cinética das imagens. Por sua vez, é condicional à cinematografia a consciência de que se realiza com o cinema a manipulação de imagens concretas para formulação de conceitos abstratos. Assim, o cinema para Eisenstein constrói um discurso que não está nas imagens em si, mas na relação intervalar entre elas, no choque da montagem que transcende uma percepção realista. Sua palavra para montagem é colisão, ou seja, processo de construção que não consiste no encadeamento de fragmentos e sim no modo de criar tensões entre eles. Fundamental para a montagem, o corte – “machado da lente”— conjuga interrupção e continuidade, seleção de enquadramento e salto para outra sequência. Vejamos, em analogia, o modo que se constrói o poema “Sumário”:

Polly Kellog e o motorista Osmar.

Dramas rápidos mas intensos.

Fotogramas do meu coração conceitual.

De tomara-que-caia azul-marinho.

Engulo desaforos mas com sinceridade.

Sonsa com bom-senso.

Antena da praça.

Artista da poupança.

Absolutely blind.

Tessão do talvez.

Salta pocinhas.

Água na boca.

Anjo que registra.

A referência ao cinema se encontra explicitamente nos fotogramas do coração conceitual e implicitamente na técnica da montagem de fragmentos, combinando *frames* imagéticos e sonoros inusitadamente, priorizando os cortes e saltos de uma expressão para a

outra – “salta pocinhas” – como o é um sumário, lista de títulos sugestivos, suspense do texto. Cada verso é uma frase completa, porém constituindo uma sequência dispersa que delinea a descontinuidade pela qual o poema se faz inteiro. A tensão – “tesão do talvez” – que cria imprecisões – derivas na sucessão dos versos – também atua no interior de cada um como choque entre substantivo e adjetivo – coração conceitual (emocional que é racional). Ou o jogo sonoro entre sonsa/bom-senso, tesão/talvez. Registro não realista de imagens psicológicas de cego feito pelo anjo exterminador de Buñuel.

Um apuro no uso dos cortes podemos ver no exercício de efeito do poema de *Inéditos e Dispersos*, livro organizado postumamente por Armando Freitas Filho, em que se encontram poemas desde a infância de Ana C. Este consta na sessão 1982-83:

A ponto de

Partir, já sei

Que nossos olhos

Sorriam para sempre

Na distância.

Parece pouco?

Chão de sal grosso e ouro que se racha.

A ponto de partir, já sei que

Nossos olhos sorriem na distância.

Lentes escuríssimas sob os pupilas.

(meu grifo)

Vemos os cinco primeiros versos repetirem-se no espelhamento dos versos 8 e 9, em uma sensível mudança de ritmo e dramaticidade. No primeiro ordenamento da expressão, os cortes mais incisivos, criando *enjambements* mais fortes, dão maior dimensão de trauma à separação, enquanto a segunda, mais discursiva, confere maior deslizamento. Neste poema – que fecha com lentes, quase opacas, que filtram e separam o mundo exterior do interior – novamente a tensão: entre a interrupção e a continuidade, a pausa e a ruptura, criando zonas de

virtualidade e abstração – DERIVAS. Indeterminações. Espaços vazios para circulação de imprevistos, tal qual a inserção de pilotis na arquitetura moderna, estruturas criadas para deixar pavimentos em suspensão, priorizando a lacuna ao concreto. Ao cinema, arte nascida na modernidade, é genético este modo de construção, que se faz inteiro pelo fragmentário.

“A tomada[cor] não é, de maneira alguma, um *elemento* da montagem.

