

## **PONTO DE LACERAÇÃO: A MORTE COMO DESARTICULAÇÃO NOS POEMAS DE ANA CRISTINA CESAR E ORIDES FONTELA**

Prof. Doutor Alexandre Rodrigues da Costa (Escola Guignard, UEMG)  
rodriguescosta@hotmail.com

**RESUMO:** Este texto analisa os poemas de Ana Cristina Cesar e de Orides Fontela a partir da relação que a morte mantém com suas palavras, no instante em que ela fundamenta as identidades poéticas dessas autoras, mas também as dilacera, ao colocar em movimento uma linguagem de ruptura, descontínua, pautada na fragmentação. A morte nos possibilita, assim, estudar os poemas de Ana Cristina Cesar e de Orides Fontela, ao instaurar um princípio de desordem, pois engendra a leitura de seus poemas e o diálogo que se forma entre eles por meio do fracasso, do excesso, do descontentamento e da imperfeição. Nesse sentido, a análise crítica é impedida de se fechar em um sistema cujas normas fixariam os parâmetros de entendimento e interpretação dos textos, pois a morte surge como elemento desarticulador, capaz de despedaçar a integralidade dos discursos, levando os poemas a se tornarem textos instáveis, nos quais as palavras estariam sempre à mercê umas das outras.

**PALAVRAS-CHAVE:** fragmento, repetição, encenação, desordem, informe, quiasma.

Como uma fuga, na qual dois temas se sobrepõem, ou espelho que se confunde com o objeto à sua frente, faces que podem se tornar inseparáveis umas das outras, dependendo de como a morte se integra ao poema, de como os corpos são levados ao informe. Ali, sobre o papel, palavras que se desfazem, acidentes que, simultaneamente, proliferam e interrompem o discurso, a partir daquilo que não se quer claro, nítido, mas do erro que desenha traços imprecisos, do cisco que atinge o olho de frente e faz descobrir o que ainda não se tem.

Um corpo me diz: “Preciso me atar ao velame com as próprias mãos./Sirgar” (CESAR, 1998, p. 197). O que outro corpo confirma: “Ser quem me/olha/e olhar seus/olhos” (FONTELA, 1988, p. 201). Confirma como? Que sentidos há nessas palavras que não me impendem de lê-las sobre o espelho, de fazê-las refletir o que escapa à margem da página? Qual o limite que separa as vozes, que não permite que as palavras de um poeta sejam tomadas pelas de outro? Serão necessários nomes, para perceber o que desconhecemos e, enfim, não nos perdermos na fala que se denuncia? Se desprezarmos o que é conhecido, o que se impõe como estabilidade acadêmica, estaríamos, assim, no entre-lugar, no ponto de junção e separação onde o significado é suspenso e quebrado, onde a linguagem intencionalmente fracassa, desmorona. Nesse extremo do possível, a necessidade de dilacerar o discurso nos remete a um lugar de extravio, de não-saber. Em vez de buscarmos a saída de tal labirinto, permaneceríamos perdidos nele, alimentados pelo encontro com o impossível como afirmação da instabilidade de terrenos nunca mapeados, sempre abertos à exigência da exploração, do andar desequilibrado. Ao analisar a questão do labirinto na obra de Georges Bataille, Denis Hollier comenta:

O labirinto não é o espaço seguro, mas o espaço desorientado de alguém que se perdeu em seu caminho, se ele tivesse a boa fortuna de transformar os passos que dá em dança, ou simplesmente deixasse a intoxicação espacial levá-lo a se perder: o labirinto é o espaço bêbado. Nota: a bebedeira não é sem vertigem; palavras bêbadas tem tanto significado quanto um bêbado tem equilíbrio. (HOLLIER, 1989, 58-59).

Dessa forma, Ana Cristina Cesar e Orides Fontela, antes de serem nomes aos quais se atrelam obras, são como reflexos que se deixam ler na reciprocidade das palavras, nos gestos que se completam naquilo que outros gestos não podem completar, na impossibilidade de ter não uma identidade, mas *a* identidade. Daí a busca pelo sentido que se torna insuficiente, pela multiplicidade que faz cada verso questionar sua origem e ser parte desse labirinto, no qual o discurso se configura através da interrupção. Essa interrupção, ao mesmo tempo que constitui a escrita fragmentaria dessas poetisas, é o que nos proporciona instaurar o diálogo entre elas, pois o informe, que aí se origina, faz com que os fragmentos se interajam, se percam uns nos outros, de tal forma que a distância entre eles se realize como a continuidade que assegura a descontinuidade do conhecimento. Essa descontinuidade não se limita apenas à maneira como as palavras, no poema, articulam e desarticulam seus significados, mas às identidades que, a partir delas se encenam. Sobre isso, em uma célebre carta, John Keats afirma:

Quanto à personalidade poética em si (quero dizer essa espécie à qual pertença, se sou alguma coisa;...), ela não é ela própria – ela não tem eu – é tudo e é nada – não tem personalidade. (...) O poeta é o mais impoético de tudo o que existe, porque não tem identidade; continuamente adentra e enche outro corpo. (KEATS, 1985, p. 30-31)

