
A LÍRICA EROSIVA DE ANA CRISTINA CESAR

The Erosive Lyric of Ana Cristina Cesar

Cibele Barbosa Ferreira¹

Gabriela Kvacek Betella²

RESUMO: O artigo propõe uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar a partir do conceito de erosão, entendida como dinâmica de ruptura e deslocamento que atravessa linguagem, sujeito e mundo. Argumenta-se que sua escrita se estrutura pela fratura e pela instabilidade, recusando a poesia como simples representação do mundo. Em diálogo com Michel Collot, que compreende a paisagem como construção perceptiva que articula espaço, olhar e imagem, a poesia é concebida como campo de forças que reconfigura a experiência pela imaginação e desloca o sujeito para fora de si. Em interlocução com Octavio Paz, sustenta-se que a imagem poética opera pela coexistência de contrários, desestabilizando a lógica binária do pensamento ocidental como eixo interpretativo. Nesse quadro, o afeto atua como força erosiva que desagrega formas fixas e reinscreve o sujeito na relação com o outro. A linguagem reconfigura o real, abrindo zonas de leitura em que o sentido se mantém poroso. Assim, afirma-se a contemporaneidade da lírica de Ana C. – uma poesia ao mesmo tempo crítica e inventiva.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Cristina Cesar; Poética da fratura; Lírica contemporânea.

ABSTRACT: This article proposes a reading of Ana Cristina Cesar's poetry through the concept of erosion, understood as a dynamic of rupture and displacement that traverses language, the subject, and the world. It argues that her writing is structured by fracture and instability, rejecting poetry as mere representation of the world. In dialogue with Michel Collot, who conceives landscape as a perceptual construction that articulates space, gaze, and image, poetry is conceptualized as a field of forces that reconfigures experience through imagination and displaces the subject outside of itself. In interlocution with Octavio Paz, it is maintained that the poetic image operates through the coexistence of opposites, destabilizing the binary logic of Western thought as an interpretive axis. Within this framework, affect acts as an erosive force that disaggregates

¹ Doutoranda em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras de Assis/Unesp. Bolsista CAPES. cibele.barbosa@unesp.br

² Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP e professora na Faculdade de Ciências e Letras de Assis/Unesp. kvacek.betella@unesp.br

fixed forms and reinscribes the subject in relation to the other. Language reconfigures the real, opening zones of reading wherein meaning remains porous. Thus, the contemporaneity of Ana C.'s lyric is affirmed – a poetry that is simultaneously critical and inventive.

KEYWORDS: Ana Cristina Cesar; Poetics of fracture; Contemporary lyric poetry.

Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.

Susan Sontag

É ao medo da desterritorialização que sucumbimos.

Suely Rolnik

Antes mesmo da cartografia e de outros saberes científicos, foram os poetas que primeiro desenharam o mundo com palavras. Se a geografia descreve a relação entre o ser humano e o espaço que habita, a poesia a reinventa como experiência sensível. O poeta não delimita territórios nem traça fronteiras; acompanha o movimento das forças que atravessam o mundo e o sujeito, criando uma topografia do ser em que exterior e interior se confundem. A linguagem poética, nesse gesto, não nomeia o real, mas o reconfigura – abrindo fissuras nas formas fixas de ver, sentir e dizer.

A singularidade da poesia reside justamente em instaurar uma percepção que desafia a lógica da transparência e a rigidez dos sistemas conceituais. Como observa Octavio Paz (1982), a imagem poética viola o princípio da contradição: nela, o pesado pode ser leve, a pedra pode ser pluma. A poesia não reconcilia opostos, mantém sua tensão viva, fazendo do paradoxo o espaço próprio da experiência, sempre contingente. O poema, assim, é território de fratura, onde o sentido se constrói e se desfaz continuamente: uma prática erosiva em que as certezas se desgastam para que novas formas de existência possam emergir.

A modernidade capitalista, fundada na lógica da propriedade e da utilidade, converteu o visível em posse e o sujeito em matéria produtiva. A violência inaugural do cercamento – que transformou a terra comum em território privado – instaurou também a cisão entre o indivíduo e o mundo, entre o olhar e a experiência partilhada. Ao escutar o rumor das coisas, o poeta expõe o tempo em movimento e acompanha as metamorfoses do mundo e da linguagem. Como propõe Alfredo Bosi (1977), a recusa do presente não é desinteresse nem alheamento, mas gesto crítico que projeta o futuro pela

resistência. O poema torna-se, assim, luta contra a uniformização sensível, um modo de existir na contramão do consenso.

Pensar a poesia de Ana Cristina Cesar³ pela metáfora da erosão é compreender que, em sua escrita, sujeito e mundo se transformam reciprocamente. A erosão revela o contínuo processo de fragmentação e reconfiguração da linguagem; nascente do movimento, o *eros* evoca o impulso criativo que sustenta essa transformação. Entre *eros* e erosão, o sujeito não se recolhe na introspecção, mas se lança ao fora – às forças que atravessam e reinventam o eu. Sua poesia dissolve fronteiras entre gêneros e, ao fazê-lo, desloca a própria noção de lirismo. Ler Ana Cristina é reconhecer a erosão como força de forma: entre dissolução e recomposição, o íntimo e o público, o eu e o outro, sua lírica afirma a transitoriedade como condição de verdade – dinâmica que, ao mesmo tempo, desestabiliza o sujeito e reinscreve a experiência poética como prática de liberdade.

AS PEDRAS, O ATRITO, O AFETO – RELEVOS

Na poética de Ana Cristina Cesar, o desejo de contato com o outro e de apreensão do real articula-se inseparavelmente à percepção de uma distância inevitável. O poema transforma-se em território desestabilizador, no qual a dureza do real cede a deslizamentos promovidos pelo afeto, entendido não como sentimento privado, mas como força sensível que atravessa os sujeitos e reconfigura a experiência perceptiva. Ao tensionar a possibilidade de uma linguagem que coincida com o visível, sua escrita evidencia o

³ A poeta – tradutora, crítica literária, pesquisadora, professora – nasceu no Rio de Janeiro, em 2 de junho de 1952, e faleceu na mesma cidade, em 29 de outubro de 1983. Entre suas publicações estão *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvax de pelica* (1980) e *A teus pés* (1982) – este último reunindo, além de poemas inéditos, as obras anteriores lançadas de forma independente. Após sua morte, foram organizadas as coletâneas *Inéditos e dispersos* (1985), sob a curadoria do poeta e amigo Armando Freitas Filho, e *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008), organizada pela crítica literária Viviana Bosi, que apresenta uma edição fac-similar de manuscritos e datiloscritos pertencentes ao acervo pessoal da autora. Esses títulos foram posteriormente reunidos em *Poética* (2013). As obras *Literatura não é documento* (1980) – resultado de sua dissertação de mestrado em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) –, *Escritos da Inglaterra* (1988) e *Escritos no Rio* (1993), que reúnem ensaios, artigos e traduções da autora, integram o volume *Crítica e tradução* (1999). *Caderno Portsmouth/Colchester* (1990) é um álbum de desenhos e anotações da poeta durante sua viagem para a Inglaterra em 1980.

esgotamento das formas convencionais de expressão e instaura um modo de leitura que é, simultaneamente, criação: interpretar equivale a inventar novas maneiras de ver e sentir o mundo, princípio de impulso que articula sujeito e realidade na contínua construção de novas cartografias.

