



miguilim

VOLUME 13, NÚMERO 2 | MAIO-AGO 2024

À MERCÊ DO INDIZÍVEL: UMA LEITURA DA POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR À VISTA DO REAL LACANIANO



AT THE MERCY OF THE UNSPEAKABLE: A READING OF ANA CRISTINA CESAR'S POETICS IN SIGHT OF THE LACANIAN REAL

Milena SMIDERLE
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Waléria NUNES
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AUTORIA
RECEBIDO EM 14/12/2023 • APROVADO EM 20/08/2024
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v13i2.1415>

Resumo

Ana Cristina Cesar escreveu em alguns poucos anos (1961 a 1982) obra vasta e inesgotável de interpretação, misteriosa gama de sentimentos intensos vez disfarçados

nas entrelinhas, vez gritados em verso. Este artigo¹ busca aproximar-se de sua poética visando a figuração do real na obra publicada e não publicada, ao decorrer de vários momentos da vida literária da poeta, utilizando como fonte de análise o volume *Poética*, compilação de sua produção poética completa. A concepção de real trabalhada é a de Lacan, respaldada por leituras do próprio autor e de dois comentadores do seu conceito, Badiou e Prigent. O artigo parte, então, de uma breve apresentação de Ana Cristina Cesar, seguida da explicação do real que é utilizada na análise, e, finalmente, desenvolve-se uma relação entre real psicanalítico lacaniano lido na poesia de A. C. Cesar, através de análises de seis poemas de diferentes pontos de sua carreira, desde a adolescência à vida adulta.

Abstract

Ana Cristina Cesar wrote in just a few years a vast work (approximately between 1964 and 1982), source of inexhaustible interpretation, a mysterious range of intense feelings sometimes disguised between the lines, sometimes shouted out in verse. This article seeks to approach the author's poetic work by observing the figuration of the Real in her published and unpublished works, over the course of various moments in the poet's literary life, using a volume of *Poética*, a compilation of her complete poetic production, as a source of analysis. The conception of real used is that of Lacan, supported by readings of the author himself and two commentators on his concept, Badiou and Prigent. The article then starts from a brief presentation of Ana Cristina Cesar, followed by the explanation of the real that is used in the analysis, and, finally, a relationship is developed between the Lacanian psychoanalytic real read in the poetry of A. C. Cesar, through analyzes of six poems from different points in his career, from adolescence to adulthood.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar. Poesia contemporânea brasileira. Psicanálise. Real.

Keywords: Ana Cristina Cesar. Contemporary Brazilian poetry. Psychoanalysis. Real.

Texto integral

Introdução

Ana C., Ana Cristina, Ana Cristina Cesar. Ana morreu jovem, Ana escreveu jovem. No volume *Poética*, reunião montada pela editora Companhia das Letras, organizada por Armando Freitas Filho, amigo próximo da autora, lê-se quase quinhentas páginas escritas por Cesar, dessas, várias de quando tinha ainda dezesseis anos, entre poemas não publicados, cartas, pequenas prosas. O rosa choque e o azul elétrico escolhidos para ilustrar a capa da compilação revelam a exuberância singular da poeta, e, nada sóbrias, as cores transparecem uma *caoticidade* transbordando uma estética enérgica jovial. Entretanto, ao ler a poética de Ana C. encontramos muito além de um abalo juvenil usual — há nas entrelinhas um caos capturado, algo de um disforme insólito, invisível ao ser encarado de frente, mas que através das formas poéticas crava na pele do leitor a sensação que só ser olhado de volta pelo real pode produzir.

¹ Agradecemos pela bolsa de apoio à pesquisa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, sem a qual não teria sido possível a escrita deste artigo.

O real a que nos referimos é o real lacaniano, um conceito criado por Lacan para nomear aquilo que foge a qualquer tipo de representação imagética ou verbal, uma espécie de caos informe conhecido e desconhecido por todo falante. Na leitura de Ana C. encontramos esse real procurado, aludido e contornado, muitas vezes como temática do “impossível”, do “inconfessável”, do “silêncio” e do “vazio” absolutos, mas também a partir de construções formais capazes de provocar estranhamento e choque no leitor. Ao romper com as construções sintáticas usuais, ao fazer uso da metalinguagem com excessiva coloquialidade, ao produzir *enjambements*, rimas e ritmos eletrizantes, os poemas de Ana C. produzem aberturas que nos dão notícia de algo que sempre escapa à experiência da língua no próprio uso da linguagem.

Assim, propomos aqui produzir breves leituras de seis poemas de Ana Cristina Cesar em diálogo com o conceito lacaniano de real. Para tal, primeiramente buscaremos desdobrar conceitualmente a noção de real para a psicanálise e como esta pode ser uma ferramenta produtiva para pensar a poesia, atravessando diferentes momentos do ensino de Lacan e recorrendo a alguns comentadores, principalmente Prigent e Badiou. Posteriormente, realizaremos análises de poemas de diferentes momentos da produção poética de Ana C. a fim de evidenciar como o jogo com o impossível do dizer faz parte de seu trabalho com a palavra do começo ao fim.