Ao ler essa carta, o que nos chama a atenção é a ênfase de Keats sobre o fato de a identidade do poeta se constituir exatamente a partir da falta de identidade, face erguida sobre o vazio que a representa, personalidade que se afirma como ficção. Nesse sentido, tudo que se expressa através do sujeito pode ser visto como criação de máscaras, linguagem que se fala sozinha, ausente de si no universo das coisas. Se nos deixarmos levar pelo raciocínio de Keats, a propensão da voz poética a se transmutar em qualquer coisa, a adaptar, na página, a percepção do mundo, sendo, neste processo, a própria percepção transformada em palavra, em poema, torna-se expressão liberta da necessidade de uma referência específica da realidade, de um traço que marque a singularidade concreta do lugar de onde se diz. As palavras dilaceram suas origens assim como o discurso que as sustenta.

Talvez, por isso, não seja estranho que Bataille aborde a questão da identidade em um texto ao qual ele dá o título de “Sacrifícios”. Ao longo da leitura desse texto, não encontramos nenhuma referência explícita aos rituais de sacrifício. O tema do texto perpassa a noção de identidade, de um eu que se debruça sobre o vazio ante a iminência da morte. Na verdade, o que Bataille faz, ao abordar a experiência do eu e de sua improbabilidade, é discutir de que forma a morte não se opõe à existência, já que “a aproximação da podridão liga o eu-que-morre à nudez da ausência” (BATAILLE, 1973, 87). Se o eu se projeta para fora de si, criando, assim, o objeto de sua paixão, em oposição a esse objeto está a catástrofe, pois “o pensamento vive a aniquilação que o constitui como uma vertiginosa e infinita queda, e assim não tem somente a catástrofe como seu objeto, sua estrutura é a catástrofe, ela se absorve no nada que a suporta e ao mesmo tempo deixa escapar” (BATAILLE, 1970, 94). O sacrifício seria, portanto, o momento em que para o eu-que-morre é revelada a existência ilusória do eu, a partir da qual se configuram “os preparativos de uma execução, a existência das coisas que não pode fechar a morte que ela traz, mas que ela mesma se projetou nessa morte que a encerra” (BATAILLE, 1970, 96). A destruição do eu é o sacrifício que o liberta. Assim, a irrealidade do mundo deve ser corroída, para que a natureza da existência esteja em concordância com a natureza extática do eu-que-morre.

O poema como objeto sacrificial e encenação da morte surge, em Orides Fontela, através do diálogo do silêncio com a página, nas palavras da poeta: “fuga ao confessional, à primeira pessoa, a tudo que pudesse cheirar – até de longe – a ‘poesia feminina’” (FONTELA, 1991, p. 258). Seus poemas articulam-se como tentativa de apreender o objeto por meio de uma palavra inacabada, que se abre em questão pelo “fato de se dissipar na própria linguagem que a compreende” (BLANCHOT, 2001, p. 50). Ao ler seus poemas, podemos concordar com

Antonio Cândido: “sentimos que as suas imagens, as suas palavras obsessivas, são elementos de uma realidade inventada e, além disso, signos de uma investigação, na qual a mente procura saber por que elaborou aquela realidade, e se ela vale” (CÂNDIDO, 1983, p. 3). Essa investigação, base de um instinto lúdico de desconstrução da realidade, realiza-se a partir de um vocabulário limitado (água, pássaro, rosa, espelho, branco, silêncio), que resulta em poemas fragmentados, trazidos à vida por uma leitura breve, mas, ao mesmo tempo, exigente de atenção. Aridez contemplativa, poderíamos arriscar a dizer, que tem como base não somente a página branca, mas a opacidade de sentido que surge de uma escrita fragmentada, na qual as palavras se sustentam no discurso que se mobiliza pela interrupção, pelo inacabado. O que predomina, portanto, é a descontinuidade de planos, através do qual se evidencia o olhar sobre espaços vazios, palavras que giram na torção do verso, em direção ao que desvia e se afasta:

#### FALA

Tudo  
será difícil de dizer:  
a palavra real  
nunca é suave.

Tudo será duro:  
luz impiedosa  
excessiva vivência  
consciência demais do ser.

Tudo será  
capaz de ferir. Será  
agressivamente real.  
Tão real que nos despedaça.

Não há piedade nos signos  
e nem no amor: o ser  
é excessivamente lúcido  
e a palavra é densa e nos fere. (FONTELA, 1988, p. 31)

