

O corte cinematográfico em Ana Cristina Cesar

Anita Costa Malufe

Recebido 28, jul. 2009 / Aprovado 25, set. 2009

Resumo

O artigo busca analisar os procedimentos de corte presentes em alguns poemas da brasileira Ana Cristina Cesar (1952-1983). Autora de uma poesia extremamente fragmentária, Ana C. construiu uma obra em sintonia com procedimentos das vanguardas artísticas do século XX, inclusive o cinema mais experimental. O objetivo é observar como a poeta constrói fragmentação em sua poesia mantendo, ao mesmo tempo, uma fluência singular entre os fragmentos; fluência esta que não seria narrativa, mas que aproxima seus poemas de um certo modo de composição e apreensão típicos da arte cinematográfica.

Palavras-chave: *Poesia contemporânea. Ana Cristina Cesar. Cinema. Fragmentação.*

Poderíamos partir de uma ideia: escrever é, antes de tudo, cortar. Mais do que modelar a linguagem, escrever seria esculpir, retirar, cavoucar, subtrair linguagem, impor silêncio às palavras. Neste caminho, encontramos Mallarmé, para quem o verso é a arte suprema dos cortes, em suma: versificar é cortar. Toda vez que há esforço de estilo, mesmo em um texto que dizemos ser em prosa, diz ele, há versificação (MALLARMÉ, 1998, p.242). Mallarmé generaliza para toda forma de escrita, assim, a operação do verso, “o verso está por toda parte na língua onde há ritmo” (Idem, *ibidem*); cortar é dar ritmo às palavras, é criar o estilo do texto.

Esta é uma das inspirações para Maurice Blanchot afirmar, em diversos lugares de sua obra, o quanto o tom de um escritor se deve ao modo de impor silêncio ao fluxo incessante da linguagem, o quanto escrever seria muito mais apagar do que grafar palavras: “O tom não é a voz do escritor, mas a intimidade do silêncio que ele impõe à palavra, o que faz com que este silêncio seja ainda o seu, o que resta de si mesmo na mediação que o coloca à parte” (BLANCHOT, 1955, p. 22). O tom ou o estilo, portanto, não é algo pessoal, não é fruto de uma imposição poderosa e voluntária do escritor, mas é antes uma potência quase passiva, silenciadora. Ao cortar o incessante da palavra, o poeta impõe o que resta de “seu” em meio às palavras do poema, um quase não-poder, que é aquele que não pertence nem mesmo à mão que escreve, mas sim à outra mão, aquela que não escreve: é o poder de retirar a caneta da outra e cortar o fluxo, impor o silêncio.

Esta que pode ser vista como uma dinâmica própria à natureza mesma da escrita, se contextualizada historicamente, encontra uma exacerbação justamente nas reflexões acerca da poesia moderna, com o próprio Mallarmé, e seu *Crise de vers*. Crise esta que não seria uma proclamação do fim do verso, mas antes, um questionamento de formas tradicionais e engessadas de se cortar, e portanto se ritmar, o poema. É como se, com a liberação do verso das formas tradicionais, das métricas fixas, um problema essencial à linguagem – anterior mesmo às formas impostas – pudesse vir à tona. Problema este que estaria apaziguado enquanto a poesia se via obrigada a seguir formas preexistentes. Sem uma métrica preestabelecida, sem um número de sílabas obrigatório a ser cumprido, o poeta se vê então diante de uma libertação e, ao mesmo tempo, exposto a um problema fundamental de escrita: como cortar, por que cortar, quando cortar?

Se o estilo de um autor diz respeito a seu modo de impor silêncio às palavras, então uma leitura do ponto de vista estilístico não poderia se eximir do exame dos cortes que compõem uma obra, sendo este exame uma aproximação dos procedimentos efetivos que constroem a singularidade de uma escrita, o tom de um poeta. Esses procedimentos, por sua vez, também

não são alheios a procedimentos de época, que encontram ecos e familiaridades em poetas distintos. Na poesia moderna, por exemplo, um certo caráter descontínuo, interrompido, além de se acentuar, tornou-se cada vez mais eloquente, como se a própria poesia quisesse explicitar esta natureza descontínua e *bricoleur* inerente a seu processo de produção. Ao mesmo tempo, há uma experiência fragmentária que parece infiltrar a poesia, da qual não se separam todo o ambiente cultural, o desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação, que compõem a realidade do início do século XX. Assim, fala-se da fragmentação na poesia moderna, em poemas como *Zone*, de Appolinaire, ou *The waste land*, de T. S. Eliot, como emblemáticos desta nova sensibilidade que então se desenha.