Inconfessar “um acaso que escapa incólume”

Lacan inaugura, na conferência “O simbólico, o imaginário e o real”, de 1963, o desenvolvimento teórico da famosa tríade que viria a ser essencial e constituinte de todo seu ensino. Na exposição, Lacan apresenta o ternário como “três registros bem distintos que são, efetivamente, os registros essenciais da realidade humana e que se chamam simbólico, imaginário e real” (Lacan, 2005, p. 12). São, portanto, diferentes formas de apreensão e inscrição da experiência humana. São registros, instâncias ou formalizações teóricas utilizadas como direcionamentos na clínica psicanalítica e como ferramentas conceituais para o desenvolvimento desse campo discursivo. Com base na antiga relação entre psicanálise e a literatura – relação primordial para o desenvolvimento psicanalítico desde Freud – utilizaremos essas balizas conceituais como ferramentas frutíferas para análise literária, priorizando, neste artigo, a noção de real.

Uma primeira diferenciação, e, portanto, bastante inicial, mas nem por isso óbvia, é de que o real não é a realidade. Enquanto a noção de realidade se constrói em cima do que é passível de ser verificado, como uma expressão da vida palpável e dotada de um sentido compartilhável, o real é aquilo que escapa a qualquer verificação, sentido ou comunicabilidade. Dunker o define da seguinte maneira:

O real é o que a gente tem que tirar da realidade, tem que subtrair da realidade para que a realidade, que é um compósito simbólico-imaginário, apresente-se para nós como uma totalidade integrada, harmoniosa, unida, dotada de sentido [...] O real é aquilo que não se integra, é o abjeto, é o heterônimo, é o impensável, o que não pode ser nomeado, é aquilo que resiste. (Dunker, 2016).

Na mesma conferência já citada, Lacan diz que “o real é ou a totalidade ou o instante esvanecido” (Lacan, 2005, p. 45). Ora, como captar ou dar forma ao puro instante que já passou? Como empreender uma tentativa de tudo dizer? No campo da literatura, da ciência ou até mesmo no discurso religioso, as respostas são sempre parciais e passíveis de serem reconfiguradas. Desse modo, a noção de real aponta para o fato de que não há encobrimento total sobre qualquer que seja o assunto, posto que a totalidade assim como o instante esvanecido são inalcançáveis, sempre escapam à compreensão e à representação. Por isso, ao final de seu ensino, Lacan define o real como um impossível, como aquilo “que não cessa de não se escrever” (Lacan, 1985, p. 127). Esse ponto de inacessibilidade à fala e à escrita, por outro lado, é o que mantém o esforço em querer dizer, como pontua Agamben (2018). Se há sempre um ponto opaco às construções discursivas, sempre haverá alguma coisa que ainda pode ser dita por maior que seja a quantidade de estudos ou abordagens sobre determinado tema. Portanto, o real pode ser compreendido como um contínuo, uma fonte incessante e inacessível que mantém a abertura do dizer.

Ana Cristina Cesar parecia compreender muito bem essa relação inextricável entre real e escrita, e principalmente entre o impossível e a literatura. A poeta sabe que “Perto do coração/ não tem palavra” (Cesar, 2013, p. 282), e que, por isso, “a chave, a origem da literatura” fica onde “o ‘inconfessável’ toma forma, deseja tomar forma, vira forma” (Cesar, 2013, p. 237). Por isso, a poeta vai definir sua poética em um poema *sem título* como a escrita de “um acaso que escapa incólume, a cada minuto./ Este é meu testemunho” (Cesar, 2013, p. 311).

Entretanto, se o real é o inconfessável, o acaso que escapa incólume e o que não tem palavra, como o trazer à língua e ao poema? Mais de vinte anos após a conferência introdutória sobre a tríade lacaniana, o psicanalista formaliza o real de maneira muito precisa, como “um impasse à formalização” (Lacan, 1985, p. 125). Nessa definição, nossa pergunta continua, se é um impasse a formalização como, por vezes, ele surge à língua através de uma formalização literária?

Clarice Lispector, entretanto, sem recorrer a psicanálise ou outras teorias, expõe seu saber sobre essas difíceis questões em *A paixão segundo G.H.*, quando escreve que: “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu” (Lispector, 1998, p. 133). Desse modo, por ser inacessível a formalizações e a escrita, “o acaso que escapa incólume” só pode ser alcançado o que a partir do que em uma certa linguagem ou formalização fracassa. É o que Lacan afirma em seu *Discours de Tokio* ao afirmar que o impossível à língua é “algo que o discurso só pode conseguir apreender ao fracassar” (Lacan apud Safatle, 2006, p.107). Essa operação do fracasso, podemos perceber diferentes autores que criam nomes distintos para tocar o indizível real na literatura: *o negativo* de Kafka (2012), *a parte maldita* de Bataille (2013), *o inominável* de Beckett (2009), *o Mal* de Baudelaire (2012), *a terceira margem* de Guimarães Rosa (1994), *o instante-já* de Clarice Lispector (2020), *a desmarginação* de Elena Ferrante (2015); e se pararmos para prestar atenção, encontraremos muitos outros. Devido ao trabalho singular realizado com a língua na literatura encontramos um lugar profícuo de trabalho a partir do real e com o real. Seja na prosa ou na poesia, nos deparamos com a escrita do impossível em diversos autores de diferentes tradições literárias,

que a partir de um fracasso extremamente calculado com a linguagem, elevam a sua escrita a uma escritura do impossível.