A lírica moderna não se funda na expressão de estados de alma, como o romantismo consagrou, mas na transformação recíproca entre linguagem e realidade. O poeta deixa de ser portador de uma intimidade comunicável para tornar-se consciência que recria o mundo a partir das palavras. O resultado é uma escrita que, frequentemente, rejeita a comunicação imediata e propõe uma percepção complexa, irreduzível a sentidos unívocos. Em seu estudo sobre a lírica moderna, Hugo Friedrich (1978) identifica, em um conjunto de poetas que emergem a partir da segunda metade do século XIX, uma estrutura sustentada por tensões internas que conduzem à obscuridade, isto é, uma linguagem que abdica da função de mediadora de “conteúdos inequívocos”. Essa poética, que o autor denomina *dissonante*, nasce menos da serenidade do sentimento do que da inquietação formal, movida pela experimentação e pela ruptura. Ao recusar a transparência comunicativa e a expressão direta de um “estado de ânimo”, a lírica moderna afasta-se da ideia de poesia como espaço de pura intimidade compartilhada. O eu lírico já não se apresenta como voz confessional, mas como inteligência que opera a linguagem, explorando-a como matéria de transformação. O verdadeiro conteúdo do poema, portanto, não se encontra em suas afirmações, mas, nas palavras de Friedrich, na “dramática das forças formais” que o constituem. Por isso, a lírica moderna provoca no leitor o duplo efeito de atração e perturbação: fascina e desestabiliza, instaurando uma experiência de leitura em que sentido e forma se confundem.

Embora possa parecer afastar o leitor ao frustrar expectativas de transparência entre linguagem e realidade, o poema moderno depende dele de forma radical: é na leitura, entendida como deslocamento e persistência, que o sentido se constrói continuamente. Assim, a modernidade poética caracteriza-se pela crise da representação em favor da reinvenção constante das relações entre sujeito, linguagem e realidade. Muitos procedimentos poéticos tradicionais, antes sustentáculo do vínculo entre palavra e mundo, passam a ser submetidos à suspeição, inaugurando um regime de instabilidade em que a linguagem privilegia a variabilidade dos significados. Na contemporaneidade, a poesia radicaliza a crítica da representação ao assumir, de modo consciente, a precariedade do signo e, ao mesmo tempo, sua potência. Desloca-se, assim,

da questão da correspondência entre linguagem e real para a problematização da própria linguagem diante da indeterminação da percepção do mundo. Não se trata apenas de avaliar se a linguagem corresponde ao real, mas de examinar o sujeito que fala, a multiplicidade de vozes que nele se inscrevem e a variabilidade de conotações que a linguagem poética faz emergir na imaginação. Os procedimentos tradicionais de composição não desaparecem – a liberdade criativa permanece como princípio da poesia –, mas cada imagem simultaneamente oculta e revela o sentido, sem pretensão de fechamento interpretativo. Assim, a fragmentação deixa de ser limite, torna-se, portanto, condição essencial da experiência poética – é a própria possibilidade.

Longe de fornecer um mapa plenamente decifrável, a poesia de Ana Cristina estrutura-se a partir de uma instabilidade lírica propositiva. Em vez de cumprir função de transparência emocional, o “eu” que se expõe e impulsiona o outro não busca apenas transmitir afetos ou vivências pessoais, mas tornar visíveis os limites entre modos de expressão, entre o dizível e o visível, e sobretudo os perigos da tecnificação do fazer poético. Entre a suavidade do afeto e a densidade da palavra, sua lírica não se funda na mera exteriorização de sentimentos nem na atenção absoluta às formas, mas na dissolução dessa dicotomia. Não é o sujeito o centro preciso da fala, mas a própria fala como expressão de um eixo rotativo da poesia lírica: a fala é afeto. Compreendido não como sentimento projetado, o afeto é a abertura para ser tocado pelo mundo; força que age e se deixa atravessar – desejo capaz de fragmentar e reconfigurar a matéria do mundo. Abre fissuras no que parecia estável pela recusa em ceder à cristalização da emoção ou à racionalização do real, como se lê nos versos de “Cabeceira”:

Intratável.
Não quero mais pôr poemas no papel
nem dar a conhecer minha ternura.
Faço ar de dura,
muito sóbria e dura,
não pergunto
“da sombra daquele beijo
que farei?”
É inútil
ficar à escuta
ou manobrar a lupa
da adivinhação.
Dito isto

o livro de cabeça cai no chão.
Tua mão que desliza
distraidamente?
sobre a minha mão (CESAR, 2013, p. 106)

O enunciado seco e imperativo – “Intratável.” – instaura imediatamente uma atmosfera de irredutibilidade: gesto de contenção em que a economia verbal do verso inaugural funciona, paradoxalmente, como fechamento da forma expressiva. A recusa explícita em registrar poemas ou revelar a própria ternura reforça o impulso de retração, indicando o desejo de interromper o fluxo da percepção e conter a mobilidade das experiências compartilhadas. A dureza performada surge menos como essência do que como construção: estratégia deliberada de rigidez, modo de sustentar a estrutura diante de uma ameaça que circunda o poema. A ternura permanece contida; o sujeito lírico regula com cuidado a exposição do íntimo, instaurando distância entre sentir e dizer, entre experiência e registro.

A evocação do outro por meio da negação da lembrança do encontro nos versos “não pergunto/ ‘da sombra daquele beijo/ que farei?’”⁴, intensifica o esforço do sujeito lírico em instaurar distância em relação ao sensível. Essa resistência não se limita a um afastamento da idealização amorosa, tampouco se reduz à simples desconfiança diante da memória afetiva ou à recusa da tradição lírica. Trata-se de um deslocamento consciente: a suspensão do gesto emotivo opera como recurso que confere ao poema aparência de severidade e rigidez, torna-o “intratável”. O beijo, enquanto resíduo de encontro, subsiste apenas como sombra – imagem fugidia, que escapa à fixação – assim como o próprio afeto se manifesta no texto.

⁴ A retomada explícita de versos de “Canção”, de Manuel Bandeira, parece indicar um esforço deliberado de distanciamento de um gesto lírico tradicional: aquele que busca, na introspecção, organizar e conferir sentido à experiência amorosa como eixo da criação poética. No entanto, longe de eliminar o afeto, o procedimento o reinscreve sob tensão, expondo e problematizando seus efeitos no interior de uma lógica intertextual marcada pelo desencanto - movimento em que a própria lírica é colocada em questão. Maria Lucia de Barros Camargo (2003) analisa essa prática intertextual como parte central da estética de Ana Cristina, denominando-a “vampiragens”: apropriações conscientes de influências literárias que permitem reelaborar a relação entre herança e invenção, evidenciando a presença de Charles Baudelaire, Mário de Andrade e do próprio Manuel Bandeira e mostrando como a poeta carioca transforma suas referências em procedimentos originais de escrita. Assim, o poema faz da intertextualidade não apenas um recurso, mas um modo de problematizar a própria historicidade da lírica.