Este sobrevoos mais do que acelerado, tem como objetivo apenas traçar um brevíssimo atalho que nos leve a um caso específico da poesia brasileira recente. São reverberações que nos conduzem à poesia de Ana Cristina Cesar que, para nosso estudo, se apresenta como um caso contemporâneo exemplar do trabalho com o corte, bem como a fragmentação, a colagem e a montagem, concentrando em seu modo de cortar procedimentos anteriormente exacerbados pelas vanguardas artísticas e literárias do século XX. Em nossa análise, em especial, destaca-se a forte ressonância que a poesia fragmentária de Ana C., em seus modos de cortar e interromper o fluxo da linguagem, estabelece com procedimentos cinematográficos.

Cortar fragmentos, rompendo o fio narrativo

É neste sentido que salientamos a poesia de T. S. Eliot, emblemática de uma lírica que parece encontrar sua condição de possibilidade na desintegração social do pós-guerra. Não que ela seja a representação de uma “terra devastada” somente, mas o próprio modo de cortar e intercalar as cenas, de entrecruzar os cenários e personagens, parece só se tornar pensável após uma cultura que viveu certas experiências desconstrutivas e fragmentárias. E, junto a tudo isto, havia a experiência do crescimento das metrópoles, dos meios de transporte, de comunicação, o cinema... Aqui, não nos caberia alongar em meio às supostas razões desta fragmentação que se intensifica a partir do século passado, e é visível em todas as vanguardas do pós-guerra; o que nos interessa é apenas registrar este ponto relevante que é a poesia de Eliot no que tange um certo modo de corte na poesia – corte este muito presente em Ana Cristina Cesar. É ela mesma quem ressalta, em depoimento publicado em *Crítica e tradução*:

A poesia moderna é uma poesia que se lanceta. Ela é toda cheia de arestas, é angulosa, não tem, digamos, um desenvolvimento coerente, linear. (...) É toda quebrada mesmo (...) Ela tem a ver mesmo com alguma coisa do urbano, que é assim cortado, caótico, fragmentado. Ela é fragmentária. (CESAR, 1999b, p.261).

E esta fragmentação, em Eliot, traria os contornos de algo que nos lembra a montagem cinematográfica, o corte e colagem de cenas as mais diversas, a justaposição de lugares distintos, comandando o ritmo e o colorido do poema. Vale tomar outro trecho da fala de Ana C.:

Você pega os poemas do Eliot, ele faz exatamente isso [ela se refere ao excesso de cortes]: coloca uma cena duma cartomante jogando cartas e, de repente, ele corta, ele está em Londres, atravessando a rua; de repente, ele corta, está no fundo do mar, falando com as sereias (Idem, *ibidem*).

Ao falar de Eliot, Ana Cristina parece descrever uma dinâmica muito incorporada em sua própria poesia, feita de inúmeros saltos e interrupções. Especialmente nos poemas que compõem a série “A teus pés”, do livro homônimo (de 1982, que reunia os três livros anteriores publicados em edições caseiras), o leitor se vê lançado em frases que parecem interrompidas pela metade, cruzando-se e atropelando-se num ritmo frenético. No corte que se dá entre palavras, ou entre versos, ou frases de um texto – tendo que esses poemas já não apresentam um gênero fixo –, o leitor é lançado em inúmeros silêncios, não-ditos instalados entre cenários, lugares, situações, que não se ligam, mas coexistem em um mesmo texto como se vindos de mundos distantes. Cada elemento do texto parece ser “peças de quebra-cabeças que não vêm do mesmo, mas de quebra-cabeças diferentes, violentamente inseridas umas nas outras”, para tomar a ideia que Deleuze e Guattari expõem acerca da obra de Proust (DELEUZE & GUATTARI, 1972, p.51). É entre essas peças soltas, disparatadas que compõem os poemas de Ana Cristina, que um corte se dá, um abismo, o lapso do não-dito que nos força a criar relações inéditas:

SUMÁRIO

Polly Kellog e o motorista Osmar.
 Dramas rápidos mas intensos.
 Fotogramas do meu coração conceitual.
 De tomara-que-caia azul-marinho.
 Engulo desaforos mas com sinceridade.
 Sonsa com bom-senso.
 Antena da praça.
 Artista da poupança.
 Absolutely blind.
 Tesão do talvez.
 Salta-pocinhas.
 Água na boca.
 Anjo que registra
 (CESAR, 1999b, p.49).