Entretanto, como aponta Prigent em *Para que poetas ainda?* (2017), a poesia devido suas características intrínsecas, é um gênero literário que possui especial abertura para o aparecimento do real. Isso porque a partir de procedimentos próprios à poesia, como a divisão em versos, as repetições, os deslocamentos entre som e sentido, as quebras sintáticas, o ritmo e as criações de palavras inéditas, a construção de um fracasso calculado da linguagem, que traga um quê de real ao leitor, pode ocorrer – e alguns diriam que deve ocorrer. Prigent (2017), diz que há duas instâncias que jogam na leitura de um poema que possibilitam esse encontro:

Por um lado, isso faz sentido (eu “compreendo” algo); por outro lado, isso ricocheteia como som (a letra joga e toca, ouço os ecos). A instância dirigente, entretanto, é indecidível. Sentido e som jogam e tocam em convivência ou em alteração – e o jogo/execução parece consistir em manter duravelmente a *hesitação* (essa duração se identifica com o tempo *poético*). Assim, nesse contexto (a poesia), “sentido” e “som” são objetos conceituais enigmáticos. Os termos *musicalidade, ecolalia, rima métrica, escansão* em nada esgotam o sentido do “sentido”. As palavras *cenar, narração, imagens, afetos* não tocam senão de raspão a opacidade do “som”. Mas justamente: é por serem temperados numa inesgotável opacidade que esses termos engatam pensamento. Engatam e suspendem. Colocam-no diante de um impensável. (Prigent, 2017, p. 33).

Nos deslocamentos entre som e sentido, entre o significante e o significado, produz-se uma *hesitação* - nome dado por Valery - que provoca uma suspensão na rigidez imaginária do signo. Desde um jogo simbólico, a partir dessa hesitação e da descrença na passividade da língua, um poema pode provocar uma onda negativa que “é o modo de aparição em linguagem do real ausente de todo afivelamento estabilizado de som e sentido.” (Prigent, 2017, p. 34). Esse aparecimento é interessante, pois a partir dele é possível pensar a língua de um ponto de vista não ingênuo ou positivista. E, além disso, a partir de uma noção do impossível, pode-se pensar a poesia como uma forma de trabalho com a linguagem que impulsiona-a ao seus limites de forma a inquietar os falantes acomodados, e também, de certa maneira, a promover uma decantação do mal estar simbólico a que estão fadados os habitantes de uma língua.

É nesse sentido que Nunes pontua que o real impossível apresenta-se no trabalho poético como “aquilo que está além dos limites da linguagem e da imagem, mas pode ser contornado, ou pode se ter notícias dele, a partir de construções estranhas à linguagem comum.” (Nunes, 2022, p. 27). Isso porque o real como o impossível é definido a partir daquilo que é possível, como colocado por Miller, “é preciso haver uma articulação simbólica para podermos dizer que alguma coisa é impossível” (Miller, 2011, p. 126). Por isso, segundo o psicanalista, como o “real é um branco, não tem nenhuma fórmula escrita respondente”, ele “inscreve-se apenas no negativo” (Miller, 2011, p. 126). Assim, é preciso de um “não”, uma negatificação da linguagem através da linguagem mesma para que o impossível a ela seja aludido ou contornado.

Nesse sentido, Badiou, que afirma ter Lacan como um de seus mestres (Badiou, 2017, p. 28), também utiliza do conceito de real cunhado pelo psicanalista para tecer comentários filosóficos e literários sobre a atualidade. O filósofo diz que devido às características próprias ao real, não é possível encontrá-lo a partir de uma construção filosófica rígida e distante da experiência, mas também não é através de um encontro sensível com a exceção que as portas para um encontro com o real vão se abrir. Para Badiou, “temos de lidar com a questão de outro jeito. Andar que nem siri, ou construir diagonais, para nos aproximarmos do real num processo singular a cada vez” (Badiou, 2017, p. 20), como acontece num poema. Por ser refratário a qualquer tentativa de aprisionamento formal, o real não pode ser encontrado pela formalização, “mas quando se explora aquilo que é impossível para essa formalização [...] não se trata de uma impossibilidade geral, mas do ‘ponto’ preciso que é o impossível de uma determinada formalização” (Badiou, 2017, p. 30).

Para demonstrar essa argumentação, Badiou analisa o ponto de impossível de algumas formalizações: a aritmética e a cinematográfica. A começar pela matemática, o filósofo afirma que o ponto impossível para a aritmética é o número infinito (Badiou, 2017). Em um cálculo numérico supõe-se que o resultado será um número, independente do tamanho e da duração desse cálculo. Entretanto, para essa lógica existir, ela exige que não exista um último número para que se possa continuar calculando. Portanto, é condição de existência à aritmética finita que exista um número infinito – que não é um número e que não existe – a funcionar no interior da sua lógica. Nas palavras de Badiou:

o real da aritmética finita exige que se admita uma infinidade subjacente que funda o real do cálculo ainda que como impasse de qualquer resultado possível desse mesmo cálculo, que só pode produzir números finitos. (Badiou, 2017, p. 30).

Da mesma forma, ao analisar a linguagem cinematográfica, o filósofo vai compreender que o real do cinema é o que fica de fora da tela. A cena cinematográfica, segundo Badiou (2017), deve seu valor de potência ao que não cabe nas cenas imagéticas. E Badiou vai dizer que isso acontece pelo fato de ela ter sido extraída de um mundo que não está nela, mas, por isso mesmo, constrói sua força:

É na medida em que a imagem se constrói a partir do que está fora da imagem que ela tem chances de ser realmente bela e forte, embora o cinema só seja composto – calculado – de acordo com o que circunscreve a imagem num quadro, e, portanto, o mundo deixado fora de campo seja precisamente o que não é filmado, o que é impossível fazer entrar tal qual na imagem enquadrada. (Badiou, 2017, p. 31-32).