A princípio, os poemas de Ana Cristina Cesar, quando colocados em contraponto aos de Ordes Fontela, como o logo acima, parecem buscar exatamente aquilo que esta repudia, ou seja, uma escrita confessional, na primeira pessoa, que joga com o lugar da dita “poesia feminina”. Mas seria irresponsabilidade ler a obra de Ana Cristina Cesar a partir desse lugar comum, pois seus poemas são escritos por aquele que, nas palavras da própria poeta, “desconfia da sinceridade da pena e do cristalino das superfícies; entra a fingir para poder dizer; nega a crença na palavra como espelho sincero – mesmo que a afirme explicitamente” (CESAR, 1999, p. 202). Embora os poemas de Ana pareçam confidências e, assim, quase se afirmem como uma escrita autobiográfica, a consciência de que aquilo que se escreve deve passar pelo provisório, pela instabilidade, faz com que eles ganhem uma dicção oral e sejam atravessados por balbucios, interrupções que asseguram, ao mesmo tempo, a descontinuidade e continuidade do discurso. O resultado são poemas articulados por pausas, intermitências, enfim, fragmentos que espelham uma identidade em cisão consigo mesma. As palavras, aí, se afirmam na incompletude de um eu que se quer outro, impossível na medida em que se perde na sua própria precariedade:

#### VACILO DA VOCAÇÃO

Precisaria trabalhar — afundar —  
— como você — saudades loucas

nesta arte — ininterrupta —  
de pintar —

A poesia não — telegráfica — ocasional —  
me deixa sola — solta —  
à mercê do impossível —  
— do real. (CESAR, 1992, p. 29)

O poema nos leva a confrontar a semelhança com a ausência, para tornar suficiente o equívoco, para fazer do poema um espaço constantemente inquieto, no qual a identidade é sacrificada pelas palavras. O que parece fluir naturalmente, para Ana, se contrai, no espaço da página, como palavra que ocupa vários lugares, pois ela busca fundar seus poemas a partir de uma relação propositalmente equívoca entre o eu e o mundo. O eu passa a ser, portanto, um ponto de fuga, de indefinição, já que através dele perpassam várias identidades, cujos limites se tocam e formam máscaras, que, ao se mostrarem como construção, são capazes de também se auto ironizar.

Se a máscara, nos poemas de Ana Cristina Cesar, surge como chance de se construir o inusitado, de fazer do sacrifício este instante no qual o sujeito, ao expor sua precariedade, busca na morte o seu contra-senso, é porque o gesto da escrita assume um significado desafiador, exposto a partir da consciência de que se está sempre à mercê da palavra, das feridas que esta pode causar em sua transitoriedade. No poema de Orides Fontela, a palavra é vista como fonte de sofrimento, já que ela é interpretada como aquilo que nos impede de escapar ao real e à consciência: “a palavra real/nunca é suave”. O que os versos de Orides Fontela afirmam, os de Ana Cristina Cesar deixam na ambiguidade. A presença dos travessões cria uma dupla leitura, na qual o erro é explicitado, encarado como fundamental para a criação artística: “me deixa sola — solta —”. Graças aos travessões, as opções de leitura do poema são as mais variadas, e é nisso que se funda a ambiguidade do poema, já que o “não”, aí, ao mesmo tempo em que nega a poesia, a afirma, quando coloca o sujeito à mercê do impossível. Há um impossível também no poema de Orides Fontela, e ele surge no momento em que o signo linguístico é visto como um ato de violência, ao negar a realidade a que se refere. Mundos abertos em feridas, os poemas se espelham naquilo que divergem, a palavra, que pode ser interpretada tanto como fonte de sofrimento, de angústia frente à infinitude de significados que o signo gera, quanto de liberdade, no caso de Ana Cristina Cesar, uma vez que o objeto almejado, a partir da multiplicidade de sentidos com que é configurado no espaço do poema, não se rende totalmente.

Mas o que permite que um poema possa ser a leitura um do outro? Alguns arriscariam a apontar a resposta para o fato de que Orides Fontela e Ana Cristina Cesar terem usado como elementos desencadeadores de suas poéticas a obra de Baudelaire e a de Mallarmé. Em Ana Cristina Cesar, encontraríamos, assim, a afirmação de uma poética Baudelairiana, na qual fingimento e ironia estão entrelaçados a uma perspectiva racional do fazer poético, “lágrimas? sim, mas não aquelas que vêm do coração” (BAUDELAIRE citado por FRIEDRICH, 1978, p. 37), diria o poeta francês. A partir desse paralelo, se o conceito de *flâneur* surge, em Ana, como gesto medido, ficção de um outro que não está mais ali, a reflexão ontológica articula-se, nos poemas de Orides, como ausência que se entrelaça não só à escrita, mas a uma poética que coloca em questionamento a própria validade de sua existência. Essa linha que liga Baudelaire a Mallarmé aparece, portanto, em Orides e Ana, como gestos que se traem na exatidão do vazio, construção de um pensamento que busca enganar a si mesmo, através do disfarce ou do silêncio no qual nomes, às vezes, parecem ser necessários.