Cortes entre fotogramas de um “coração conceitual” que registra cenas, flashes, poses, ou mesmo frases, falas, expressões, como se fossem pequenos retalhos, depois justapostos, tal uma

montagem de cinema. Os poemas de Ana C. frequentemente são tidos como uma colcha de retalhos, não apenas porque ela “rouba” versos alheios – como vimos no procedimento de enxerto – mas porque o próprio poema traz o aspecto de uma superfície formada por pedaços disparatados, por texturas diferentes, vindas de lugares distintos e “costuradas” lado a lado. Como resultado, temos um todo do poema que explicita sua natureza de reunião de partes independentes, todo este que não unifica suas partes, não as homogeneiza, mas as deixa coexistirem enquanto peças múltiplas e diferentes entre si. Teríamos, assim, um texto que se mostra como montagem, ou ainda, que explicita sua natureza de montagem, de reunião de partes heterogêneas.

Se dissermos que Ana faria uma “cinematografização” do texto literário, não estaremos indo além de tomar de empréstimo um termo empregado por ela mesma, em um ensaio para o *Jornal Opinião*, ao tentar definir o que seria a seu ver uma espécie de tendência da prosa e da poesia contemporâneas. Esta cinematografização seria exatamente a justaposição de fragmentos, como se o texto sofresse uma operação de corte e colagem de cenas, à maneira do cinema, constituindo uma “narração que se impõe pela montagem” (CESAR, 1999a, p.175-176). E o cinema, para a poeta, parece ter sido de fato uma referência bastante importante, se nos lembrarmos de seu trabalho *Literatura não é documento*, parte de sua pesquisa de mestrado que foi publicada como livro em 1979, que faz um levantamento de documentários brasileiros que se ocupam de autores ou obras de literatura.

E o que vemos em seus poemas seria mesmo algo como a justaposição de cenas que teriam sido “filmadas” em momentos e locais diferentes, misturadas e depois coladas lado a lado. Com a diferença de que a montagem aqui não tem como objetivo contar uma história linear, tampouco ajudar na condução de um enredo – ao menos não em termos de uma narrativa tradicional, com desenvolvimento de um conflito, de personagens, como acontece na maior parte dos filmes ainda hoje (o “contar uma história” no sentido corriqueiro do termo). A montagem nesses poemas teria como efeito criar uma narração interrompida, repleta de lacunas, dispersões, sem personagens nem conflitos definidos.

Claro que, se quisermos aprofundar a associação com o cinema, precisaríamos recorrer a um tipo de cinema mais experimental, e não aquele que se tornou o modelo majoritário de roteiro em Hollywood. E, de fato, é instigante notar coincidências entre a poesia de Ana C. e algumas tendências tomadas pelo cinema após Hitchcock, no que Deleuze chama de “crise da imagem tradicional do cinema”, como vemos no capítulo “A crise da imagem-ação”, em seu *Cinema 1 – A imagem movimento*. A crise é, justamente, a da ação, a da concepção tradicional da ação e do enredo, a partir de um: “desejo de limitar ou até de suprimir a unidade da ação, de desfazer a ação, o drama, a intriga ou a

história, e de levar mais longe uma ambição que já atravessava a literatura” (DELEUZE, 1985, p.252), diz Deleuze.

Esta ambição que já atravessava a literatura talvez pudesse ser encontrada em Proust, mais uma vez *Em busca do tempo perdido*, que Deleuze e Guattari colocam, em *O anti-Édipo*, como o grande exemplo desta questão do todo compreendido como multiplicidade, ou seja: um conjunto não subordinado a uma unidade transcendente sobreposta aos seus elementos constituintes, conjunto que consegue se manter múltiplo, mantendo a singularidade de cada uma das partes:

Então Proust dizia que o todo é produzido, que ele é ele mesmo produzido como uma parte ao lado das partes, que ele não as unifica nem as totaliza, mas que se aplica a elas instaurando somente comunicações aberrantes entre vasos não-comunicantes, unidades transversais entre elementos que guardam toda sua diferença em suas dimensões próprias (DELEUZE & GUATTARI, 1972, p.51).¹