Freud, no começo do desenvolvimento psicanalítico, já chamava a atenção para esse ponto de impossível à formalização. Em *A interpretação dos sonhos* (1900), ele fala que, por mais detalhada e certa que possa ser a interpretação de um sonho, sempre haverá alguma coisa que escapará a leitura. Freud escreve: “existe pelo menos um ponto em todo sonho ao qual ele é insondável – um umbigo,

por assim dizer, que é seu ponto de contato com o desconhecido” (Freud, 2006, p. 145). Um encontro com o real, portanto, pode acontecer através daquilo que foge aos enquadramentos de uma determinada categoria. O real é aquilo que está sempre além das bordas, sejam elas quais forem. Assim, compreendemos que é a partir do umbigo do sonho, do cinema, da matemática e da língua que podemos ter notícias do real, sempre a cada vez, posto que o real é do campo da singularidade.

Desse modo, compreendemos, ao lado dos autores aqui acionados, que a poesia tem a potência de trazer o real à linguagem ao escancarar os furos que fazem parte do corpo bem formado das línguas. A partir da construção da onda negativa entre som e sentido e através do cálculo do fracasso da linguagem a partir de procedimentos próprios à poesia, as bordas dos intervalos constituintes da trama linguística podem desenhar-se. Na mesma linha de sentido, a poesia trabalha o real como um puteal se inscreve ao redor de um poço²: um pequeno muro de pedras frias nas quais nos apoiamos para gritar ao fundo inexplorado, esperando uma resposta nova, uma voz diversa além do eco da nossa própria. A poética de Ana Cristina contém a insistente aparição do real como testemunho de sua poética, produtora de uma sensação indefinida, um sentimento ao mesmo tempo explorado mas não revelado em sua verdade escancarada – há a sombra que contorna o eu lírico e se infiltra no meio dos versos, de natureza tão misteriosa a ele quanto ao leitor. Para discutir as formas desse aparecimento, buscaremos analisar como o real se manifesta em algumas de suas produções.

O real é o quente lateral

Cenas de Abril, 1979, foi a primeira publicação em livro de Ana, e nela já se observa a inconstância da obra, contendo poesia em verso e em prosa, sentenças breves e elaborações extensas etc., entretanto, a volubilidade da produção não se desfaz em diferença apenas, pelo contrário, é amarrada por um fio invisível que transita em cada página, o seu real.

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas
(Cesar, [1979] 2013, p. 19).

O poema acima, terceiro do livro, desde a falta de título à métrica irregular, é de ordem que foge à regra, de modo que exemplifica logo a característica de insólito em questão de semiótica. Da mesma maneira, observamos em outras várias produções da autora a ausência de título, e, na compilação analisada, especialmente, há vasta produção poética não publicada por Ana em vida, o que pode corroborar para pensar alguns dos poemas não titulados como inacabados. No entanto, não é o caso deste. O poema em questão foi analisado e recebeu o aval da autora para a publicação, de modo que há uma ausência anunciada, um vazio

² Agradecemos ao Prof. Dr. Marcos Müller, da Universidade Federal de Santa Catarina, do departamento de Filosofia, que nos sugeriu essa metáfora.

em contraponto ao lugar que seria outrora ocupado por um título, o que sugere um silêncio inicial, que, seguido de versos médios, sem pontuação durante ou ao fim do poema, assemelha-se a uma fala confessional, rápida, não anunciada, como que dita em voz baixa para não causar alarde.

O primeiro verso introduz a sensação de entrever um pensamento secreto de um eu lírico também poeta, que encara sua obra impiedosamente, demorando-se num trabalho solitário de lapidação tenso, tão tenso que ao esgotar as formas, as palavras, o som, extravasa-se a tensão através da forma corpórea, é o indício, novamente, do real que insiste em não se permitir escrever (Lacan, 1985, p. 127), mas que transparece contornado por pontos que o tangenciam ao dobrarmos a linguagem fora do seu uso comum, ou seja, no fazer poético.

Os dentes antes cerrados do eu lírico poeta concentrado no trabalho desprendem-se da mordida forte, remanescendo apenas o filete de sangue escorrendo da gengiva. Como um índice do vivo e do não apreensível, seja pela boca, pelo nome, ou pelo conceito, o sangue da poeta apresenta-se como um resto que sobra da operação poética realizada. Como um vestígio do real que fica de fora de qualquer tentativa de apreensão, como um resíduo do vivo não mortificado pelo aprisionamento da palavra. Em outros termos, podemos dizer, com Lacan, que esse índice do real que se mostra no corpo é uma “parte de nós que é aprisionada na máquina significante e fica irrecuperável para sempre” (Lacan, 2005b, p. 237).

Em outro poema *sem título* contido nos “Inéditos e dispersos”, edição organizada e publicada postumamente (1985) por familiares e amigos, contando com escritos desde a juventude até seus anos finais, encontramos um direcionamento sobre a construção poética de Ana C. e um questionamento a um interlocutor:

Não, a poesia não pode esperar.
O brigue toca as terras geladas do extremo sul.
Escapo no automóvel aos guinchos.
Hoje — você sabe disso? Sabe de hoje? Sabe que quando
digo hoje, falo precisamente deste extremo ríspido,
deste ponto que parece último possível?

A garganta sai remota,
longe de ti mal creio que te amo,
Corto o trânsito e resvalo

Que lugar ocupa este desejo de frutas?

Esta é a primeira folha aberta.
(Cesar, [1983] 2013, p. 284).