Formam-se, assim, vozes destinadas a representar o que não podem ou não querem ser, já que essa filiação, se ela existe, se dá como ficção, pressuposto para acalmar aqueles que anseiam em encontrar uma resposta ao porquê de Ana Cristina Cesar e Orides Fontela escreverem desta ou daquela forma. Diante da impossibilidade de encontrarmos faces

discerníveis, identidades que se revelam na certeza de palavras entendidas, definidoras de um estilo, a superfície da página torna-se, assim, testemunha daqueles que preferem ficar de costas para nós, que desprezam ser redimidos. Nesse sentido, a palavra cria um espaço livre para o erro, já que ambas as poetisas optam por nomear o que foge ao entendimento, o que, ao fechar-se sobre o tema, deixará à mostra os vazios da intermitência ou a repetição que se assinala como diferença. Nessa tentativa de nomear o que se esquiva, a interrupção, a mudança brusca de assunto, rompe com o desenvolvimento linear, ao colocar em suspenso o movimento dos versos através de um sujeito que questiona sua própria identidade como matéria da escrita:

Por que escreve e rasga a fogo  
o que te dei e arrisca  
meu nome na roleta?  
Por que esta exposição à luz?  
Espero que me liguem  
a algum pedaço de terra.  
Aqui no fundo do horto florestal  
ouço coisas que nunca ouvi,  
pássaros que gemem.  
Aguço o ouvido.  
Peço para mim mesma que só ligue, ligue, ligue  
os aparelhos surdos que só fazem som e tomam  
o lugar clandestino da felicidade  
Preciso me atar ao velame com as próprias mãos.  
Sopra fúria. (CESAR, 1998, p. 183)

#### O ESPELHO

O  
espelho: atra  
vés  
de seu líquido nada  
me des  
dobro.

Ser quem me  
olha  
e olhar seus  
olhos  
nada  
de nada  
duplo  
mistério.

Não amo  
o espelho: temo-o. (FONTELA, 1988, p. 201)

O primeiro poema, sem título, é de Ana Cristina César, o segundo, de Orides Fontela. Embora os poemas, à primeira vista, em nada se assemelhem, em ambos, a palavra luta por sua dissolução, sua inevitabilidade, a negação de tudo o que é. Mas como isso ocorre? Há uma palavra, no poema de Ana Cristina César, que chama a atenção pelo caráter inusitado de seus significados: velame. Palavra cujos sentidos o Dicionário Aurélio nos dá como “conjunto de velas de uma embarcação” e “disfarce, máscara”. Quando Ana escreve: “Preciso me atar ao velame com as próprias mãos”, o que isso quer dizer? O poema se dirige a alguém, que não sabemos quem é, que bem poderia ser qualquer um de nós. A esse alguém está resguardada a

função de destruir o texto, de usar um nome, que desconhecemos, como elemento de aposta. O poema se revela como espaço de perda, pois aquele que escreve não sabe qual será o destino de seu texto, quem o lerá, se a palavra sobreviverá à mão que a fixa sobre o papel. Sobra apenas a certeza de que é necessário um velame, uma máscara, algo que sirva de fuga. Mas, na verdade, não se escreve para alguém. Escreve-se para si mesmo, como quem olha no espelho e procura adequar a face ao próprio corpo.

Em um texto chamado “Pura felicidade”, Georges Bataille afirma: “a pura felicidade é a negação da dor, de toda dor, até mesmo da apreensão da dor; é a negação da linguagem” (BATAILLE, 1988, p. 478). Como a poesia passa a ser o sentido do sem sentido, linguagem que se volta contra si mesma, ela é, como observa Bataille, análoga ao suicídio. Esse lugar clandestino da felicidade, de que nos fala Ana Cristina César, é onde se pode se separar da angústia, ao engendrar saltos, que têm como objetivo escapar do presente. O espaço do poema se torna, assim, um espaço de suicídio, no qual aquele que salta, articula a linguagem como uma aposta, cujo valor é a libertação do indivíduo de todas as suas obrigações. No entanto, de acordo com Bataille, “a aposta demanda o salto: o salto que a aposta prolonga em uma linguagem não-existente, na linguagem dos mortos, daqueles devastados pela felicidade, aniquilados pela felicidade” (BATAILLE, 1988, 479). Não seriam as palavras rasgadas a fogo, no início do poema, essa linguagem não-existente, aquilo que nunca foi escutado? “Atar ao velame com as próprias mãos” é saltar nesse espaço de indiferenciação, onde nada mais acontece, onde a violência excede a razão, no instante em que a linguagem se abre a uma ausência de limite do que é, quem é.

O poema de Orides Fontela desdobra seu tema no próprio espaço de sua construção. Onde lemos espelho, poderíamos ler poema. Quem fala no poema? O espelho ou aquele que nele se olha? Aquele que o escreve ou simplesmente o poema? Como um velame, o espelho encobre o sujeito que o usa, o veste. A imagem sobrepõe-se à face, oferecida pelo silêncio, pela distância de um espaço que a revela ao mesmo tempo que a apaga. O espelho, o poema, devora a face. Ao contrário do que ocorre com Édipo, a esfinge nos barra não com perguntas, mas com o silêncio, uma vez que a esfinge é nosso reflexo, sombra de nós mesmos. Talvez todo poema possa ser lido como espelho, lugar onde os significados não se prendem, onde as coisas são rejeitadas não porque causem asco, repulsa, mas porque é próprio das coisas, nos poemas, não se fixarem. A coisa nunca pode ser alcançada, daí o poema sobreviver como negação, como o que se revela sem fundo, quando tocado. Nos poemas de Orides Fontela, aquele que encara o próprio reflexo se coloca sob um estado de perda, no qual todas as representações se ajustam a partir da morte. Amparadas pela perda, as palavras só podem existir como imagens precárias, solicitadas apenas para morrer. Por isso, na palavra perdida, o que se quer é o ilimitado, aquilo que soberanamente não se restringe a nenhuma forma. A morte, assim, desempenha um papel crucial, pois é ela que permite não só que as identidades sejam apagadas, mas que o impossível possa existir. Para entendermos o que vem a ser esse impossível, é necessário nos voltarmos mais uma vez para o pensamento de Georges Bataille. No prefácio de seu livro *L’Impossible*, Bataille comenta:

A primeira vez que publiquei este livro quinze anos atrás, dei-lhe um título obscuro: *Ódio da poesia*. Pareceu-me que a verdadeira poesia só poderia ser alcançada pelo ódio. A poesia não possui nenhum significado poderoso a não ser pela violência da revolta. Mas a poesia apenas alcança essa violência pela evocação do impossível. Quase ninguém entendeu o significado do primeiro título, é por isso que eu preferi finalmente chamá-lo de *O Impossível*. (BATAILLE, 1971, p. 101)

Ao ligar o ódio da poesia à violência da revolta, Bataille articula uma poesia baseada na subversão, naquilo que escapa do reinado da ciência, do útil, do real. Para entender a relação do ódio da poesia com o impossível, devemos ter em mente que o impossível

concebido por Bataille é o que se impõe acima de todos os direitos, “uma convulsão que envolve todo o movimento dos seres, [...] que vai do desaparecimento da morte à fúria voluptuosa que, talvez, seja o significado do desaparecimento” (BATAILLE, 1971, p. 102). Essa fúria voluptuosa se baseia em um contínuo movimento de resistência à satisfação. Seu alvo nada mais é do que a própria forma, entendida em termos de perfeição humana. O impossível, nesse sentido, é o ilimitado, aquilo que se oferece acima de todas as restrições. Quando Bataille escreve, no prefácio de *A literatura e o mal*, que a literatura é uma forma penetrante do mal e que para nós ela tem o valor soberano (BATAILLE, 1989, p. 9-10), podemos concluir que para alcançar essa soberania, a literatura deve se utilizar da violência como uma maneira de quebrar a integridade dos corpos e das coisas, de maneira que a poesia se cumpra em contradição permanente, levada ao limite do impossível.

Ora, é exatamente a consciência de que o poema pode ser essa contradição permanente, espaço discursivo da morte, onde o sujeito dilacera a sua identidade, que talvez mais aproxime Orides Fontela e Ana Cristina Cesar uma da outra. Em Ana, a morte, ao ser encenada, obriga que se retire a máscara: “O que morre./Estou morrendo, ela disse devagar,/olhos fixos para cima” (CESAR, 1988, p. 177). O fim da encenação, no entanto, não deixa que a face se revele, pois não há retorno, o olhar que se define, na distância, se sustenta através da própria perda. Orides também joga com a morte, ao ver na página branca não um espaço para promessas, mas de morte, oportunidade para romper com a representação: “O branco é campo para a crueldade/onde nos encontramos: tenso espaço/na luz vivente (branco apenas, branco)” (FONTELA, 1988, p. 251). A morte é, para Orides, o que justifica cada palavra, pois, nela, nada se fixa, tudo se desdobra. Na morte, no espaço branco da página, os signos perpetuam sua incógnita, pois as palavras se interrompem na desordem e, ao se desviarem daquilo que se entrega à simples razão, elevam o poema à condição de fracasso, de discurso em reviravolta consigo mesmo.

Tanto em Orides Fontela quanto em Ana Cristina Cesar, a morte é uma ausência assimilada através da memória, forjada a partir de um gesto de absorção que a esconde como algo intrínseco à estrutura dos poemas. Mas será possível usar a morte, transformá-la em um espelho de duas faces, sobre o qual sustentáramos semelhanças marcadas não por estilos, mas pelo que se quer indiscernível? Como resposta poderíamos pensar naquilo que Blanchot chama de “o vazio do entre-dois”: “um intervalo que sempre se cava e cavando-se se preenche, o nada como obra em movimento” (BLANCHOT, 2001:35). Esse intervalo, que não apaga as diferenças, faz com que elas se mantenham suspensas, realizando pela falta a contradição. Os poemas afirmam uma semelhança espelhada naquilo que não pode ser comparado. Surge, assim, a partir de uma perspectiva deleuziana, um espaço heterogêneo, onde as rupturas e proliferações conjugam fluxos desterritorializados, raízes múltiplas que abolem a noção de centro ou de origem (DELEUZE, 1995, p. 20). Nesse espaço heterogêneo, é a diferença que nos obriga a olhar o que tão de perto se distancia. Estamos presos ao sentido que foge, mas que se agarra às entrelinhas, no momento em que a morte se impõe como desordem, a partir da qual o movimento da escrita se determinaria pelo corte, pelo dilaceramento, pela incisão<sup>1</sup>. O que se tem é a instauração da crise, da desorientação das palavras, que as abre, “nesse vazio do entre-dois”, como inacabadas. Mas nem mesmo esse intervalo é fixo, pois ele se dissolve nos sentidos que se sobrepõem uns aos outros, de maneira que os versos de Ana Cristina Cesar e de Orides Fontela têm suas imagens, seus significados, truncados, permutados.