A fricção se intensifica nos versos seguintes, em que a expectativa interpretativa é radicalmente questionada: “É inútil/ ficar à escuta/ ou manobrar a lupa/ da adivinhação”. A sucessão de operações perceptivas – ouvir, ver, imaginar – delinea diferentes modos de apreensão do mundo, todos declarados inúteis frente às tentativas de fixar a experiência ou de reduzir o gesto poético a princípios lógicos. Toda solidez pode dissolver-se num instante – “Dito isto/ o livro de cabeceira cai no chão”. Tradicionalmente associado à familiaridade e à leitura reiterada, o livro que cai figura o colapso de uma relação estabilizada com o sentido, evidenciando a crise na relação entre sujeito e objeto. O poema não se reduz à intuição nem à construção; constitui-se na relação entre ambos – “sentido e forma são idênticos na poesia” (HAMBURGUER, 1975, p. 179).

Apesar do movimento inicial de contenção do sensível que busca estruturar o poema, o gesto final reintroduz o corpo, o toque e a presença: “Tua mão que desliza/ distraidamente?/ sobre a minha mão”. No entanto, o afeto aparece sob suspeição. O advérbio “distraidamente”, acompanhado do ponto de interrogação, inscreve uma hesitação no próprio contato, como se o gesto não pudesse ser plenamente assumido ou reconhecido. O encontro, quando se dá, permanece atravessado por uma instabilidade que impede sua fixação. Ainda assim, o afeto não desaparece: manifesta-se nas palavras que continuam a falar, no poema que persiste a existir e na poesia que jamais se restringe ao papel.

A leitura de poesia frequentemente parte do impulso de reconhecer na linguagem uma imagem estável – um rosto, uma identidade, um centro de sentido que conduza o texto a uma representação coerente do mundo vivido. A operação poética de Ana Cristina Cesar, porém, frustra essa expectativa: em vez de uma fisionomia única, oferece fragmentos do sujeito; em vez de uma narrativa contínua, múltiplas vozes que se cruzam e se desfazem. Em vez de um horizonte plano, em que sujeito e linguagem coincidiriam sem atrito, sua poesia ergue um terreno irregular, marcado por desníveis e reentrâncias, onde a identidade se constrói no movimento, na instabilidade e na fratura do próprio dizer. Dessa forma, refletir sobre a linguagem poética exige deslocar a concepção de que as palavras seriam meramente instrumentos de comunicação ou exteriorizações do pensamento. Roland Barthes (2012), retomando Émile Benveniste⁵, enfatiza que o sujeito não antecede a linguagem, mas nela se

⁵ Émile Benveniste (1976) demonstrou que, em um texto, a consciência de ser sujeito não precede o ato de enunciação: ela se constitui no próprio momento em que o locutor se afirma como “eu”.

constitui: não há interioridade prévia que o discurso apenas “expresse”, nem fundo da alma que a palavra poética pudesse revelar. Esse deslocamento exige repensar categorias historicamente sedimentadas – objetividade e subjetividade, razão e emoção, interior e exterior, eu e mundo – cuja legitimidade se apoia em dicotomias que a poesia revela como instáveis. A linguagem poética rompe essas divisões, fere a solidez da lógica racional e das estruturas conceituais, instaurando fissuras na superfície aparente do conhecimento e da experiência.

Ao refletir sobre a poesia de Ana Cristina Cesar em *Singular e Anônimo* (1986), Silviano Santiago destaca elementos centrais de sua estética, articulando-os a uma reflexão mais ampla sobre leitura e interpretação de poesia. Para o crítico, “a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro” (SANTIAGO, 1986, p. 95), exigindo do leitor paciência e disposição para confrontar obstáculos como resistência à captura autoritária do texto. Nessa perspectiva, a leitura não se limita ao reconhecimento de um eu ou mesmo de um mundo; configura-se como experiência de deslocamento, em que sujeito, mundo e linguagem se reorganizam a cada nova interação. Ao romper dicotomias sedimentadas, o poema desestabiliza padrões de compreensão, abrindo espaço para múltiplos sentidos. Em vez de conceber a leitura como apropriação ou posse do sentido, pode-se pensá-la como travessia por uma paisagem em contínua mutação: um território cujo relevo se fragmenta e se remodela, onde cada gesto interpretativo encontra fissuras que impedem a estabilização unívoca do sentido, abrindo-se sempre em mais de uma direção.

Essa perspectiva é particularmente útil para compreender a poética de Ana C., cuja aparente transparência na linguagem – sugerida por diários, cartas, bilhetes, interlocução direta ou presença insistente do eu – se desfaz diante da resistência da imaginação às tentativas de apropriação. Sua poesia não apenas recusa verdades transcendentais ou correspondências diretas entre experiência e expressão, mas institui a ambivalência como princípio estruturante, fazendo do poema um espaço de abertura à transformação sensível. Os versos habitam o intervalo entre visível e dizível, produzindo fendas tanto no mundo quanto na

As experiências empíricas apenas asseguram a continuidade da capacidade de enunciar, mas não determinam nem justificam o que se diz. Assim, a subjetividade não se reduz, no texto, à presença de pronomes pessoais, à figura concreta do indivíduo ou à representação de um real: trata-se de um efeito da linguagem, atualizado no instante do discurso e sempre dependente da relação com o outro, o leitor. O poema, nesse sentido, não reproduz uma realidade pré-existente, mas a faz emergir de modo singular pela própria operação da linguagem, que cria simultaneamente o sujeito e o mundo no ato de dizer.

ordem dos signos. É nesse descompasso entre expectativa e forma, entre dizer e realidade, que se manifesta a força de sua lírica – como no poema sem título:

Quando entre nós só havia
uma carta certa
a correspondência
completa o trem
os trilhos
a janela aberta
uma certa paisagem
sem pedras ou
sobressaltos
meu salto alto
em equilíbrio
o copo d'água
a espera do café (CESAR, 2013, p. 104)

O poema inicia-se com uma marca temporal que articula memória e presente: a conjunção inicial em “Quando entre nós só havia/ uma carta certa” estabelece simultaneidade e dependência entre acontecimentos, convidando o leitor a vivenciar a percepção do sujeito lírico como apreensão sensível do tempo. A carta, enquanto objeto de comunicação, sugere uma promessa de vínculo; contudo, o advérbio “só” delimita essa expectativa, revelando a insuficiência do alinhamento entre sujeitos e instaurando a primeira fratura na experiência compartilhada.