Em contraposição à ideia recorrente de que a obra de Proust traria uma grande unidade prévia, Deleuze propõe que, ao contrário, o que encontramos ali é uma concepção de unidade ou totalidade fundamental para a literatura moderna: um todo em frangalhos, jamais totalizável, uma obra formada por fragmentos independentes, que podem ser rearranjados a cada vez. Portanto, se voltarmos ao cinema, o que entraria em crise na imagem-ação é algo que já entrara em crise antes na literatura e no teatro: um certo modelo aristotélico do drama, a ideia de que a tragédia deveria ser em torno de uma única ação que garantiria a almejada “unidade do objeto representado”. Unidade esta que marcaria a superioridade da tragédia frente à estrutura épica, tal como vemos na *Poética* (ARISTÓTELES, 1997, p. 52). De forma que, ao se questionar esta estrutura dramática, a ideia de partes condicionadas a um todo também cai por terra. No lugar de condensação, começa-se a apostar na dispersão; no lugar de ligações funcionais entre as partes, ligações casuais, sem elo de causa e efeito. Consequentemente, a sucessão das linhas, das cenas, imagens, significados, não mais se dá de modo causal, funcional.

Mas já que a sugestão é pensarmos aqui no corte presente em Ana C. como um corte-montagem, que remete a gestos do cinema, vale elencar as principais tendências apontadas por Deleuze neste novo cinema, do qual seriam exemplares diretores como Robert Altman, John Cassavetes, ou mesmo Martin Scorsese (em um filme como *Taxi driver*): 1) “a imagem não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva” (DELEUZE, 1985, p.254), os personagens e episódios se multiplicam, não estando mais em função de uma ação única e centralizadora, é o que veríamos em *Nashville* (1974), *A wedding* (1978) ou, mais recentemente, em *Short cuts* (1993), de Altman; 2)

¹ A ideia acerca da ausência de uma unidade prévia ou derivada das partes, de “fragmentos que não podem mais se reajustar” (DELEUZE, 1985, p.111) na obra de Proust é trabalhada por Deleuze desse modo também em *Proust e os signos*. Acerca desta questão, destaco o artigo “Signos proustianos numa filosofia da diferença”, em que Luiz Orlandi (1996) ressalta a ideia de uma unidade que diria respeito não só ao escritor mas ao leitor, remetendo-a ao momento de leitura, unidade que só pode se dar como um efeito produzido, a cada vez, ao lado das partes, como uma “pincelada localizada, não como um vernissage geral” (conforme a frase de Proust citada por Deleuze, 1985, p.165).

além de dispersiva, a nova imagem é lacunar, deliberadamente elíptica, enfraquecendo a conexão entre as cenas e os atos dos personagens, que passam a estar ligadas cada vez mais pelo acaso – como em *Taxi driver*, em que o próprio personagem se espanta com a sua matança, como se ela não fosse seu arbítrio; 3) a ação é substituída pelo passeio ou a perambulação: não se trata mais de ir de um ponto a outro, de um movimento funcional, de causa-efeito, mas de perambular em um espaço qualquer, que já nada tem a ver com os “espaços-tempos qualificados do antigo realismo” (IDEM, p.255); 4) o uso de clichês, que servem como pontos de ligação entre essas partes dispersas e indeterminadas – o clichê como o que segura o conjunto; 5) a denúncia do “complô” que estaria por trás da criação e circulação dos clichês, em filmes que tematizam a vigilância da sociedade de controle, através das mídias e sistemas de escuta, como em *Nashville*.

Todas estas características poderiam ser referidas aos movimentos presentes nas estranhas e incompletas “histórias” narradas nos poemas de Ana: desfazer não apenas o espaço como a história, a intriga ou a ação, tal como Deleuze afirma a partir de uma fala do diretor Cassavetes (Idem, ibidem), desfazer e multiplicar os personagens, em falas múltiplas, jogar com os clichês e a cultura do controle midiático, fazer enfim uma narrativa que não narra história alguma, que desfaz nexos causais e se apresenta simplesmente como uma pura “perambulação” ou passeio, sem destino ou ponto final. A partir daí, a montagem cinematográfica não deve ser entendida apenas como a articulação de cenas que visam montar um enredo em torno de uma ação, tal a visão que se tornou, e continua sendo, a mais comercial. O que permanece, no entanto, próprio à montagem, segundo Deleuze, é o fato dela ser o modo de composição cinematográfica por excelência, o mecanismo que agencia as imagens para formar o todo do filme. A montagem é assim a composição (Idem, p.45), que cada diretor conceberá a sua maneira, introduzindo a partir dela o ritmo e o tempo no filme.