Agora serei atleta, atleta atônita, das que saltam  
obstáculos mas pensam insidiosamente na respiração,

---

<sup>1</sup> “Um simples lembrete: o instrumento adequado para a escrita era o mesmo da incisão: o estilete” (BLANCHOT, 2001, p. 66).

desmentindo o que morre a cada alento.

O que morre.

Estou morrendo, ela disse devagar,  
olhos fixos para cima. Olhe  
para mim, ordenei. Não se vá assim.  
Minha vida fechou duas vezes  
antes de fechar. Sei,  
que aquela planta  
cresce de modo tortuoso.  
Há retornos, ela respondeu.  
As amendoeiras caem na lagoa. (CESAR, 1998, p. 177)

A tarde em mim se repete  
num tempo irreal, decadência  
obstinada, onde o  
silêncio  
nunca é completamente  
treva

A tarde em mim se repete  
configurando uma distância  
irrealizada, evanescência  
onde nunca anoitece.

A tarde em mim se  
repete  
e nunca surgem as estrelas. (FONTELA, 1988, p. 238)

Com relação aos poemas acima, alguém poderia dizer: “mesmo ao falar da morte, elas são diferentes”. Sim, há está constatação, pois os detalhes parecem constituir fissuras que nos levam a interrogações cada vez maiores sobre como Ana Cristina Cesar e Orides Fontela concebem sua escrita e, ainda mais, como fazem da escrita uma reflexão sobre a morte. O primeiro poema, de Ana Cristina Cesar, fala nitidamente da morte. As duas estrofes que constituem o poema desenham dois momentos, dois papéis interpretados talvez por uma mesma pessoa: o da atleta e o daquela que jaz em seu leito de morte.

Na primeira estrofe, poderíamos dizer que o sujeito usa a própria vida para fugir da morte, “desmentido o que morre a cada alento”, como se quisesse vencer o que se extinguiria tão inexoravelmente diante dela e não fosse capaz de aceitar a derrota, a violência do lugar que ocupa. Com uma mudança brusca, um corte seco, quase cinematográfico, somos levados à segunda estrofe, colocados diante do leito de alguém prestes a morrer. O que nos leva a crer nisso são as falas relatadas por outra pessoa: “estou morrendo, ela disse devagar,/ olhos fixos para cima”. Falas, por sinal, extremamente teatrais, articuladas como partes de uma encenação, da dramatização de alguém que faz da própria morte seu espetáculo, tanto que se torna difícil determinar quem fala para quem. Os versos “Minha vida fechou duas vezes/antes de fechar” deixam mais evidente essa encenação. São a tradução de um verso de Emily Dickinson, “*My life closed twice before its close*” (DICKINSON, 1993, p. 52), utilizado por Ana Cristina Cesar no final de outro poema, em *Inéditos e dispersos*. Quando traduzido e inserido no poema que estamos comentamos, esse verso aponta para uma morte que se repete duas vezes, sendo que nenhuma delas é a que decreta o término definitivo. A verdadeira morte, se é que podemos dizer assim, aparece no poema de forma alusiva através da expressão “antes de fechar”. A repetição decretada pelas “duas vezes” assinala não só uma morte incompleta, mas o próprio fracasso de se realizá-la, que se configura como uma espécie de ensaio antes da apresentação cancelada.

O contraste dessa segunda estrofe com relação à primeira é nítido. A imobilidade é o que parece dominar, aqui, pois, a princípio, não há fuga, a morte está ali, e, talvez, a única maneira de enganá-la esteja em jogar com ela, em trazê-la para mais próximo, ensaiando com ela. No entanto, nesse cenário, no qual o sujeito encontra-se imóvel, talvez preso à cama, esperando pelo fim que jamais consegue alcançar, há imagens que sugerem movimento, como a da planta que cresce de modo tortuoso, referências a retornos, e, por último, amendoeiras que caem na lagoa. Diante da morte iminente, tais imagens se oferecem como reflexão estoica, embora isso possa ser relativizado, já que as características cinematográficas que alimentam a construção do poema também nos permitem ler isso tudo como parte da encenação, sequência melodramática que poderia estar em um filme hollywoodiano.