A sequência de imagens poéticas articula uma tensão constante entre completude e descontinuidade. O encadeamento, marcado pela ausência de pontuação, impede a concretização plena das conexões, mantendo cada elemento simultaneamente isolado e conectado. O ritmo oscilante, reforçado pela justaposição de imagens aparentemente desconexas, produz uma leitura em que a continuidade é reiteradamente questionada, mantendo o leitor atento às lacunas e aos intervalos de sentido. As expressões relacionadas ao movimento – o trem, os trilhos, a janela, uma paisagem sem pedras e sobressaltos – funcionam como microfraturas que desestabilizam a linearidade das proposições. O par movimento/fixidez (“trem” e “trilhos”) contrapõe-se à mediação contemplativa entre sujeito e mundo (“janela” e “paisagem”), sugerindo que a percepção é sempre seletiva e limitada pelo próprio movimento. A indeterminação do espaço reforça a subjetividade da experiência: o que se percebe não é um mapeamento fiel do real, mas a

construção de um mundo filtrado pelo olhar. A correspondência evocada pelo poema surge, assim, como vestígio de uma realidade percebida superficialmente, convidando o leitor a habitar lacunas e silêncios que expõem, de modo contundente, a não-equivalência entre palavras e mundo, sustentada pela imaginação. Nesse sentido, como observa Michel Collot (2013a), a paisagem não se reduz a uma extensão estática de elementos naturais e humanos, mas é um espaço percebido que integra simultaneamente “um local, um olhar e uma imagem”. Ou seja, o ambiente visual não é uma soma de estímulos pontuais, mas um conjunto estruturado pelo ponto de vista do observador, em que aspectos ocultos ou parciais permanecem integrados à percepção, configurando uma “ocultação reversível” que evidencia a natureza fragmentária e dinâmica da experiência do sujeito no mundo⁶.

Em contraste com a conotação contemplativa de uma vaga lembrança, a imagem de “meu salto alto/ em equilíbrio” introduz uma inflexão decisiva na estrutura do poema: a inscrição do corpo em uma situação de instabilidade controlada. O “salto alto”, enquanto peça de vestuário, exige um exercício contínuo de sustentação, fazendo do equilíbrio não um estado dado, mas uma operação permanente, sempre à beira de seu oposto. Nesse sentido, a imagem reconfigura o espaço a partir de um ponto crítico: o sujeito não se projeta sobre o mundo, antes se mantém nele por meio de um ajuste contínuo, que implica um equilíbrio dinâmico de natureza ambivalente.

O espaço, assim, configura-se como lugar de negociação entre estabilidade e risco. A experiência não se organiza como apreensão imediata do real, mas como permanência em um campo de forças que exige técnica. Assim, a paisagem “sem pedras ou/ sobressaltos” não elimina a precariedade da posição do sujeito, ao contrário, a desloca para o próprio corpo, que deve sustentar-se em constante ajuste. A palavra “salto”, inscrita na expressão “salto alto”, pode sugerir, de forma secundária, a ideia de uma projeção corporal ascendente, no entanto, é sobretudo na imagem de um corpo que se mantém em equilíbrio ao “andar de salto alto” – e na instabilidade que essa posição implica – que a imagem se potencializa. O sujeito não rompe o espaço, mas o

⁶ Nestes termos e inspirados pela fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, entende-se a percepção como uma forma originária de significação, anterior à linguagem conceitual e à separação entre sujeito e objeto. Ela não consiste em reunir dados sensoriais para depois atribuir-lhes sentido, mas em um modo de apreensão em que o sentido já está implicado na própria experiência sensível. Perceber é constituir um mundo em que o olhar não adiciona significado à matéria, mas o descobre como algo que já se oferece no contato entre corpo e mundo.

habita em desnível, sustentando-se em uma posição que só se mantém em movimento.

Desse modo, a aparente estabilidade das imagens é atravessada por um trabalho constante de ajustamento: a correspondência, o trem, os trilhos, a paisagem e, por fim, o corpo em equilíbrio compõem uma sequência que sugere ordenação, mas que depende, a cada instante, de um gesto mínimo de sustentação. A alternância entre paisagem contemplada – supostamente estável – e a inscrição do corpo evidencia que a linguagem poética não busca um alinhamento contínuo entre sujeito e experiência; ao contrário, instaura deslocamentos e descontinuidades na superfície da percepção. Em certa medida, a leitura acompanha esse movimento, sustentando-se na tensão entre paisagem e corpo, entre matéria e relevo, entre conteúdo e forma.

Essa dinâmica de equilíbrio instável, em que a escrita se projeta simultaneamente para fora e para dentro, revela como a poesia de Ana Cristina Cesar rompe com a expectativa de que o poema seja apenas expressão de uma subjetividade prévia ou simples representação da realidade. Em seus poemas, as imagens não se organizam como quadros fixos, mas como configurações em deslocamento, nas quais sujeito e mundo emergem através da linguagem em um processo contínuo de rearticulação da percepção. A estabilidade, quando se apresenta, é sempre efeito – nunca fundamento – e depende de um trabalho constante de sustentação. Essa capacidade de conjugar contrastes sem reduzir sua singularidade coloca em questão a tradição filosófica ocidental, que historicamente privilegiou distinções rígidas entre ser e não-ser, como observa Octavio Paz:

Ora, o poema não só proclama a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários como sua identidade final. E essa reconciliação, que não implica redução nem transmutação da singularidade de cada termo, é um muro que até agora o pensamento ocidental se recusou a saltar ou a perfurar. Desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não-ser. Esse primeiro desenraizamento – porque foi como arrancar o ser do caos primordial – constitui o fundamento de nosso pensar. Sobre essa concepção construiu-se o edifício das "idéias claras e distintas" que, se tornou possível a história do Ocidente, também condenou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de apreender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios (PAZ, 1982, p. 123).

Ao convocar imagens de paisagens – “certas”, sem pedras, sem sobressaltos – e reinscrevê-las em movimento através do corpo, o poema de Ana Cristina Cesar desfaz qualquer estabilidade aparente entre linguagem e mundo. Figuras contrastantes se articulam em deslocamento, e a fragmentação estrutural, aliada à ambiguidade semântica, inscreve fissuras sob a superfície do visível: a paisagem é mediada por uma janela que regula o contato com o real. Um poema não fotografa o mundo, não traça um autorretrato nem reproduz uma paisagem: convoca o leitor a uma percepção ativa, revelando a impossibilidade de qualquer solidez que o pensamento racional pudesse sustentar.

A ARIDEZ, O VENTO, O INTERSTÍCIO – INTEMPERISMOS

Se a objetividade narrativa busca fixar o mundo em formas reconhecíveis, a poesia de Ana Cristina se afirma no ponto de dissolução dessa fixidez. Mesmo em textos de aparência objetiva, a experiência emerge em dimensões ambíguas e contraditórias, nas quais percepções díspares se entrelaçam. A relação entre linguagem, representação e realidade não se estabiliza, mas expõe contrastes entre o que se enuncia e o que se apreende. Nesse contexto, a poesia recusa a lógica da correspondência: o poema não reproduz o mundo, mas o reconfigura na fratura. Sua força não reside na fidelidade ao real, mas na articulação de uma linguagem – erguida, social, viva – capaz de tornar sensível o que escapa à nomeação.

Um dos gestos centrais da poética de Ana C. é a recusa da transparência como valor da linguagem. Seus poemas não se organizam como enunciados lineares ou explicativos, mas por justaposição de imagens aparentemente inconciliáveis, criando um espaço de hesitação. Nos intervalos entre palavras e mundo, a expressão do real fragmenta-se na tentativa – sempre porosa – de fixar sentidos, abrindo-se a uma proliferação de imagens fugidias. É nesse descompasso entre o poema e a expectativa de apreendê-lo que se revela sua potência estética, inseparável de uma dimensão ética: cada escolha formal configura uma prática de liberdade frente a modelos normativos da subjetividade. Nesse movimento, o real não é dado, mas reconfigurado pela linguagem. O poema não descreve; reinventa, transformando a imaginação em modo legítimo de conhecer o mundo.