Montar fragmentos, o movimento entre as cenas

O que podemos continuar refletindo em ressonâncias com o cinema diz respeito justamente ao tipo de movimento que Ana C. cria em seus poemas a partir deste corte-montagem, deste corte que parece atribuir às partes do poema um movimento próximo às cenas de um filme – e aqui, basta termos em mente uma concepção mais amplificada de cinema e narrativa. É certo que as referências ao cinema presentes em diversos de seus poemas interferem diretamente neste efeito. São referências em geral ligadas à técnica ou à forma cinematográfica, mais do que a filmes ou diretores. Como no título do poema “Traveling” (CESAR, 1999b, p.73-74), que cita o movimento da câmera (“a câmera em rasante viajava”) e a ideia da voz em off (“A voz

em off nas montanhas, inextinguível”), e ainda se refere ao papel de revelação de fotografia (no verso “ria a Carolina perita no papel Kodak”) – universo fotográfico que, aliás, é também presente em alguns textos. Além dos “fotogramas” do poema “Sumário”, citado acima, temos a “Trilha sonora” do poema que abre *A teus pés*, onde lemos ainda: “Outra cena da minha vida”, e encontramos poemas que brincam explicitamente com a forma de indicação dos roteiros de filmes:

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 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 (Idem, p.45).

É certo que dificilmente este poderia ser de fato o “roteiro” de um filme, o texto é uma sucessão de flashes disparatados, de “cenas mixadas”, afirmações e falas desconexas, separadas por cortes. “Entre um flash e outro de felicidade” há uma ruptura, um não-dito. A continuidade entre as cenas não é evidente, há sempre um lapso que as separa; lapso que pode ser menor, como entre o “Me encosto contra a mureta do bondinho e choro” e o “Pego um táxi que atravessa vários túneis da cidade”, ou maior, como entre “Canto o motorista” e “Driblo a minha fé”, duas afirmações que, à primeira vista, não seriam continuidade uma da outra. É esta descontinuidade que se evidencia nos cortes, criando textos que parecem ser a descrição de um ritmo frenético, entrecortado, com imagens que se fazem e logo se substituem, como vimos no procedimento de saturação. Se fosse possível filmar este roteiro, teríamos um filme em ritmo de vídeo-clipe, em que saltamos velozmente de cena em cena, de vozes em vozes, de personagens sem rosto. Esta velocidade e esta fragmentação é o que vemos também no poema que abre *A teus pés*, que também parece sugerir a ideia de um roteiro para cinema:

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil. *Agora* silêncio; silêncio eletrônico, produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das asas batendo freneticamente.

Apuro técnico.

Os canais só existem no mapa.

O aspecto moral da experiência.

Primeiro ato da imaginação.

Suborno no bordel.

Eu tenho uma ideia.

Eu não tenho a menor ideia.

Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.
Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.
Autobiografia. Não, biografia.
Mulher.
Papai Noel e os marcianos.
Billy the Kid versus Drácula.
Drácula versus Billy the Kid.
Muito sentimental.
Agora pouco sentimental. [...]
(Idem, p.35, grifos meus)

Este poema seria exemplar acerca do procedimento de corte à maneira cinematográfica. Temos aqui quase o roteiro de um filme fragmentário, em que cada verso (notando-se que o primeiro ocupa mais de uma linha) é separado por um corte súbito, seco, é isolado dos outros, como se fosse um fotograma ou um flash independente. Após os sete versos que se seguem ao primeiro, é o próprio poema que se volta para si mesmo e resume: “Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício”. As frases são “golpes”, tiros, flashes rápidos.