O poema de Orídes, ao contrário do de Ana, não fala diretamente da morte. Fala-se de uma tarde que se repete e das sensações que ela cria no sujeito. Então, como a morte pode estar aí presente? O poema se forma a partir de repetições que fragmentam o discurso, de tal maneira que o tempo se torna o de recusa, esse “nunca” que se repete e oferece o fracasso, a incompletude como únicas certezas entre tantas coisas precárias. No entanto, o poema se afirma também como algo precário, no momento em que é a insuficiência da palavra que dá forma ao fragmento, às fissuras do texto que desenham uma realidade à margem da realidade, tempo, paradoxalmente, imóvel e em movimento: “movimento de atração e de retraimento, de afirmação e de retrocesso, de exibição e de dobra, por meio do qual alguma coisa avança timidamente e logo se retira, aparece e desaparece ainda quando isso reaparece e se mantém entretanto na desapareição” (BLANCHOT, 2010, p. 91). O sujeito engendra, assim, um tempo de improviso que faz da recusa o movimento da escrita, ao mantê-la em ruptura como aquilo que representa. Entre o ir e o vir, a escrita se assinala como precária, insuficiente, ao levar as palavras, nesses versos fragmentados, a se afirmarem além de si mesmas:

A escrita fragmentária seria o risco. Ela não se refere a uma teoria, não dá origem a uma prática que seria definida pela interrupção. Interrompida, ela continua. Interrogando-se, ela não se arroga a pergunta, mas a suspende (sem a manter) em não-resposta. Se ela pretende apenas ter seu tempo até que o todo - pelo menos idealmente - aconteça, é porque o tempo nunca está seguro, ausência de tempo em um sentido não privativo, anterior a qualquer passado-presente, como posterior a toda possibilidade de uma presença futura. (BLANCHOT, 1980, p. 98)

O verso que se repete e se abre ao improviso, “A tarde em mim se repete”, se revela na verdade como um quiasma, uma vez que temos, nele, um entrelaçamento do sujeito com o mundo, o que seria, conforme Merleau-Ponty, “a ramificação de meu corpo e a ramificação do mundo e a correspondência do seu dentro e do meu fora, do meu dentro e do seu fora” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 132). É através desse duplo movimento que surge essa superfície de contato que o filósofo francês chama de quiasma, “carne do mundo”, cujo conceito aponta para o instante no qual a percepção do sujeito se entrelaça com o objeto de sua atenção. Temos, assim, uma diluição de fronteiras entre o sujeito e o mundo, no sentido de que o eu poético se constrói na evocação de sua própria ausência, renúncia dos limites que definem o eu diante daquilo que o rodeia. A tarde se repete no sujeito do poema de Orídes Fontela, retornando sempre, mas nunca se concluindo. A morte nunca acontece. No entanto, a evocação ao silêncio, à distância, à noite, torna-a presente. A repetição, esse “nunca”, exprime-se no sujeito em forma de angústia, a qual só poderá ter fim com a chegada da morte.

Como o sujeito do poema de Ana Cristina Cesar, que encena sua morte repetidas vezes, o de Orídes Fontela está sob a ameaça de nunca se libertar desse instante no qual as coisas não chegam a se concretizar. Para percebermos como essa prisão se forma, é preciso esclarecer que o quiasma, como entrecruzamento do interior e do exterior, pode se relacionado àquilo que Rainer Maria Rilke chama de *Weltinnenraum*, o espaço interior do mundo, onde aquele que olha e o que é olhado não estão em oposição, mas reunidos em um

único ser. Nos poemas de Rilke, quando o conceito de *Weltinnenraum* aparece, ele é evocado como abertura, promessa de o sujeito se colocar em uma realidade que não é mais condicionada pelos parâmetros da razão, momento em que sua interioridade cruza com o exterior e o mundo se torna um espaço de transfiguração, onde, nas palavras de Merleau-Ponty, “a transcendência é a identidade na diferença” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 207). No poema de Orides Fontela, o quiasma, através da repetição, ganha o aspecto de prisão, uma vez que o espaço interior do mundo se configura em confinamento, do qual o sujeito não tem como escapar. A angústia que domina o poema de Orides é, de certa forma, semelhante a do poema de Ana: a de uma morte que não se cumpre. No entanto, o domínio exercido pela morte só é possível através da consciência que o sujeito poético tem dela. Em ambos os poemas, a morte é encarada como promessa de salvação através da perda, que, no poema de Orides, surge como expectativa de se libertar da prisão imposta pela repetição do quiasma, e, no de Ana, como ânsia pelo término de uma morte encenada, refletida na imagem da queda das amendoeiras na lagoa.