Produzindo cartografias sempre novas da experiência – mapas instáveis, atravessados pelo olhar que observa e pelo outro que responde –, cada poema configura um território móvel, no qual o ponto de vista jamais se fixa, deslocando-se e refratando-se no encontro com a alteridade. A poesia, assim, não oferece uma geografia estável do sentido, mas propõe uma travessia: uma errância em que a realidade se refaz pela imaginação, e o eu se reconhece apenas na relação provisória com o outro. Sem título, um poema:

Minha boca também
está seca
deste ar seco do planalto
bebemos litros d'água
Brasília está tombada
iluminada
como o mundo real
pouso a mão no teu peito
mapa de navegação
desta varanda
hoje sou eu que
estou te livrando
da verdade
(CESAR, 1987, p. 30)

No poema condensam-se procedimentos fundamentais da poética de Ana C.: o uso do verso livre como procedimento formal de ruptura, a recusa de um sentido previamente constituído e a problematização das linguagens legitimadas, bem como dos discursos instituídos. A operação poética articula descompassos entre corpo e espaço, indivíduo e coletivo, afeto e poder, reconfigurando a percepção de si, do território e do outro – uma força capaz de mobilizar o que parecia impenetrável.

Na imagem poética, corpo e voz são atravessados por uma aridez que excede o clima do planalto geográfico: trata-se de um relevo ambíguo, elevado e ao mesmo tempo estendido, marcado pelo desgaste do tempo, configurando uma superfície que é simultaneamente espaço físico e metáfora de uma experiência exaurida. A palavra adquire densidade metonímica ao evocar Brasília, e, por extensão, a racionalidade institucionalizada que organiza o mundo social. Essa racionalidade, porém, surge “tombada” – termo ambivalente que sugere tanto preservação quanto ruína –, e a luz que incide sobre o mundo real não ilumina: apenas expõe sua secura. O espaço

institucionalizado se apresenta rígido, incapaz de gerar orientação. O relevo mostra as marcas do tempo, enquanto a varanda, espaço de intimidade exposta, funciona como entrelugar: ponto de encontro entre o dentro e o fora, entre o concreto e a percepção sensível – por onde parece soprar um vento.

A crítica ao poder, na poética de Ana Cristina, emerge na medida em que o sujeito lírico se deixa atravessar pelo sensível. Gestos corporais assumem função cartográfica, propondo alternativas à topografia do domínio e da racionalidade. O poema esboça uma geografia distinta, fundada não na lógica do poder instituído, mas na intimidade como potência partilhada. O peito – lugar do respiro e da conexão – contrapõe-se à secura do real, instaurando um regime outro de leitura e de relação com o mundo, no qual o sensível adquire força epistemológica e crítica. A radicalidade da proposta se evidencia quando o sujeito lírico parece subverter a verdade como constrição: aquilo que deveria iluminar e orientar torna-se prisão. A cidade planejada, seca, tombada e iluminada, símbolo de uma racionalidade normativa, é subvertida pela emergência de uma voz que insiste na instabilidade e na reinvenção das formas de sentido.

A poesia constitui um espaço privilegiado de articulação entre experiência sensível e reflexão do sujeito. Na contemporaneidade, ao operar com imagens ambivalentes, explora o descompasso entre percepção e lógica, expondo o real em sua instabilidade, em vez de fixá-lo em verdades. Essa dinâmica se intensifica em contextos de vigilância e autoritarismo, quando a palavra é convocada a funções utilitárias. Contra essa redução, a poesia resiste: sua liberdade reside na exploração da potência disruptiva da linguagem, recusando a simetria e a tecnificação dos discursos.

No Brasil, a experiência da ditadura civil-militar (1964–1985) constituiu um trauma coletivo que atravessou a subjetividade e a estética, marcadas pela experiência da censura e por suas imposições. No contexto do chamado “auge do capitalismo brasileiro” – período de modernização acelerada sob bases conservadoras e autoritárias –, a literatura enfrentou a exigência de objetividade enquanto buscava contornar mecanismos de silenciamento. A intervenção violenta do regime não se limitou à proibição de obras, mas instaurou condicionamentos estéticos e simbólicos que afetaram tanto o conteúdo quanto as formas de expressão. Sob a lógica da censura, da espetacularização do real e da mercantilização da literatura, a linguagem passou a ser orientada pela assimilação imediata, sustentando a crença em uma correspondência transparente entre palavra e mundo. A linguagem poética, em

contrapartida, resiste a esse regime: desestabiliza a expectativa de clareza, expõe os limites do modelo utilitário e abre zonas de leitura nas quais o real se apresenta múltiplo, instável e em contínua reconfiguração.

Inscrita nesse contexto, a poesia de Ana Cristina distingue-se por sua singularidade diante das expectativas de autenticidade e revelação que marcavam sua geração. Frequentemente associada à chamada “poesia marginal”, designação amplamente difundida, mas conceitualmente imprecisa, sua obra exige uma leitura cuidadosa desse rótulo⁷. Diferentemente de seus companheiros de geração, Ana C. não busca politizar o cotidiano de forma direta; sua lírica propõe, antes, uma estratégia estética na qual a linguagem se configura como espaço de experiência sensível e crítica do presente. Essa distinção permite compreender a relação entre literatura e história, sobretudo no modo como a poeta interroga a tradição poética e a de sua própria geração, bem como as funções atribuídas à arte em contextos autoritários. O poema sem título, por exemplo, convoca imagens cotidianas fraturadas, evidenciando como a experiência subjetiva se articula pela percepção do espaço e do afeto:

EXTERIOR. DIA. Trocando minha pura indiscrição pela tua história
bem datada. Meus arroubos pela tua conjuntura. MAR, AZUL,
CAVERNAS, CAMPOS E TROVÕES. Me encosto contra a mureta do

⁷ De forma geral, o termo abrange parte da produção poética da década de 1970, sobretudo no Rio de Janeiro, caracterizada por estratégias estéticas e modos específicos de circulação: valorização da linguagem coloquial como afirmação do cotidiano; uso de formas artesanais de publicação, como mimeógrafo, datilografia e *offset* – razão pela qual parte do grupo também ficou conhecida como “geração mimeógrafo”; circulação alternativa e direta junto ao público, e afastamento do circuito editorial tradicional, fortemente condicionado pela censura da ditadura civil-militar brasileira. Tais publicações aproximam-se do que se chamou “edição de autor”. O rótulo “marginal” engloba práticas políticas e estéticas heterogêneas, o que dificulta sua fixação como movimento literário coeso e delimitado. Ainda assim, consolidou-se como uma referência geracional significativa para a compreensão da produção poética do período. Estudos como *Retrato de Época: Poesia Marginal anos 70* (1981) indicam que, apesar das ambiguidades do conceito, há entre esses poetas um traço comum: a contestação das convenções poéticas e da própria ideia de literatura – embora a consciência de uma “marginalidade” tenha se consolidado posteriormente, quando alguns escritores já publicavam em grandes editoras. No caso de Ana Cristina, sua inclusão no grupo parece decorrer mais do vínculo geracional do que de adesão a um projeto estético comum. Seu primeiro livro, *Cenas de Abril* (1979), produzido em edição de autor e publicado já bem depois das primeiras publicações “marginais”, distingue-se em forma e conteúdo da poesia da década. Enquanto a poesia marginal se ancorava na relação com o leitor pela circulação direta de livros “de mão em mão”, em Ana C. esse contato se realiza na própria linguagem, em que o eu poético se constitui sempre em relação a um outro – uma presença que se reflete e se desloca, criando um espaço de diálogo contínuo entre sujeitos no próprio texto.