Mas o que faz com que estes flashes disparatados se mantenham juntos? Ou seja, para além do fato de estarem lado a lado em um mesmo poema, haveria algo mais a reuni-los, fazendo-os dialogar entre si, como parte de um mesmo suposto “filme”? Pois, se afirmamos que o poema se assemelha a um roteiro de cinema, se dizemos que os cortes, por mais súbitos que sejam, estão em uma dinâmica semelhante à de uma montagem cinematográfica, é porque haveria, de fato, algo a manter juntos estes fragmentos, como parte de um mesmo “todo”. Sabemos que este algo não é uma história, não é uma intriga ou uma ação. Sabemos que a sucessão das partes não se dá de modo causal e, ainda, que dificilmente encontraríamos uma unidade, que garantisse uma relação coesa e funcional entre essas partes, como se o todo fosse a soma transcendente de partes sempre a eles remetidas; sabemos que não se trata, tampouco, de submeter o sentido do poema a um significado majoritário, que unifique estes disparates e lhes assegure um solo seguro. No entanto, essas peças soltas parecem participar de uma tendência que compõe o todo do poema. De modo que essas cenas-fragmentos não seriam apenas retalhos arranjados ao acaso, mas criariam, entre si, um sentido, uma direção – sentido que nos faz associar os cortes a uma montagem. Ou, para nos valermos da ideia que Deleuze desenvolve a partir de Bergson em *Cinema 1 – A imagem-movimento*, pode-se dizer que há um movimento que atravessa essas cenas, ou “tomadas”, quase como um movimento puro que se descola dos personagens ou objetos e adquire uma independência.

A existência de um movimento comum aos fragmentos depende do fato de que esses cortes instalados entre eles (corte que é o não-dito) sejam da natureza daquilo que Deleuze chamou, a partir de Bergson, de um corte móvel: corte no qual ocorreria o

movimento. Corte que cria um antes e um depois. Tal como no cinema, o corte entre um fotograma e outro seria, exatamente, o ponto imperceptível, inapreensível em que o movimento efetivamente se deu. É preciso portanto que algo mude entre uma cena e outra, indicando que um movimento aconteceu entre elas, algo se passou, conduzindo o todo a uma mudança de estado. Como diz Bergson: “apreendo a realidade do movimento quando ele me aparece, internamente, como uma mudança de *estado* ou *qualidade*” (BERGSON, 2006, p.18). E é preciso, para isto, que algo permaneça na passagem entre as cenas, sem o que a mudança não se tornaria sensível. Ir de um estado ao outro implica, assim, o fato de que algo permaneceu, dizendo-nos: foi este corpo que mudou, foi neste espaço que se deu o acontecimento, foi este personagem que sofreu determinada mudança, foi esta paisagem que se transformou.

Neste sentido, é possível notar a presença de certos operadores que fazem com que essas cenas sem ligação causal ou narrativa entre si criem um encadeamento que as perpassa e as liga, conduzindo-nos de uma a outra. Seriam assim operadores de ligação, que criam um movimento de condução entre as partes soltas – movimento que aconteceria, portanto, entre elas, nos cortes que existem entre elas. Esses operadores indicam que estaríamos diante da descrição de ações que se dão em uma certa continuidade, como parte de um todo comum. Como se eles criassem, em meio à descontinuidade e dispersão, algo que faz subsistir um percurso, uma fluência entre os fragmentos, um mesmo movimento que os transpassa.

De modo que esses operadores precisariam ser como pontos neutros que permanecem fixos, balizas a partir das quais podemos sentir a variação. Ou ainda, pontos fixos que asseguram esta espécie de fluência entre as cenas, criando passagens entre uma e outra. Tomando de empréstimo um tipo de função que Deleuze observa nos quadros de Francis Bacon, poderíamos dizer que esses operadores funcionariam como testemunhas imóveis da ação, ou seja, como constantes a partir das quais a variação se torna sensível. Esses personagens-testemunhos nos quadros de Bacon: “São testemunhas não no sentido de espectadores, mas de elemento-referência ou de constante em relação à qual se estima uma variação” (DELEUZE, 2002, p.22). E essas testemunhas podem tanto ser uma figura como um ritmo,² uma textura, um borrão, enfim, contanto que seja algo que assuma a função de uma constante que tem como efeito ressaltar os movimentos do quadro.³

Podemos encontrar diversos operadores-testemunhos nos poemas de Ana C., encarnados tanto em uma palavra, um conectivo, um advérbio, como em expressões ou estruturas de frase. Voltando àquele que abre *A teus pés* do qual vínhamos falando, o primeiro desses operadores aparece logo na primeira

² “É exatamente o que dizia Olivier Messiaen para a música, quando distinguia o ritmo ativo, o ritmo passivo e o ritmo testemunho, mostrando que eles não remetiam mais a personagens ritmados mas constituíam eles mesmos personagens rítmicos” (DELEUZE, 2002, p.70).