Pelo fragmento, a morte assegura o seu domínio, a partir do qual a dilaceração do discurso se impõe como colapso e ruína da palavra poética. Sobre os poemas de Ana Cristina Cesar e Orides Fontela, através de frases e palavras interrompidas, a repetição impera como aquilo que, ao comprometer o desenvolvimento, afirma na contradição, a duplicação do discurso, sua falácia, sua imperfeição da forma. Se a poesia é o sacrifício das palavras, momento em que estas, ao serem retiradas do mundo da utilidade, alcançam, na morte, a proliferação de significados que as remetem ao limite do discernível, é inevitável que o poeta seja identificado com o sacrificador. Nesse sentido, em boa parte da produção poética de Ana Cristina Cesar e Orides Fontela, podemos perceber que os papéis de sacrificador e vítima são unificados a partir de um gesto em que vida e morte não se opõem, mas se complementam: “o sacrifício é a vida com a morte confundida” (BATAILLE, 1980, 79). Assim, a angústia gesticulada pelo sujeito poético, com vimos nos poemas, aqui, analisados, se identifica com o processo de fragmentação, a partir do qual o incessante, o descontínuo e a repetição caracterizam a escrita, levando-a, através do sacrifício, a um tempo fora de si, onde se revela a sua existência ilusória, o que Bataille nomeia como catástrofe (BATAILLE, 1992, p. 80). A escolha das palavras pelo poeta encontra similaridade com a identificação que assassino e vítima têm nos rituais sacrificiais. Se a vítima é o objeto e o sacrificador, o indivíduo, a destruição do objeto acarreta a desintegração da identidade dos envolvidos. Matar e morrer passam a ser ações solidárias, já que não há destruição do objeto, se não houver objeto e aquele que exerce o trabalho de destruí-lo: “A morte desorganiza a ordem das coisas e a ordem das coisas nos mantém. O homem tem medo da ordem íntima que não é conciliável com a das coisas” (BATAILLE, 1993, 43). Na obra de Ana Cristina Cesar e de Orides Fontela, a morte é o que proporciona que suas identidades poéticas sejam desconstruídas, no instante em que ambas aceitam a poesia como um estado de perda:

O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de despesa: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de sacrifício. (BATAILLE, 1975, 32)

Para aquele que escreve o poema, o risco assumido exige que ele empenhe sua própria existência na representação de seus escritos. Isso não quer dizer que o poema seja uma cópia ou reflexo de seu criador, mas um resíduo, matéria destruída, palavras sagradas “limitadas ao nível de beleza impotente, que retiveram o poder de manifestar toda soberania” (BATAILLE, 1988, 342). O furor de escrever coloca-se assim a serviço do desespero, no sentido de que a palavra só pode ser utilizada em função de sua própria perda. Dessa forma, o sujeito que escreve o poema não apenas destrói o sentido funcional das palavras, mas também se

sacrifica, “se a obra, em sua operação, por tão mínima que seja, é a tal ponto destruidora que ela engaja o operador no equivalente de um suicídio” (BLANCHOT, 2012, p. 88). Poderíamos arriscar a dizer, adulterando o postulado de Keats de que o poema é a máscara do poeta, que, na verdade, o poema é onde ele se sacrifica, onde sua identidade não desaparece, mas é despedaçada, para que outras identidades possam existir.

Nesse sentido, desprezar a chance de perceber as superfícies que se formam na distância de duas faces, é esquecer que a palavra rompe com as fronteiras entre os corpos, entre aquilo que se convencionou chamar de obra, expondo não apenas o que está oculto, mas aquilo que, repetidas vezes, se inscreve entre os textos, em seus interstícios, como existências provisórias, pois, de acordo com Blanchot, “falar é reconhecer que a fala é necessariamente plural, fragmentária” (BLANCHOT, 2001, p. 87). Cada gesto, cada palavra pensada, abolida, desprezada, desenha os corredores do labirinto, do qual não há saída, pois o objeto representado e a representação passam a ser indiscerníveis um do outro. A morte, assim, desempenha um papel crucial nos poemas de Ana Cristina Cesar e Orides Fontela, já que ela deixa não só que as identidades se tornem voláteis, mas que possamos criar o corpo informe, monstruoso, frente ao qual as genealogias se perdem e os registros acadêmicos desabam, impedindo que o encontro com o impossível se configure em redenção.

Em *A parte do fogo*, Blanchot diz: “somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos” (BLANCHOT, 1997, 312). Assim, as palavras apontam para a morte, a partir do momento em que não somos mais capazes de nos apoiar sobre o significado do poema. Por isso, a escrita nos oferece um entendimento da morte não como algo similar à palavra, mas como parte integrante dela, de tal forma que morte e palavra nos levam a questionar o próprio saber, tendo o ser como lacuna de si mesmo. Mas, para isso, é necessário esclarecer que essa escrita só pode se articular a partir de sua própria incompletude. Esse sentido de incompletude fica evidente, no instante em que, inapreensível, a morte torna-se representação que excede a própria representação. A morte seria, assim, a forma de evitar que o poema se constitua como um mero discurso amparado em um jogo de semelhanças, uma vez que ela desarma o arcabouço teórico e nos oferece apenas um campo de impossibilidades, de experiências desfeitas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1980.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes I*. Paris, Gallimard, 1970.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes III*. Paris, Gallimard, 1971.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes V*. Paris, Gallimard, 1973.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes XII*. Paris, Gallimard, 1988.

- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Tradução de Sergio Góes de Paulo e Viviane de Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *Depois do golpe, ensaio, precedido por O ir-e-vir eterno (O idílio – a última palavra)*. Tradução de Amanda Mendes Casal e Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.
- CÂNDIDO, Antônio. Prefácio. In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf/Editores, 1983.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo esquizofrenia, volume 1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DICKINSON, Emily. *The collected poems*. New York: Barnes & Nobles Books, 1993.
- FONTELA, Orides. Nas trilhas do trevo. In: *Artes e ofício da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991.
- FONTELA, Orides. *Trevo (1969-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Translated by Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.
- KEATS, John. *Poemas*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art. Ed., 1985.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4ª edição. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.