Na abertura de uma primeira folha escreve-se rapidamente a tentativa de capturar o encontro entre um navio de dois mastros e a terra firme, porque “a poesia não pode esperar”. A alusão às águas do mar em contraposição a terra produz o choque entre duas matérias completamente distintas. Se, por um lado, a água é uma matéria maleável, que pode tomar qualquer forma sem reter nenhuma, a terra, ainda que seja gélida e do extremo sul, é uma matéria sólida que tem a capacidade de preservar as marcas de seus habitantes. Por mais imponente que

seja um navio, como o de dois mastros desse poema, sua passagem pelas águas não deixa nenhum rastro, nenhuma marca, ao passo que podemos descobrir hábitos e culturas de milhares de anos atrás através do estudo de inscrições incutidas na terra. Portanto, temos o desenho de um litoral entre o indeterminado e ilimitado do mar e uma terra fixa e sólida, assim como encontramos no conceito de litoral elaborado por Lacan em *Lituraterra*. Para Lacan

a fronteira, com certeza, ao separar dois territórios, simboliza que eles são iguais para quem a transpõe, que há entre eles um denominador comum. [...] Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos? A borda do furo no saber, não é isso que ela desenha? (Lacan, 2003, p. 18).

Diferentemente da fronteira, que separa dois iguais, o litoral delinea o encontro de dois campos heterogêneos, como ocorre na escrita do impossível, em que encontramos o dito e o indizível em contato contingente e difícil. A ideia de litoral desenvolvida por Lacan circunscreve a relação entre o simbólico e o real, ou seja, a relação entre dois campos heterogêneos, em que encontramos de um lado a materialidade e as marcas do significante e de outro, a fluidez insólita e inapreensível do real. Esse litoral, entretanto, é localizado nas bordas do que não podemos saber, onde há um furo no saber, pois fugidio e inapreensível ao conceito, mas é um encontro que podemos ouvir ou ver na experiência do poema. As notícias desse encontro que por vezes passa da modalidade lógica do impossível para uma inscrição contingente (Lacan, 1985) nos são dadas pelos navegantes do navio.

Há uma tentativa, portanto, de inscrever o instante desse esbarrão do ponto de vista de quem participa dele. O instante, circunscrito ao hoje momentâneo e ríspido, é o último possível de ser escrito num poema. Você, leitor, sabe disso? Se a escrita do instante é impossível, como escreve Lacan (2005a) sobre o real, o poema sabe que o lugar dele é o do último possível, no limiar onde as bordas da linguagem conseguem encarar o abismo do impossível a alto mar. As segundas e terceiras estrofes marcam o estranhamento e a banalidade do que escapa – o heterônimo é aquilo que não cessa de não se inscrever insistentemente, seja na reflexão metalinguística filosófica, seja no desejo de frutas, no amor, ou no trânsito. O eu-lírico escapa por pouco do choque sísmico deste encontro, aos guinchos, ao deslocar o meio de transporte marítimo para o terrestre, mas continua nas folhas subsequentes sua busca pela escrita do impossível:

fagulha

Abri curiosa

o céu.

Assim, afastando de leve as cortinas.

Eu queria rir, chorar,

ou pelo menos sorrir

com a mesma leveza com que

os ares me beijavam.

Eu queria entrar,
coração ante coração,
inteiriça,
ou pelo menos mover-me um pouco,
com aquela parcimônia que caracterizava
as agitações me chamando.

Eu queria até mesmo
saber ver,
e num movimento redondo
como as ondas
que me circundavam, invisíveis,
abraçar com as retinas
cada pedacinho de matéria viva.

Eu queria
(só)
perceber o invislumbrável
no levíssimo que sobrevoava.

Eu queria
apanhar uma braçada
do infinito em luz que a mim se misturava.
Eu queria
captar o impercebido
nos momentos mínimos do espaço
nu e cheio.

Eu queria
ao menos manter descerradas as cortinas
na impossibilidade de tangê-las

Eu não sabia
que virar pelo avesso
era uma experiência mortal
(Cesar, [1968] 2013, p. 153-154).

O poema “fagulha” aparece em *Inconfissões*, fotobiografia de Ana C., trabalho também organizado postumamente, apresenta fotografias de Ana Cristina, algumas de suas produções poéticas não publicadas em vida e comentários de amigos pessoais da autora e outros artistas apreciadores de sua obra. Em “fagulha”, um eu-lírico escreve seu querer. Ver o invisível, vislumbrar o invislumbrável, finitizar o infinito, perceber o impercebido, na impossibilidade de tocar as cortinas que cobrem o céu. O céu no poema parece representar o que é infinito e inalcançável, a nudez última que o eu do poema não consegue ver, mas quer ver, e se sente impelido a ver “as agitações me chamando”.

O poema engendra uma pequena abertura para o céu, “afastando de leve as cortinas”. Entretanto, alguma coisa imobiliza o eu-lírico que queria “pelo menos mover-me um pouco” e “ao menos manter descerradas as cortinas/ na impossibilidade de tangê-las”. A abertura colocada no começo do poema é de

manutenção penosa e quase impossível, porque há abertura e não há. Não sabemos se a cortina manteve-se aberta, uma vez que era impossível tocá-las. Mas o que inibe o movimento do eu-lírico? A própria linguagem parece ser a resposta. As tentativas de conter as categorias incontíveis nomeadas pelo poema se dão através do uso da linguagem. E a linguagem sempre será uma espécie de cortina que se impõe e medeia nossa relação com o mundo, por vezes nos protegendo da nudez extrema e por vezes imobilizando um dizer autêntico capaz de expressar a vivacidade do real. Ainda bem que o poema é o espaço onde podem brotar clarões linguísticos e sensoriais. Rimbaud em sua famosa *Carta ao vidente* escreveu “o poeta se faz vidente por um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos” (Rimbaud, 2020, p. 10). No lampejo inconfessado, o ver, o sentir, o bater do coração, o beijo do ar, o riso e o choro, se misturam aos impossíveis que eles não podem expressar e ao mesmo tempo expressam via palavra.