bondinho e choro. Pego um táxi que atravessa vários túneis da cidade. Canto o motorista. Driblo a minha fé. Os jornais não convocam para a guerra. Torça, filho, torça, mesmo longe, na distância de quem ama e se sabe um traidor. Tome bitter no velho pub da esquina, mas pensando em mim entre um flash e outro de felicidade. Te amo estranha, esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor. (CESAR, 2013, p. 86)

Iniciar um poema com uma linguagem que remete ao léxico técnico do cinema instaura de imediato um enquadramento objetivo, regido pela lógica da cena e do registro. Essa escolha cria um efeito de distanciamento: a experiência se apresenta como real, mas sob a perspectiva impessoal de um roteiro, como se o mundo pudesse ser apreendido de forma estável e ordenada. As enunciações iniciais indicam um movimento de objetivação, no qual o sujeito lírico busca compor um quadro quase cartesiano da realidade. O uso de palavras em caixa alta reforça a impressão de fixidez: o mundo aparece inventariado, contido em signos que funcionam como guias perceptivos. A construção do texto em versos corridos não se reduz a efeito gráfico, afinal, trata-se de uma escolha estética que sustenta a crítica que o poema instaura. A continuidade aparente sugere adesão ao discurso racional e descritivo, mas essa linearidade é sistematicamente desestabilizada por acontecimentos que escapam ao controle. Interrupções, deslocamentos, vozes imprecisas e enunciados inacabados atravessam os versos, mostrando que o poema não se limita a reproduzir a realidade, mas expõe os limites da própria estrutura discursiva que pretende apreendê-la.

Nessa operação, a vida é configurada como paisagem aparentemente estável, como se a experiência pudesse ser contida em palavras. Essa tentativa de controle, porém, já contém sinais de intemperismo: a paisagem, embora capturada por um registro objetivo, resiste a qualquer totalização pela via do afeto – isto é, pela capacidade de ser afetado pelo mundo. O efeito é ambíguo: o leitor percebe, simultaneamente, a segurança da descrição e sua fragilidade, marcada por precisão e efemeridade. A linguagem evidencia que o mundo não se deixa aprisionar; a realidade se impõe por sua própria descontinuidade, antecipando a fratura que atravessa o sujeito lírico – “me encosto contra a mureta do bondinho e choro” seguida da sucessão de acontecimentos desviantes da experiência objetivada do real.

Ao assumir uma tessitura marcada por imagens do cotidiano urbano e por emoções que irrompem na cena, o poema revela a ruptura entre a tentativa de controle da experiência e a vivência subjetiva. Os versos expõem, de forma

explícita, a pressão para que o sujeito converta a experiência em um plano organizado e previsível. A necessidade de trocar “discrição” por “história bem datada” e “arroubos” por “conjuntura” indica, além de imposições externas internalizadas, que modos de ser e sentir do eu devem ser contidos, sob risco de perfurar a estrutura do mundo e abrir fissuras na aparente ordem das coisas. Quando o sujeito se desloca pela cidade e atravessa experiências cotidianas e afetivas, o espaço urbano é apropriado como extensão da subjetividade. Chorar junto à mureta ou atravessar túneis indicam o trânsito entre objetivação e emergência do afeto, configurando um entre-lugar onde interioridade e exterioridade se transmutam. Cantar para o motorista, desafiar a fé ou confrontar distâncias materializam a tensão entre controle e vulnerabilidade, mostrando como a experiência emocional desorganiza a ordem aparente do real.

A intersubjetividade se desenha como um campo de fricção exposto pelo jogo pronominal, pelo constante deslocamento do “eu” em direção ao mundo e aos outros. O sujeito projeta-se para fora, em contato com um “tu”, que também é um outro, formando uma rede de relações que não se fixa nem no interior nem no exterior, mas se instala no interstício. “Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo *sentido*, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre.” (BACHELARD, 1993, p. 224). Esses movimentos mostram que a subjetividade não é uma instância isolada ou estática, mas algo que se constitui e se reinventa a cada passo, no contato com o espaço e na projeção em direção ao outro – impulso e consequência de sua própria travessia.

Em vez de um eu centrado e transparente, o poema revela uma subjetividade em fratura, constituída no contato com o outro e com o mundo. A presença desse outro é atravessada pela suspeição do afeto: o amor, longe de produzir comunhão, se manifesta sob o signo da distância – “entre um flash e outro de felicidade”. O sentimento surge como intervalo, lampejo fugidio que expõe mais o vazio entre as presenças do que a harmonia que as uniria – mas, em um poema, a ausência é imediatamente presença. O afeto não é repouso, mas travessia: força que desestabiliza o eu e o obriga a reinventar-se a cada encontro com o mundo. Trata-se de um sujeito que não apenas experimenta a realidade em fragmentos de estranhamento, nem se limita a explorar a causa do desajuste, mas que reivindica o sentir como potência capaz de irromper o real. “Um amigo velho vive em táxis./ Dentro de um táxi é que ele me diz que

quer chorar mas não chora.”, são versos de um poema sem título que inaugura *A teus pés* (1982) – imagem-limite entre clausura e mobilidade, onde a expressão não se cumpre inteiramente, mas o próprio ato de dizê-la constitui a forma mais legítima de sua manifestação.

A linguagem poética atua como força erosiva, corroendo a aparente solidez do real. O mundo administrado, racionalizado e coisificado encontra na palavra lírica uma zona de dismantelamento – recusa da fixidez e da transparência, interrupção da lógica utilitária. Ao subverter a linguagem instrumental e o discurso imediato, a poesia revela o esgotamento de um mundo que se pretende coeso, mas se encontra em ruína. A fragmentação emerge, assim, como um procedimento recorrente na poesia contemporânea: em vez de linearidade discursiva, o poema organiza-se pela justaposição de registros heterogêneos, articulados em múltiplas vozes que instauram descompasso e ampliam suas possibilidades expressivas. A fragmentação, nesse caso, não é um resultado, mas um processo. Essa forma rompe a narrativa linear e redefine a relação com o leitor, exigindo interpretações menos conduzidas e mais abertas. A fragmentação deixa de ser falha a ser reparada: constitui-se como gesto consciente de construção, que reconhece nos intervalos e brechas territórios potentes de significação – espaços privilegiados da imaginação. É nesses interstícios que o poema se abre, permitindo sentidos que emergem da ruptura.