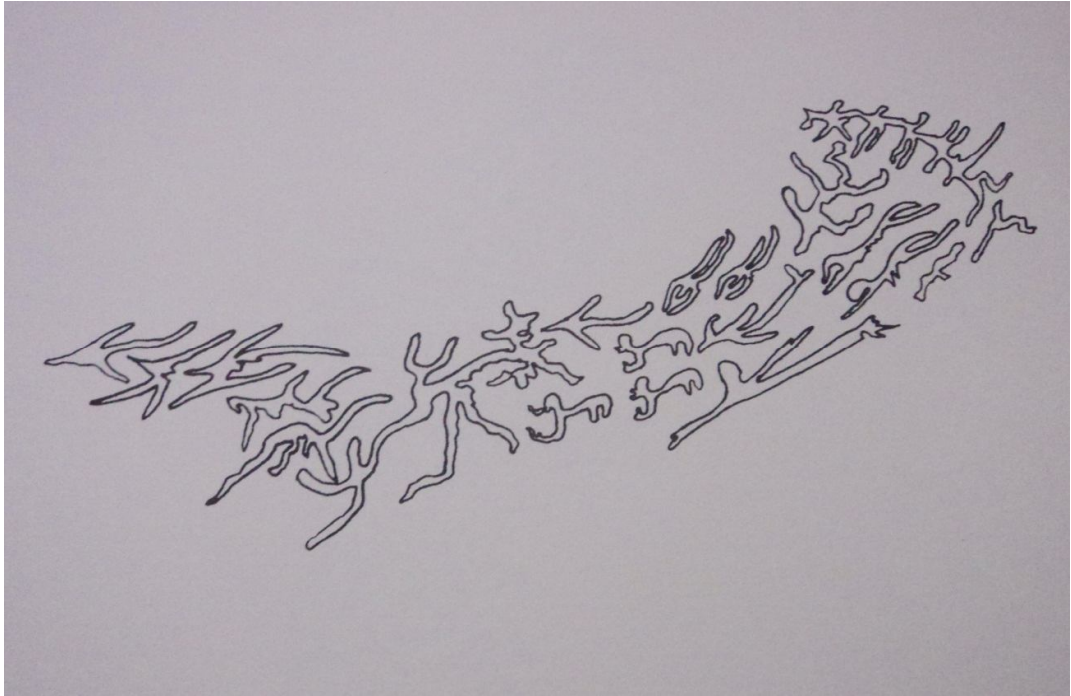
A tomada é uma *célula* da montagem (...). Assim como, ao se dividirem, as células formam um fenômeno de outra natureza – o organismo ou embrião – assim também, no outro extremo do salto dialético a partir da tomada, temos a montagem.”⁵

Eisenstein, precisando a natureza do corte dos fragmentos de imagem, diferencia-o da função de tijolos que fossem argamassados pela montagem, mantidos em continuidade sólida, como um muro. Quer a obra de arte semelhante à dinâmica do corpo, um Frankenstein do qual brotasse a vida. O desejo de organicidade, de multiplicação e reagrupamentos celulares, que inclui o acaso, o erro, a mutação genética, encontra-se como matriz da experimentação estética na obra de Ana C., a se lançar aos abismos do sentido, pendurada na amurada - entre barco e mar, controle e deriva. Em poema de *Antigos e Soltos*, outra publicação póstuma, organizada por Viviana Bosi a partir de originais da chamada Pasta Rosa:

⁵ EISENSTEIN, Sierguêi. “O Princípio Cinematográfico e o ideograma”. In: Ideograma: Lógica, Poesia e Linguagem. Org. Haroldo de Campos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.



O neologismo obtido a partir da troca do O em *naufrágio* pelo L, uma consoante líquida, instaura um acidente ortográfico que divide a palavra inicial em duas – *nau* e *frágil* – dando a ver a fluidez da linguagem em seu estado vital. Neste estado embrionário para o qual Ana C. empurra o código linguístico, podemos projetar uma terceira recombinação - *nua frágil* - , nudez em que o corpo, na derivação do amor, das correspondências, se esgarça e dilui em água. Neste poema, o traço extrapola a caligrafia verbal, se voltando à forma mais fundamental da escrita: o desenho à mão livre. A busca pela organicidade, o desejo de ser corpo do texto, faz a poética A.C. refazer o caminho das vanguardas do início do século XX, do retorno à origem, embora havendo clareza da impossibilidade do mergulho total. Uma de suas experimentações mais radicais encontra-se no caderno de desenho *Portsmouth-Colchester*, também publicado postumamente, em que é criada uma língua com maiores margens de derivação



A obra de Ana C. se vale das técnicas de corte e da montagem para criação de derivas. Armando Freitas Filho a definiu como “uma brusca e inusitada melodia que parece ter sido feita pela mistura de cristais, heavy metal e tafetá”; Cacaso, como obra que “tem qualquer coisa de novela de detetive, de correio sentimental, de futrica de literatura rodoviária”. Ambas as definições se organizam pela coleção e pela montagem, escolhas que já dão conta da obra de que tratam.

Bibliografia:

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense. 1983. 2º Ed.

Antigos e Soltos. Rio de Janeiro: IMS, 2008.

Caderno Portsmouth-Colchester, São Paulo: Ptyx/Duas Cidades, 1990.

Crítica e Tradução. Rio de Janeiro: IMS, 1999.

CACASO. “Ana Cristina”. In *Anos 70. Poesia&Vida*, Org. Alexandre Faria. Juiz de Fora: ed. UFJF, 2007.

CAMARGOS, Maria Lúcia. *Atrás dos Olhos Pardos*. Chapecó: Argos, 2003.

EISENSTEIN, Sierguéi. “O Princípio Cinematográfico e o ideograma”. In: *Ideograma: Lógica, Poesia e Linguagem*. Org. Haroldo de Campos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ELIOT, T.S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PAZ, Octávio. *O labirinto da solidão e postscriptum*. Trad. Eliane Zaguri. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976

SÛSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: 7letras, 2007. 2° Ed.