Diferente do que é deslindado no clarão promovido pelo poema anterior, onde o avesso da linguagem pode ser “uma experiência mortal”, no poema “anônimo” o que fica fora do enquadre linguístico e cinematográfico é a vida pulsante. Vejamos:

anônimo

Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco; encontre; esquina de Concentração com Difusão, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta. (Cesar, [1979] 2013, p. 28).

Entre a linha de transporte³ da concentração - porque “no centro do coração que não tem palavra” - e a linha de transporte da difusão - porque é “o invislumbrável/ no levíssimo que sobrevoava” - o real surge no poema como um ponto de encontro entre os dois opostos definidores desse registro. Um encontro que ocorre sempre do “lado esquerdo de quem vem”. O poema em prosa sobre uma vivência banal traz o questionamento sobre o impossível e inalcançável real para o mundo terreno e sensível novamente. A linda e gostosa eu-lírica do poema sabe que “no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio”. Aquilo que está fora da tela aquece, assa e faz escorrer a eu-lírica. Aquela que detém a fagulha lateral encontra a espectadora/escritora até de olhos fechados, o real não precisa de rota para brotar e fervilhar.

O mínimo pavio é o que fica fora do enquadre, seja cinematográfico, seja linguístico, mas é somente através da alusão a esse fora, numa aparição negativa, que alguma fagulha da grande fogueira do real pode ser acessada pelos sujeitos

³ *A teus pés* quase foi batizado de “Meios de transporte”, como coloca Viviana Bosi no posfácio de *Poética* (2013), talvez por curiosamente trazer a ideia de escrita em movimento físico, escrever em um automóvel, escrever em um metrô, ou o constante retorno à tais temáticas, à velocidade alucinante de carros, ao chorar e gritar enquanto dirigia...

falantes, como acontece na estrutura desse poema. Há duas instâncias que jogam, portanto, se de um lado o pavio ou a fagulha fossem inteiramente circunscritos pela palavra, eles se apagariam, seriam aprisionadas e amortecidas pela forma. Do outro lado, só temos acesso ao vivo do quente lateral através das bordas que criam limites para o sem limites, fazendo, assim, que os vazios se constituam. Andar que nem siri e encontrar o ponto de impossível das formalizações são as maneiras de termos notícias do real, segundo Badiou (2017), e é o que Ana C. constrói no poema *anônimo*.

No trabalho simbólico do poema, o excesso do real pode ser contornado, pode-se encontrar um lugar no laço para isso que não cabe, mas que continua insistindo. Em uma construção estranha e nova à língua, despida das significações cristalizadas pela linguagem comum, podemos utilizar o simbólico puro, som significante, para manejar o real num encontro contingente com a língua num esforço do fracasso calculado da linguagem. Portanto, se não há acesso ao real puro, é através do que não cabe tela do cinema, e do que não cabe na forma da palavra que podemos fazer com que o excesso, o impossível, o vazio e o irrepresentável, suscitem a construção de um novo enquadramento. Na busca pela escrita do impossível há uma abertura para um dizer novo, não permitindo que o uso da linguagem se feche em repetições infinitas de dizeres pré-estabelecidos.

À mercê do indizível

Nunes, em *“Habitar a estrela impiedosa do poema”*: uma poesia para o real (2022), propõe cinco classes de silêncio: a recusa da palavra, a falta do que dizer, a censura do dizer, o esquecimento daquilo a ser dito e a impossibilidade do dizer. Nesse sentido, recuperamos o dito de Lacan que abre o texto publicado sob o título de “Televisão” no qual refere-se, bem humorado, ao ato de dizer a verdade:

— Sempre digo a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue. Dizê-la toda é impossível, materialmente: faltam palavras. É por esse impossível, inclusive, que a verdade tem a ver com o real. (Lacan, 2003, p. 508)

Aqui, apesar de se referir ao dizer a verdade, é possível aproximar tal posição ao dizer não só o verdadeiro⁴, mas aquilo que se deseja expressar através da língua, de modo que seria impossível representar pela linguagem o todo a ser dito, pois faltariam palavras, havendo, portanto, um silêncio imposto pela impossibilidade de expressão total pela insuficiência de palavras exatas. É esse impossível que se segue no real: não se pode chegar a ele em si, pode-se apenas tangê-lo, de modo que o silêncio gerado pela impossibilidade do dizer, a última das cinco classes apresentadas por Nunes, alinha-se à qualidade do real no sentido de que a linguagem não é capaz de dizer-se toda.

No caso de “vacilo da vocação”, publicado em *A teu pés*, 1982, há a figuração

⁴ Reconhecemos o dilema de trazer o argumento da “verdade” ao texto, de modo que não é nosso intuito enveredar a discussão a tal rumo, apenas produzir uma aproximação entre o dizer verdadeiro e a intenção do dizer e do expressar através da linguagem: ambos encaram uma limitação final, ambos escapam à representação total e exata.

desse silêncio da impossibilidade do dizer, este silêncio-real, visto no exagero de travessões, cortes abruptos, sentenças atropelando umas às outras, resultando em um fluxo de pensamento cujo percurso é marcado pelos travessões — riscas retas — e *enjambements* pulando de verso para verso.

vacilo da vocação

Precisaria trabalhar — afundar —
— como você — saudades loucas —
nessa arte — ininterrupta —
de pintar —

A poesia não — telegráfica — ocasional —
me deixa sola — solta —
à mercê do impossível —
— do real.
(Cesar, [1982] 2013, p.99).