Quando Theodor Adorno (2012) afirma o desassossego do sujeito diante da perda da unidade com a natureza, indica que essa fratura entre o indivíduo e mundo revela – e não nega – a relação indissolúvel entre lírica e sociedade, desafiando a concepção de que a forma poética seria mera exteriorização de uma interioridade subjetiva, abstraída da vida social. Para Adorno, o poema não se reduz à expressão de emoções individuais, mas resulta da relação conflitiva entre o sujeito e seu contexto histórico-social. A singularidade da forma poética emerge, portanto, em tensão com sua dimensão universal – não como “vontade de todos”, mas como experiência que, ao se afirmar em sua diferença, se revela partilhável - “Sou humano, e nada que é humano me é estranho”, diz Terêncio.

Longe de constituir refúgio ou alheamento, a autonomia da lírica se apresenta como resistência à racionalidade instrumental que subordina o indivíduo às leis da utilidade. O distanciamento da poesia em relação a uma linguagem orientada a fins determinados constitui, assim, sua crítica: quanto mais o mundo se coisifica, mais necessária se torna uma expressão que não se

submete à lógica servil. A linguagem poética não se restringe à formulação de conceitos ou ideias; realiza-se pela potência das imagens, articulando pensamento e sentimento como dimensões inseparavelmente solidárias. A objetividade e a subjetividade, reduzidas pela racionalização moderna a termos quantificáveis, transmutam-se na poesia, e dicotomias se dissolvem: afetividade é imediatamente efetividade. Nesse ponto, Adorno observa que, mesmo nas composições mais “puras”, a lírica encerra o momento da fratura, a presença do outro possível – ou nas palavras de Michel Collot:

É projetando-se na cena lírica e se objetivando em uma obra que o poeta consegue ser mestre de si mesmo do lado de fora e se inventar. O funcionamento autônomo da linguagem torna-se um meio de conhecimento e de constituição de si. Trata-se de integrar ao Eu esse Outro, essa terceira pessoa que se afirma por meio da palavra, o que uma outra fórmula célebre atribuída a Rimbaud marca com vigor: “Eu quis dizer o que isso diz, literalmente e em todos os sentidos”. A escrita acontece em um intervalo entre o Eu e um isso, entre uma primeira pessoa e uma neutra, mas, também, em sua implicação recíproca, pois se o Eu reconhece em seu dizer uma polissemia que ele não pode dominar, ele reivindica a plena e inteira responsabilidade disso. É bem um isso que o poeta deixa falar através da linguagem, mas é para torná-la sua e afirmar-se como Eu em uma relação íntima com essa alteridade irreduzível. É esse nó entre identidade e alteridade que funda a responsabilidade da palavra poética, que faz com que o poeta possa responder por ela, e com que nós possamos responder-lhe: ele “está carregado da humanidade, dos próprios animais”. Na medida em que o poeta traz para a palavra, não o seu eu, mas esse Eu desconhecido que cada um traz em si, o poema pode nos falar, a nós outros (COLLOT, 2013b, p. 231).

Cada poema de Ana C. constitui um universo singular e irrepetível; juntos, formam uma constelação em movimento, marcada por atritos e ressonâncias. Como numa paisagem aparentemente estática, a força da poesia reside justamente nos processos que a atravessam: assim como o mundo natural se transforma, a poesia expõe a porosidade do 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, 2013, p. 19) – em que a matéria abriga, simultaneamente, sua própria fratura. Cada

verso engendra a potência de um eu que se forma na relação íntima e desviada com a linguagem e com o mundo.

O ESCURO, A CASA, O OLHAR – EROSÕES

Ao definir a contemporaneidade como uma tomada de posição frente ao presente, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) a concebe como uma relação singular com o tempo marcada por *dissociação* e *anacronismo*. Ser contemporâneo implica manter distância crítica do próprio tempo, percebendo-o em sua complexidade e obscuridade, e não apenas em sua superfície. Nesse sentido, o poeta é aquele que vai “soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo”, que “enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p. 60-61).

Para Agamben, todos os tempos se apresentam como obscuros àqueles que vivem a contemporaneidade, indicando que ser contemporâneo não consiste apenas em “ver no escuro”, mas em reconhecer o escuro como tal. Dessa forma, a visão configura-se como uma travessia dinâmica entre luz e sombra: o que se apresenta ao olhar não se mostra isoladamente, mas traz consigo o que permanece velado, integrando-se a um campo perceptivo. Ao redefinir o escuro como experiência ativa, e não mera ausência, ele afirma-se como campo autônomo de percepção – uma forma singular de visão capaz de reorganizar o ponto de vista⁸. Essa abordagem reconfigura nossa relação com o tempo e reconhece a fragmentação como originária, questionando a concepção cronológica do tempo e das ações nela presumidas. Nessa perspectiva, categorias como arcaico, moderno e contemporâneo deixam de operar segundo uma lógica excludente, e passam a se revelar pela confluência e interdependência entre os tempos, que se articulam espacialmente:

Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está

⁸ Essa concepção que desloca o escuro de uma condição passiva para um processo perceptivo ativo, em interdependência com a luz, questiona uma das imagens mais duradouras do Iluminismo: a associação entre luz e razão e entre escuridão e ignorância, dicotomia amplamente difundida no imaginário moderno.

fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo. Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempetividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós (AGAMBEN, 2009, p. 65-66).

Conceber a imaginação como forma de percepção da experiência é, portanto, voltar-se para o “não-vivido”: articular os tempos a partir do instante imediato, resistindo à linearidade e à previsibilidade. Quem se submete inteiramente às exigências cronológicas não é contemporâneo, pois prioriza a ordem temporal em detrimento de suas fraturas constitutivas. Na poética de Ana Cristina Cesar, essa perspectiva emerge na relação complexa com a tradição literária. A retomada de formas consagradas não se dá de modo acrítico, assim como os gestos transgressores não se sustentam apenas na negação do passado. A tradição atua como uma zona de fricção em que o sujeito poético articula a historicidade da linguagem, produzindo sentidos que dialogam com o passado e se projetam no presente⁹. Retomar, transgredir e reinscrever a tradição tornam-se práticas complementares. É nesse entrelaçamento – entre repetição e diferença, prolongamento e desvio, citação e reinvenção – que se manifesta a singularidade de sua poética. A fragmentação e a mobilidade do sujeito, presentes em textos nos quais o “eu” se mostra múltiplo, instável e atravessado por contradições, dependem simultaneamente do encontro com o outro e da relação com o passado, modos de reelaboração

⁹ Diante dessa perspectiva, a noção de tradução torna-se central para compreender a poética de Ana C., para quem traduzir não se reduz à transferência literal de palavras ou à reprodução mecânica de vozes alheias; configura-se como gesto inventivo, próximo do conceito de transcrição, reconfiguração do existente. Michel Riaudel (2007) destaca que, em Ana C., esse movimento de simultânea continuidade e desvio se manifesta na apropriação de diferentes vozes e dicções: o passado não é simplesmente recordado, mas reconstituído no presente, transformando referências em transposição inventiva. Riaudel qualifica esse procedimento como “revitalização transgressiva/perversiva” da linguagem. A multiplicidade de desdobramentos intertextuais no poema – descrita por ele como labiríntica, “cuja verdadeira característica não é a falta de saída, mas, ao contrário, a profusão delas” (Riaudel, 2007, p. 71) – evidencia como a poética de Ana Cristina articula tradição e criação em uma operação crítica.

da subjetividade. Esse entrelaçamento não visa simplesmente dessacralizar o lirismo, mas evidenciar sua relevância histórica e estética na constituição da percepção do mundo – como no poema “Aventura na casa atarracada”:

Movido contraditoriamente
por desejo e ironia
não disse mas soltou,
numa noite fria,
aparentemente desalmado:
— Te pego lá na esquina,
na palpitação da jugular,
com soro de verdade e meia,
bem na veia, e cimento armado
para o primeiro a andar.