³ “E em Bacon, como em Beckett, a testemunha pode se reduzir ao redondo da pista, a uma máquina fotográfica ou câmera, a uma foto-lembrança. Mas é preciso uma Figura-testemunho para uma Figura-variação. E, sem dúvida, a variação dupla, indo nos dois sentidos, pode afetar a mesma Figura, mas ela pode evidentemente se repartir entre duas Figuras. E a testemunha por sua vez pode ser duas testemunhas, diversas testemunhas (mas em todo caso a interpretação da testemunha como voyeur ou espectador é insuficiente e apenas figurativa)” (DELEUZE, 2002, p.70).

linha, o “Trilha sonora ao fundo:”, que dá, de saída, uma suposta ambientação ao poema, sugerindo-nos a presença de uma cena construída, um cenário, um fixo que testemunharia uma cena. Se não tivéssemos esta primeira sugestão fixada, subordinando o que virá (na qual devemos incluir os dois pontos como parte do operador), a descrição que se segue não teria o mesmo efeito: do piano e das vozes como sendo a tal “trilha sonora ao fundo”. Ou seja, eles não constituiriam esta ambientação a partir da qual esperamos, em seguida, que uma história vá se desenrolar, algo será encenado neste cenário que permanece estável. O que se segue, portanto, o “piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil”, já entra em relação com este primeiro operador, configurando uma trilha sonora e fazendo passar um movimento que nos conduz ao próximo corte, que é dado, em seguida, pelo “agora”.

Temos então outro operador da condução do movimento do poema: esse uso do advérbio de tempo “agora”, que se repete quatro vezes, em quatro momentos. No trecho inicial transcrito acima, ele aparece duas vezes (ver grifos), nas quais já podemos notar como serve de conectivo às partes soltas, transformando os flashes em momentos de um mesmo suposto “roteiro”. Assim, após o “Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil”, vem esta indicação de que algo viria na sequência, dizendo-nos “algo mudou”: “Agora silêncio; silêncio eletrônico, produzido no sintetizador”. Do mesmo modo, no segundo momento em que o “agora” aparece, ele restitui esta sensação de movimento, ao mostrar que o “pouco sentimental” viria depois do “muito sentimental”: “Muito sentimental./ Agora pouco sentimental.” – e, com isto, ele cria uma ligação na enumeração de fotogramas na qual o poema vinha se desenvolvendo, criando um “fio condutor” entre esses flashes – fio, como se vê, que no entanto não teria nada de linear ou causal.

Seguindo a mesma fórmula do “Muito sentimental./ Agora pouco sentimental.”, em que as frases se encadeiam a partir de uma brincadeira de afirmação e negação – mas que, ainda, pode indicar uma mudança de estado que acompanhamos em tempo real – temos os versos: “Eu tenho uma ideia” e “Eu não tenho a menor ideia”. E, da mesma forma, o: “Autobiografia. Não, biografia./ Mulher”. Ou o: “Apresenta a jazz-band./ Não, toca blues com ela”. Este encadeamento é algo semelhante ao que acontece em: “Papai Noel e os marcianos./ Billy the Kid versus Drácula./ Drácula versus Billy the Kid” – em que a substituição e a inversão dos personagens indica a sucessão das duplas, como se uma respondesse à outra. O que, mais adiante, ocorre ainda nos versos: “Estamos parados./ Você lê sem parar, eu ouço uma canção./ Agora estamos em movimento” e mais adiante “Estamos deitados”; ou ainda: “Estamos pensando./ Na mesma ordem de coisas./ Não, não na mesma ordem de coisas.”.

O encadeamento, assim, é criado com esta pequena fórmula do afirmar-negar, ou do inverter os significados, muitas vezes mantendo fixa a estrutura da frase, o que faz com que uma cena se ligue à outra por pequenas variações de estado. Esta fórmula atua, tal o “agora”, como um operador-testemunho, como um fixo que torna sensível a variação que percorreria as partes.