O eu lírico marcadamente feminino alterna entre refletir a respeito do exercício de sua vocação e da de seu interlocutor com interrupções afeccionadas: a primeira estrofe do poema inicia indicando que o eu lírico precisaria trabalhar em sua própria arte como o interlocutor trabalha na sua pintura, mas interrompe-se ora para expressar “saudades loucas” pelo afeto, ora para demonstrar como o outro trabalha com afinco, ininterruptamente e com dedicação profunda ao seu trabalho.

Enquanto nessa primeira estrofe inveja a habilidade de trabalhar ininterruptamente do outro em sua pintura, na segunda reconhece que não consegue aplicar esse método à própria produção poética, cuja liberdade proporcionada é tamanha que se confunde com solidão, leve, solta, mas perigosa, mantendo o eu lírico no precipício encarando o impossível real.

Os travessões parecem implicar, em uma primeira lida, o tipo de silêncio ocasionado pela censura ou pela recusa do dizer, classes bastante ligadas à ideia de interrupção do discurso. Entretanto, em outra leitura, é possível que simbolizem a luta do eu lírico com o léxico: novamente, palavras não parecem ter a capacidade de exprimir por completo a experiência do real, e, por isso, a cada segmento de sentido o eu lírico corta sua própria voz e se corrige, buscando ao menos o tangenciar, dilema e procedimento próprio ao trabalho com a linguagem, visto que “[...] o real-da-estrutura: [é] aquilo que da língua não constitui cifra, mas signo a decifrar” (Lacan, 2003, p. 535) – as cesuras estruturais, aqui travessões, revelam o não dito do real através de outro meio que interrompe o discurso provocando uma quebra do sentido construído pelas palavras provocando uma espécie de enigma aberto a ser decifrado pelo leitor. Visto que, segundo Lacan, “um discurso sempre adormece, exceto quando não é compreendido, então desperta.” (Lacan, 1997).

O real, por fim, figura no poema como última palavra do último verso, no qual é colocado como um termo alternativo para impossível – o eu lírico diz estar “à mercê do impossível”, pausa, corrige: do real, correção essa que indica uma leitura de impossível e real como similares, ambos intocáveis e indizíveis, mas próximos e à espreita, pois “o indizível é, por assim dizer, a coisa da linguagem, o

que a linguagem faz senão dizer” (Agamben, 2018, p. 6).

O último poema, “véspera”, inicia delineando um quadro detalhado: uma fotografia, desenho ou pintura de um lustre suspenso pelo teto com apenas uma lâmpada, porém o cenário é torcido para fora do entendimento literal no segundo verso da segunda estrofe, obrigando o leitor a remontar sua interpretação em uma metáfora em virtude do termo “vestígios”, que aumenta a carga conotativa da cena.

véspera

Nesta única ilustração
Está um único ilustre
No vazio teto da sala
Pendurado um lustre sozinho

No lustre uma lâmpada só
Na lâmpada um só vestígio
No fim do vestígio uma fraude
No canto da fraude um esqueleto

Em cima da mesa uma empada
– Litígio recheado de ar –
Um balde contém nada mais

Que o resto do enorme aposento
Pelo qual esvoaça uma mosca
Memento único do vivo
(Cesar, [1968] 2013, p. 152).

Em “véspera”, Cesar delineia o vazio. Dança nele, até. Em seu salão imaginário, define o vazio e o silêncio absoluto pelo contraste do que deveria estar ali – música, vozes, convidados, banquete. Mas não há nada disso, há o resto, o lustre luxuoso que nunca sai da mesma sala, e, nele, a lâmpada solitária carregando vestígio de fraude e esqueletos do passado. Poderia ser, então, o vazio da sala o silêncio real e a solidão, acompanhados de um restinho de dúvida que sua própria arte reconhecida pelos outros tenha em si um quê de falso, dúvida tão real ao eu que não é passível de ser dita e remanesce apenas no silêncio inseguro?

Ao passo que o poema avança, fica evidente a presença de dois sentimentos que rondam a falta no espaço: solidão e arrependimento, demonstrados pelo vazio do salão no qual está o lustre, a presença de uma única lâmpada, que em vez de iluminar a sala e a mesa, irradia vestígios de fraude e erros passados. Sobre a mesa, então, em vez do banquete associado a grandes salões e ricos lustres, só um prato: torta de conflito oco, conflito sem sentido, conflito esvaziado, junto da constatação de que há no salão o mesmo que em um balde desocupado: ar, nada, falta.

Tal representação do vazio afina-se com a concepção de falta porque o silêncio e o salão esvaziado são postos em contraste com o signo de um ambiente de festas, símbolo de uma riqueza material e imaterial. Ao contrapor a imagem criada pelo que está escrito no poema e o que o símbolo carrega em significado, A. C. Cesar destaca que no cenário falta algo, no entanto, a falta não é anunciada, é vista de lado, ao recuperarmos o contraponto fora do literal da letra do texto.