Ao que ela teria contestado, não,
desconversado, na beira do andaime
ainda a descoberto: — Eu também,
preciso de alguém que só me ame.
Pura preguiça, não se movia nem um passo.
Bem se sabe que ali ela não presta.
E ficaram assim, por mais de hora,
a tomar chá, quase na borda,
olhos nos olhos, e quase testa a testa. (CESAR, 2013, p. 107)

A imagem da casa atarracada, metáfora da própria linguagem poética, configura-se, no poema, como espaço rígido, delimitado e potencialmente opressor. Pode evocar tanto estruturas arquitetônicas quanto discursivas que, à primeira vista, parecem impenetráveis. Contudo, os sujeitos emergem movidos por impulsos paradoxais, coexistindo como forças capazes de corroer essas fronteiras. A noite fria não descreve apenas o cenário, mas condensa uma atmosfera afetiva e existencial: sugere distanciamento, isolamento, a experiência de objetificação – como se a vida e os afetos estivessem submetidos a uma lógica externa, abstrata e inflexível. Instala-se, assim, um clima que antecipa o confronto entre presença e abstração, entre o impulso vital e a contenção da subjetividade.

A caracterização do sujeito como “aparentemente desalmado” sugere, além da frieza e do distanciamento de sua condição, um contraste em relação

à voz que observa – dotada de lucidez suficiente para reconhecer a situação de alheamento. A imagem do “cimento armado” constitui o ponto máximo da objetificação como princípio: evoca rigidez, estrutura e previsibilidade, podendo representar tanto padrões sociais quanto limites da linguagem – ou, ainda, convenções do desejo. A justaposição entre a intensidade do afeto (“palpitação da jugular”) e a irrupção da realidade (“soro de verdade e meia/bem na veia”) articula registros heterogêneos, em que pulsão vital e intervenção do real se colocam em relação. As dicotomias são desfeitas pela linguagem poética, que as reconcilia numa ambiguidade originária: o ser desalmado só pode ser, portanto, em sua aparência. A poética, assim, se afirma na coexistência entre solidez e fluxo, estrutura e sensibilidade, mostrando como a subjetividade atravessa e reconfigura o que parecia inflexível.

A forma organiza-se em versos livres, sem métrica fixa nem rimas regulares; o ritmo emerge da alternância entre linhas breves e extensas, pausas súbitas e trechos mais desenvolvidos, configurando uma cadência oscilante que traduz o embate entre impulso e contenção. As formulações curtas e incisivas intensificam os instantes de energia, enquanto os trechos mais dilatados instauram suspensão e densificam a expectativa. Essa variação entre aceleração e pausa integra forma e sentido, fazendo do ritmo o eixo da experiência poética. A coexistência entre rigidez e afeto revela que o desejo absoluto – a aspiração a uma emoção plena – é inviável, tanto na vivência quanto na linguagem. A intensidade, desprovida de mediação, não sustenta o vínculo entre os sujeitos nem a própria tessitura do discurso: sua permanência exige formas capazes de fraturar a solidez e instaurar o movimento, como uma erosão que, ao desagregar, dá curso ao fluxo.

O trecho final do poema condensa a imagem-limite da experiência lírica: a permanência de dois corpos próximos, quase em contato, suspensos à beira de um instante. Nessa cena, o sentido se organiza pela coexistência de proximidade e afastamento. A “borda” sugere um espaço de risco e instabilidade, em que qualquer gesto pode romper o equilíbrio precário do encontro. Trata-se de uma metáfora da fragilidade da relação e do movimento que sustenta o desejo – um campo de forças em que o contato se dá sempre por aproximações e recuos. A intimidade extrema – o olhar e a respiração partilhados – não culmina em fusão, mas no reconhecimento dos limites. O “quase” reitera a impossibilidade da união plena e, ao mesmo tempo, a necessidade de tentar persegui-la. O vínculo não é apenas físico, mas sensível: um entrelaçamento de presenças que se tocam sem coincidir, em que a

comunicação se faz pelo intervalo. O poema, assim, se organiza na borda, como uma casa atarracada: firme o suficiente para permanecer, mas sempre exposta às variações do relevo.

A poesia de Ana Cristina Cesar se constrói nesse ponto de fricção entre impulso vital e desgaste das formas. Sua poética não oferece respostas, mas convoca o leitor a habitar o intervalo – esse território móvel onde o *eros* se confunde com o movimento de transformação do próprio sentido. Ao fazer da palavra um corpo em permanente deslocamento, Ana C. reinscreve o gesto lírico como forma de resistência e reinvenção do sensível, reafirmando a poesia como espaço crítico e vital em tempos de saturação discursiva e autoritarismo interpretativo. É nesse espaço instável, em que o poema se ergue das ruínas da certeza, que se mantém viva a possibilidade de pensar e sentir o presente: cada verso, uma fresta por onde o mundo volta a respirar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012. p. 65-89.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

BACHELARD, Gaston. A dialética do exterior e do interior. In: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 215-233.

BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012. p. 13-25.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes; Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional; Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. p. 277-315.

BOSI, Alfredo. Poesia Resistência. In: BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977. p. 139-192.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Vampiragens. In: CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003. p. 141-211.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

COLLOT, Michel. Pensamento-paisagem. In: COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves *et al.* Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013a. p. 17-47.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Zênia de Faria e de Patrícia Souza Silva Cesaro. In: *Signótica*, Goiânia, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013b.

FRIEDRICH, Hugo. Perspectiva e retrospecto. In: FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni; tradução das poesias de Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978. p. 15-34.

HAMBURGUER, Käte. O gênero lírico. In: HAMBURGUER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p. 167-209.

PAZ, Octavio. A imagem. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 119-138.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

RIAUDEL, Michel. Ficar fora de si: a tradução à deriva, in LABORIE, Jean-Claude (org.). *Tempo Brasileiro*, n. 169, “Os significados do excesso”. Rio de Janeiro, abr.-jun. 2007, p. 67-81. Disponível em: <https://app.docvirt.com/revtempbras/pageid/22361>. Acesso em 5 mar. 2025.

SANTIAGO, Silviano. “Singular e Anônimo”. In: *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte, v. 5, 1986, p. 95-105. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/27809. Acesso em: 24 set. 2025.

Data de recebimento: 11 out. 2025

Data de aprovação: 17 abril 2026