Mas além desses elementos que funcionam como fixos, poderíamos destacar elementos figurativos que também contribuem para que tenhamos a sensação de que estamos diante de um filme. O próprio “Trilha sonora ao fundo”, em seguida o “Primeiro ato da imaginação”, e mais à frente o verso que diz “Outra cena da minha vida”. Então nos damos conta de que todo o poema vinha se articulando como a tentativa de apresentação de cenas em tempo real, num esforço por tornar sensível, aparente, o corte-montagem; é então como se o corte ocorresse diante do leitor, como se a imagem mudasse para o leitor, no instante mesmo da leitura:

Outra cena da minha vida.
Um amigo velho vive em táxis.
Dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não chora.
Não esqueço mais.
E a última, eu já te contei?
É assim.
Estamos parados.
Você lê sem parar, eu ouço uma canção.
Agora estamos em movimento.
Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três barcos colados imóveis no meio.
Você anda um pouco na frente.
Penso que sou mais nova do que sou.
Bem nova.
Estamos deitados.
Você acorda correndo. [...]

É certo que o uso predominante dos verbos no presente, às vezes no gerúndio, é mais um recurso que nos leva a esta sensação de uma leitura que, mais do que ler, assiste ao poema, como a um filme, que se desenrola à nossa frente. Este uso do presente é o que se articula, ainda, junto à repetição deste “agora”, insistente – advérbio bastante usado por Ana C. – e que parece nos mostrar que é agora que tudo acontece, agora, diante de nossos olhos que percorrem essas linhas: [...] Voei para cima: é *agora*, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é *agora*, nesta contramão (CESAR, 1999b, p.44, trecho de “Mocidade independente”, grifos meus).

Isto porque o “agora” nos remete para o plano do texto, ou seja, ele não aponta para algo exterior a ele, para um fato ou momento que não pertença ao que ali se apresenta, no instante

em que lemos. Ele então nos joga para dentro do texto, remetendo para o agora da leitura. É destes recursos que a poesia de Ana C. recolhe seu caráter performático, fazendo com que tenhamos uma poesia que de certa forma busca enfatizar a presença corporal singular em que consiste toda e qualquer leitura, seja ela feita em voz alta ou baixa, solitária ou não.

No entanto, nos limites de um artigo, não teríamos como desenvolver essa ideia de uma performaticidade da poesia de Ana Cristina. Por hora, basta-nos reter a observação deste procedimento de corte que é tão presente no seu estilo. Corte que é especificamente “cinematográfico” por ser seguido da montagem à maneira do cinema – técnica tornada possível e pensável neste suporte –, em que se articulam cenas dispersas, filmadas em tempos e locais distantes. É cinematográfico porque acompanhado destes operadores que criam uma “narrativa que se impõe pela montagem” (apenas retomando os termos de Ana), que faz a quase-narrativa – ou melhor: o movimento – “acontecer” neste arranjo. De modo que os cortes secos, que são lapsos, não-ditos, lugares de um abismo de espaço-tempo, tornam-se, a partir desses operadores, cortes móveis: cortes em que se dá, imperceptivelmente, o movimento do poema.

Abstract

This article analyzes the cut procedures that we find in some poems of the Brazilian Ana Cristina Cesar (1952-1983). Author of an extremely fragmentary poetry, Ana C. constructed her workmanship very close to the artistic vanguards of the XX century, including the most experimental cinema. Our objective is to observe how the poet constructs the fragmentation in her poetry, keeping, at the same time, a singular fluency between the fragments; fluency that would not be narrative, but that approaches her poems to a certain cinematographic way of composition and experience.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry. Ana Cristina Cesar. Cinema. Fragmentation.

Referências

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. (dos originais em grego e latim) Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BERGSON, H. *La Pensée et le mouvant*. Paris: Puf, 1962 (primeira edição, 1934).

- _____. *Memória e vida; textos escolhidos por Gilles Deleuze*. Trad. Claudia Berliner e Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLANCHOT, M. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard/ Folio, 1955.
- CESAR, A. C. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999a.
- _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999b.
- DELEUZE, G. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- _____. "L'Épuisé". In: BECKETT, Samuel. *Quad – et autres pièces pour la télévision*. Paris: Minuit, 1992.
- _____. *Francis Bacon – Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.
- _____; GUATTARI, F. *L'Anti Oedipe – Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1972.
- ELIOT, T. S. *The waste land and other poems*. New York: Signet Classic, 1998.
- MALLARMÉ, S. *Poésies et autres textes*. Paris: Le Livre de Poche, 1998.
- ORLANDI, L. B. L. Signos proustianos numa filosofia da diferença. In: OLIVEIRA, S. L.; PARLATO, É. M. e RABELLO, S. (orgs.). *O falar da linguagem*. São Paulo: Ed. Lovise, 1996, p.105-123.