Por fim, focamos os olhos na mosca que ronda a empada-vazio, a última pequeníssima lembrança de quem habitou o cômodo. A mosca é, usualmente, o indivíduo ignorado, de presença insignificante, não visto, não lido. Mas está aqui, no poema, inscrita – não pode mais ser ignorada, se está aqui, está porque Ana a colocou ali, um “memento único do vivo”, a única possível lembrança do vivo. A mosca poderia ser um alguém, um dos gatos de sua gatografia, mas é um inseto tão minúsculo que nem a morte percebe-se, e, que quando morre, acontece como na morte de outra mosca narrada por Marguerite Duras: “não dizemos nada, não nos damos conta de nada [...] mas é um fato em si mesmo, total, de um sentido enorme: de um sentido inacessível e de uma extensão sem limites.” (Duras, 2021, p. 51). É o figurar final do real inalcançável: silencioso, despercebido, que subitamente escreve-se. É o que escreve Lacan sobre a escritora francesa, em sua *Homenagem a Marguerite Duras* o psicanalista diz que a romancista “revela saber sem mim aquilo que ensino” (Lacan, 2003, p. 200). Lacan, infelizmente, não demonstra haver tido contato com a vasta riqueza literária da poesia brasileira, mas se houvesse lido Ana Cristina Cesar, certamente lembraria o caminho apontado por Freud ao abrir o diálogo entre literatura e psicanálise, como o fez com Duras, ao dizer “que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho” (Lacan, 2003, p. 200). Mas sim, aprender a captar o “memento único do vivo” que o aparecimento do real na poesia de Ana C. nos ensina em seu fazer com a palavra.

Conclusão

As três décadas de poesia de Ana se cruzam no real – mulher poeta marginal que inscreveu no escrito o indescritível, às bordas do mercado editorial de sua época. Ler Ana Cristina Cesar é ler também o real que perpassa seus poemas não somente em temática, mas em formas irregulares e em silêncios que a habitam. Um encontro que atravessa o leitor atento de tangente, como o quente lateral do cinema - como ela mesma escreve - e causa a sensação sem nome do encontro com algo conhecido, mas que é ao mesmo tempo absolutamente desconhecido. Para a professora e pesquisadora Viviana Bosi, o leitor de Ana Cristina Cesar abisma-se “com a dupla natureza da sua experiência”, de um lado “alguma coisa meio incompreensível” o atrai, e de outro, o joga na busca em “fazer emergir, do fundo da memória, uma sensação entre o reconhecimento e o espanto.” (Bosi, 2013, p. 425). Ler Ana C. é perturbar-se ao ver o impossível de ser dito contornado pelo trabalho com a língua realizado pela poeta.

A poesia de Ana C. resgata, do começo ao fim, o valor do que não pode ser aprisionado por formalizações discursivas prontas. Dessa forma, sua poética aponta para aquilo que já sabemos: que a vida ultrapassa nossas formas pré-estabelecidas de apreensão do vivido. Assim, a aposta de Ana C. no impossível não é simplesmente estar “à mercê do indizível”, mas ao resgatá-lo e controlá-lo nos poemas ela reorganiza o campo dos possíveis e entrega aos seus leitores novas possibilidades de decantação do mal-estar simbólico a que estão fadados todos os falantes de uma língua. E por esse motivo, Ana C. nos convoca a construir ao lado da leitura de seus poemas novas maneiras de contornar o vazio desejante que sua leitura provoca num movimento erótico de reflexão.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae: l'expérience de la langue = Experimentum linguae: a experiência da língua*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. São Paulo: Globo, 2009.
- BOSI, Viviana. À mercê do impossível. In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 425-431.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DUNKER, Christian. *Qual é a diferença entre o real, o simbólico e o imaginário?* Youtube, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aokkRvErfvM&t=198s>. Acesso em: 13 dez 2022.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- FERRANTE, Elena. *História do novo sobrenome*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2015.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. In S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- KAFKA, Franz. *Aforismos reunidos Franz Kafka*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. (livro eletrônico)
- LACAN, Jacques. *Nomes-do-pai*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005a.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005b.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais ainda*. Tradução de M.D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN J. *O Seminário, Livro 24: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre [1976-77]*. Lição de 19 de abril de 1977, inédito.
- LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (Versão digital)

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MILLER, J.-A. *Perspectivas dos Escritos e dos Outros Escritos de Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

NUNES, Waléria. "*Habitar a estrela impiedosa do poema*": uma poesia para o real, em Transposição, de Orides Fontela. 2022. 73p. TCC (Graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

PRIGENT, Christian. *Para que poetas ainda?* Tradução de I. Oseki-Dépré e M. J. de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

RIMBAUD, Arthur. *Caderno de leituras* n. 108. Cartas visionárias. Tradução de João Rocha. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2020.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

Para citar este artigo

SMIDERLE, Milena; NUNES, Waléria. À mercê do indizível: uma leitura da poética de Ana Cristina Cesar à vista do real lacaniano. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 13, n. 2, p. 173-189, maio-ago. 2024.

Autoria

Milena Smiderle é graduanda em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Foi bolsista pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) no projeto "Disputas, Diálogos e Sociabilidade na Crítica Literária de Mário de Andrade" sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes (2022-2023). E-mail: milenasmiderle@gmail.com; ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0040-6241>.

Waléria Nunes é bacharela e licenciada em Letras-Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura - PPGLit da Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES. Possui especialização em Psicanálise de Orientação Lacaniana pelo Instituto Clínico de Psicanálise de Orientação Lacaniana de Santa Catarina (ICPOL/SC). E-mail: nuneswaleria@gmail.com; ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5073-7906>.